Verzameld werk. Deel 5

Menno ter Braak

onder redactie van M. van Crevel, H.A. Gomperts en G.H. 's-Gravesande

bron
Menno ter Braak, *Verzameld werk. Deel 5*. G.A. van Oorschot, Amsterdam 1949

Zie voor verantwoording: http://www.dbnl.org/tekst/braa002verz05_01/colofon.htm

© 2007 dbnl / erven Menno ter Braak / de samenstellers en/of hun rechtsopvolgers

dbnl i.s.m. STICHTING MENNO TER BRAAK

t.o. 3

Kronieken

Morgensterns betoverde wereld

CHRISTIAN MORGENSTERN: *Alle Galgenlieder*

De wereld, waarin wij leven, is opgebouwd uit conventies, die ons van de prille jeugd af gemeenzaam zijn geworden; en het gewichtig bestaan van alle dag laat ons geen tijd om aan die conventies, waarmee wij omgaan als met versleten munten, ernstig te twijfelen. Het sprookje, waarin doggen met ogen zo groot als de ronde toren van Kopenhagen voorkomen zonder ons in het minst te gêneren, vertelt men aan zijn kinderen, terwijl men zich inwendig bijzonder volwassen acht, omdat men aan dergelijke zonderlinge disproporties niet meer gelooft. Maar het kind? Ook als het bijzonder nuchter van aard is en niet geneigd zich iets door een oudere te laten wijsmaken, legt het zich gemakkelijk neer bij die onwetenschappelijke grote ogen: het protesteert misschien met zijn verstand, maar het verstand is op die leeftijd nog niet alles, nog maar weinig, vergeleken bij de verbeeldingskracht. Die verbeeldingskracht zegt het, dat alles in de wereld mogelijk is.

De goochelaar en de dichter roepen in ons het kind weer wakker; niemand is in staat het kind in zich te doden, ook al weet hij het in het algemeen zeer handig te maskeren door een officiële houding; het kind blijft wachten, en dient zich zo nu en dan vrijmoedig aan. Als men de mensen ziet lachen om de trucs van de man, die hen beetneemt door duiven uit een lege hoge hoed te toveren, of als men hen waarneemt onder de indruk van de poëzie, die zij juist gelezen hebben, dan herkent men plotseling het eeuwige kind, dat - nog steeds - alles mogelijk acht, ook het onmogelijke, ook het voor het verstand absurde. Het kind in ons *accepteert* wat ons conventionele omhulsel afwijst. Het kind in ons is zelfs dankbaar, dat het weer eens vrijelijk goochelen mag met de vervelende dingen van het bestaan.

Wat is eigenlijk natuurlijker, dan dat goochelaar en dichter bij gelegenheid eens in één mens *gecombineerd* voorkomen? Deze twee toch speculeren op eenzelfde onberekenbare, jeugdige factor in ons allen; waarom zou dan de fantasie van het goochelen en het dichten altijd gescheiden zijn? De biljartbal, die als duif uit de hoge hoed komt, is tenslotte niet zo heel ongelijk aan het proza van de omgangstaal, dat als poëzie de dichterlijke vulpen verlaat; zij zijn beide in hun nieuwe en onverwachte vorm een volkomen *verrassing*, zij betekenen voor de toeschouwer subs. de lezer een soort omverwerping van de geldende logica, waar hij gewoonlijk naar leeft. Goochelaars- en dichtersinstincten liggen naast elkaar. Bovendien: wie eerlijk is tegenover zichzelf prefereert een goede goochelaar boven een slechte dichter; en als hij bij toeval eens een goede dichter ontdekt, die ook nog een goed goochelaar is, zal hij hem niet bij voorbaat verwerpen, omdat hij óók goochelt. Goochelen is evenmin minderwaardig als welke techniek ook; en het gevoel voor de verrassing van het onberekenbare behoeft volstrekt niet altijd op 'truc' te berusten. Daarvoor staat de oprechte en naïeve vreugde van het kind in ons alleen al borg. Wij ondergaan de verrassing, niet de truc, bij het goochelen zowel als bij de poëzie. Dat bewijst al bijzonder duidelijk het werk van Christian Morgenstern, die met de natuur goochelde, alsof zij niet aan 'wetten' gehoorzaamde... in zijn poëzie, die hij opdroeg aan 'het kind in de man'.

De 'Galgenlieder' van Morgenstern, die onlangs voor het eerst in een complete uitgave van één deel zijn verschenen (men vindt er nl. ook 14 onbekende gedichten uit de nalatenschap), zijn in Nederland te weinig bekend; het zou althans moeilijk zijn, een Nederlandse dichter aan te wijzen, die onder Morgensterns invloed heeft gestaan. Morgenstern stierf in 1914, vlak voor de oorlog; hij, die 'de zinneloos geworden wereld op de kop wilde zetten' in zijn poëzie, heeft niet meer meegemaakt, hoe die wereld in werkelijkheid op haar kop werd gezet; maar men voorvoelt in hem de mogelijkheid van een omkeer van alles, wat totnogtoe als waardevol werd vereerd. Aan Nederland ging de oorlog voorbij... en misschien

daarom ook het werk van Morgenstern. Als men zou gaan vergelijken, zou men wellicht terecht komen bij de gedichten van... de Schoolmeester; maar onze goede Gerrit van der Linde met zijn vermaarde ‘Schipbreuk’ had een uitermate beperkte horizon en goochelde met heel wat onschuldiger dingen dan Morgenstern. De Schoolmeester bleef in laatste instantie een *grappenmaker*, terwijl Morgenstern met zijn ‘grappen’ een aanval deed op een volgens hem uitgedroogd wereldbeeld. Wat zij, behalve hun neiging tot goochelen met de logica, gemeen hebben; is een zekere nuchterheid, die bijzonder verrassend op de lezer werkt; alle zware romantiek, die men achter zulke nuchterheid mag vermoeden, blijft opzettelijk verborgen. De grootvader van Christian Morgenstern, die eveneens Christian heette, kan men, als men wil, bewonderen als schilder van romantische landschappen in de Neue Pinakothek te München; bij de kleinzoon, (die overigens naast zijn galgenliederen ook ‘gewone’ lyriek heeft gegeven) vindt men dat romantische element in een wonderlijk nuchter costuum terug. Men wandelt tussen schepsels, die nooit geschapen zijn, behalve dan door het goocheltalent van Morgenstern; mensen, die pas uit klei schijnen geboetseerd, dieren, wier familielijst in geen enkel zoölogieboek wordt aangetroffen. Morgensterns fantasie heeft niet genoeg aan de bestaande, logische wezens; naast de dromedaris en de duif eist hij, om met Ko Donker te spreken, bestaansrecht op voor de ‘dromeduif’. Wat doet het er toe, of de zoölogen verontwaardigd van neen schudden! Het eeuwige kind lacht wat om deftige zoölogen; als een lammergier bestaat, kan er ook een gierlam bestaan; en waarom zou men niet een dier uitvinden, dat op neuzen loopt?

> *Auf seinen Nasen schreitet*
> *einher das Nasobēm*,
> *von seinem Kind begleitet*.
> *Es steht noch nicht im Brehm*.

Men zou zich echter zeer vergissen, als men deze voorliefde voor het groteske bij Morgenstern voor een vorm van goedkope grapjasserij zou houden. Een buitenkant van fantastische

goocheltrucs is hier tevens de uitdrukking van een humoristisch, maar daarom niet minder raak protest tegen het conventionele, dat de mens van zijn ware levensbronnen dreigt af te snijden. ‘De galgenpoëzie’, zegt Morgenstern zelf, ‘is een stuk wereldbeschouwing.... Men ziet aan de galg de wereld anders aan en men ziet andere dingen dan anderen zien.’

> *Magst es Kinder-Rache nennen*
> *an des Daseins tiefem Ernst*;
> *wirst das Leben besser kennen*,
> *wenn du uns verstehen lernst*.

Dat is het standpunt van de galgenbroeders, die een andere ernst hebben dan de conventionele mensen; en de genialiteit van Morgenstern blijkt in de eerste plaats hieruit, dat men, al voortlezende in zijn poëzie, ook werkelijk in zijn betoverde wereld gaat *meeleven*. Misschien erfde hij het schildersinstinct van zijn grootvader; in ieder geval, men *ziet* zijn landschap, zijn gedroomde fauna en flora, men *ziet* de dwaze wijzen Palmström en Korf (spiegelbeelden van het kind in Morgenstern zelf) vangbal spelen met de ‘ernst des levens’. Morgensterns sfeer is die van Alfred Kubin en Odilon Redon, maar meer nog van die wonderlijke schilder aan het einde der middeleeuwen, Hiëronymus Bosch. Kent men de hellefantasieën van Bosch? Zij zijn nuchter, precies, staaltjes van dwaze ingenieurskunst; de hel van Bosch is vol nutteloze, maar zakelijk geconstrueerde machines en vol verdoemden, die eerder laconiek nieuwsgierig dan dodelijk benauwd schijnen; het is een hel van ‘dromeduiven’ en ‘nasobemen’, een wereld, die men nergens aantreft en die men niettemin zo duidelijk ziet, dat men de sfeer ervan als een beklemming ondergaat. Diezelfde combinatie van nuchterheid en beklemming bij Christian Morgenstern; diezelfde humor tegen een achtergrond van bittere ernst; doodernstig goochelen zou men het kunnen noemen. Zowel Bosch als Morgenstern hebben iets van fantastische *uitvinders*; op hun uitvindingen zou niemand patent willen nemen, omdat zij voor de practische logica niet deugen, maar de uitvindingen zijn er niet minder ingenieus om.

Korf erfindet eine Art von Witzen,
die erst viele Stunden später wirken.
Jeder hört sie an mit Langerweile.

Doch als hätt' ein Zunder still geglommen,
wird man Nachts im Bette plötzlich munter,
selig lächelnd wie ein satter Säugling.

Het uitvinden van nutteloze en onmogelijke dingen: daarin steekt wel het heftigste protest tegen de zakelijkheid, die alleen maar uitvindt om er profijt van te trekken! Maar is het ook niet een even groot protest tegen dat soort romantici, dat op uitvinders scheldt, omdat het te weinig zakelijk is voor zulk nauwkeurig werk als uitvinden nu eenmaal moet zijn? Bij Morgenstern, hoewel door en door romantisch, zal men vergeefs iets zoeken van de sentimentaliteit, de vaagheid en het gebrek aan humor, dat men bij romantische mensen zo dikwijls aantreft; men zou, bij wijze van spreken, zijn betoverde wereld dadelijk in bedrijf kunnen stellen, zo nuchter en exact zijn de gegevens!

De ‘Galgenlieder’ van Christian Morgenstern zijn de typische uiting van de romanticus, die zichzelf steeds controleert met een scherp intellect, zonder dat de romantiek daardoor verdwijnt. Daaruit blijkt wel, hoe sterk het kind in deze dichter gesproken heeft; want een minder kinderlijk mens zou bij een zo melancholieke natuur en een zo ironische critiek verdord zijn, of minstens zuur geworden. Maar waar het kind sterk genoeg is, daar sterft de vreugde niet uit en heeft de oude aarde steeds weer nieuwe geheimen, die ons aan de logica van de goochelaar herinneren.

De dichter en het leven

S. VESTDIJK: *Berijmd Palet*
HENDRIK DE VRIES: *Stormfakkels*
J.W.F. WERUMEUS BUNING: *Et in Terra*

Wat is een dichter?

Over deze vraag, men zal het zich wellicht herinneren, zijn nog niet zo lang geleden in diverse Nederlandse tijdschriften debatten gehouden, wier heftigheid geheel in overeenstemming was met de vage bepaaldheid van het onderwerp. Ik wil de discussie hier niet heropenen; de belangstellende vindt de desbetreffende artikelen gemakkelijk ter plaatse, en alles heeft bovendien zijn tijd, zelfs een debat over de poëzie en haar beoefenaren. In dit verband breng ik slechts naar voren, wat voor het thema van drie merkwaardige bundels gedichten van enig belang kan zijn. Als gewoonlijk toch bij 'geschillen' tussen personen, die elkaar niet precies kennen, is het ook ter beantwoording van de vraag naar de belangrijkheid noodzakelijk, dat men eerst begint met vast te stellen, waarover men het eigenlijk heeft; de belangstellenden bij de poëzie hebben zelden dezelfde belangen, en daaruit ontstaan de grootste misères. Het *woord* 'dichter' alleen al is voor zoveel interpretaties vatbaar gebleken, omdat het woord op zichzelf zo bijzonder weinig zegt. Iemand met philologische hartstochten kan er het Groot Nederlands Woordenboek op naslaan en zich verdiepen in de betekenissen van het woord 'dichten'; dan zal het hem al dadelijk duidelijk worden, dat een 'dichter' overal en nergens in de wereld voorkomt en dat de primaire moeilijkheden inzake de waardebepaling der poëzie bij de verscheidenheid van het woordgebruik beginnen. Oosthoeks Encyclopaedie geeft de volgende definitie:

'Dichter heet *eenerzijds* hij, die verzen maakt, *anderzijds* hij, die door een niet doelbewusten of opzettelijken aandrang gedreven wordt tot uitingen, welke zich van die der gebruikelijke omgangsvormen door hun oorsprong, strekking en uitdrukkingswijze onderscheiden.'

Dit ‘eenerzijds-anderzijds’ is voor de schrijver van een Encyclopaedie-artikel al aanstonds geniaal te noemen; zo geniaal is het zelfs, dat de debaters over het poëzieprobleem er dikwijls niet aan toe zijn gekomen, omdat zij vergaten, dat iedere behoorlijke zaak twee kanten heeft. En inderdaad: zolang wij het slechts hebben over ‘de man, die verzen maakt’, is de quaestie vrij eenvoudig; er zijn maatstaven genoeg, die het mogelijk maken goede, minder goede en slechte verzen van elkaar te onderscheiden, maatstaven als metrum, rijm, rhythme, beeldend vermogen etc. etc. Meestal heeft men het dan ook over niets anders dan over dit ‘eenerzijds’, als men zijn opinie, al dan niet gemotiveerd, uitspreekt over een gedicht; men geeft dan eenvoudig in meer of min verklarende woorden weer, in hoeverre men onder het lezen van een gedicht heeft genoten; dit soort poëziecritiek wordt hier te lande in de subliemste vorm bedreven door de dichter Nijhoff. Nijhoff kan deze dingen, als ‘vakman’, het best weten, omdat (zijn gedichten bewijzen het) de geheimen van het ‘vak’ hem in alle opzichten bekend zijn; zijn enige fout is geweest, dat hij het ‘anderzijds’ (waarover dadelijk nader) doorgaans in bedenkelijke mate terzijde liet, waardoor zijn zienswijze soms ging lijken op een vergoddelijking van de dichter als vak-specialist; de man, die *achter* het werk stond, werd aldus door de lezer uit het oog verloren, want men zag van hem alleen zijn poëtische schim.

Want thans het ‘anderzijds’. Achter iedere soort poëzie, hoe verheven ook, staat n.l. een mens, die niet essentieel verschilt van zijn medemensen, noch groter noch kleiner is dan die medemensen, alleen ‘door een niet doelbewusten of opzettelijken aandrang gedreven wordt’. Zo zegt het tweede deel van de definitie. Welnu, mensen, die door een niet doelbewuste of opzettelijke aandrang gedreven worden, zijn er in groten getale, en zij behoeven volstrekt geen dichters te zijn; verliefden, onhandigen, oorlogszuchtigen, dromers, gastronomen, zij allen behoren tot die categorie, zij allen hebben misschien in een onbewaakt ogenblik ook wel eens schuchter aan de poëzie gedaan, en evenals de dichters zijn zij zelden bij machte zich en anderen rekenschap te geven van hun

wonderlijke voorkeur voor het object van hun hartstocht. Van dit standpunt bekeken is de poëzie een betrekkelijk toevallig talent, dat de ene ‘gedrevene’ geschonken is en de ander niet of slechts in gebrekkige vorm; als wij de poëzie onder deze gezichtshoek waarnemen, interesseert ons de man achter de poëzie oneindig meer dan de verzenmaker, die beter of slechter schrijft. Nog duidelijker gezegd: wij schuiven de vorm der poëzie niet opzij, maar wij trachten *door* de volmaaktheden (subs. onvolmaaktheden) van de vorm *heen* het beeld te ontraadselen van de mens, die zijn ‘gedrevenheid’ door een samenloop van omstandigheden in poëzie moest uitdrukken.

Het is volstrekt niet ondenkbaar, dat er dichters leven of geleefd hebben, die een enorme oogst van sublieme verzen hebben gegeven... en eigenlijk tamelijk onbeduidende personages zijn of geweest zijn. Ondenkbaar is al evenmin het omgekeerde: de dichter, die nooit ofte nimmer een poëtisch subliem vers schreef, en desondanks (of misschien deels ook wel *daardoor*) een uiterst boeiend leven vertegenwoordigt. Waarschijnlijk zweven de meeste dichters tussen beide uitersten in; maar het kan geen kwaad met die mogelijkheden rekening te houden. Men denke maar aan het gemak, waarmee tal van epigonen zich laten voortdrijven op de nuances van de taal, die immers zo verrukkelijk mysterieus kan golven... over *niets*; en voor het omgekeerde aan het werk van b.v.J. Slauerhoff, dat eigenlijk nergens subliem is, en bijna *overal* boeiend....

Van de drie dichters, naar aanleiding van wier werk ik vandaag schrijf, is er geen, die niet, als ‘man, die verzen maakt’, zijn sporen heeft verdiend. Ik bedoel daarmee dus, dat zij allen volgens de leer van het ‘eenerzijds’ goede dichters zijn; waarbij ik niet wil muggeziften over het méér bij de één en het minder bij de ander. Met al hun verschillen in poëtische techniek kan men hen gerust gedrieën onderbrengen bij onze befaamde bloeiende poëzie in het algemeen, waarover in de loop der jaren zoveel loftrompetten zijn gestoken. Zelfs bij het verschil in techniek wil ik niet al te lang stilstaan, behalve voor zover het van belang is voor het inzicht in de mens

achter het werk; tenslotte zijn technische verschillen *als zodanig* alleen interessant voor de vakspecialist, die zich met het dichten als métier ophoudt; de leek (of minder geheimzinnig uitgedrukt: iedere onbevangen lezer) waardeert de techniek van een gedicht niet om haars zelfs wil, maar als iets, dat vanzelf spreekt. De dichter, die ‘er zoveel moeite op gedaan heeft’, moge dat ondankbaar vinden: het is nu eenmaal zo, en het is heel goed, dat het zo is. Een publiek van poëtische ‘deskundigen’ (in de zin van ‘vakkenners’) is het minst spontane publiek, dat een dichter zich denken kan... en zich dus niet wensen màg.

Het komt mij voor, dat de ‘ingewikkelde’ techniek van de dichter Vestdijk zeer zuiver weerspiegelt wat hij is: n.l. een ‘ingewikkeld’ mens, of anders gezegd: een gecompliceerd individu. Eén van de redenen, waarom ik van deze drie dichters Vestdijk verreweg het hoogst aansla, is, dat zijn poëzie geen schijn of schaduw van twijfel achterlaat omtrent de oorspronkelijkheid èn de menselijke ondergrond van zijn talent; het talent is hier de directe neerslag van een boeiende persoonlijkheid, die ontzaglijk veel heeft mee te delen en daarvoor in de poëzie een bijzonder geëigend werktuig heeft gevonden. Wat aan de persoonlijkheid van Vestdijk vóór alles boeit, is de zelden voorkomende combinatie van een scherpe denkkracht, die zich tot het uiterste verantwoorden wil, zelfs in de ‘zang’ der poëzie, en een pijnlijk-verfijnd gevoel voor de nuance van ieder gebaar en ieder dichterlijk woord. Wat Vestdijk destijds in de gedichten van de Amerikaanse dichteres Emily Dickinson (wier werk hij in Nederland eigenlijk geïntroduceerd heeft) zozeer bewonderde: n.l. het feit, dat zij met een enkele poëtische regel de ganse *Kritik der Reinen Vernunft* van Kant min of meer oploste en overbodig maakte... datzelfde treft als het bijzonder eigene van zijn reeds vroeger verschenen *Verzen* en dit nieuwe *Berijmd Palet*. Het is de poëzie van een denker, die gemakkelijker denkt, als hij dicht; *niet* dus (dit ter voorkoming van mogelijk misverstand) de poëzie van een denker, die gemakkelijker denkt dan hij dicht! Er zijn immers veel philosophisch aangelegde geesten, die menen, dat men op rijm en maat een leerstelling bevattelijk en prettig

kan voordragen en dat het dus in bepaalde gevallen zijn voordelen heeft, om eens naar de lier te grijpen; met dezulken heeft Vestdijk niets gemeen. Zijn werk is door en door poëtisch, het is werkelijk de poëzie van de gedachte, soms zelfs van de zeer abstracte gedachte; het suggereert de lezer, dat het denken een soort geheimzinnige alchemie is, waarbij het algemene ontstaat door het samenvoegen van allerlei onvermoede bestanddelen. In de Middeleeuwen zou Vestdijk misschien geen dichter, maar een representant van de ‘zwarte magie’ zijn geweest; zijn inspiratie ontbloeit bijna altijd aan die plaatsen, waar de menselijke geest verstrikt raakt aan vampyrlegenden, wonderformules of magische bezweringen. Vandaar b.v. zijn voorkeur voor de schilder El Greco, van wie Aldous Huxley gezegd heeft, dat hij alles schilderde alsof hij het in de maag van een walvis zag; Greco's curieuze kleuren zijn ook die van Vestdijks ‘palet’. Vandaar ook, dat één der beste gedichten uit deze bundel tot thema de Parasiet heeft, het vampyr-achtige, vormeloze wezen, dat aan alles knaagt en alles door zijn loutere aanwezigheid tot bederf doet overgaan:

Men noemt mij liefde. 'k Vreet door alles heen,
Als beet, als paring, als 't venijnig groeien
Der vrucht, als zuigeling; dampend obsceen
Drink ik het bloed, dat om mijn werk moet vloeien.

Berijmd Palet: de titel wijst erop, dat Vestdijk in dit boek meermalen de aanleiding voor een gedicht in de schilderkunst vond; maar het is karakteristiek voor de dichter, karakteristiek vooral voor zijn scherpe intellect, dat het schilderij of de ets nooit wordt ‘naverteld’; onfeilbaar precies kiest Vestdijk het détail, dat zijn verder zelfstandige meditatie zal bepalen. Eenmaal zelfs inspireert Lucas Cranachs portret van kardinaal Albrecht van Brandenburg voor het Christusbeeld hem tot een felle, polemische toon, die hem anders geheel vreemd is:

Albrecht, je meende het misschien niet slecht,
Je deed misschien veel goed op je kasteelen,...
Maar neem, bij God, die poezelhanden weg
Van Hem die met jóu 't schilderij moet deelen.

Vergeleken bij Vestdijk zijn zowel Hendrik de Vries als Werumeus Buning dichters in meer beperkte zin. Hun poëzie, hoezeer ook weer ieder voor zich verschillend, heeft tegenover *Berijmd Palet* dit gemeen, dat men de mens achter de dichter moet *zoeken*. Bij De Vries zijn het de donder en bliksem van het in bizarre associaties verklankte visioen, bij Buning de hemelse toon en arcadische lieflijkheid, die bij ons de vraag doen rijzen, hoe het personage, dat zich aan deze poëzie omhoog trok, er wel uit mag zien. Een vraag voorwaar, die de aanbidders van het 'l'art pour l'art' misschien wat indiscreet voorkomt, maar die van het standpunt van het 'anderzijds' toch niet geheel onbegrijpelijk is. De vraag is trouwens geen verwijt; ik constateer alleen, dat er een markant onderscheid bestaat tussen de poëzie à la Vestdijk en die à la De Vries-Buning. Bij Vestdijk dringt de problematiek van het leven door tot in de poëzie zelf, bij De Vries en Buning zweeft de poëzie *boven* het leven, met alle goede en kwade kentekenen van dien: wijd uitzicht, kosmische perspectieven, idyllische wijsjes, maar ook metaphysische nevels en gebrek aan humor. Achter de poëzie van De Vries treft ons menig bars beeld, geboren tussen spoken en giganten; reden waarschijnlijk, waarom deze dichter met zijn vervaarlijk plastisch vermogen en betrekkelijke armoede aan ideeën een uitnemend vertaler van Edgar Allan Poe is gebleken. Bij Buning niets van deze barsheid, die de ratten uit hun schuilhoeken jaagt; Buning baadt in de zachte glans der ietwat vage verhevenheid, waarvoor men allerlei namen in de plaats kan geven, maar altijd zonder grond te voelen, of hij kiest de 'volkstoon', die bij deze auteur eigenlijk de aanvulling is van de zingende verhevenheid. In die toon schrijft hij het voor mijn gevoel te gewild-primitieve lange gedicht 'Kapitein Jan van Oordt', minder geslaagd dan het vroegere 'Maria Lécina', maar ook de schone onweers-arabeske, die ik tot slot citeer:

Geweldig gaan de wolken, en zeer snel.
Wit vee en menschen staan op aarde stil.
Het groen geboomte staat in bliksemlicht.
Het water geurt het meest in zulk een nacht.

Later maakt iedereen een wandeling,
de minnaar, kruidenier en zonderling,
de haas, de egel en de hagedis,
en de sering laat witte bloesems los.

De wereld is gebaad. Een Zaterdagsche vrede
daalt neder ook voor wie geen Zondag kent,
en ieder schepsel, zelfs de grauwe padde,
weet dat er vrede is, na elk geweld.

Deze fris gebade wereld en deze pacifistische padde zijn voor mij de voornaamste charme van Bunings talent.

Idealisme in 1911 en 1933

FREDERIK VAN EEDEN: *De Geestelijke Verovering der Wereld*
ANDRÉ SUARÈS: *Vues sur Napoléon*

Het pas verschenen boekje van Frederik van Eeden is niet nieuw. Het dateert van 1911, uit de tijd van voor de oorlog dus, die zo totaal verschilde van de onze. Ik bedoel daarmee niet, dat de mens essentieel veranderd is: de gemiddelde mens van 1911 zal waarschijnlijk niet veel verschillen van de gemiddelde mens van heden; maar toch, er was nog iets in de lucht, dat thans is vervluchtigd. Er was destijds nog een rest van het veiligheidsbesef, dat de negentiende eeuw met haar perfectionnering van de uiterlijke beschavingsmiddelen had doen ontstaan; ongetwijfeld, er waren pessimisten en sceptici bij de vleet (misschien procentsgewijze berekend meer dan tegenwoordig!), maar ook hen verliet niet dat typische gevoel van veiligheid, van geborgen te zijn door de beschaving, ver verheven te zijn boven de barbarie, dat wij niet meer kennen. Wellicht is de negentiende eeuw de meest optimistische eeuw geweest, die de mensheid ooit heeft beleefd; nooit althans heeft het vertrouwen in de mens, als een wel niet goddelijk, maar dan toch zeker boven het dier verheven wezen meer vat gehad op het denken. Men kan gerust aannemen - de treffend juiste opmerking stamt van Nietzsche - dat zelfs de pessimist der pessimisten, Arthur Schopenhauer, in de volledigste zin van het woord nooit aan de mens getwijfeld heeft, zoals wij aan hem twijfelen; Schopenhauer was gedesillusionneerd, en zeer diep gedesillusionneerd, maar hij geloofde b.v. aan het medelijden en het genie: twee dingen, die in onze tijd evenzeer problematisch zijn als de autoriteit van de mens zelf.

Als men, aan de hand van de meditaties van Frederik van Eeden, nog eens de boeiende persoonlijkheid, die Van Eeden was, overziet, dan wordt men in het bijzonder getroffen door dit misschien kleine, maar zeker uiterst belangrijke verschil

tussen de jaren 1911 en 1933. De vorm van ‘idealisme’, die voor Van Eeden nog de hoogste vorm van levenswijsheid was, die de mens kon bereiken, ligt ver van ons af. Is het de wereldoorlog, die de afstand schiep? Ik geloof het niet; het is opvallend, dat de tijd onmiddellijk na die oorlog een opleving van datzelfde idealisme te zien gaf, en het is waarschijnlijk, dat de *ware* ‘opstand tegen de cultuur’ (waarvan de grondige twijfel aan de waarde van het idealisme à la Van Eeden het gevolg is) veeleer *thans* aan de gang is. Men moet niet verzuimen het door dr J. Brouwer vertaalde prachtige boek van Ortega y Gasset, *De Opstand der Horden*, te lezen; het is één van de scherpzinnigste boeken over het hedendaagse cultuurprobleem, waarin de bekende Spaanse wijsgeer en volksvertegenwoordiger met grote overtuigingskracht en zonder de gebruikelijke vage phrases over het nu eenmaal tot divageren geschikte thema precies aangeeft, wat de negentiende eeuw voor ons betekend heeft en in welk opzicht zij ons finaal in de steek laat. Ortega y Gasset vertegenwoordigt 1933, zoals Van Eeden 1911 vertegenwoordigt. Wil men de houding van de Spanjaard ‘idealistisch’ noemen, dan kan ik hiertegen allerminst bezwaar hebben, mits men er zich helder rekenschap van geeft, dat Ortega y Gassets idealisme (zijn Europees optimisme kan men het ook noemen) een geheel ander accent heeft dan dat van Van Eeden, die, welke stroming hij ook tijdelijk tot de zijne heeft gemaakt, altijd in hart en nieren een idealist van het tolstoïaanse genre is geweest.

1933 contra 1911. Men kan mij nu dadelijk tegenwerpen, dat het contrast tussen beide soorten idealisten niet een contrast is van twee perioden, maar van twee mensentypen, die dus ook tegenwoordig nog op elkaar botsen; men kan mij er op wijzen, dat het idealisme van Van Eeden ook door zijn tijdgenoten reeds aan critiek onderworpen werd, dat de gehele *figuur* Van Eeden tot de romantische, ‘zoekende’ mensensoort behoort, wier bestaan ‘van alle tijden’ is en wier levenshouding ook ten allen tijde door realistischer individuen als onpractisch, onzakelijk en zelfs onwijs is bestreden. Zulk een tegenwerping is inderdaad gegrond: men kan b.v. uit het boek

van de Franse essayist Suarès over Napoleon, dat ‘van deze tijd’ is, alleen al opmaken, dat de idealist, in de zin, die Van Eeden aan het woord zou gegeven hebben, ook thans evengoed bestaat als in 1911, en men zal mij trouwens bereid vinden dit soort idealist de volle maat te geven; maar dat neemt niet weg, dat de periode, waarin Van Eeden schreef, dit idealistentype oneindig meer *bevorderde* dan de periode, waarin wij leven. Men kon toen nog geloven in een ‘Kreis’ van intellectuelen, die dienst zou hebben te doen als wegbereider voor een betere wereld; men leest in *De Geestelijke Verovering der Wereld* niet zonder een vaag gevoel van weemoed, hoe Van Eeden, de man van het experiment Walden, in zaken van de Europese cultuur vertrouwen heeft gehad in een ander, maar analoog experiment, dat geen rekening hield met de machtsverhoudingen, en van de ‘Koninklijke Geest’ slechts eiste, dat hij afstand deed van de ordinaire motieven der massa. ‘Slechts op grond van zijn gedachten voelt hij (de Koninklijke Geest) koninklijke waarde en wil die handhaven. Want in zijn gedachten voelt hij het goddelijke, algemeene, boven tijd en persoonlijkheid verhevene. *Hij heeft geen ‘wil tot macht’, hij heeft slechts ‘wil tot goddelijkheid’*. Hij verdedigt zijn persoonlijkheid niet uit zelfzucht of eerzucht, maar slechts als drager van het heiligste. Als mensch, als persoon voelt hij zich nietig en onwaardig.’ Klinkt dit alles in 1933 niet als een naïveteit? Is dit afstand doen van de macht niet een bewijs, dat men, in 1911, betrekkelijk gemakkelijk afstand *kon* doen van de macht... omdat men zich veilig voelde binnen het beschermend verband der negentiende-eeuwse cultuur? Werkelijk, men behoeft een denker als José Ortega y Gasset nog niet te verdenken van platvloerse motieven, als men in zijn werk niets aantreft van een dergelijk idealisme, dat immers tegen de realiteit niet is bestand gebleken! Integendeel: met volle overtuiging noem ik ook Ortega y Gasset een idealist; hij is vrij van alle goedkope soorten pessimisme, hij heeft een misschien wel roekeloos vertrouwen in de toekomst der Europese cultuur, hij mist zelfs het martiale en fatalistische gebaar van de Pruis Spengler; maar hij is *tevens* (en daarop leg ik hier bij-

zondere nadruk!) *een realist*, met een zeer zuiver inzicht in de machtsverhoudingen, in al die ordinaire dingen, waar de idealist van 1911 blind voor was of waaraan hij met een verachtelijk schouderophalen voorbijging. Frederik van Eeden - de ganse tragedie van zijn leven met het karakter van een experiment bewijst het - miste dit inzicht in de machtsverhoudingen vrijwel geheel; zijn geloof in de 'koninklijke, leidende eigenschappen' van de Geest was gebaseerd op een miskenning van de macht; want wil ook de geest geen macht, al is het op een andere manier? Als Van Eeden dan ook zegt, dat het 'noch trots noch ijdelheid of aanmatiging (is) te verklaren, dat men tot de Koninklijken behoort', dat men het weet, 'zooals men weet, dat men tot de gezonden of muzikaal begaafden behoort', dan geloof ik inderdaad, dat hij het hier bij het rechte eind had, en dat valse bescheidenheid hem hier zou hebben misstaan; maar ik wil er tevens aan toevoegen, dat dit trotse weten, deze overtuiging uitverkoren te zijn boven de 'kudde' evenzeer een symptoon van de 'wil tot macht' moet heten als die andere vormen van machtsbegeerte, waarover Van Eeden zelf de staf breekt. Dit niet ingezien te hebben is de grondoorzaak van Van Eedens levenstragedie, en dit na zijn dood binnen ons bereik gekomen boekje geeft een frappant beeld van de deugden en tekortkomingen, die de idealist van 1911 aankleefden.

Het is bekend, dat Napoleon een afkeer had van wat hij noemde de 'ideologen'. Zeer waarschijnlijk zou hij Frederik van Eeden tot deze ideologen hebben gerekend; maar evenzeer de schrijver van de interessante 'Vues sur Napoléon', André Suarès.

Het probleem van het idealisme en de macht vindt men nergens zo eigenaardig gesteld als in de gestalte van de Corsicaan, die in een tijdsverloop van enkele jaren het aspect van Europa zo grondig veranderde, dat het er tegenwoordig nog overal de kennelijke sporen van draagt. Diezelfde man van de macht par excellence vindt men dan tegen het eind van zijn leven terug op St. Helena, gekweld door een dienstklopper van een gouverneur en dagen achtereen geïnterviewd door een enigszins omslachtige, tamelijk met zichzelf inge-

nomen, maar volkomen toegewijde aanhanger, de graaf de las Cases, die ongeveer de rol van Eckermann bij Goethe heeft gespeeld. Napoleon rechtvaardigt daar zijn leven voor die noterende bewonderaar, achter wie hij ongetwijfeld steeds ‘de wereld’ heeft gezien; en uit die rechtvaardiging kan men gemakkelijk opmaken, dat Napoleon niet bepaald het type van de ‘zuivere denker’ of zelfs maar van de oprechte biechteling is geweest; hij heeft trouwens zelf gezegd in één van deze gesprekken dat hij niet gesteld was op indiscrete bekentenissen in de geest van Jean Jacques Rousseau. De man van de macht geeft zich nooit, ook niet als hij door ‘de wereld’ verlaten op een eenzame rots ergens in de Oceaan achterblijft; hij motiveert zijn daden, hij verdedigt zijn politiek, hij is daarom ook van tijd tot tijd gedwongen tot phrasen en leugens, al schitteren daar tussendoor de flitsen van zijn miraculeuze mensenkennis. Waarom is het dikke *Mémorial de St.-Hélène*, waarin bovendien nog de lang niet altijd amusante praatjes van las Cases de woorden van de keizer verduisteren, dan ondanks alles één van de boeiende werken, die men, om het met een dwaze term te zeggen, ‘als een roman’ leest? Als men op Suarès zou moeten afgaan, zou die vraag nauwelijks te beantwoorden zijn. Suarès haat Napoleon. Hij weet geen kwaad genoeg van hem te zeggen. Hij analyseert zijn persoonlijkheid, totdat er niet veel meer van overblijft dan een subliem monster, een ‘egoïst’, ‘zonder humaniteit’, ‘zonder het minste begrip van God’, en vooral: vulgair; vulgair, niet verfijnd, zonder de aesthetisch geschoolde smaak van Suarès voorzeker. De voornaamste indruk, die ik van het boek van Suarès heb meegenomen, is wel, dat Suarès Napoleon bijzonder kwalijk neemt, dat hij niet de moraliteit, de waarheidsliefde en die befaamde goede smaak van Suarès bezat. Ik zeg dit niet alleen ironisch, maar ook met een zekere bewondering voor het geschrift van Suarès; want hoeveel boeken zijn er niet over Napoleon geschreven, waaruit men niets anders dan de herinnering òf aan stupide verafgoding òf aan domme boedelbeschrijving kan meenemen! Het standpunt van Suarès heeft ten minste het voordeel een standpunt te zijn; hij beoordeelt Napoleon van het standpunt van de idealist, en hij be-

oordeelt hem *dus* slecht. Leg naast deze *Vues sur Napoléon* Stendhals *Vie de Napoléon* en vergelijk de oordelen; dan blijkt aanstonds, dat twee mensen met grotendeels dezelfde observaties tot diametraal tegengestelde conclusies komen! ‘L'amour pour Napoléon est la seule passion qui me soit restée...’: met die bekentenis leidt Stendhal, één van Europa's meesterlijkste psychologen, maar het tegendeel van een idealist à la Van Eeden, zijn aantekeningen over de keizer in. Wie men moet geloven? Of is het standpunt, dat men inneemt tegenover Napoleon, slechts een onderdeel van het standpunt, dat men inneemt tegenover het idealisme en de macht?

Hier, inderdaad, wordt het probleem weer ingeschakeld, dat ik naar aanleiding van Van Eedens boekje aanroerde. De visie van Suarès op Napoleon is noch dom, noch onbeduidend, maar het is de visie van de idealist zonder inzicht in de machtsverhoudingen; het is de visie van de man, die met de droom der veilige negentiende-eeuwse cultuur nog in zich een rechtschapen poging waagt om de Corsicaanse meteoor voor te schrijven, welke baan hij eigenlijk *genomen had moeten hebben*, als hij een *fatsoenlijke* meteoor was geweest. Daarom beklaagt Suarès zich over Napoleons minachting voorde ‘ideologen’, daarom verwijt hij hem geen begrip van ‘geestelijke grootheid’ te hebben gehad, zonder zich te realiseren, dat de ganse ‘grootheid’ van een Napoleon compleet weg zou vallen, als men hem met de maatstaf der idealisten van 1911 ging meten. Suarès zou een ideale Napoleon willen construeren, zonder zijn Corsicaanse struikrover-eigenschappen, maar hij zou daarmee meteen de eigenheid van een Napoleontische verschijning hebben ontkend en dus Napoleon onmogelijk hebben gemaakt!

Het tragische leven van Frederik van Eeden bewijst, dat er iets heroïsch kan zijn in een idealistisch bestaan, dat gekenmerkt wordt door het ontbreken van nuchtere realiteitszin; maar het wonderlijk-rijke leven van Napoleon bewijst evengoed, dat er iets heroïsch kan zijn in een bestaan vol daden, waaraan alle idealisme vreemd is; die twee levenswijzen te gaan meten met maatstaven, die op schoolmeesterij lijken, is onzinnig. In laatste instantie is de beoordeling van Napoleon door

Suarès schoolmeesterij; omdat Suarès de macht haat, wil hij de macht niet reëel zien; en hij doet in dit opzicht dus hetzelfde als Napoleon, die de Jacobijnen, de theoretici, haatte en hen daarom in het *Mémorial de St.-Hélène* als een soort baarlijke duivels voorstelde....

Van Eeden zegt in zijn boekje, dat het fameuze woord van Napoleon: ‘Veertig eeuwen zien van deze pyramiden op U neder’ een holle phrase was, waarvoor de soldaten getroost de dood ingingen. Hij heeft gelijk; maar hij had er aan toe moeten voegen, dat de wereldgeschiedenis vol is van zulke phrasen, en dat men ze daaruit niet kan verwijderen zonder haar beeld te verwringen.

De ‘binnenkant’ van Tachtig

NESCIO (J.H.F. GRÖNLOH): *Dichtertje*
ALBERT KUYLE: *Weerlicht*

Er is geen litteraire stroming geweest, of zij heeft haar uiterlijke verdwazing naast haar innerlijke waarde gehad. Een kunstenaar is nu eenmaal een wezen, dat werken moet op de grens van werkelijke biecht en comediantendom; hij is aan de ene kant geneigd de maatstaven van het ‘publiek’ te verachten, terwijl hij aan de andere kant voortdurend gevaar loopt populair te worden door een bepaalde vormgeving, die datzelfde ‘publiek’ in hem waardeert, en daardoor de slaaf te worden van zijn eigen uiterlijkheid.

De Beweging van Tachtig geeft van deze twee aspecten der kunst een zeer duidelijk beeld. Zij had ongetwijfeld in het Nederland van de toenmalige domineedichters iets zeer reëels te zeggen, o.a., dat de schoonheid om haarzelfs wil niet bepaald een zonde was, waarvoor men de mens moest waarschuwen; en zij heeft de waarheden, die zij meebracht, ook zeer helder geformuleerd. Maar daarnaast kan men de Beweging van Tachtig in een zeker stadium ook zien als een caricatuur van zichzelf; als een specimen van dwaze vormvergoding en artistieke praat, die alle contact met de bewoonde wereld langzamerhand had verloren.

Het is onjuist om die caricatuur alleen maar te beschouwen als een onschadelijk begeleidend symptoom, dat nu eenmaal alle litteraire bewegingen begeleidt; want de caricatuur speelt een veel grotere rol, dan men wel pleegt aan te nemen. Daarop moet men, wat de Beweging van Tachtig betreft, maar eens nalezen het volkomen vergeten *Vincent Haman* van de ‘bijwagen’ van Tachtig, Willem Paap; een boek, zo vlijmend geestig van observatie en zo uit de nabijheid gegrepen, dat het voor de Tachtigers in vele opzichten uiterst compromittant genoemd mag worden. Het tekent deze generatie van ‘letterkundigen’, met Van Deyssel (Vincent Haman) als cen-

traal punt, als een troepje tamelijk belachelijke aestheten, verslaafd aan hun onnozele vormcultus en op jacht naar pietepeuterige verfijninkjes en goedkoop succes. Vooral de schrijver van *De Heilige Tocht*, de beroemde Arij Prins, komt er bij Paap heel slecht af; onder de naam Reinhold wordt hij gehekeld als de man, die een tobbe varkensbloed in zijn kamer had gehaald, om de groenige weerschijn van de tobbe in het bloed maar precies te kunnen beschrijven, en die zijn ziel en zaligheid had verpand aan zinnen als deze: 'Toen, gevallen de byl, beul handenwryvend in vreugd van gedane werk, de oogen in aandachtstaring blik pikken op hoofd in tobbe met water...' Ook als men de satyre van Paap van overdrijving wil verdenken (en dat staat ieder vrij), zal men toch moeten toegeven, dat het staaltje van Prins' stijl lang niet slecht gekozen is; in Arij Prins had Paap inderdaad een auteur gevonden, die de caricatuur vertegenwoordigt van de z.g. 'beschrijvingskunst', want Prins meende blijkbaar, dat het verdraaien van zinnen en het concurreren met de impressionistische schilderkunst een nieuwe roeping voor de litteratuur betekende. Zoals Gorter door de schone argeloosheid van zijn *Mei* bewijst, dat de simpele beschrijving een openbaring kan zijn voor ieder, die haar na kan voelen, zo bewijst Arij Prins door de moeizame verbeeldingsgymnastiek van zijn *Heilige Tocht*, dat men met enige goede wil ook zeer veel aan de goê-gemeente kan wijsmaken; want ik heb totnogtoe nooit iemand aangetroffen, die mij met de hand op het hart kon verzekeren, dat hij *De Heilige Tocht* van het begin tot het einde had uitgelezen, maar zeer velen, die beweerden (op zwakke of geen gronden), dat men zoiets toch wel moest respecteren. Waarschijnlijk wordt bij zulke gelegenheden de bestede moeite ook in rekening gebracht; en zo komt het, dat *Vincent Haman*, een boek van ongemene qualiteiten (niet alleen als satyre, maar ook als psychologisch document!) nog slechts in een voorwereldlijke editie verkrijgbaar is en bijkans in geen enkele litteratuurgeschiedenis wordt genoemd, terwijl het litteraire 'slang' van Prins overal als bijzonder interessant en verheven wordt voorgesteld.

Het lot van Willem Paap heeft tot dusverre een andere schrij-

ver, die men wel eens ergens vermeld vond onder de naam Nescio, gedeeld. Die naam is bijna een legende geworden, sedert in 1918 een drietal gebundelde novellen verschenen onder de titel *Dichtertje, De Uitvreter, Titaantjes*. Van de auteur hoorde men sindsdien niet meer. Anthonie Donker kondigde in het handboek *Stroomingen en Gestalten* aan, dat hij eigenlijk Nico Eisenloeffel heet, maar hij wist het blijkbaar al evenmin als vele anderen, die andere vermoedens hadden; want bij de tweede druk ontpopt Nescio zich als J.H.F. Grönloh, waardoor hij de Eisenloeffel-hypothesen voorgoed ongeldig verklaart.[1]

Nu is deze naamquaestie bijzaak. Veel zonderlinger is, dat men over deze merkwaardige auteur bijna nooit iets lezenswaardigs in de desbetreffende handboeken vindt, terwijl toch zijn novellen zouden moeten gerekend worden tot het beste, wat de stijl van Tachtig heeft voortgebracht! Het is daarom niet meer dan een ‘daad van eenvoudige rechtvaardigheid’, om bij het heuglijk feit van deze tweede druk van het onvindbare bundeltje de aandacht te vestigen op deze verwaarloosde. Terwijl alle mogelijke tweede- en derderangskrachten van om ende bij Tachtig nog altijd paraderen in de historische traditie, gaat een Nescio, evenals een Willem Paap, schuil achter het getheoretiseer over vormproblemen, die hun betekenis behoorden te verliezen, wanneer er gesproken wordt over een schrijver, die zijn betekenis dankt aan zijn persoonlijkheid en niets anders. Immers: zou men Nescio gaan beschouwen uitsluitend van het standpunt van taal, rhythme etc. etc., dan zou men hem moeten indelen bij al die ijverige naturalisten die ‘hatti’ schreven in plaats van ‘had hij’ en zelfs ‘verachttenem’ voor ‘verachtte hem’ (alsof men die twee t's wèl hoorde in de spreektaal!); men zou hem, om de formele eigenaardigheden van zijn stijl, moeten onderbrengen bij een groep met wie hij niets dan uiterlijkheden gemeen heeft. En men heeft dat, zoals blijkt uit de onbekendheid van zijn werk, ook doorgaans gedaan; Nescio verdween bij de zovelen, die al dan niet verdienstelijke novellen in naturalistenstijl hadden gebrouwen.

Welk een volstrekte miskenning der waarden! Als er één Nederlands auteur is, die essentieel geen naturalist is, dan is

het Nescio; men behoeft maar even de humor van zijn stijl te ondergaan om te begrijpen, dat niets hem verder lag dan het uitvoerig en conscientieus refereren van uiterlijke details. Het naturalistisch stijlprocédé heeft Nescio slechts als middel gediend, waar het voor anderen doel was; dat is het grote verschil tussen zijn werk en dat van de mensen der pure beschrijving. In zijn drie novellen treft juist de aristocratische *beperking* van de beschrijving; zij doet alleen dienst om het treffende en ter-zake-dienende naar voren te brengen, al het andere laat zij liggen. Inzet van Nescio's werk is niet de uitwendige schil van mensen en dingen, maar hun verborgen ziel; men vindt bij hem niet de oppervlakkige waarneming van de naturalistische auteur, die meent uit een mozaïek van observaties een geheel te kunnen samenstellen; Nescio laat zich zelfs niet imponeren door de schilderseffecten, waarop hij zich overigens uitnemend verstaat. Zijn personages zijn gezien vanuit het standpunt van iemand, die *zelf oordeelt*, met veel humor en zonder gemoraliseer, maar desalniettemin oordeelt; dit in tegenstelling tot de naturalisten, die zich lieten voortdrijven op de stroom der ongetelde impressies. Nescio's ‘uitvreter’, evenmin als zijn onvergetelijke schilder Bavinck, die de zon in een hoedendoos wilde opsluiten, als de kunstprots Hoyer, als de zwak-romantische, snel uitgedoofde aestheet Bekker zijn niet alleen ‘typen’, zoals de naturalisten er bij dozijnen hebben gegeven; zij representeren tevens een wereldbeschouwing, die oordeelt over de artist, oordeelt over de arrivé, oordeelt over de verhouding van het maatschappelijke en onmaatschappelijke. Ik zeg niet, dat Nescio deze wereldbeschouwing in de vorm van een philosophie voordraagt; neen, hij suggereert haar dwars door zijn figuren heen, hij bewijst ons, dat hij een net van maatschappelijke en aesthetische vooroordelen heeft verscheurd, eer hij de mensen kon creëren, die in zijn novellen zo compleet voor ons leven. In het bestaan van de Uitvreter, het wezen op de grens van philosophen wijsheid en vagebondenmoraal, ervaart men iets van de doelloosheid van het in doelbewustheid versleten leven van de gemiddelde mens, maar tevens - en hier is de humor gids naar de wijsheid! - het doelloze van het in doelloosheid doorgebrach-

te slenterleven, zoals de bohémien dat wil. Er is genie in dit verhaal juist omdat het geen propaganda maakt, noch voor de sociale, noch voor de onsociale mens. Het is geen ‘aanklacht’, al spot het met veel en al spaart het geen heilige huisjes, en het is evenmin een verheerlijking van de vagebond, al heeft de schrijver onverholen pleizier in de onmaatschappelijke gesties van zijn Japi, wiens wonderlijke en volmaakt doelloze reis naar Friesland nooit werd opgehelderd. Humor en tragiek zijn bij Nescio twee kanten van dezelfde zaak; dat blijkt het duidelijkst uit zijn eerste novelle, ‘Dichtertje’, waarin het tragische van het geval onverhulder aan de dag komt dan in de beide andere novellen, maar nooit zo, dat de lezer de humor laat varen. Nescio beduidt ons, dat het van ons standpunt afhankelijk is, of wij een geval tragisch dan wel humoristisch zien; de tragiek van het dichtertje, dat anders is dan andere mensen en leven wil zoals zij niet leven, mag voor het dichtertje zelf de ondergang betekenen, voor de ‘God van Nederland’, die zoveel van die gevalletjes te behandelen krijgt, is het niet meer dan een incident. Voor beide standpunten heeft Nescio gevoel: dat is het kenmerkende van zijn stijl.

In deze houding tegenover het leven zoek ik ook één van de voornaamste redenen van Nescio's impopulariteit bij de officiële kunstenaars. Hij heeft te duidelijk laten doorschemeren, dat hij het type van de ‘artist’ doorzag. Zijn dichtertje heeft werkelijk wel talent, al is het dan misschien niet extra veel, maar hij is daarom niet minder een gewoon mannetje. Zijn Bavinck, de dolle, dazende rasschilder, komt in een gesticht voor zenuwpatiënten terecht. Dat is het lot van de ‘titaantjes’, die God willen verbeteren. ‘Af en toe glimlacht God even om de gewichtige heeren, die denken dat ze heel wat beteekenen. Nieuwe Titaantjes zijn al weer bezig kleine rotsblokjes op te stapelen om 'm van z'n verhevenheid te storten en dan de wereld eens naar hun zin in te richten’...

De bundel van Nescio is een boek voor ‘allen en niemand’. Het is een Tachtigersboek, maar van binnen uit gezien en daarom boven Tachtig uit gekomen. Het geeft, in een milieu van Tachtigerswoorden, de mens als een wezen, waarom men kan huilen, maar met evenveel recht glimlachen.

De enige directe overeenkomst tussen Nescio en Albert Kuyle is misschien alleen het feit, dat zij beiden onder pseudoniem gepubliceerd hebben. Zelfs de humor, die in beider werk voorkomt, is van zo verschillend gehalte, dat men beide genres onmogelijk op één lijn kan stellen; bij Nescio is de humor een bewijs van levenservaring, bij Kuyle is zij hoogstens amusante speelsheid oftewel 'betere grapjasserij'. De humor van Kuyle is het product van een schooljongensachtige mentaliteit, die hem overigens lang niet onaardig staat; het is de humor van de 'buitenkant', zoals die van Nescio een humor is van de 'binnenkant'. In zijn soort is die van Kuyle zeer waardeerbaar: hij kan een aangename short story schrijven, gecomponeerd uit vaardige woordtechniek, gevoel voor de komische situaties en een flinke portie sentimentaliteit.

Tussen de rooms-katholieke schrijvers van zijn generatie neemt Kuyle een eigen plaats in. Hij heeft niets van het scholastische type, dat Anton van Duinkerken vertegenwoordigt, want op diens redeneerkunst verstaat hij zich niet; zijn polemieken in 'De Gemeenschap' zijn van de baldadige soort en zij richten zich bij voorkeur tegen zijn eigen geloofsgenoten. Ook met het aesthetische type, waarvan Jan Engelman een voorbeeld is, heeft hij eigenlijk weinig gemeen. Kuyle is roomskatholiek, omdat hij het nu eenmaal is; men krijgt de indruk, dat hij daarvan verder ook geen rekenschap wil afleggen, maar dat hij het niet op prijs stelt, als men zijn katholiciteit in twijfel trekt. Daarbij moet men zich dus maar neerleggen, en waarom ook niet! Het talent van Kuyle schijnt zich meer en meer in de richting van de vlotte vertelling te bewegen; veel inhoud moet men er niet in zoeken, op een daverende banaliteit zo nu en dan moet men altijd voorbereid zijn, en psychologie is een woord, dat Kuyle wel met afgrijzen zal vervullen. Hij mag graag schrijven over vlotte jongens en lieve meisjes, over de Amerikaanse boffer Sjooks, en over Chris, die voor zijn trouwen naar Rome ging; aan zijn toon merkt men, wanneer hij zelf een traan heeft weggepinkt. Er schuilt iets van de geboren prozaïst in Kuyle, maar het zij met permissie gezegd, ook iets van de vlotte kroegbaas; welke neiging het in hem winnen zal, zou ik niet durven voorspellen. In zijn beste ogen-

blikken is hij charmant, in zijn slechtste vulgair. Als een van zijn helden, Jerry de uitvinder, heeft hij een voorliefde voor semi-soft boorden, die drijven en onbrandbaar zijn, d.w.z. voor situaties, waarvan de romantische sfeer of het anecdotisch geval het hoofdelement uitmaakt, zodat hij er zich zonder veel psychologische verantwoording uit kan redden.

Men moet goede vertellers appreciëren, omdat er zoveel slechte vertellers zijn. Daarmee is eigenlijk het diepzinnigste gezegd, wat ik over Albert Kuyle ten beste zou kunnen geven.

Eindnoten:

1 Tevoren had hij in de N.R.C. in een ingezonden stuk zijn pseudoniem opgeheven.

De persoonlijkheid van Willem Elsschot

WILLEM ELSSCHOT: *Kaas*

Hoe treurig het ook moge zijn, waar is het zeker: de gemiddelde ‘intellectuele’ Nederlander, anders dan de gemiddelde ‘intellectuele’ Fransman kent de schrijvers van zijn taalgebied niet.

Over dit onbetwistbare feit is veel gedisputeerd en men heeft zich al dikwijls afgevraagd, hoe het toch in vredesnaam mogelijk is, dat een volk nog wel met de reputatie van ‘beschermer der geestelijke vrijheid’ in de twintigste eeuw een opmerkelijke voorkeur is gaan vertonen voor zijn *minderwaardige* auteurs. Ik zou niet gaarne beweren, dat de grote massa in andere landen niet eveneens die minderwaardigen opzoekt, want dat ligt in de lijn van het lezen als functie van de geest, die zich verstrooien en van de dagelijkse levensbezwaren ontdoen wil; maar ik spreek hier over een klasse van mensen, wier ontwikkeling en natuurlijke intelligentie van dien aard zijn, dat zij het boek niet uitsluitend behoeven te beschouwen als een ‘Ersatz’ voor het bridge-spel. Zij, die de gave des onderscheids konden hebben, beoefenen nog altijd de huiskamerroman, die in Nederland bijkans onsterfelijk schijnt; zij achten zich al heel gelukkig met een nieuw product van Alie van Wijhe-Smeding of Jo van Ammers-Küller en - wat het zonderlingste van de ganse historie is - zij debatteren ook nog bestendig over de meerdere of mindere *qualiteiten* van dat soort uitgaven, in plaats van te erkennen, dat het er hoegenaamd niets toe doet, of *Vrouwenkruistocht* beter of slechter is dan *Naakte Waarheid*. De qualiteitsverschillen van zulke boeken bewegen zich op een plan, dat, van Europees standpunt gesproken, al lang geen plan meer is. Men kan zeggen, dat de voortreffelijkste vertegenwoordiger van het genre in Europa John Galsworthy is geweest, men kan ook nog zeggen, dat Ina Boudier-Bakker aanmerkelijk beter schrijft dan

b.v. mevr. de Vries-Brandon, die pas een nieuwe loot van de oude stam deed verschijnen: maar daarmee zou men dan toch ook wel genoegen kunnen nemen. Wie in de mening verkeert, dat zulke verschillen ter zake doen in de Europese letterkunde, vergist zich te enenmale.

Deze intense belangstelling voor het middelmatige boek zou ons nog vrijwel koud kunnen laten, als haar noodzakelijk complement niet ware het volslagen gebrek aan belangstelling voor het boek van betekenis. Het is, als wist men tot voor kort van het bestaan van auteurs als Elsschot, Nescio, Paap en anderen niets af; zover gaat dit gebrek aan wezenlijke belangstelling voor eigen cultuur, dat in het Buitenland onze natie vertegenwoordigd wordt door vertalingen van Felix Timmermans, de reeds genoemde mevr. Van Ammers-Küller en de volstrekt niet bijzonder merkwaardige provinciale beschrijvers van het boerenleven, Herman de Man en Antoon Coolen. Ik zie af van een enkele uitzondering, zoals de lofwaardige pogingen van de onlangs gestorven Rudolf Lonnes, die getracht heeft in Duitsland belangstelling te wekken voor de Nederlandse litteratuur; want zulk een uitzondering bevestigt des te droeviger de algemene indruk, dat men in Europa ons slechts kent als bezeten door een *Kreuzzug des Weibes*, anders nauwelijks. Zulk een toestand maakt het isolement van een klein volk zonder internationaal gangbare taal weer des te drukkender en beschamender; want wij kunnen ons nu eenmaal in deze tijd de luxe niet permitteren, er een ‘eilandcultuur’ op na te houden, zoals in de zeventiende eeuw. Zonder contact met de Europese problemen worden wij weer, wat wij in de eeuw van Beets en Tollens geweest zijn: de Chinezen van Europa, bang voor de gele kaft van een Frans romannetje, zwerend bij de kaas als het symbool van de kosmos.

Kaas! Hoe ongezocht stroomt deze inleiding naar het boek, dat mijn thema voor deze kroniek is! En hoe zonderling alweer is het, dat men hier te lande de man, die dit bij uitstek nationale onderwerp als het centrale punt van zijn roman koos, tot voor enige jaren in het geheel niet, maar dan ook *in het geheel niet* kende! Pas toen de Wereldbibliotheek indertijd een herdruk publiceerde van zijn vergeten *Lijmen*, hoorde

men zijn naam zo nu en dan eens noemen, maar altijd nog luidkeels overschetterd door het pallieteren en pirroenen van zijn medevlaming Felix Timmermans. Waarschijnlijk was één van de hoofdoorzaken dier onbekendheid, dat Willem Elsschot zich niet verwaardigd had, onze zin voor 'leut' en jovialiteit te strelen door zich uit te drukken in het zogenaamd 'sappig Vlaams': Elsschot schreef n.l. bijna behoorlijk Nederlands, ik bedoel Noord-Nederlands zonder fouten, hetgeen de meeste Vlamingen niet best afgaat; men zou hun dit overigens ook weer niet kwalijk nemen, als zij maar niet de kans schoon hadden gezien, om van hun 'sappige' dialect te profiteren en het gehele taalgebied benoorden de Moerdijk te overstromen met hun 'sappige' woorden. Die sappigheid, die sappigheid! Als wij niet oppassen, komen wij nog eens om in al het sap, dat het Zuiden ons met zoveel kracht inspuit, alsof het heil van de Dietse stam ervan afhing!

De romans van Willem Elsschot, wilde ik zeggen, zijn geschreven in heel gewoon Nederlands, dat hier en daar de Vlaming weliswaar verraadt, maar nergens het provinciale taaleigen opdrijft tot een cultus. Dat wil zeggen, dat de romans van Elsschot hun betekenis danken niet aan het feit, dat ons het water in de mond komt als wij ze lezen; Elsschots taal is vrij van alle extravagantie, sober, soms scherp afgebeten, een andermaal precies vertellend, met de koele humor van de waarnemer. Men kan dat constateren in zijn verhaal *Een Verlossing* (1921), maar beter nog in zijn oudere roman *Villa des Roses* (1910; eigenlijk meer een grote novelle), de met wrede nuchterheid genoteerde geschiedenis van een Parijs pension. De bewonderaars van de huiskamerroman zouden dit boek ongetwijfeld 'cynisch' noemen, omdat het niets versluiert en vermooit, dat burgerlijk en caricaturaal is, omdat het door zijn humor wraak neemt op een nest van kleine intriges, waarvan de schrijver zeker meer dan zijn bekomst heeft gehad; men doet er nu eenmaal beter aan, weemoedige en medelijdende commentaren bij zulke histories te schrijven, als men van zijn succes verzekerd wil zijn. Maar desondanks is het woord 'cynisch' hier, als zo vaak, weer misplaatst; wie beter kan lezen, ontdekt achter de verbitterde observator van *Villa*

des Roses spoedig genoeg een gemakkelijk te ontroeren ziel, die echter geen lust heeft om van die ontroerbaarheid de onnozele dupe te worden. *Villa des Roses* is een boek boordevol gevoel; maar het gevoel kookt niet over, als in zovele tweedeen derderangs romans, het zoekt ook geen verheven namen voor dingen, die men beter nuchter kan noemen; het verkeert eenvoudig in die tijdelijke staat van bittere ontgoocheling, die ieder ook verstandelijk fijn bewerktuigd gevoelsmens moet doormaken, als hij zich niet voortijdig in een klooster opsluit. De pensionbewoners zijn met een genegenheid gezien, die ook de haat insluit en die dus niets uitstaande heeft met de romantische vertedering, waarmee sommige auteurs van boerenromans hun sujetten vertroetelen; Elsschot is geen dupe van hun schilderachtig voorkomen, en hij is evenmin verliefd op hun dwaze gewoonten; hij had hen lief, *zoals zij waren*, zonder idealisering en vervalsing van waarden, en daarom kon hij hen, mèt al hun hatelijke eigenschappen, weer tekenen zonder de boosheid van een verongelijkte. Als wraakneming is *Villa des Roses* daarom van de beste soort; men proeft aan de stijl, dat de wraak geen rancune inhoudt.

In *Lijmen* (1923) waagde Elsschot een gedurfder zet; hij verliet de beschrijvend-novellistische trant om een problematische figuur in het centrum van zijn compositie te zetten: de ex-idealist, die ‘in de handel’ gaat. De handel wil hier zeggen: het ‘lijmen’ van klanten met een reclametijdschrift, dat hun zogenaamd zakelijk voordeel kan brengen, maar eigenlijk berust op een truc. Deze truc - en hierin steekt niet voor het geringste deel de waarde van het boek! - is volkomen ‘geoorloofd’; de onderneming met het Wereldtijdschrift is geen zwendel, maar op de ‘zuivere logica’ van de handelsman berustende negotie; de gedupeerden zijn dupe door hun eigen gebrek aan weerstandvermogen, en zij zijn dus in de algemeenste zin symbolen van de handel als normaal verschijnsel. Het is voornamelijk om deze inzet van een probleem, dat ik *Lijmen*, tegen veler opinie in, hoger aansla dan *Villa des Roses*; het is als geheel misschien minder vlekkeloos van schriftuur, maar het is ook zonder enige twijfel belangrijker van inzet. Hoewel de hoofdpersonen van dit boek, de ex-idea-

list Laarmans en de van geoorloofde trucs profiterende ‘ondernemer’ Boorman, min of meer symbolisch zijn, heeft Elsschot het gevaar van opzettelijk aandoende en hol-klinkende symboliek volkomen weten te vermijden; de mensen uit *Lijmen* zijn even aanvaardbaar als mensen als de personages van *Villa des Roses*. Men kan aan Elsschot merken, wat men aan ieder goed romanschrijver kan merken (en wat de goede romanschrijver aanstonds volstrekt onderscheidt van de middelmatige en de slechte), dat hij de modellen voor zijn romanfiguren voor ogen heeft gehad en betrapt op hun menselijke eigenschappen; hij werkt niet met cliché's van andere auteurs, die men bij wijze van spreken aan huis geleverd kan krijgen. Het probleem van de handel, van de overreding, van het gepermitteerd bedrog, van de concurrentie, van de ‘oorlog in volle vrede’ dus, waaraan een ieder dagelijks is overgeleverd, waaraan niemand kon ontkomen, omdat die ‘oorlog’ het fundament is van ons bestaan... dat probleem levert Elsschot de lezer over met een volheid van mensenkennis en een rijkdom van humor, die hem recht geven op een zeer bijzondere plaats in de litteratuur van zijn generatie.

Het zoëven verschenen *Kaas* verschaft ons het bewijs, dat een zeer Nederlands artikel het thema kan leveren voor een allerminst provinciaal-Hollandse roman. Ook in *Kaas* snijdt Elsschot het probleem van de handel en daarmee het algemener probleem van *het handelen* aan. Het accent is anders dan in *Lijmen*; het gevoelselement treedt sterker op de voorgrond, de persoonlijkheid van de man, die moet ‘lijmen’, ditmaal met kaas, en die ook hier de naam Laarmans draagt, is meer hoofdzaak dan in het vorige boek. Hij, Laarmans, heeft een armzalige, maar fatsoenlijke betrekking bij de General Marine and Shipbuilding Company; dan komt de kaas in zijn leven, in de vorm van een agentschap, dat hem wordt aangeboden; zijn bestaan wordt een kaasbestaan, zijn gedachten moeten zich omzetten tot kaasgedachten, zijn tot nog toe povere, maar eerlijke persoonlijkheid moet zich metamorphoseren in een wezen, dat kaas ademt, kaas predikt, kaas verheerlijkt; er is maar één Kaas en Laarmans moet zijn profeet zijn! Maar hij, de bescheidene, de nederige, maar oprechte, tracht tever-

geefs; hij blijkt te goed (of te onhandig, al naar men wil) voor het kaasevangelie, en hij keert terug tot zijn medeklerken, verslagen, maar tenminste niet vernederd. En Laarmans hervindt zichzelf:

''t Is vreemd, in al die jaren heb ik niet geweten dat het op kantoor zoo gezellig kan zijn. In die kaas moest ik stikken, terwijl ik hier, tusschen twee briefjes in, even kan luisteren naar innerlijke stemmen.'

Is het gegeven dus min of meer een repliek van *Lijmen*, de roman zelf is het zeker niet. Welk van de beide boeken het sterkst is, zou ik niet dadelijk durven uitmaken; in *Lijmen* vindt men de merkwaardige figuur van de handelaar Boorman als winst, die hier ontbreekt, in *Kaas* daarentegen komt de moeder van de hoofdpersoon naar voren, zoals men dat nog in geen van Elsschots werken had aangetroffen. Voor de kaastemptatie begint, staat de held van die historie aan het sterfbed van zijn moeder: een inleidend hoofdstuk, dat onmiddellijk de gevoeligheid èn de beheerste soberheid van de schrijver volledig openbaart. Met die moeder sterft iets weg, voelt men; nu kan het spel beginnen, Laarmans staat blanco. Met de zachte humor van korte, tekenende zinnetjes weet Elsschot in deze scène aan het sterfbed meer tragiek te geven dan veel anderen het doen met pathetische en opgewonden woorden. Geen woord te veel, geen gebaar te dik, geen opmerking overbodig; ook de dood, suggereert Elsschot, heeft recht op soberheid, er is geen reden, om juist daar het luid misbaar aan te heffen, dat dan gewoonlijk losbreekt. In die sobere toon van milde humor gaat het verhaal voort, tot het zich oplost in een nederlaag, die geen nederlaag is.

De held van *Lijmen* was een idealist, die aan de handel geofferd werd. De held van *Kaas* laat zich niet offeren, maar verkiest de propere armoede boven de verkaasde rijkdom; of beter gezegd, hij verkiest niets, maar het leven verkiest niet, dat hij een slaaf van de handel zal worden; hij blijft 'honnête homme' dwars door de kaas heen. In dit opzicht is *Kaas* een nieuw aspect van Willem Elsschot, een étappe in zijn ontwikkeling. Men zou dit nieuwe een positief geloof in oprechtheid kunnen noemen; niet via een onvruchtbaar, sputterend idea-

lisme-van-de-koude-grond komt Frans Laarmans tot die oprechtheid; neen, door een bolwerk van kaascompromissen moet hij zich heeneten om het bescheiden eiland der ‘innerlijke stemmen’ voorgoed te bezitten. Op de proef gesteld door de kaas, geadeld door de kaasproef heeft de klerk voortaan *recht* op zijn armoede, omdat hij zich nu pas volledig bewust is geworden van het voorrecht in oprechtheid arm te kunnen zijn.

Er is veel verwantschap tussen de Nederlander Nescio en de Vlaming Elsschot, al zijn hun stijlmiddelen geheel verschillend; wat hen beiden verbindt, en wat het tot een voorrecht maakt over hen te schrijven, is hun reëel gevoel voor het eiland der innerlijke stemmen.

Over het nut van bloemlezingen

> *Kent Uw Dichters*! Honderd gedichten van honderd dichters. Een poëtisch stalenboek met een inleiding door J. Greshoff.

Misschien ben ik nog niet oud genoeg en komt het nog wel met de jaren; maar tot op heden heb ik geen juist beeld van de man, voor wie de vele bloemlezingen, die er in de wereld zijn, worden samengesteld. Uit het vervaarlijke aantal zou men zelfs willen afleiden, dat zij aan een geweldige behoefte voldoen; en desalniettemin, ik zie de lezer niet voor mij, die de bloemen leest, zoals de bloemlezer ze eerst voor hem heeft bijeengelezen. Iedere anthologie doet mij onwillekeurig aan het middelbaar onderwijs denken; hem, de nijvere of luie scholier, zie ik zéér duidelijk voor mij, gebogen over het boek met de vele namen en de vele producten, dat een docent hem tracht te expliceren; en de scholier droomt, als hij tot de nijvere categorie behoort, onder de woorden van de leraar weg door het raam, of speelt, als hij een luiaard is, met het potlood en de passer, die op zijn bank liggen. Dit tafereel behoort tot het gebied der paedagogie; maar kunt gij u de volwassene voorstellen, die zijn liefde voor de poëzie ontleent aan *Nieuwe Geluiden* van Dirk Coster of (in een oudere generatie) aan *Dichters van dezen Tijd* van mr J.N. van Hall? Ik moet bekennen, dat mijn fantasie tekort schiet.

Als ik, gegeven dit gebrek aan verbeeldingskracht, nu mijn verstand laat werken, zegt dit mij, dat men een bloemlezing uit de poëzie kan gebruiken 1e om ingewijd te worden in de allereerste geheimen van de poëzie, en 2e om van alle poëtische markten thuis te zijn. Het eerste geval is natuurlijk volstrekt eerbiedwaardig en verdient uitsluitend onze toejuichingen; dat er mensen zijn, die niet over de ontelbare gedrukte dichtbundels beschikken en zich toch een weg naar die bundels willen banen, kan men slechts begrijpelijk en verheugend vinden. Het tweede geval daarentegen geeft minder stof tot voldoening; zij, die van het bestaan der dikwijls zeer

uitvoerige bloemlezingen willen profiteren om de afzonderlijke dichters in hun afzonderlijke bundels te vermijden en tòch met de roem der belezenheid te gaan strijken, lijken veel op dat soort dieven, dat er de voorkeur aan geeft in te breken in spaarbanken om de moeite van talrijke particuliere brandkasten te ontlopen. De vergelijking gaat meer op, dan men wellicht geneigd is te denken; wij lezers stelen allen, zonder uitzondering, van de talenten der schrijvers, maar wij bestelen hen gewoonlijk thuis; de spaarbankhouders der litteratuur, alias de samenstellers van bloemlezingen, dagen echter uit tot diefstal in het groot; allerlei kostbaarheden leggen zij bijeen in dezelfde safe, men behoeft maar te grabbelen.

Om van de beeldspraak af te stappen: het belang van bloemlezingen, en speciaal dan van bloemlezingen der poëzie, lijkt mij in het algemeen zeer problematisch. Dienen zij uitsluitend, om ons te inviteren in het totnogtoe onbereikbare, dan horen zij eigenlijk altijd toch min of meer thuis bij het middelbaar onderwijs en moeten worden ondergebracht bij de ‘leerstof’; dienen zij om de snob te helpen bij het zoeken naar een litteraire ‘houding’ in beschaafd gezelschap, dan bevorderen zij een soort dilettantisme, waar niemand baat bij heeft dan de snob zelf, die er zijn ijdelheid door gestreeld voelt, en werken zij de schijnvorm der cultuur, de ‘algemene ontwikkeling’ in de hand; en ‘algemene ontwikkeling’ in zaken der poëzie is één der afschuwelijkste dingen, die men zich onder de culturele spotvormen denken kan.

Wij bezitten op dit gebied (om ons te bepalen tot de levende dichters, die het thema van deze kroniek zijn) zo het één en ander. Costers bekende *Nieuwe Geluiden*, vele malen herdrukt, behoef ik hier wel niet met nadruk te noemen. De onloochenbare verdienste van het werk is, dat het veel Nederlandse poëzie, hoofdzakelijk van omstreeks en na de oorlog, onder het bereik van een groter publiek heeft gebracht en daardoor propaganda heeft gemaakt voor de jonge dichters, die destijds weinig of niet gelezen werden; deze verdienste betreft dan hoofdzakelijk het middelbaar onderwijs, in de ietwat uitgebreider zin, die ik zoëven aan het begrip heb gegeven. Het nadeel van hetzelfde boek is, dat het door Coster is

ingeleid op een veel te hooggestemde toon van algemene overschatting der verzamelde dichters; als men die karakteristieken thans, nadat het eerste rumoer om de toenmalige jonge poëzie wat is bedaard, herleest, komt meer nog dan vroeger in de dagen van de strijd zelf de schromelijke overdrijving van Costers te pathetische stijl naar voren. Ik bedoel hiermee niet in de eerste plaats dat Coster de ene dichter ten koste van de andere heeft overschat; inderdaad, ook dat is hem overkomen, maar welke bloemlezer overkomt dat niet! Het zou hoogst onbillijk zijn, Coster van dergelijke door de tijd trouwens al voldoende gecorrigeerde vergissingen ernstige verwijten te maken. Veel belangrijker immers voor de beoordeling van *Nieuwe Geluiden* is de *algemene* overdrijving van de poëtische motieven, waaraan Coster schuldig staat; het is, om zo te zeggen, in die befaamde inleiding een geraas als van een poëtisch Laatste Oordeel, waarbij de dichteres Marie van K. (poëtisch reeds lang ter ziele) minstens even apocalyptische capriolen maakt als de dichter J.C. van Schagen; men krijgt de indruk, dat Coster alles, wat hij in gedichten ongetwijfeld zuiver aanvoelde, in de golving van zijn verklarend proza vijfmaal te zwaar liet nadeinen. Vandaar het monotone van al die karakteristieken, ondanks alle pogingen, om de nuances zo gevarieerd mogelijk weer te geven; er heeft een soort ‘gelijkschakeling’ plaats gehad in Costers proza, waardoor alle dichters, van Martien Beversluis tot Slauerhoff, onwillekeurig op elkaar gaan lijken... als men op die inleiding afgaat, wel te verstaan. Bovendien lijkt de gehele Nederlandse poëzie, door deze deining, als ensemble veel ‘geweldiger’ dan zij is; want wat zij ook moge zijn, een ensemble van hemelbestormende giganten is zij zeer bepaald *niet*.

De circa 1930 door D.A.M. Binnendijk samengestelde en ingeleide bloemlezing *Prisma* was een weloverwogen reactie op Costers procédé. Binnendijk wilde het vorm-element op de voorgrond stellen en verkondigde de leer van ‘beschermd domein der Poëzie’, waarin hij de lezer door zijn anthologie wilde binnenleiden. Hier zag men dus de apocalyptische capriolen verdwijnen om plaats te maken voor een gezelschap van uitgezochte en aan Binnendijks normen getoetste poëten,

die allen gekeurd werden op hun gehalte aan vormkracht; ‘de aanwezigheid van deze vormkracht nu heeft... gediend als criterium voor deze bloemlezing’, aldus Binnendijk in zijn inleiding. Het gevolg van deze, op zichzelf begrijpelijke reactie bleek te zijn het optreden van een groot aantal gentlemenepigonen; zij voldeden immers aan het criterium van de vorm en andere eisen stelde de verzamelaar niet; of de verzamelden ook nog belangrijke *mensen* waren, was een vraag, die hier niet werd opgeworpen. Heeft dus Costers bloemlezing iets van het gezwollene en pathetische van de man, die tot elke prijs giganten wil ontdekken, *Prisma* vertoont iets stijfs en formeels, dat ons herinnert aan det middelbaar onderwijs in engere zin.

Er zijn meer bloemlezingen in Nederland; maar laten wij ons tot deze twee, de voornaamste bepalen, en zien, wat de nieuwe bloemlezing van Greshoff te vertellen heeft.

De titel *Kent Uw Dichters*! vind ik niet gelukkig gekozen. Hij ademt een verkeerde democratie; het is onzin, om het gehele Nederlandse volk met een uitroepteken te sommeren zijn dichters te kennen. Ik mag ook niet aannemen, dat Greshoff dit bedoeld heeft; maar mij overtuigen van mijn ongelijk inzake de waarde van bloemlezingen kan ook zijn bloemlezing niet, al heeft zij de verdienste, anders te zijn ingericht dan die van Coster en Binnendijk. Greshoffs werk heeft minder pretenties; het kan het stellen zonder een uitvoerige inleiding met karakteristieken van de opgenomen dichters; het is inderdaad, zoals de ondertitel zegt, een poëtisch stalenboek. Van iedere dichter is één vers opgenomen; er is dus geen rekening gehouden met de belangrijkheid van een figuur; enig doel is, de lezer (de volwassene dus, die ik mij zo moeilijk voor kan stellen) kennis te laten nemen van wat er al zo in de Nederlandse poëzie van thans omgaat. Ik herhaal: deze doelstelling was aanmerkelijk minder zwaar dan die van Coster en Binnendijk, en in zekere zin mag men het dus niet van hun budget aftrekken, dat zij in practisch *resultaat* soms bij Greshoff achterbleven. Een stalenboek - ieder, die wel eens behangselpapier heeft moeten uitzoeken, zal het beamen - is geen compositie, vertegenwoordigt een minimum aan synthese, is zelfs

vaak een ware kwelling door zijn onbeperkte wanorde en zijn overstelpende veelheid aan materiaal; daarentegen heeft het voor, dat men zelf in die anarchie zijn weg kan zoeken, zonder te worden afgeleid door de preoccupaties van een meneer, die u zegt, wat mooi is en wat niet.

Al deze qualiteiten en fouten van het stalenboek bezit Greshoffs anthologie inderdaad. Het materiaal is uitstekend; de wijze, waarop het bijeengebracht is, verraadt goede smaak en een veelzijdige belezenheid zonder vooropgezette parti pris; iemand, die nu werkelijk tot de Nederlandse levende poëzie nadert als een vreemde en niettemin voor poëzie gevoelige, kan zijn gang gaan, want het stalenboek is niet van de eerste de beste afkomstig. Het ontbreken van de (uit den aard der zaak en zelfs bij de superieurste behandeling altijd wat schools aandoende) karakteristieken is m.i. een voordeel, tenminste als men de bundel werkelijk als stalenboek gebruikt; of een leek, die zich in die bonte schare werpt, het zonder oriëntering zal kunnen doen, is een tweede. Het lijkt wel buitengewoon aannemelijk, die theorie van het poëtische stalenboek; maar in de practijk is poëzie geen behangselpapier, en hij, die de dichters niet kent *in hun geheel*, d.w.z. als persoonlijkheden, die een bepaalde waarde representeren, zal door deze losse gedichten niet tevreden worden gesteld; hij zal zeker een indruk krijgen van wat er ‘te koop’ is, maar omdat iedere kennismaking van langere adem hem onthouden wordt, zal hij van de persoonlijkheid van de dichter geen hoogte kunnen krijgen. Bij Coster en Binnendijk vond men van dichters, die zij om een of andere reden belangrijker achtten, *meer* verzen, en daarbij de karakteristieken; Greshoff versmaadt dat systeem (wat de karakteristieken betreft m.i. terecht!), maar vervalt nu in een ander uiterste: het stalenboek, met van elk dichterlijk behangsel één lapje.

Bovendien moeten wij, het zij hier aanstonds vermeld, Greshoff op een zonderlinge inconsequentie betrappen. Hij zegt nl. in zijn inleidend woord, dat zijn bundel ‘geheel buiten de voorkeuren van den samensteller om’ is gemaakt. Dit nu is toch wel een erg vreemde bewering, als men daarnevens aan het publiek aanbiedt *één* vers telkens van *één* dichter! Er

heeft dan toch op zijn minst een *schifting* plaats gehad, die op de voorkeuren van de samensteller wijst; en gelukkig kan men vaststellen, dat Greshoff, tegen zijn eigen bewering in dus, ook wel degelijk rekening heeft gehouden met zijn voorkeuren. Om een voorbeeld te noemen: van François Pauwels, een dichter, waarvan men waarachtig niet kan zeggen, dat hij veel goeds heeft geschreven, neemt Greshoff met het beleid van zijn voorkeur een goed vers (‘De Vreemde Tocht’) op; precies dezelfde tactiek volgt hij ten opzichte van Martien Beversluis en Dop Bles, om maar enkele namen te noemen. Trouwens het staat een ieder vrij over Greshoffs keuze naar hartelust te discussiëren, want die keuze blijft de keuze van Greshoff en niemand anders. Ik zelf vind zijn selectie in het algemeen geslaagd, maar ik stel er toch de voorkeuren van Greshoff voor verantwoordelijk!

Een ander groot bezwaar van deze ‘lappendeken’. De argeloze lezer, die dit boek raadpleegt, moet, dunkt mij, wel de indruk krijgen, dat de Nederlandse litteratuur met *honderd* dichters fabelachtig belangrijk is; en als om die indruk nog te versterken, voegt Greshoff er aan toe, dat hij zich tot een honderdtal ‘beperkt’ heeft. ‘Het zou geen moeite gekost hebben, om er, bescheiden geschat, nog een honderdtal naast te vinden.’

Met andere woorden: tweehonderd levende dichters zou dit kleine land herbergen; tweehonderd, die waard zijn om ‘bloemgelezen’ te worden en door een specimen voorgesteld te worden aan het publiek? Het spijt mij, maar ik geloof er niets van; integendeel, ik ben van mening, dat Greshoff er goed aan gedaan zou hebben, van b.v. *vijftig* dichters telkens *twee* verzen te geven en zorgvuldiger te schiften volgens het criterium der persoonlijke belangrijkheid. Ook al hebben Jacques Benoit, Dop Bles, H. de Bruin, Charivarius, L. Ali Cohen, Martin Leopold, G. Kamphuis en zovele andere figuranten in deze bundel wel eens een aardig vers geschreven: er is geen enkele reden, om hen daarom in een verzameling representatieve gedichten naar voren te brengen, tenzij... Greshoff de bedoeling heeft gehad te vervallen in hetzelfde euvel als dat, waaraan de bloemlezing *Prisma* leed! Ook Greshoff verzuimt

hier weer, evenals Binnendijk, het zo gewichtige onderscheid te maken tussen oorspronkelijkheid en epigonisme; ook bij hem vindt men kris kras door elkaar en nog wel elk met één vers, Agatha Segers, J. Slaeurhoff en Gabriël Smit. Wie maakt daaruit op, dat Agatha en Gabriël op zijn hoogst wel *eens* een goed vers hebben geschreven, terwijl Slauerhoff een *oeuvre* achter zich heeft?

Het komt mij voor, dat Greshoffs systeem al evenmin deugt als dat van zijn beide voorgangers en dat zelfs de vaak zo voortreffelijke keuze zijn bloemlezing niet bruikbaarder zal maken. Minder dan ooit trouwens zie ik de man, voor wie al dit werk werd verricht: de argeloze zoeker in het stalenboek....

Een volk en zijn mythe

HEINRICH MANN: *Der Hass*
ERNST TOLLER: *Eine Jugend in Deutschland*

Wie zich realiseren wil, wat zich sedert Maart 1933 in Duitsland, in de onmiddellijke nabijheid van onze Oostelijke grens, voltrekt, zal zich niet tevreden kunnen stellen met politiek alleen; hij zal gedwongen zijn, er zich duidelijk rekenschap van te geven, dat de 'revolutie', die het nationaal-socialistisch regiem bracht, zich sedert lang heeft omgezet in een culturele structuurverandering van een geheel volk. De politiek, in de engere zin van 'staatkunde', is maar een klein onderdeel van het gehele proces; de politiek geeft misschien zelfs een tamelijk onjuist beeld van dat proces, omdat achter de schermen, in de huiskamers, de ateliers en de laboratoria de kleine dingen veranderen, zonder dat het aanstonds in een (bovendien streng gecontroleerde) pers tot uiting komt. En de kleine dingen zijn, zoals altijd, ook hier het belangrijkst voor de kennis van het totale beeld.

Iemand, die zoals schrijver dezes, enige tijd in Duitsland heeft geleefd, zij het dan ook onder de republiek van Weimar, weet, dat wat thans gebeurt, eigenlijk met partijpolitiek weinig te maken heeft. In Duitsland is op het ogenblik een mythe tot officieel aanzien gekomen, die het Duitse volk officieus, en in veel groepen zelfs, die zich destijds republikeins noemden, sedert de dagen van de vrijheidsoorlogen voortdurend was blijven belijden. Het nationaal-socialisme heeft nauwelijk iets anders gedaan dan die mythe van volk, bloed en de daarmee verwante begrippen activeren; en daaraan heeft het zijn wonderbaarlijk schijnend succes te danken. Men behoeft werkelijk niet aan mirakelen te denken, als men, steeds overigens nog met verbazing, constateren moet, dat de oppervlakte van Europees georiënteerde cultuur, de cultuur van het officiële Tweede Rijk, in verloop van enkele maanden volkomen verdwenen is, want werkelijk, het was de façade van een cultuur,

meer niet, die ineenstortte. Daarachter leefden instincten, die geen verbond hadden gesloten met de oppervlakte; een universiteitsbeschaving overlopend van philosophisch jargon, gespecialiseerd tot in het monsterlijke, maar met een essentieel gebrek aan harmonie, was het symbool van een volk van denkers en dichters, dat denken en dichten maar uiterst zelden tot een synthese had kunnen verenigen. Wat men daarover tegenwoordig ook moge fabelen, het staat vast, dat Goethe en Nietzsche (wie weet voor een deel ook Bismarck) vreemdelingen zijn geweest in hun eigen land en het, als zij thans terugkeerden, in nog groter mate zouden blijven. Goethe, de representant van een cultuur, waarin Europa volkomen was opgenomen (men leze slechts de 'Gespräche mit Eckermann', die in dit opzicht geen twijfel over laten), representant tegelijk van het voorname hofleven in een Duitse miniatuurstaat; Nietzsche, door zijn tijdgenoten geïgnoreerd en op zijn best op de schouder geklopt om zijn 'fraaie stijl', door het nageslacht misverstaan tot in het belachelijke (alsof hij een voorloper van de thans in Duitsland heersende mythe ware geweest!)... zij hebben beiden herhaalde malen gezegd, dat hun volk als cultuurvolk achterstond bij de rest van Europa. Zij waren beiden ballingen in eigen land, met dien verstande, dat Goethe die ballingschap gemakkelijk kon verdragen, omdat zijn geest de tegenstellingen als vanzelf harmoniseerde, terwijl Nietzsche in Zwitserland en Italië rondzwierf en als 'emigrant' op vreemde bodem zijn werken moest schrijven. Het enige verschil tussen hem en de emigranten van tegenwoordig is, dat het Rijk van Bismarck hem vergunde in Duitsland althans te publiceren, terwijl men hem dat nu zonder enige twijfel zou hebben verboden.

Voor Nietzsche was het grote drama der Duitse cultuur een open boek. 'Ihr Deutsche, ihr seid so tief, ihr seid noch nicht einmal oberflächlich....'

Het lijkt mij daarom nog niet minder een bewijs van *verkeerde* oppervlakkigheid, als ik Heinrich Mann in zijn 'Zeitgeschichte' hoor beweren, dat, gegeven een paar verraders à la Von Papen minder, de ontwikkeling van het jaar 1933 evengoed anders had kunnen zijn. Niet, dat ik hierover lang met

Mann zou willen discussiëren; want per slot van rekening is de geschiedenis iets onomkeerbaars en heeft iemand, die zegt, dat de wereld er anders uit zou zien, als Napoleon aan de kinderstuipjes was overleden, vanzelf en met vrij veel gemak gelijk. Men zou dus Mann ook bij voorbaat willen toegeven, dat Hitler, als hij meer talent voor schilderen had gehad, waarschijnlijk geen politieke rol zou hebben gespeeld; maar hij *had* nu eenmaal niet het geringste talent voor deze kunst, en daarmee moet de geschiedenis zich contenteren. Het is oppervlakkigheid, als Heinrich Mann de ontwikkeling der gebeurtenissen in Duitsland min of meer wil beschouwen als een spel van toevallige omstandigheden, omdat daardoor te enenmale miskend wordt, hoe krachtig, zij het dan ook ondergronds en latent, de mythe van volk en bloed reeds aanwezig was, eer er ook maar een spoor van Hitler te bekennen viel. In dit opzicht is Mann al aanstonds de mindere van de nog niet overtroffen geschiedschrijver der nationaal-socialistische beweging, Konrad Heiden, die niet alleen in zijn *Geschichte des National-Sozialismus* een meesterlijke psychologie van de ‘Führer’ geeft, maar ook aantoont, uit welke zonderlinge mengeling van groezelig mysticisme en politiek ressentiment Hitler tenslotte naar boven kwam.

Bij Mann vindt men van die voorgeschiedenis eigenlijk niets belangrijks; hij kent te weinig waarde toe aan de voedingsbodem, hij ziet overal slechts het complot tegen de republiek, die hij verdedigt met een genegenheid, zoals men die bij Duitse schrijvers ook van vóór de ‘revolutie’ zelden aantreft. Mann is een toegewijde republikein geweest van de soort, die men altijd met een lampje heeft moeten zoeken; waarschijnlijk is ook juist daarom zijn requisitoir tegen de vijanden dier republiek meer heftig, satyrisch en oprecht dan diepgaand en gedocumenteerd.

In *Der Untertan* gaf Heinrich Mann jaren geleden een polemiek in romanvorm tegen de geest van het wilhelminische keizerrijk; in *Der Hass* keert hij zich met niet minder scherpte en verbittering tegen het regiem, dat hem alles heeft ontnomen, wat hem dierbaar was. Veel meer dan Thomas vertegenwoordigt Heinrich Mann de republikeinse idee; Thomas,

de ‘unpolitische’, verre de meerdere van zijn broeder in raffinement, subtiliteit en stylistische vermogens, hield altijd een slag om de arm, zoals zovele Duitse burgers dat deden; men zag hem, hoewel republikein en cosmopoliet, nooit in de positieve aanval, maar wel arm in arm met Wagner. In zijn ongecompliceerder directheid is Heinrich Mann mij daarom in dit tijdsgewricht sympathieker; hoe journalistiek en vaak goedkoop ik *Der Hass* ook vind, de oprechtheid doet mij veel van dat alles vergeten. En vergelijkt men dit in het buitenland gedrukte boek met de zoetelijke massaproductie der officiële Duitse romanciers en essayisten, waarvoor men waarlijk in Europa geen belangstelling meer behoeft te vragen, omdat zij volgens eenzelfde recept is gebakken, dan wordt het zo aanvechtbare boek van deze oude kampioen voor vrijheid en redelijkheid misschien wel een kostbaar meesterwerkje.

Heinrich Mann is in hart en nieren rationalist: dat is zijn kracht en zijn zwakheid. Zijn kracht: want hij ontleent aan dit ongeschokte vertrouwen op de ‘Vernunft’ zijn polemische vaart, zijn eerbied voor het gezond verstand en zijn afkeer van het valse mysticisme, dat in zijn land thans aan de orde van de dag is. Zijn zwakte: hij denkt er geen ogenblik aan, ook die ‘Vernunft’ problematisch te stellen en zich af te vragen, welke waarde de redelijkheid voor de mens heeft, in hoeverre een overwinning van de rede die mens zou kunnen baten. Daarom moest zijn betoog wel oppervlakkig blijven en, bij alle Voltaireaanse scherpte, onvoldoende, niet àfdoende. Het valse mysticisme van volk en bloed, dat Mann zeer gepeperd à faire neemt, heeft hem er toe verleid, het irrationele element in het leven *als zodanig* te nonchalant te behandelen; wanneer hij aannemelijk poogt te maken, dat de haat de enige drijfveer is, waardoor men het nationaal-socialisme kan verklaren, dan blijft zijn argumentatie zuiver pamflettistisch; hoezeer hij daarbij ook in de buurt komt van Nietzsche's ‘slavenmoraal’, die immers ook op ressentimentsgevoelens berust, hij weet nergens door te dringen tot de kern van het probleem en laat de lezer voortdurend achter met vragen, die hij van te voren al had moeten beantwoorden. Haat is voor Mann eigenlijk een vrij ongecompliceerd begrip;

het is de haat tegen de rede, tegen de ‘verlichting’; het is de triomf van de middeleeuwse duisternis, die zich in die haat baan breekt om de ontwikkelingsgang der mensheid tegen te houden. Neemt men genoegen met dat wat al te simplistische schema, dan kan men ruimschoots tevreden zijn met Manns resultaten; maar het ongelukkige is, dat wij meer vragen; met *dezelfde* polemische kracht *meer* scepticisme tegenover eigen ideaal!

Neemt men *Der Hass* als pamflet in de beste vorm, dan vindt men er veel voortreffelijke dingen in, snijdend gezegd, helder geformuleerd, onbevangen gedacht. En ik kan het niet helpen, maar voortdurend heb ik, terwijl ik Mann lees, de nu luidruchtig opdringende tweede rang voor ogen, die van de volk-en-bloed-mythe profiteert, om zich nu eindelijk het plaatsje te veroveren, dat de cosmopolitischer georiënteerde republiek van Weimar hem niet gunde. ‘Da sind arme Nichtskönner mit Augen gelb vom Aerger. So lange hatten sie ertragen müssen, dass auch wir noch da waren’, zegt Mann langs zijn neus weg.

Vergeleken bij deze soort heroën is zelfs een pamfletschrijver met gezond verstand en een ongesluierde blik zonder bloedfantasieën een auteur van het eerste plan!

De autobiographie van Ernst Toller vangt aan met een inleiding, geschreven op de dag der befaamde boekenverbranding: het auto da fe, dat komende geslachten in hun geschiedenisboekjes wel zullen moeten memoreren als symptoom van gelukkig nogal onschadelijke vuuraanbidding. Het is de inleiding van een tot vertwijfeling geraakte idealist, die geen uitweg meer ziet en nochtans zijn geloof niet wil opgeven, die daarom zijn levensbeschrijving op tafel legt.

‘Wie de ineenstorting van 1933 begrijpen wil, moet de gebeurtenissen der jaren 1918 en 1919 in Duitsland kennen, waarvan ik hier vertel...’

Aldus Toller, de bekende schrijver van het drama *Masse Mensch*, van het niet minder bekende *Hoppla, Wir leben*, die, behalve om zijn politieke overtuiging, ook nog als Jood zijn land heeft moeten verlaten. (Ik laat nu maar in het midden, dat een of ander geniaal individu thans ook uitgevonden

schijnt te hebben, dat Heinrich Mann een ‘angejudeter Arier’ is. Het wordt voor de Duitse cultuur langzamerhand moeilijk, zich nog op *zuivere* Ariërs te beroepen!). Tollers autobiographie stelt zich dus ook op het standpunt, dat de ware kern der tragedie lang voor het feitelijk gebeuren van de ‘nationale revolutie’ te zoeken is; en wat men dienomtrent in zijn boek leest, bevestigt voor de zoveelste maal mijn overtuiging, dat het nationaal-socialisme slechts de vorm heeft gebracht, waarin een lang bestaande mentaliteit officieel kon worden. Een curieus voorbeeld. Toller vertelt van de hongerperiode tegen het einde van de wereldoorlog:

‘De honger waart in Duitsland rond, professoren bewijzen, dat zemelen dezelfde voedingswaarde hebben als meel, jam met saccharine beter smaakt dan boter, aardappelloof heilzamer is voor de zenuwen en even lekker is als tabak.’

Dat was 1917, 1918. Wat zien wij tegenwoordig in hetzelfde land? Dat de bewijskracht der professoren zich richt op dezelfde quasi-wetenschappelijke procédé's, zij het dan ook ditmaal niet met de objecten zemelen en tabak; thans zijn de schedelmetingen meer in ere en de romantische rassentheorieën, en ook deze saccharine der wetenschap schijnt consumenten te vinden. Het is één staaltje uit de vele, die het boek van Toller zou kunnen opleveren. Hij heeft overigens zelf zijn toevlucht niet tot dergelijke parallellen genomen; het verhaal van dit veelbewogen leven is slechts een aaneenschakeling van doorgaans sober vertelde gebeurtenissen en geeft in die soberheid een overvloed van documenten. Uit alles blijkt, dat de idealist Toller al evenmin als de rationalist Heinrich Mann een diepgaande analyse aan kan. Beide schrijvers staan nog te zeer onder de directe invloed van de schokkende episode om zich geheel te kunnen losmaken van (ik zou bijna zeggen, volstrekt menselijke en natuurlijke) behoefte aan rhetoriek, die iedere strijdbaarheid noodzakelijk meebrengt. Ook voor Toller betekent het nationaal-socialisme barbarie en verraad aan de menselijke roeping, en hoewel het accent waarmee hij zijn ervaringen styleert, veel bewogener is dan dat van Mann, treft in zijn werk een verwant vertrouwen in de uiteindelijke triomf van de mens over het dier. Met al zijn ellende achter de

rug heeft deze man toch nog het geluid van de jeugd, van haar rhetoriek, van haar illusies:

> ‘Ich bin dreissig Jahre.
> Mein Haar wird grau.
> Ich bin nicht müde.’

Slechte romans, die goede romans zijn

ARTHUR VAN SCHENDEL: *De Waterman*

Als men mij op de man af zou vragen, of Arthur van Schendel goede romans schreef, zou ik, om de waarheid te zeggen, niet onmiddellijk een antwoord gereed hebben.

In de eerste plaats hangt die aarzeling samen met mijn volstrekte onwetendheid inzake het begrip ‘goede romans’. Er zijn mensen - ik ken ze bij dozijnen - die U direct en precies kunnen uiteenzetten, ‘waarom dit of dat boek wel verdienstelijke dingen heeft, maar daarom nog geen goede roman is’; zij hebben blijkbaar een recept tot hun beschikking, dat hen in staat stelt uit te maken, wat men onder ‘roman’ in alle landen en in alle tijden behoort te verstaan; zij zijn zo aangelegd, dat hun het lezen van een belangrijk boek vergald wordt door de wetenschap, dat zij het eigenlijk niet mooi mogen vinden, omdat het geen goede roman is. Deze mensen herinneren mij altijd aan die Amerikaan, die op een kameel de Sahara wilde doortrekken, dit inderdaad ook deed, een prachtige, boeiende tocht had en zich in alle opzichten voldaan voelde... tot hij, aan het einde van zijn reis gekomen, toevallig hoorde, dat zijn kameel een dromedaris was geweest; toen was het genot van de expeditie voor hem volkomen bedorven, want hij achtte zich gedupeerd, opgelicht en gedesillusionneerd. Zo doen ook zij, die onder het lezen van een boek de kameel ‘roman’ voortdurend voor ogen hebben; zij zitten gekluisterd aan een schema, een procédé, zij zijn dogmatici geworden, zij kunnen op een dromedaris gezeten niet meer van de heerlijkheden der wereld genieten.

In het algemeen zullen auteurs, die iets meer te zeggen hebben dan de gemiddelde publicisten, zich niet veel aantrekken van de criteria, die de litteratuur-historici voor de verschillende vakjes van de letterkunde hebben bedacht; zij zullen goede boeken schrijven, en als die goede boeken toevallig ook nog

goede romans zijn in de zin, die de litteratuur-historici aan dat woord zijn gaan hechten, is dat een zuivere bijkomstigheid. De romans van Dostojewsky zijn volgens West-Europese criteria bijna alle *slechte* romans; maar ik zou niet willen, dat Dostojewsky goede romans had geschreven volgens het onberispelijk voorbeeld van *Madame Bovary*! Al deze vorm-criteria zijn volkomen bijzaak, zodra een eersterangspersoonlijkheid zich van de vorm bedient; ja, men kan wel zeggen, dat de verstijfde vorm-criteria de grote schrijver bijna altijd ernstig in de weg staan. Hij wenst geen goede romans, d.w.z. goede procédé's te leveren; hij wenst zich zo uit te drukken, dat de materie zich het best naar zijn bedoelingen richt, en of dat goede, slechte, dan wel helemaal geen romans tot resultaat heeft, laat hem koud. Hoogstens heeft hij een vaderlijke genegenheid voor het eenmaal geschapen kind, dat, indien het als roman geboren is, ook als roman door hem wordt bemind.

Men heeft wel eens beweerd, dat een ‘goede roman’ zou zijn een roman, waarin de schrijver achter de schermen bleef en zijn personages aan het woord liet, zonder zelf telkens als ‘subject’ in te grijpen. Dat is een theorie, die wellicht opgaat voor de naturalistische roman (Zola) en ook voor de roman ‘in afleveringen’ (Het Doorgezaagde Weesmeisje): maar hoe belachelijk het is, zulk een toevallige stijltheorie te veralgemenen tot *de* roman, blijkt al aanstonds, als men de consequenties trekt: de romans van Stendhal, de grootste psycholoog van het negentiende-eeuwse Europa, zouden daarmee gerekend moeten worden tot de positief *slechte* romans! A la bonne heure; maar zou het dan niet beter zijn, met deze schoolmeestersindelingen op te houden en het *belangrijke boek* te laten voorgaan? Bovendien (wij mogen dat ter zijde wel even opmerken) is het niet waar, dat in de naturalistische roman de schrijver zich niet laat gelden; neemt men het werk van Zola of Flaubert, de grote ‘beschrijvers’, als geheel, dan verraadt het wel degelijk hun subjectiviteit, dan blijkt de z.g. objectiviteit niet anders dan een werkmethode te zijn geweest. Hun buitensporige liefde voor de ‘petits faits’ alleen al is een bewijs van een verhouding tot de ‘werkelijkheid’,

waarvan de subjectiviteit alleen maar aan de aandacht ontsnapte, omdat men meende, dat in die uitvoerigheidsmanie der naturalisten nu het ‘volle leven’ gegrepen was. Maar het ongeluk voor de heren naturalisten is, dat Stendhal met één simpel detail (b.v. de karakteristiek ‘sans menton’, voor een bigotte dame) meer van dat befaamde ‘volle leven’ verraadt dan honderd ‘petits faits’ bij elkaar!

Waar met al te veel nadruk over de ‘goede roman’ wordt gesproken, moet men er altijd op verdacht zijn, dat er een slechte roman in de buurt is, die protectie nodig heeft. Anders spreekt men niet zoveel over de goede roman, maar meer over datgene, wat de auteur door en in die roman heeft willen realiseren.

Na deze introductie zou ik Van Schendel geen groter onaangenaamheid kunnen zeggen dan deze: *De Waterman* is een goede roman. En nu volge meteen de paradox: toch is *De Waterman* een goede roman! Deze paradox verdient, als alle paradoxen, waarbij men niet de begrijpende glimlach der aanwezigen voor ogen heeft, enige nadere toelichting.

De oudere Van Schendel vond in de romanvorm een uitdrukkingsmiddel, dat hem gelegenheid gaf zijn romantische jeugdneigingen en zijn uiterst genuanceerd gevoel voor de dagelijkse dingen, zoals men ze in de fijne nevel ziet, te combineren. Men zou op bepaalde punten een vergelijking kunnen maken tussen Van Schendel en Vondel. 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. Noch Van Schendel, noch Vondel hebben ooit één gedachte opgeworpen, waarom de éne helft van de wereld de andere zou kunnen verketteren; de zachte humaniteit van Van Schendel, de uit behoefte aan gezag geboren katholiciteit van Vondel zijn eenvoudig de grondslagen, waarop een dichterlijk, beeldend temperament zich kan uitleven; de kwellingen

van de twijfel mogen zulke mensen al bestookt hebben, in hun werk komt daarvan niets tot uiting. Een eenvoudige, spontane, gelukkige drang tot het vermenigvuldigen van beelden bezielt hen en doet hen voortgaan, zonder conflict, van opus tot opus.

Een bepaalde evolutie zou men in Van Schendels oeuvre, dunkt mij, dan ook bezwaarlijk kunnen aangeven. Er moge een subjectiever, lyrischer jeugdperiode tegenover een objectiever, epischer ouderdom staan: van *Drogon* tot *De Waterman* is Van Schendels verhouding tot de wereld in wezen gelijk gebleven. Tamalone uit *Een Zwerver Verliefd* keert terug in Jacob Brouwer uit *Het Fregatschip Johanna Maria*, en deze herleeft (zelfs ditmaal met veel letterlijke reminiscenzen) in *Maarten Rossaart*, de waterman; alleen valt bij Tamalone de nadruk meer op het persoonlijk avontuur, terwijl de latere romans van Van Schendel meer in den brede schilderen, wat zich om de centrale personages afspeelt; maar dit verschil in accent tussen jeugd en ouderdom kan men moeilijk bestempelen met de naam ‘ontwikkeling’. Van Schendel was altijd een prozaschrijver met een primair verlangen naar het beeld, het zeer zuivere, aristocratisch getemperde beeld weliswaar; zijn mensengestalten waren steeds wezens, die leven door de atmosferische nevel van dingen en handelingen, die de schrijver om hen weeft; zij zijn doorgaans met pastel gedaan, alle scherpe krassen en brute contrasten zijn daarbij met de distinctie van de geboren aristocraat vermeden. Zo ook weer in *De Waterman*; aan de sfeer van het Hollandse landschap danken ook de levende wezens hun bestaan; ook hun zieleleven blijft sfeer, getemperd licht in een voornaam vertrek. Zelfs de ‘grote passies’ (het geliefde thema van iedere tweederangs auteur) bedwingt Van Schendel in zijn pastelstijl; men hoort er van, men weet, dat deze mensen botsingen en krampachtige incidenten hebben gekend; maar dat alles treedt terug, en wat er van blijft is het mistige heimwee, dat een Tamalone, maar ook een Maarten Rossaart altijd vergezelt.

Deze stijl heeft twee grote gevaren. Vooreerst is er niets, dat gemakkelijker zoetelijk en sentimenteel wordt dan de volgehouden pasteltoon; aan dat gevaar echter ontsnapt Van

Schendel steeds, omdat zijn persoonlijkheid werkelijk volkomen is vergroeid met zijn stijl. Er is geen spoor van truc in dit werk, en dat is een van zijn bijzondere charmes; men merkt pas goed aan romans als *Rembrandt* van Theun de Vries of *De Stille Plantage* van Albert Helman, boeken, die onder Van Schendels invloed zijn geschreven, hoe volmaakt zuiver Van Schendel zelf is; want juist in dat soort epigonisme mengt de sentimentaliteit en het cliché zich met de toon van het pastel, omdat de auteurs er saccharine in brengen. Er is echter nog een ander gevaar: de monotonie van het 'egale meesterschap'. Dit is voor Van Schendel een veel reëler bedreiging. Men kon dat merken aan zijn *Jan Compagnie*, dat niet voortdurend boeide, eenvoudig omdat het niet gevarieerd genoeg was geschreven. Het is niet nodig, dat de romancier de variatie van de detectiveroman betracht; maar hij moet op één of andere wijze de lezer bestendig vasthouden, hem steeds verder leiden door hem te *ver*leiden; niet met infame middelen, wel te verstaan, maar met alle middelen, die de goede schrijver evenzeer ten dienste staan als de middelmatige en slechte. Eén van de eigenaardigheden van Van Schendels stijl is, dat hij zeer zelden gebruik maakt van het beproefde middel om de roman te verlevendigen: de dialoog. Men kan dit beschouwen als een bewijs te meer van zijn aristocratische afkeer van het, juist in de Nederlandse roman, dikwijls zo ontzaglijk vulgaire conversatie- en debatteertoontje; dat neemt echter niet weg, dat het middel hier erger kan worden dan de kwaal. In *Jan Compagnie* miste men de dialoog telkens, waar hij niet gemist had kunnen worden; het boek kreeg, door het ontbreken van de botsing in woorden, iets van een te vlak fresco. Vooral, waar Van Schendels romans zo uitgesproken horizontaal zijn geconcipieerd, waar telkens motieven zich herhalen en het verticale motief, de 'draad' van het verhaal, daardoor wordt afgebroken, is het gevaar der monotonie voor deze schrijver het minst denkbeeldig.

Meet men nu *De Waterman* af naar deze eigenschappen van Van Schendels stijl, dan kan men constateren, dat dit laatste boek weer compleet de bekende Van Schendel geeft, maar op zijn best. Het onderwerp lag hem dit keer bijzonder goed. *De*

Waterman verplaatst de lezer naar het begin der negentiende eeuw, brengt hem in de omgeving van Gorcum en Zaltbommel, in het land der grote rivieren, mistig, zilverig en stug; en vooral, het brengt hem in de sfeer van de typisch Hollandse theologie, uitvloeisel van het Calvinisme, dat door zijn eigen vrijheidsbeginsel brokkelig en in zichzelf verdeeld wordt. Hollands en protestants is deze roman van a tot z; de grijze pasteltoon treft hier zeer zuiver het leven van één dier religieuze broederschappen, schakeringen van het puriteinse ideaal ener kleine burgerij. Van Schendel kiest geen partij, en hij geeft zijn lezers evenmin gelegenheid partij te kiezen; hij kiest zelfs niet merkbaar partij voor zijn 'held', de Waterman, de echte Hollander met zijn koppig-instinctieve neiging tot practische vroomheid; hij *beschrijft*, met de sobere overvloed van zijn aristocratisch ingetoomde, altijd klare en altijd eenvoudige woorden. Nooit een vals accent, nooit de lege praal van de man, die eigenlijk niets weet te zeggen en dit nu energiek moet verbloemen door stylistische schittering; geen woordstapels à la Querido, maar evenmin zoete koek als in *De Stille Plantage*. Het leven der broeders verloopt met de regelmaat van een natuurproces; om de Waterman heen is er wel rumoer van douaniers en Belgische opstand, maar Van Schendel buit dat thema niet uit; in het stille, mistige Holland dooft zelfs het geraas van een bombardement heel spoedig, terwijl de ellende van een watersnood opgenomen wordt in het rhythme van het grijze bestaan. Karakteristiek voor dit proza is het wegwerken der 'geweldige' motieven achter het gordijn van alledaagsheid, die onder Van Schendels gevoelige handen niet meer alledaags aandoet. Het is, of hij die conflicten niet gebruiken wil, omdat zij hem te luidruchtig zijn, te zeer op effect berekend. Zelfs de dood van het kind van Rossaart en zijn vrouw Marie, één van de 'tragische' momenten van de roman, is zo sober gehouden, dat men er de wil in proeft om tot iedere prijs het goedkope en breedvoerig-sentimentele te ontwijken. Het is de dood, zoals hij ook optreedt in *Kaas* van Elsschot: onverbiddelijk en rovend, maar losgemaakt van iedere pathetiek. En zoals Van Schendel de dood bejegent, zo bejegent hij iedere tragiek: met het zelfbedwang van de echte

aristocraat, wiens afkeer van het marktgeschreeuw is belichaamd in het aanduiden met korte en tekenende details. Dit is de mannelijkste vorm van romantiek, die zich denken laat; het is de romantiek, die zich terugtrekt in de soberheid als een toevluchtsoord.

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. Wat mij het meest hindert in de massa halfslachtige boeken, die de schrijvers misbruikt hebben om een portie beschrijving door elkaar te stampen met een contingent kwakkelige ideeën, dat ontbreekt bij Van Schendel volkomen. Hij komt rond uit voor wat hij is: een mens, wiens mogelijkheid tot genieten van sfeer en landschap onbeperkt moet zijn; een auteur, die theologische en wijsgerige disputaties kan beschrijven, alsof het polders naast rivieren waren in een onpartijdige herfst gedompeld, en wie niets gelegen is aan het verdedigen van ideeën, die hij trouwens niet heeft. Ik lees een boek als *De Waterman*, zoals ik een wandeling maak; half en half afwezig, min of meer verstrooid door het ontbreken van problemen en conflicten, maar altijd met dat weldadige gevoel in mij, dat er een atmosfeer om mij is, waaraan niet door halfwassen is gemorreld en geknoeid.

Als ik *De Waterman* dan een goede roman noem, heeft die qualificatie niets meer te maken met een of ander vormprobleem. Mijnentwege heeft dit boek nog alle gebreken van wijdlopigheid, gemis aan dramatisch vermogen, afwezigheid van sociaal besef en wat niet al; want ondanks of liever mèt dat alles zou men het mogen aanbevelen aan talloze geroutineerde auteurs-van-het-vak, wier romanciersmanieren niets te wensen overlaten. Zij kunnen van Van Schendel leren, dat er in de litteratuur een zuiverheid bestaat, wier monotonie boven de afwisseling van het vlotte trucsysteem verre te verkiezen is.

Perikelen der biographie

HENRI VAN BOOVEN: *Leven en Werken van Louis Couperus*

Over de zo merkwaardige figuur van Louis Couperus bestond, voor zover ik weet, geen samenvattend werk. Men kon dat als een lacune beschouwen; want hoe men ook over Couperus denkt, zeker is, dat niemand aan de fascinatie van zijn talent is ontkomen, die zich voor de nu niet bepaald overmatig met genieën gezegende Nederlandse letterkunde heeft geïnteresseerd. Daarom kon het boek van Van Booven, gelijk de gebruikelijke term zegt, door zijn verschijnen in een behoefte voorzien. Een biographie over Louis Couperus: de combinatie van die twee begrippen alleen al was voldoende om de belangstelling van velen gaande te maken.

Het is daarom dubbel jammer, dat Henri van Booven aan de verwachtingen niet voldoet, meer nog: dat zijn met toewijding en piëteit gedane arbeid zover beneden een dragelijk gemiddelde blijft, dat het mij moeilijk valt er goede qualiteiten in te ontdekken. Een biographie van een tijdgenoot of bijnatijdgenoot over een tijdgenoot is een hachelijke onderneming, en het is Van Booven niet mogen gelukken de daaraan verbonden gevaren te overwinnen.

Het is voor de biograaf van onschatbare waarde, als hij de man, over wie hij schrijft, persoonlijk gekend heeft. Eén blik op een costuum, een geste, één gesprek van mens tot mens kan zoveel van iemands persoonlijkheid verraden, dat vrachten bronnen, ijverig in bibliotheken bestudeerd, daarbij vergeleken in het niet verzinken. Er is een contact der levende aanwezigheid, dat door geen nauwkeurige nasporingen in archieven en zelfs niet door het lezen van intieme brieven (ook al acteursproeven, zij het dan van de intimiteit!) wordt geevenaard. Hoe meer de biograaf aan kleine nuances, aan schijnbaar onopvallende en onbeduidende bijzonderheden van zijns slachtoffers levenswijze weet op te vangen en te in-

terpreteren, hoe meer kans zijn biograaf zal maken op een herschepping van een mens, die zijn neus snoot, een sigaar rookte, ideeën cultiveerde. Hoe onofficiëler dus de biographie is, hoe beter... mits (en dit is van het grootste belang!) de biograaf ook in staat is de verzamelde details te duiden, het net van feiten te betrekken op de persoonlijkheid als geheel. Bezit hij dat vermogen niet, dan wordt zijn werk een verwarde verzameling anecdoten, waarom men kan huilen of kan lachen, waaruit een ander misschien veel materiaal kan putten, maar waaraan dat essentiële element ontbreekt, dat de ware biographie maakt. De kleine feiten zijn er niet om bij wijze van aardigheid verteld te worden; of liever, daarvoor zijn zij er ook, maar dat is in een goede biographie bijzaak; hoofdzaak is de gave der synthese, die een hoeveelheid stof vermag te ordenen, waarin de gewone opmerker-van-alle-dagen slechts chaos en contrasten ziet. Op een of andere manier lost de goede biograaf altijd de contrasten binnen de grenzen der beschreven persoonlijkheid op; dat wil niet zeggen, dat hij alle factoren, die elkaar in die mens schijnen tegen te spreken, verdoezelt of met een dooddoener onder zijn visie begraaft, maar wèl, dat hij in zijn visie op die mens tracht diens verschijnen op deze aarde te verstaan als een gebeurtenis, waarin alle aanvankelijke dissonanten samenklinken.

Zulk een synthese vereist een intelligentie van de eerste rang, vooral waar de gebiographeerde een gecompliceerd individu is geweest. Ongetwijfeld is de gewone geschiedschrijving van een nuchtere verte uit, met de gebruikelijke cliché's voor de personages en de weinig pretentieuze perspectieven van de vakhistoricus oneindig veel gemakkelijker, van dit standpunt bekeken; de historicus, die niet anders begeert dan groepen feiten in hun onderlinge samenhang te interpreteren en die genoegen neemt met ‘de ijzeren tsaar’, ‘de losbandige Catharina II’ en ‘de stoere Tromp’, loopt veel minder risico dan de biograaf, die tevens psycholoog wil zijn, die elk historisch cliché verwerpt om ervoor in de plaats te stellen een minutieus tasten en raden naar een samenhang, waaraan de officiële historicus zelfs in zijn dromen niet denkt.

Henri van Booven nu heeft de officiële weg der historici ver-

smaad en zich ten doel gesteld, Couperus te interpreteren aan de hand van de anecdoten, brieven en persoonlijke indrukken, waarover hij beschikte; de boeken komen daarbij, opzettelijk of onwillekeurig, op het tweede plan. Ik achtte deze methode, zoals ik reeds opmerkte, de enig juiste voor de biograaf, die niet bij een schema wil blijven stilstaan, als die biograaf althans in staat is de methode te hanteren. En hoezeer Van Booven op dit punt tekort schiet kan men niet beter demonstreren dan aan de meesterlijke biographie over Oscar Wilde (*Oscar Wilde, His Life and Confessions*) van zijn vriend Frank Harris. Het is wel buitengewoon ongelukkig voor Van Booven, dat dit boek als vergelijkingsmateriaal zich niet slechts aanbiedt, maar opdringt. Vooreerst zijn Couperus en Wilde tot in details vergelijkbare grootheden (Couperus heeft trouwens met Wilde gecorrespondeerd, zoals Van Booven zelf meedeelt, zonder er ook maar even bij stil te staan of er een conclusie aan te wijden!), zodat reeds de stof aanleiding zou kunnen geven tot het trekken van allerlei parallellen; maar bovendien zijn de methoden van Van Booven en Harris vrijwel gelijk. Ook Harris (die later in dezelfde stijl een niet minder curieuze biographie van Bernard Shaw heeft gegeven) verkiest de litteraire ‘gossip’ boven de officiële historiographie, om uit te kunnen gaan van de mens in zijn dagelijks leven, om ‘Oscar’ aan de openbare mening te kunnen prijsgeven als een wezen van vleesgeschiedenis. Maar aanstonds blijkt het enorme verschil. Terwijl Harris, ondanks zijn vriendschap met Wilde, afstand genomen heeft, is Van Booven niet aan de critiek toegekomen; terwijl Harris er niet voor terugdeinst ook de ijdelheden en vulgariteiten van Wilde naar voren te brengen, heeft Van Booven zich gehouden aan een conventionele voorstellingswijze van het genie als iets bovenmenselijks en boventijdelijks. Aldus heeft men na lezing van Harris' biographie een precies, niet-geïdealiseerd beeld voor zich van de aestheet, met zijn aan de ijdelheid verwante en toch volkomen zelfstandig geworden schoonheidscultus, van de grote stylist Wilde, maar ook van de dandy en kwast Wilde; terwijl men het massieve boek van Van Booven dichtslaat met een gevoel van diepe teleurstelling, omdat men van de

mens en schrijver Couperus eigenlijk nog evenveel en even weinig weet als toen men aan de biographie begon. Ongetwijfeld had Van Booven er beter aan gedaan zich te houden aan een minder veeleisende methode dan die van de alleen *schijnbaar* zo oppervlakkige anecdotische veelheid. Het blijkt n.l. duidelijk genoeg uit het gehele boek, dat Van Boovens kennis van het materiaal ruimschoots voldoende is; mogelijk had een eenvoudiger procédé hem gered.

Uit mijn *hoofdbezwaar* tegen *Leven en Werken van Louis Couperus*: dat men het leven van Couperus slechts in losse flarden en zijn werken in onvoldoende becommentarieerde paraphrases te zien krijgt, volgen eigenlijk alle andere bezwaren. Doordat Van Booven geen afstand heeft kunnen nemen, doen de door hem vertelde anecdoten als vrijwel overbodig aan, want de schrijver doet er niets mee, hij werpt ze op, meer niet; tot de verduidelijking van Couperus' wezen dragen zij hoegenaamd niet bij. Men moet voor de aardigheid na elkaar eens lezen de eerste ontmoeting van Van Booven met Couperus en de eerste ontmoeting van Harris met Wilde! De analogie in de feiten is frappant, het verschil in *plan* is er echter niet minder volstrekt om! En zoals die eerste ontmoeting Van Booven blijkbaar critiekloos achterliet, alleen maar geimponeerd door de ‘meester’, die hij hoogstens wat moest verontschuldigen tegenover een door hem verondersteld publiek van bekrompen Hollandse verachters, zo bleef zijn gehele biographie in wezen critiekloos, en daardoor onsamenhangend, zonder synthetische kracht.

De rest van deze kroniek, die verwerkt is in het essay ‘Tachtiger, meer dan Tachtiger’ (*over Louis Couperus*) *in ‘In Gesprek met de Vorigen’, is hier weggelaten*

De plaats van de dagbladcriticus

Een Nieuwjaarsmeditatie

Op de Nieuwjaarsdag voelt men zich altijd enigermate geneigd tot het verkondigen van algemeenheden; dat brengt de datum zo mee, want wij wensen de ganse wereld met een trouwhartig gezicht ‘heil en zegen’, alsof daarmee de kloven van de belangenstrijd een ogenblik werden overbrugd. Ik zeg niet, dat ik aan zulke eerwaardige gebruiken veel diepgang toeschrijf; maar omdat ieder gebruik zijn verborgen betekenis in zich draagt, acht ook ik mij geroepen, 1934 in te luiden met een algemene confessie. Een programma noemt men zoiets ook wel, vooral in de politiek; het woord klinkt wat te gewichtig voor de principiële dingen, die ik te vertellen heb, maar het is toch zo iets: een programma....

Enige tijd geleden hebben de heren Colmjon en Verbraeck in hun orgaan *De Litteraire Gids* de vriendelijkheid gehad mijn verschijnen in de kolommen van deze courant een ‘gebeurtenis van belang’ te noemen. ‘Of juister is’, voegden zij er aan toe, ‘dat deze benoeming van groot belang *kan* zijn. Het isolement onzer “hoogere” critiek (hoe komisch en tevens academisch doet die uitdrukking aan! M.t.B.) wordt er door verbroken. Eén dergenen, die gewoon zijn hun meeningen en inzichten uit te wisselen onder groepsgenooten, die door den aard van hun opstellen een barrière oprichten tusschen hun betoog en de groote massa der boekenlezers... een van onze “essayisten” wordt thans geroepen om zich geheel te wijden aan de voorlichting en leiding juist van deze groote massa.’ Er volgde dan nog een bespiegeling over de vorm, waarin ik mijn artikelen het best zou kunnen schrijven, benevens enige algemeen-strategische opmerkingen.

Het ligt uiteraard niet op mijn weg om over het ‘belang’, door de heren Colmjon en Verbraeck aan mijn persoon gehecht, te discussiëren; misschien zijn de illusies trouwens al

weer wat verbleekt; en ten opzichte van de Melkweg en zelfs Saturnus is dit ‘belang’ in ieder geval maar zeer nietig, wat men er verder ook van denken wil. Voor mijn meditatie is van meer gewicht de volgende passus uit het bewuste artikel:

‘Of Menno ter Braak het belang van zijn nieuwe taak beseft heeft, weten we niet (met een zijdelingse blik op de Melkweg en Saturnus: ja! M.t.B.). Hij heeft het niet noodig gevonden, zich bij het aanvaarden van zijn werkkring uit te spreken over zijn “program”. Maar deze stilte rondom litteraire gebeurtenissen, die buiten den engen kring der vakgenooten plaats grijpen, is in ons land normaal.... We gelooven dat ook uit deze wijze van doen blijkt welk een bescheiden plaats onze litteratuur in het openbare leven inneemt.’

De heren Colmjon en Verbraeck vergissen zich hier. Dat zwijgen over programpunten heeft niets te maken met de bescheiden plaats onzer litteratuur in het openbare leven. Ik heb eenvoudig altijd een hekel gehad aan de programma's *vooraf*, aan de tijdschriften, die met snorkende woorden worden aangekondigd, terwijl ieder weet, dat zij bestemd zijn om spoedig op de fles te gaan, aan de hervormingswoede, die elke ‘intrede’ en ieder ‘optreden’ epidemisch schijnt te moeten vergezellen. Onlangs zag ik een morganatische spruit van het tijdschrift der Katholieken, *De Gemeenschap*, die de niet onoriginele naam van *De Nieuwe Gemeenschap* zal dragen, aangekondigd met zulke heftige en van hartstocht zwangere termen, dat ik er even bleek van werd; als ik mij wel herinner werd ons niet minder beloofd dan een gloednieuwe samenleving. Nu geschiedt dit niet voor de eerste maal, zodat men er gemakkelijk vrede mee kan hebben; maar het verschijnsel is toch interessant. De grootste programma's leveren gewoonlijk het minste op en Thorbecke's ‘wacht op onze daden’ heeft ook in deze materie nog wel enige actualiteit.

Waarom dus een programma, d.w.z. een uitstippeling van richtlijnen, die men toch niet kan volgen? Het is met die litteraire programma's als met de programma's van gymnasiastenfuiven: er moeten altijd zoveel wijzigingen in worden aangebracht, dat het zonde is van de drukkosten. Dat wil niet zeggen, dat een man *zonder* programma van zins is met alle

winden mee te waaien; integendeel, het zijn juist altijd de programmaverkopers, die zich door het leven gedwongen zien zich in allerlei bochten te wringen om dat leven vooral maar in overeenstemming te brengen met hun zo ijverig bedachte leuzen. Het gevolg is dan gewoonlijk, dat de leuzen steeds meer verstarren en dat de verkondigers dier leuzen ten slotte geketend zitten aan hun eigen theoretische bedenksels, waarvan de betekenis overigens dan reeds lang niet meer tot hen doordringt. Men bespare mij dus, zelfs bij de aanvang van het nieuwe jaar, een programma en neme genoegen met enige losse opmerkingen, die wellicht toch iets verraden van wat er aan de ‘nieuwe taak’ vastzit.

De heren Colmjon en Verbraeck hebben gelijk, als zij een onderscheid maken tussen datgene, wat zij dan met een enigszins schoolse term de ‘hogere critiek’ noemen en de dagbladcritiek. Ik noem de term schools, omdat er hier a priori van geen ‘hoger’ of ‘lager’ sprake kan zijn: het onderscheid tussen het essay in de tijdschriften en een artikel in een dagblad bestaat zeer zeker, maar het heeft niets uitstaande met een hiërarchie van het geestelijk leven. Eerder is het een verschil van *instelling op de lezer*. Het (goede) tijdschrift-essay staat in zoverre nog dichter bij de particuliere brief, en de persoonlijke gedachtenwisseling, dat de schrijver bij enige benadering kan gissen, wie zijn lezers zullen zijn; zoals de briefschrijver doorgaans de geadresseerde van nabij kent, zijn eigenaardigheden voor ogen heeft en daarmee rekening houdt, zo weet de essayist gewoonlijk nog in zekere mate tot wie hij zich richt, omdat hij zich kan oriënteren naar de positie, die het tijdschrift in quaestie inneemt. Maar de dagbladcriticus? Hij is er zich vooreerst levendig van bewust, dat hij slechts een onderdeel is van een geheel, waarin de litteratuur en wat daarmee samenhangt, meestal een ondergeschikte rol speelt; als hij niet al te naïef is, zal hij beginnen met zich van die omstandigheid voldoende rekenschap te geven, want daaruit volgt, dat hij moet spreken tot een variabele schare van lezers, door de heren C. en V. weinig complimenteus aangeduid als: ‘de grote massa’. Met het voortreffelijke woord van Bolland, dat de massa er altijd één meer is dan men zelf denkt, zou ik,

ook hier de term willen afwijzen; de ‘grote massa’ is evenzeer en even weinig massa als welke kleine, kleinere of kleinste massa ook, waarop de tijdschriften meestal gefundeerd zijn; het belangrijke verschil is in dit geval, dat de lezer van een courant de stof anders consumeert dan de lezer van een periodiek. De courant heeft een andere sociale functie dan het tijdschrift, ergo verschilt de dagbladcriticus van de essayist.

Er zijn mensen, die daaruit de gevolgtrekking willen maken, dat de critiek in een courant per se oppervlakkig moet zijn; dat zijn degenen, die een groot respect hebben voor het duistere jargon, waarin sommige essayisten zich gaarne uitdrukken, omdat de simpele stijl (volgens Stendhal de moeilijkst bereikbare) hun niet gegeven is. Zij menen, dat men voor die befaamde ‘grote massa’ niet anders schrijven kan dan vulgair, anecdotisch en onbenullig, en dat er dus geen andere methode is voor dagbladcritiek dan maar wat babbelen over ditjes en datjes, over de puistjes op het voorhoofd van Baudelaire of de das van Antoon Coolen; tenzij zij er de voorkeur aan geven, het tijdschriftessay klakkeloos over te planten naar de dagbladkolommen, waarin niemand het leest, omdat het met het karakter van de courant als zodanig volkomen in strijd is. Zij vergissen zich. Omdat zij wel het pleizier der duisterheid en ingewijdentaal kennen, maar niet de charmes der oppervlakte, komen zij er toe, het noodzakelijk oppervlakkige van de courant weg te werpen en het ‘publiek’ te verachten, zonder zelfs maar geprobeerd te hebben, wat er met die oppervlakte te bereiken valt. De toneelcritiek van Paul Léautaud, die destijds in de *Mercure de France* verscheen, was volgens de gangbare opvattingen der deskundigen oppervlakkig, omdat hij niet zwaarwichtig philosopheerde over de Griekse tragedie, maar wel aandacht schonk aan de hoeden der aanwezige dames, en toch verried die z.g. oppervlakkigheid, die journalistieke vorm zo oneindig veel van het toneel, dat men die stukken nu nog kan herlezen, zonder iets te weten van de drama's en de acteurs waarom het ging. Toevallig verschenen zij in een tijdschrift en niet in een dagblad, maar zij bevatten alle eigenschappen van de op het tijdelijke afgestemde stijl der dagbladen. Het hangt er maar van af, wat men met de opper-

vlakkigheid doet; een superieur auteur in een courant is honderdmaal meer waard dan een diepzinnige derderangsfiguur-op-pantoffels in een tijdschrift, en zelfs kan het voor vele derderangsfiguren een uitmuntende leerschool zijn, als zij eens door het lot gedwongen worden onder hoge druk feuilletons te produceren; men leert daar b.v. veel diepzinnigheid mee af, die niet tegen een stootje kan. Dat ik hiermee geen pleidooi voor 'onze haastige, jachtige tijd' bedoel, zal men, hoop ik, zonder nadere explicatie begrijpen....

De oppervlakkigheid, hoe moordend zij ook moge werken op hen, die niet tegen haar bestand zijn, heeft dus dit voor, dat zij veel quasi-diepzinnigheid ontmaskert; tegen zo iets als de journalistieke haast moet men het op vak-philosophische pantoffels te enenmale afleggen.

Omdat zij met de speciale eisen, die de op de vergankelijkheid afgestemde stijl van de dagbladcriticus stelt, geen verbond kunnen sluiten, maken vele litteraire journalisten er een systeem van, de boeken die zij bespreken stelselmatig op een plan te heffen, waar zij niet thuis horen. Men ontkomt immers op die manier aan de voortdurende noodzakelijkheid om stelling te nemen tegen de altijd maar aangroeiende publicaties; men kent eenvoudig een paar vaste erenamen toe, gispt zo nu en dan eens een weinig om de tegenpartij ook iets te geven, maar houdt zich aan het recept, volgens hetwelk er iedere week minstens twee of drie meesterwerken verschijnen. (Het ware natuurlijk ook mogelijk alle boeken systematisch af te breken, maar dat geeft ruzie met Jan en alleman.) Als onze litteraire dagbladcritiek aan één euvel lijdt, dan zeker wel aan dit euvel der algemene overschatting. Het resultaat is, dat geen lezer meer weet, waar hij aan toe is, dat bij het publiek een vaag visioen ontstaat van een ontzagwekkende en steeds maar spuitende fontein van wonderen. Alles wordt vergroot, de normale dimensies dijen onder de streling der woorden uit tot volumineuze zwammen; en (van zwammen gesproken) de nuchterheid raakt in discrediet, terwijl hij, die de schoonste en vaagste superlatieven weet te produceren, met de dankbare glimlachjes van de gefêteerde schrijvers gaat strijken. Dit systeem is daarom zo funest, omdat het ten slotte ieder gevoel

voor verhoudingen doet verdwijnen. Critiek is nu eenmaal geen lyriek; de lezer heeft het recht van zijn criticus te verlangen, dat hij zich niet constant bedrinkt. Het is immers niet te ontkennen, dat de meesterwerken druppelen; de spuitende fonteinen bestaan alleen in de verbeelding van hen, die zich daardoor zelf verheerlijkt voelen.

Minder opvallend, maar in wezen even overbodig, is de litteraire critiek, opgevat als een soort uitgebreid agentschap voor ‘nieuws van de markt’.

Anthonie Donker heeft enige jaren geleden het *Critisch Bulletin* opgericht om de Nederlandse critiek te saneren. Hij ging daarbij uit van het beginsel, dat er behoefte bestaat aan een zo uitgebreid mogelijke *voorlichting*. Overziet men de verschenen nummers, dan blijkt, dat van die sanering niet veel terecht is gekomen, want persoonlijkheden werken aan dit blad niet of zelden mee, terwijl de lezers maandelijks overstelpt worden met bijeengegaarde opinies over alle boeken, die er in de wereld maar het licht zien. Het *Critisch Bulletin* houdt het midden tussen een courant en een tijdschrift; het heeft de allures van het laatste, maar de voorlichtingsdienst van een dagblad; zonder karakter en zonder centraal punt houdt het iedere maand deze halfslachtige parade. Ziedaar weer een ander uiterste, en een niet geringer gevaar: de volledigheidsmanie. Meent Donker soms het publiek te veredelen door het aan de litteraire chaos over te leveren onder de schijn van een deskundige voorcensuur? Ik ben zo vrij ook aan dit systeem niet te geloven; even verderfelijk als de stelselmatige overschatting is de stelselmatige volledigheid, waardoor het snobisme in de hand wordt gewerkt en de indruk gevestigd, alsof een mens zonder die inventaris niet kan leven. Men probere het maar eens; een mens kan véél ontberen eer hij doodgaat, en er is, zover ik weet, nog nooit iemand overleden door gebrek aan litteraire voorlichting. Iemand, die werkelijk licht zoekt, licht zichzelf wel voor.

Ik ontken natuurlijk allerminst, dat een uitgave als het *Critisch Bulletin* informatieve waarde kan hebben; maar de hypothese, als zou zulk een geschrift opvoedende kracht bezitten, lijkt mij weer één van die misverstanden, die op de grens

van tijdschrift en courant geboren zijn. ‘De heer dr N.A. Donkersloot’, zei Greshoff ergens, ‘zou van de critici bureauchefs - conscientieus en ijverig, vakkundig goed onderlegd en netjes - willen maken. En hij zelf is nu zooiets als Secretaris-Generaal op het Departement van Letterkundigen Arbeid, waar de heer D. Coster als minister sluimert.’

Men schrijft niet voor allen.

Ook de dagbladcriticus kan niet voor allen schrijven. Hij beseft, dat hij voor *velen* schrijft en hij trekt daarvan de consequenties door zoveel mogelijk het dialect der ‘ingewijden’ te vermijden; maar evenzeer blijft het de taak der lezers hem achter zijn woorden te *zoeken*. Wie op de criticus vertrouwt als een orakel, vergeet, dat er geen andere critiek bestaat dan die van ‘man tegen man’; objectieve voorlichting is een drogbeeld, waarvan Anthonie Donker droomt. Om te weten, wat de beoordeelde man waard is, moet men óók weten, wat de beoordelende man waard is; het critisch oordeel hangt tussen die twee in, is van geen van beiden los te maken. Men eise daarom geen dode onpartijdigheid van de criticus; juist in zijn partijdig oordeel openbaart hij de verhouding, die er tussen zijn slachtoffer en hemzelf bestaat en aan die verhouding kan de lezer zijn eigen meningen toetsen.

‘L'homme a cinq organes bâtis exprès pour lui indiquer le plaisir et la douleur. Il n'en a pas un seul pour lui marquer le vrai et le faux d'aucune chose.’ Als men dit woord van de achttiende-eeuwse abbé Galiani toepast op de litteraire critiek, heeft men zowaar een volledig programma in de hand!

Reacties op de Vlaamse leutigheid

GERARD WALSCHAP: *Trouwen*
RICHARD MINNE: *Heineke Vos en zijn Biograaf*

Er spelen zich op de Vlaamse bodem der litteratuur ongetwijfeld interessante dingen af, waarnaar Nederland onwillekeurig enigszins gedesoriënteerd te kijken staat. Onze volksaard is anders, maar bovendien (en dat is voor het onderwerp van heden van veel meer belang): wij leven in een cultuurstadium van geciviliseerdheid, waaraan de Vlamingen nog nauwelijks zijn toegekomen. De herleving van hun beschaving dateert van omstreeks 1830, toen Jan Frans Willems en Conscience voor het eerst front gingen maken tegen de opdringende Franse invloeden. Daarmee is zeer veel provincialistisch gedoe gepaard gegaan, dat de Vlamingen zozeer bezighield, omdat aan hun culturele renaissance een 'taalstrijd' annex was; zij moesten zich handhaven, en zelfhandhaving brengt nu eenmaal zelfoverschatting mee. Men kan er over denken zoals men wil, maar een taalverheerlijking, zoals die trouwens ook in Nederland nog wel voorkomt, kan licht omslaan in een verfoeilijke vorm van bigotterie, één van de ergerlijkste verschijnselen, die men zich voorstellen kan. Bij de Vlamingen is zulk een adoratie van de taal *als zodanig* een dagelijks voorkomend verschijnsel; men meent dan, dat iets van waarde is, omdat het Vlaams klinkt, en bijgevolg verliest men alle gevoel voor waardebepaling met ruimer maatstaven. 'De taal is gans het volk'... ongetwijfeld! Maar daarom is het nog niet nodig, die taal te gaan aanbidden als een zo mogelijk onveranderlijke grootheid, die als een preutse jongedame alle invloed van vreemden als 'ismen' van de hand dient te wijzen! Men verdwaalt dan in de dwaze manieën van een Charivarius, die nog wel grappig is, omdat hij gevoel heeft voor grappen, en van een Haje, die daarvoor alle gevoel mist en dus het zielige exempel biedt van een op dorre voornaamwoorden en krakende verbuigingen rijdende taal-Don Quichote.

Naar aanleiding van de persoonlijkheid van Willem Elsschot heb ik over het taalchauvinisme der Vlamingen en hun daaraan verbonden provincialistische mentaliteit reeds geschreven. Het is een heuglijk feit, dat daarop overal reactie is waar te nemen. De jonge generatie van Vlaamse auteurs staart zich niet meer blind op de grote Gezelle en de niet minder grote Stijn Streuvels, maar zoekt nauwer contact met de stromingen in de omliggende landen, vooral Frankrijk en Nederland. En nu is het bijzonder opvallend, dat zich in dit streven reeds duidelijk twee richtingen aftekenen. De eerste vertegenwoordigen schrijvers als Jan van Nijlen en Willem Elsschot, die zich in hun taalgebruik en probleemstelling volkomen hebben aangesloten bij het Noorden en met hetzelfde recht bij de Nederlandse litteratuur kunnen worden gerekend als b.v. Marsman of Helman. Men vergeet, als men werk van hen leest, doorgaans, dat men met Vlamingen te doen heeft, omdat men van het Vlaamse provincialisme eigenlijk weinig of niets meer merkt.

De andere richting zou men kunnen karakteriseren met de namen Maurice Roelants, Gerard Walschap, Richard Minne (ik noem maar een paar namen, het komt op de volledigheid niet aan, maar op de karakteristiek). Bij hen onderscheidt men *naast* en ook dikwijls *door* elkaar de neiging om het provincialisme te ontlopen door alle beperking en vernauwing van horizon, die er mee samenhangt, af te schudden, èn de neiging om tot geen prijs het contact met het specifiek Vlaamse te verliezen. Die neigingen spreken elkaar tegen, en de auteurs, die deze richting representeren, hebben dan ook allen iets van tussenfiguren, op de grens levenden; enerzijds voelt men in hen de drang naar het Europees peil, anderzijds geven zij er even duidelijk blijk van niet te kunnen schrijven zonder de inspiratie van land en volk, zoals b.v. gedemonstreerd kan worden door hun vasthouden aan het Vlaamse idioom en het Vlaamse milieu.

Walschaps roman *Trouwen* geeft van dit alles een getrouwe afspiegeling. Men vindt hier een Vlaamse bodem, ontgonnen met de techniek van een werkman, die verder heeft gekeken dan zijn geboortegrond, maar die toch, bij al zijn techniek, een

typische landzaat gebleven is. De hoofdzaken van de geschiedenis zijn gauw verteld. *Trouwen* schildert de fatale ontwikkeling van een kind uit een laat huwelijk, gedupeerd door zijn afstamming en zijn milieu. Deze Rik 'deugt niet', zoals het in de wandeling heet; hij zinkt weg in de modder tot hij er door een huwelijk met een eenvoudig meisje uitgetrokken wordt. Mie Zaterdag baart hem een respectabel aantal kinderen, maar de vloek is daarmee niet weggenomen, de ontbinding voltrekt zich als een noodlotstragedie; één der zoons komt in conflict met de vader om een vrouw, die in een dubbelzinnige positie bij hen woont, waarvan een botsing het gevolg is; en tenslotte gaat Rik onder in een aanval van chronische Christelijke moraal.

De Vlaamse leutigheid van de heer Felix Timmermans ziet men hier in haar tegendeel verkeren. Er komt uit deze roman iets van de stank van tot ontbinding overgegane stoffen, waarvan men zich de oorspronkelijke, gezonde toestand nog best herinnert; die oorspronkelijke toestand was het Vlaanderen beleefd met de instincten van Pallieter, een gezondheid trouwens, die niet geheel onverdacht was, want gezonde mensen maken niet zulk extatisch lawaai over hun toestand. Maar goed, de romans van Walschap, *Trouwen*, evenzeer als *Adelaïde, Eric* of *Carla*, rekenen definitief met de pallieterij af; Pallieter in staat van ontbinding, ziedaar Gerard Walschaps huidige levensvisie.

Ik wil daarmee niet zeggen, dat Walschap tegen iets of iemand polemiseert. Hij polemiseert alleen door te schrijven zoals hij schrijft over de dingen om hem heen; het wormstekige en criminele interesseert hem, daarvoor heeft hij een bijna feilloze tastzin. Op Walschap is volkomen van toepassing wat Nietzsche van de artist in het algemeen heeft gezegd:

'Eine Zwischen-Spezies entsteht, der Artist, von der Kriminalität der Tat durch Willensschwäche und soziale Furchtsamkeit abgetrennt, insgleichen noch nicht reif für das Irrenhaus, aber mit seinen Fühlhörnern in beiden Sphären neugierig hineingreifend: diese spezifische Kulturpflanze, der moderne Artist... der für seine Art zu sein, das sehr uneigentliche Wort *Naturalismus* handhabt.' (Ik citeer deze scherpe karak-

teristiek in het Duits om geen finesses verloren te laten gaan.) Wil men dus Walschap een naturalist noemen, dan kan men dat doen met de definitie van Nietzsche als nadere commentaar.

In zijn soort is *Trouwen* voortreffelijk geschreven. De schrijver vermijdt ieder teveel; zijn stijl is kort, snel en tekenend, zonder uitbundigheid, met snelle flitsende verschuivingen. Men kan aan de schrijfwijze merken, dat Walschap werkelijk zelf die morbide sfeer, dit pessimisme der ontbinding doorleefd heeft en verantwoorden kan; er is geen sprake van aanstellerij of overdrijving, waaraan zich zo dikwijls auteurs bezondigen, die vreselijke narigheden willen beschrijven uit een stumperige en eigenlijk dom-gezonde mentaliteit. Er is een passage in de roman, waarin Walschap een vrouw tekent, die bij een lijk in bed stapt, in de mening, dat haar man slaapt; uit die passage stroomt werkelijk de afgrijselijkheid van de aanraking, omdat Walschap zich beperkt heeft tot de simpele aanduiding van de gebeurtenis. Men zou deze Vlaming kunnen vergelijken met de Nederlander Van Oudshoorn, die leeft op hetzelfde niveau als Walschap; in dezelfde sfeer van ontbinding en bederf, met dezelfde visie op mensen, wier vitaliteit door het leven in een verrottingsproces wordt opgelost, zodat alleen de bestanddelen nog doen vermoeden, dat daar eens leven, argeloos leven bestond.

Het talent van Walschap (onloochenbaar is hij een talent!) schijnt voorlopig volkomen in de ban te zijn van dit éne gezicht op de wereld; zoals Pirandello zich beijvert in een ietwat monotone reeks van toneelspelen aan te tonen, dat iedere waarde slechts *bestaat*, als zij voor iemand *geldt*, zo heeft Walschap zich volkomen ingesteld op de mens als een wezen, dat aan een fataal verderf is overgeleverd. In *Adelaide* sneed hij het motief aan; in *Trouwen* heeft het ongetwijfeld zijn laatste étappe nog niet bereikt. De kans bestaat altijd, dat auteurs van deze structuur zich langzamerhand blind staren op dit éne aspect, alsof de wereld niet duizend andere aspecten opleveren kon; de monotonie ligt daarom altijd op de loer, ook al trachten zij naar variatie, en ontegenzeggelijk is in de serie romans van Walschap (en zelfs in *Trouwen* op zichzelf

beschouwd) een zekere monotonie niet te miskennen. Niet, dat men Walschap een nieuwe leutigheid en een even goedkoop optimisme als dat van Timmermans zou willen aanraden, de hemel beware mij! Men zou alleen willen weten, of Walschap een sterker, mannelijker pessimisme aan kan, dan dat, waaraan zijn werken van heden hun ontstaan danken; of hij bij machte is, de grenzen van het ontbindend provincialisme te overschrijden. Het talent behoeft hij niet meer, daarvan bezit hij meer dan genoeg.

Met *Heineke Vos en zijn Biograaf* van Richard Minne komt men in een volkomen andere atmosfeer, ook al kan men bij Minne dezelfde tegenstrijdige elementen aantreffen als bij Walschap. Het werk van Minne is eveneens een reactie op de Vlaamse leutigheid en het bewaart evenzeer alle resten van het oude Vlaanderen, in zijn personages, in zijn stijl, in zijn woordkeus. Eigenlijk is mij *Heineke Vos* veel liever dan *Trouwen*; een persoonlijke voorkeur, die berust op Minne's grotere elasticiteit en beweeglijkheid van geest, die dus niet in de eerste plaats verband houdt met het quantum talent. Walschaps talent zal wel gerijpter zijn dan dat van Minne, ik neem het dadelijk aan; Walschaps humor is ijziger, soberder dan die van Minne, ook dat geef ik toe; in zijn reactie op het Vlaamse leven wil Minne nog teveel de modernist uithangen; hij houdt van fratsen, van groteske allures, van gewilde contrasten, die men bij Walschap vergeefs zal zoeken. Al die dingen wijzen op een neiging tot forceren, maar ze bewijzen tevens, dat Minne, meer dan Walschap, in ‘gisting’ verkeert.

De schrijver stelt het voor, alsof hij de mémoires van een zekere Heineke Vos in handen heeft gekregen en nu uitgeeft; die enscenering op zichzelf, die trouwens minder origineel is, wijst in de richting van een wat gewilde bouw. Heineke Vos was, zegt Minne, ‘een dier uiterst rare vogels, in onze uitgebreide woensdagavondfamilie, die zich niet blootgaven en waar we kop noch staart aan vonden. Een onbeduidend toeval bracht me nader tot hem.... Ik vraag mij soms af: Was hij niet een schim?, een zinsbegoocheling?, een symbool?... Maar neen, ik heb hem aanschouwd van aangezicht tot aangezicht. Het beeld ervan of, om het precieser te zeggen, de

atmosfeer van dit beeld, is diep in mijn bewustzijn en in mijn geweten blijven leven.' Deze wonderlijke mens drukte Minne bij een straatrelletje een bundel verfrommelde papieren in de hand: zijn biographie. 'Vier en twintig uren later werd, - naar ik uit de dagbladen vernam - zijn lijk aan 't Patijntje uit de wateren der Leie opgevischt.'

Ik wil die illusie laten voor wat ze is; mij dunkt, zij had gemist kunnen worden. De ervaringen van Heineke zijn in ieder geval zo verwant aan die van Richard Minne, zoals wij hem uit zijn poëzie (*De dichters van 't Fonteintje; In den zoeten Inval*) kennen, dat twijfel aan de existentie van de held meer dan geoorloofd is. Wellicht heeft Minne hem voor zich opgesteld, om vooral te laten uitkomen, das hij niet als romancier of litterator wil worden aangemerkt. 'Onlangs kreeg ik een geleerd artikel onder oogen over "le roman fleuve": nu, daar heeft mijn roman weinig uitstaans mee. Hij is als een van die grachten zonder stroom, die negen maanden van 't jaar droog liggen, en zelfs in 't regenseizoen slechts hier een plasken hebben en daar, vol goor, luie slakken en kontebijters. Ik zeg u dit alles, omdat ge niet bedrogen zoudt uitkomen.'

Inderdaad, een 'roman fleuve' is *Heineke Vos* allerminst. Het boekje bestaat uit een grillige reeks notities van Heineke over zijn ervaringen, geschreven in de vorm van directe bespiegelingen; zij bestrijken zijn leven van de geboorte af. Wij zien het dus gereflecteerd *in* de bespiegeling; de gebeurtenissen passeren in de geest van de schrijver, die ze, vervormd door zijn interpretatie, aan de lezer teruggeeft met het commentaar er bij. Zoals ik al opmerkte: dit procédé draagt kennelijk de sporen van geforceerdheid. De humor, die in de beste gedeelten raak is, schiet soms zijn doel voorbij en maakt dan de indruk van een modernistisch systeem. De Vlaming in Minne wil zich dan te heftig wreken op de provinciaal, die hij eens geweest is, en daarbij forceert hij meer dan eens zijn stem. Geen symptoom kon ons beter bewijzen, dat Minne nog ver afstaat van Elsschot en van Van Nijlen; er moet nog veel van de provinciaal in hem zijn, dat hij zich zo enorm inspant om het vooral niet te schijnen. Het goochelen met de ingrediënten, die ook de Duitse expressionisten zo graag hanteren, is

voor Minne karakteristiek; het vermengt zich met de Vlaamse elementen, zonder er in op te gaan; daardoor wordt de totaliteit van Heineke Vos' levenservaringen ietwat barok en moet men steeds blijven denken aan een verdienstelijk, maar toch niet volkomen geslaagd experiment met de stof.

Maar Richard Minne is in ‘gisting’. In zijn beste ogenblikken heeft hij een preciese beeldkracht en een nuchtere manier om de dingen samen te vatten, die zeer veel doen verwachten. Au suivant dus, Minne!

Tsjang Kai-Sjek is een Chinees...

W.A. WAGENER: *Shanghaï*

‘Tsjang Kai-sjek heeft een paard.
Daar rijdt hij op.
Tsjang Kai-sjek rijdt prachtig paard.
Tsjang Kai-sjek is een Chinees.’

Ziedaar, lezer, een citaat uit de roman van W.A. Wagener, die de titel *Shanghaï* draagt. De mededelingen, in deze weinige en korte regelen vervat, zullen u waarschijnlijk niet veel nieuws leren. Dat Tsjang Kai-sjek een paard had, was u wellicht niet bekend, maar dat hij daarop reed, àls hij het had, zoudt gij uit eigen beweging niet in twijfel hebben getrokken, tenzij gij er de voorkeur aan gaaft te veronderstellen, dat hij het gebruikte voor het vrachtvervoer in China. Dat Tsjang Kai-sjek *prachtig* paard rijdt, is weer een duidelijke versterking van een vermoeden, dat, gegeven zulk een machtig politicus en militair, het paardrijden hem wel gemakkelijk af zal gaan; laten wij overigens aannemen, dat gij zulks niet wist, om de heer Wagener niet dadelijk te beroven van de ongetwijfeld bij hem aanwezige illusie, dat hij u iets zeer kernachtigs en belangrijks heeft bericht. Want dat Tsjang Kai-sjek een Chinees is, behoort weer tot die details van 's mans leven, die noch door zijn landgenoten, noch door Europeanen ook maar in het minst voor verdacht worden gehouden. Hij is een Chinees; de heer Wagener garandeert het u, gij moogt het rustig geloven. Men zou, bij een zo apodictische mededeling van het feit, waarachtig lust krijgen het tegen te spreken.

De heer Wagener heeft, ik heb het overal horen verluiden, een goede pers. Zelfs heb ik ergens duidelijk het meer en meer gebruikelijke woord ‘meesterwerk’ horen vallen; het viel, heus, en ik heb toen onmiddellijk het boek van de heer Wagener uit mijn kast gehaald en ben er op aangevallen met de wolvenhonger naar meesterwerken, waarmee ik nu eenmaal erfelijk ben belast. Toen ik het gelezen had (of liever: lezen kan ik zulke boeken als van de heer Wagener niet, dat verhindert het procédé te enenmale) bleef ik een wijle in mijmering verzonken, terwijl ik in mijn hoofd de visioenen van een

Shanghai-express des heren Wagener mengde met die diabolische term ‘meesterwerk’, die ik toch duidelijk ergens, en zelfs op verschillende plaatsen, gelezen had. Ik ben toen mijzelf gaan onderzoeken, want men moet altijd beginnen met te veronderstellen, dat de fout bij zichzelf ligt. Ik heb mij afgevraagd: ben ik niet wreed, als ik de heer Wagener zijn meesterwerk, dat hem nu overal reeds zo gul gegund werd, weer voor een deel afneem? Zou ik nu ook maar niet meezingen in het a capella-koor der meesterzangers, en verloochenen, dat ik mij onder het lezen van zijn lijvig boekdeel geërgerd en meermalen verveeld heb? Tot zulke meditaties komt, o lezer, de dagbladcriticus, die u werkelijk gaarne iedere week een chef d'oeuvre zou aankondigen en die het niet kan....

Maar ik heb mij vermand. Ik vind het boek van de heer W.A. Wagener een stuk maakwerk van de... neen, laat ik nu gematigd zijn en waarderen wat er te waarderen valt... niet van de slechtste soort. Het is maakwerk van een betere soort dan gewoonlijk, dat de heer Wagener ons heeft afgeleverd. Ik wil dat gaarne toegeven, met de bijzondere nadruk op het woord ‘maakwerk’.

Verklaren wij ons nader.

Er bestaat, of men het weet of niet, een stijlrichting in de litteratuur, die men heeft aangeduid met het woord ‘simultanisme’. Ik twijfel eraan, of de classici de rechtmatigheid der afleiding zullen erkennen; maar men zal er in ieder geval het Latijnse ‘simul’ in terugvinden, dat ‘gelijktijdig’ betekent. Met ‘simultanisme’ bedoelt men derhalve een romanvorm, waarvan de bouw berust op dit éne aperçu: dat er in de wereld verschillende, duizenden dingen gelijktijdig geschieden; dat wij die gelijktijdigheid door ons beperkt ervaringsvermogen in het gewone leven niet aan den lijve ondergaan, omdat wij te zeer gebonden zijn aan enkele punten van het ondermaanse; dat de romancier, door met de filmmontage van zijn stijl al die verschillende momenten onder onze aandacht te brengen, onze gezichtskring verruimt en ons opneemt in de ‘stroom van wereldgebeuren’, zoals het in de wandeling heet.

Door aan dit stijlprocédé, dat een procédé is als zovele andere, een gewichtige naam te geven, alsof het een alleenzaligmaken-

de vorm van moderniteit was, heeft men het ‘simultanisme’ geen goed gedaan. Men vindt het (voorzover ik weet, komt de methode hier vandaan) in de romans van de Amerikaan John Dos Passos (*Manhattan Transfer* e.a.); men vindt het, om bij Europa te blijven, uiterst karakteristiek in de grote roman van Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz* (*Die Geschichte vom Franz Biberkopf*). De zon gaat op, het gas kan uitgaan. De astronomen houden zich met de zon bezig. Zij is 300.000 maal zo groot als de aarde. De filmster Raquil Meller komt uit de Parijse express. Etc. etc. etc. Dat alles speelt zich tegelijk op onze planeet (en desnoods daarbuiten) af en wij realiseren het ons niet of zelden. De ‘simultaanroman’ wil er ons aan herinneren, dat wij niet meer dan atomen zijn, ephemere verschijningen, schroefjes desnoods in een gecompliceerd geheel.

Op zichzelf is dat een zeer nuttig gezichtspunt. Het is zelfs een universeel gezichtspunt en ik moet bekennen, dat de romans van Dos Passos en Döblin mij, vooral in den beginne, zeer geboeid hebben. Ieder stijlprocédé, dat iets verrassends brengt, dat een nieuw perspectief opent en de gewone coulissen verschuift, zodat men zijn wereld een ogenblik kwijt is en moet hervinden, heeft een boeiende kant. Maar het is toch niet meer dan een gezichtspunt. Het is zelfs buitengewoon vervelend, om tienmaal achter elkaar, in diverse monotone variaties, te horen, dat er zich zoveel dingen tegelijk afspelen. Zo intens geniaal is die ontdekking nu ook weer niet, dat zij uit den treure moet worden herkauwd en - men vermoedt het reeds - altijd en altijd weer moet worden vergeleken bij het filmtempo en onze razende, jachtige, vluchtige, enzovoort tijd. Inderdaad, de filmmontage met haar vrijwel onbeperkte mogelijkheden op het gebied van ruimtelijke en tijdelijke sprongen dwars door de ‘normale’ logische gedachtenschakeling heen, en de ontwikkeling van de techniek, die de mensen door elkaar werpt en onherroepelijk hun provinciale zelfstandigheid aantast, zij hebben de ‘simultaanroman’ duidelijk beïnvloed; men kan het zelfs wel voor waarschijnlijk houden, dat de middeleeuwer nooit op zulk een idee zou zijn gekomen, wat op zichzelf weer niet tegen de middeleeuwer pleit,

want hij had b.v. zijn scholastische methode, waar wij een punt aan kunnen zuigen. Maar met deze constateringen wordt de hoofdzaak niet aangeroerd. De hoofdzaak is niet, dat wij in staat zijn steeds maar nieuwe procédés te ontdekken; de hoofdzaak is, dat wij in staat zijn, die procédés ook te vullen met persoonlijke en oorspronkelijke inhouden.

Wij behoeven ons dus volstrekt niet te laten imponeren door ‘simultaanromans’, zoals b.v. de heer Wagener ze kan schrijven, want zij zijn niet anders dan met een zekere handigheid en routine samengeflanste nabootsingen van illustere voorbeelden.

Wat de heer Wagener heeft willen geven, is een tafereel van de internationale verhoudingen met het Shanghai-drama als middelpunt. Zo ongeveer (mutatis mutandis) was Franz Biberkopf het middelpunt van *Berlin Alexanderplatz*. Met een onbetwistbare journalistieke vaardigheid en een verbluffende belezenheid inzake de dagbladpers (de badgelegenheid de Wilgenplas bij Rotterdam komt er evengoed aan te pas als Napoleon, Schneider-Creuzot, Freud en de Kölnische Zeitung) tracht de heer Wagener *Het Leven der Auto's* van Ilja Ehrenburg opzij te streven; met deze auteur komt hij trouwens het meest overeen, vooral in zijn poging de geschiedenis te groeperen om een suggestief centrum. Precies als Ehrenburg is hij in psychologische kennis verre de mindere van Dos Passos en Döblin; een Biberkopf, die Döblin zeker meer werk heeft gekost dan zijn hele ‘simultane’ inventaris bij elkaar, zal men bij Wagener vergeefs zoeken. In wezen zijn auteurs als Ehrenburg en zijn epigoon Wagener sentimenteel (zie slechts Ehrenburgs *Jeanne Ney*!); men moet zich vooral niets wijs laten maken door hun quasi-cynisme inzake erotische aangelegenheden, want dat hoort onverbrekelijk bij de sentimentaliteit, die zichzelf wil verloochenen. De heer Wagener is op dit punt werkelijk tamelijk gedurfd, en, met permissie gezegd, nogal onsmakelijk soms (hetgeen hij natuurlijk ook weer voor durf aanziet, hoewel de mensen tegenwoordig niets liever lezen dan dat); hij wil er graag blijk van geven, dat hij een ferme vent is, om de dood niet benauwd voor een standje van de middernachtzending. Welnu, in dit opzicht is hij vol-

komen geslaagd; misschien wordt hij binnenkort nog wel een martelaar voor de gedurfde woorden, met heel wat minder recht overigens dan Lawrence, wiens *Lady Chatterley's Lover* zijn maakwerk over de hele linie slaat.

Waar de werkelijke oorspronkelijkheid ontbreekt, moet de typographie veel vergoeden. Dit weet ook de heer Wagener; hij heeft zijn roman dus in vele lettertypen laten drukken, waarvan men het belang alleen kan inzien, als men het boek onder ogen heeft. Inderdaad verhoogt zulk een gedurfde typographie de illusie, die de heer Wagener op zijn lezers wil overdragen, wij zullen het niet ontkennen; goedkope effecten moet men ondersteunen met goedkope effecten, zodat het geheel goedkoop in het quadraat wordt. Het is alles meesterlijk gedaan, het is misschien meesterlijke journalistiek, en voor iemand, die niet meet van een roman verlangt, is door de heer Wagener dan ook mogelijk het toppunt van meesterschap bereikt. Ik voor mij blijf er echter bij, dat een schrijver, die een zin laat staan als deze: 'Hij had reeds een Pola aanbeden, een Lilian geknuffeld, een Marlene geschandvlekt en een Käthe von Nagy geperforeerd', nog niet eens weet, wat goede smaak is, laat staan meesterschap. En daarmee kom ik waarachtig niet op voor een goede smaak, die gelijkstaat met angst voor luciditeit! Er is een zekere woordenkeus, die ons geen moment in het onzekere laat omtrent de geestelijke standing van een schrijver....

En wat er overblijft, als men de heer Wagener pelt uit zijn filmische chaos van flitsende beelden en vlot genoteerde episoden, is toch eigenlijk allemaal op het peil van de kinderlijke tijding: Tsjang Kai-sjek is een Chinees, en hij heeft een paard, en hij draagt een u-ni-form, en hij is dap-per, en hij is nogmaals een sjinees....

Het is wellicht een nodeloze onderneming om de heer Wagener te wijzen op die andere roman van Shanghai: *La Condition Humaine*, van André Malraux. Als hij die roman kent, zal hij hem zeker weinig 'flitsend' vinden; als hij hem niet kent, zal hij er wel niet aan willen beginnen, op grond van het feit, dat ik hem tegen zijn eigen *Shanghai* uitspeel. Maar men kan nooit weten....

Hoe men ook over de inhoud van *La Condition Humaine* mag oordelen, aan iedere bevoegde beoordelaar zal het zich aanstonds voordoen als een boek van *rang*. Ziedaar het eerste en voornaamste verschil tussen een Shanghai van Wagener en een Shanghai van Malraux, dat men, om een goede Nederlandse uitdrukking te gebruiken, 'met de klomp' kan aanvoelen. Wie het *niet* voelt, kan zich met het meesterschap van de journalist Wagener volkomen tevreden stellen.

Mij dunkt, met een goede portie schrijfkunde en een nog groter portie uitknipsels uit de bladen komt men in het genre van de heer Wagener toch altijd een heel eind; ik wil daarmee volstrekt niet beweren, dat *iedereen* het kan, o allerminst; maar ik beweer wèl, dat er geen genie en zelfs maar een zeer matig talent voor nodig is om het zover te brengen. Zelfs meen ik te kunnen verzekeren, dat Wagener veel vlotter en gemakkelijker schrijft dan Malraux, die een gedrongen, 'in zichzelf gekeerde' stijl heeft, zonder de bekoringen van de Franse boulevardstijl zelfs. Maar het Shanghai van Malraux, dat ik al eens terloops vergeleken heb met dat andere werkelijke meesterwerk, *Der Zauberberg* van Thomas Mann, stijgt uit die sobere en verbeten stijl op als een hallucinatie van een zo beklemmende kracht, dat men er de trucjes en de dagbladdossiers van de heer Wagener meteen voor cadeau geeft. Zo spaarzaam is Malraux met zijn beschrijvingen, dat men de tragedie van de Chinese monsterstad, zo nauw geparenteerd aan allerlei Europese invloeden, langzaam uit de individuen ziet opkomen; één voor één openbaren zij hun noodlot, hun menselijk tekort, hun innerlijk conflict tussen denken en handelen. Men heeft er Malraux op gewezen, dat er in zijn boek louter intelligente mensen voorkomen, die leven in een intellectuele 'droomsfeer', en daarin heeft men gelijk; zijn Shanghai is een 'Zauberberg', de atmosfeer heeft er een zekere ijlheid, die in de gesprekken der mensen doordringt. En (om hiermee te besluiten) zoiets zou men van de volle etalage van de heer Wagener nu allerminst kunnen zeggen.

Franse en Duitse cultuur

LOUIS REYNAUD: *L'Ame Allemande*

Het probleem Frankrijk-Duitsland is, men kan er moeilijk anders over denken, de kern van het Europese probleem; en wie belangstelt in de wording van een Europees bewustzijn, zal zich in de eerste plaats rekenschap hebben te geven van de relaties dier beide landen, zó verschillend van geaardheid, dat men er zich vaak van af meent te kunnen maken met een populair 'they will never meet'. En inderdaad: het is niet het juiste ogenblik om te komen aandragen met culturele humbug over volkerenverzoening en wederzijds begrijpen en andere schoonheden, waarmee naïeve idealisten ons menigmaal hebben verkwikt. Zelfs zijn Stresemann en Briand, die men dan toch altijd (terecht of ten onrechte, ik laat het ditmaal in het midden) beschouwde als een symbool van groeiende communicatie wederzijds, dood en begraven; wij zien een Frankrijk, dat gecompromitteerd wordt door een lawine van schandalen, tegenover een Duitsland, dat niet anders dan officiële kreten laat horen, omdat de rest gesmoord wordt. Duidelijker dan ooit blijkt de voosheid en oppervlakkigheid van hen, die meenden door theorieën belangen te kunnen verzoenen onder de schijn van idealen. In dit stadium schijnt Nietzsche's 'goede Europeaan', waarin de tegenstelling Duitsland-Frankrijk niet is weggemoffeld, maar opgeheven, weer evenzeer een hersenschim als in de tijd toen Nietzsche zelf hem in *Die Fröhliche Wissenschaft* naar voren bracht om zijn onvrede met het protserige 'Reich' van Bismarck en het aan Parijse décadence wegterende Frankrijk positief te formuleren. Maar omdat ik er evenzeer als Nietzsche van overtuigd ben, dat 'Europa één wordt', tegen de verheerlijkers van volk en ras in, desnoods dwars door hen heen, daarom tracht ik juist nu de officieuze symptomen op te sporen, die mijn geloof bevestigen. Eén van de eerste vereisten is daarbij, dat men nuchter is,

zich niet aan een fata morgana van eenheid bedwelmt, die alleen in jongelingsbijeenkomsten zichtbaar wordt, zich houdt aan de ongunstige resultaten van de feiten, en liever te pessimistisch is dan een grein te optimistisch.

De wisselwerking tussen Franse en Duitse cultuur is niet van vandaag of gisteren. Reynaud wijst er in zijn straks nader te bespreken boek met de kinderlijke trots van de patriot op, dat Duitsland in de vroege middeleeuwen eigenlijk het Oostelijk deel van Frankrijk, 'Francia orientalis', was, met andere woorden, dat de tegenstelling Frankrijk-Duitsland aanvankelijk niet eens heeft bestaan. Hij schrijft het ontstaan van het nationale gevoel in Duitsland trouwens toe aan een uitvinding van geleerden, daarbij uitgaande van de uitvoerig toegelichte these, dat in Duitsland de critiek de verschijnselen in het leven roept, terwijl het in andere landen juist omgekeerd pleegt te geschieden. Of dit als algemeenheid opgaat, staat nog te bezien, maar de opmerking is in ieder geval aardig, al heeft Mme de Staël ook al dergelijke theorieën over het Duitse denken ten beste gegeven ('Het denken, dat de andere volken kalmeert, windt de Duitser op' is een verwante observatie!). Zeker is wel, dat het scherpe afwijzen van Franse invloeden, zoals men dat later in Duitsland tamelijk veelvuldig aantreft, altijd iets geforceerds en overbodigs heeft gehad. De psyche van de Fransman en de Duitser mogen nog zoveel verschillen, zij zijn niet van elkaar gescheiden door een fatum; er zijn in de loop der tijden bovendien meer bressen geschoten in de z.g. ondoordringbare barrière dan menigeen denkt; men zou zelfs de stelling kunnen verdedigen, dat de legende der ondoordringbaarheid van vrij jonge datum is!

Het is altijd zaak de auteurs, die zich van een Duitse, Franse, Engelse of andere nationale 'ziel' bedienen, nauwkeurig te controleren. Hun uitgangspunt heeft iets gevaarlijks, waarvan zij zelf gewoonlijk argeloos dupe zijn. Door b.v. 'âme allemande' en 'âme française' als grootheden tegenover elkaar te stellen, gelijk Reynaud doet, begint men met aan te nemen, dat die twee geestestoestanden zonder meer gegeven zijn, dat men er mee kan omspringen als met de heer Hindenburg en de heer Lebrun. Maar de psyche van een volk blijft

altijd een tamelijk willekeurige abstractie uit een oneindige hoeveelheid détails, zodat gewoonlijk de beslissing over *de* ziel van *het* volk in handen ligt van één of andere heer, die met zijn uiteraard beperkt waardeoordeel precies uitkiest voor zijn volksziel, wat hem het meest geschikt voorkomt. Ziet men b.v. de Duitse 'volksziel' door de bril van de heer Reynaud, dan zou men waarlijk niet vermoeden, dat men te doen had met dezelfde 'ziel', die door de heer Hitler zo lyrisch is beschreven! Daarmee wil ik volstrekt niet zeggen, dat het standpunt van Reynaud even willekeurig zou zijn als dat van Hitler, maar *in beginsel* huldigen zij beiden een overeenkomstig schoolmeestersstandpunt. Natuurlijk bestaat er zoiets als een 'volkskarakter'; het is echter zeer de vraag, of de daarop gebaseerde overeenkomst tussen (laat ons zeggen) Rilke en Hans Albers niet wegvalt tegenover de verschillen tussen een decadente dichter en een dikke filmacteur. Het discussiëren over 'l'âme allemande' is Sisyphusarbeid, als men dat niet vooral in het oog houdt!

Daarbij moet men aanstonds vaststellen, dat de 'tegenstelling' Frankrijk-Duitsland, hoe gecompliceerde voorstelling men daarvan ook geven kan, altijd haar oorsprong vindt in een vrij ordinaire gemeenplaats uit de salonconversatie. De opvatting van de Fransman als een cultureel, verfijnd, beleefd, maar krachteloos en verdorven mens, naast de Duitser als een barbaars, ruw, bruut, maar veelbelovend en oergezond individu vindt men, als men er goed op let, nog zeer duidelijk terug in de boeken van een essayist als Friedrich Sieburg (*Dieu, estil Français*?), van de fijnzinnige geleerde Ernst Robert Curtius (*Frankreich*) en nu weer van Louis Reynaud, professeur à la Faculté des Lettres de Lyon; de verhoudingen zijn natuurlijk cultureel verantwoord, de waardebepalingen hangen daarbij samen met de nationaliteit van de schrijver in quaestie, maar in wezen stuit men altijd weer op het contrast, dat men bij de weg kan vernemen. Sieburg en Curtius, de Duitsers, doordrongen van de betekenis der Franse cultuur, zowel als Reynaud, de Fransman, overtuigd van de waarde der Duitse cultuur, werken met feitenmateriaal, dat zeker wel objectief mag heten; en wat is het resultaat? Dat men aan het eind van lange

en gedocumenteerde betogen tenslotte toch weer terecht komt op een contrast, dat ‘in de volksmond’ allang was vastgelegd! Wel een bewijs, dat men dat contrast tussen de beide naties niet overwint door een phrase! Hoeveel feiten uit de historie Curtius en Reynaud ook aan mogen voeren voor hun interpretaties van de twee ‘zielen’, zij blijken in laatste instantie toch weer afhankelijk van die ordinaire ‘volksmond’! Vooral bij Curtius ligt het allerminst aan de ‘Einfühlung’; men zou, na lezing van zijn superieure boek, zo zeggen, dat hij de Fransman alle recht laat wedervaren; men heeft dan echter buiten de waard gerekend, zoals wel blijkt uit de heftige bestrijding, die hem van de zijde van Reynaud te beurt valt. Het komt er tenslotte op neer, dat de Fransman het waardeoordeel van de Duitser niet verdraagt.

Nu is de heer Reynaud heel Frankrijk niet. Maar zijn conceptie van de Duitse geest, als antwoord op de concepties van de Franse geest van Sieburg en Curtius, is toch zo typerend voor het gangbare Franse standpunt, dat men het min of meer als representatief mag beschouwen. Het is de conceptie, die reeds vroeger, zij het met andere argumenten, verdedigd werd door Henri Massis; het is de conceptie, die Frankrijk en zijn cultuur zonder voorbehoud vereenzelvigt met de Mensheid; het is de conceptie, die waakzaamheid en achterdocht jegens Duitsland aanbeveelt ter bescherming van ‘l'idée d'un goût universel, fixe, fondé sur les besoins rationnels’. Als prediker van deze moraal (Frankrijk op de bres voor de resultaten der universele beschaving) kan men Reynaud c.s. direct stellen tegenover Spengler, wiens conceptie van de ‘Untergang des Abendlandes’ meer en meer een wederopstanding van het ‘Preussentum’ blijkt te betekenen. Karakteristiek voor Reynaud en Spengler *beiden* (hoezeer hun verdediging respectievelijk van Humaniteit en Macht ook met elkaar in botsing moge komen) is het ietwat krampachtige pogen, om de intuïtief aanwezige grondgedachte wetenschappelijk aanvaardbaar te maken met behulp van het ganse arsenaal der cultuurgeschiedenis, zodat de lezer zich kan overgeven aan een zekerheid, die door de feiten wordt bewezen. Volgens Spengler documenteren de feiten juist het tegendeel van wat zij volgens

Reynaud documenteren; en wij, die bij geen van beide concepties direct belang hebben, kunnen daaruit moeilijk anders concluderen, dan dat hier de feiten, als altijd, gewillig de banen volgen, waarin de meesters der moraal hen willen leiden.

Voor Reynaud (om ditmaal te blijven bij de beperkingen, waaraan de Franse mentaliteit is gebonden) ligt de verdienste van de Duitse cultuur in het *lyrische* element; alle prestaties van waarde, die door Duitsers zijn geleverd, kunnen worden herleid tot de lyriek, alle fouten van Duitsers tot het tekort aan ‘vorm’ en ‘stijl’, dat daaraan onverbrekelijk is verbonden. Reynaud houdt taai vast aan dat thema, dat in vele andere bewoordingen in zijn boek telkens weer wordt uiteengezet; zelfs de tegenstelling tussen het staatsbegrip en de politieke opvattingen van beide volken komt, volgens Reynaud, voort uit dat fundamentele verschil. Ik wijs er nogmaals op, dat deze schrijver door de verkondiging van dit principe eigenlijk niets anders doet dan een populaire mening vastleggen in een wetenschappelijk betoog. Als alle populaire meningen heeft ook deze natuurlijk reden van bestaan, maar juist de fijnere nuances worden er door bedreigd. Men kan zich niet onttrekken aan het gevoel, dat Reynaud de dupe is van zijn vooropgestelde voorliefde voor de Franse gemiddelde beschavingstoestand boven de Duitse; dat hij de Duitsers alleen huldigt om hun ‘lyrische’ verdiensten teneinde hen des te heftiger te kunnen attaqueren over hun gebrek aan vorm en stijl; dat hij, tenslotte, het Duitse vormgevoel slechts vermag te zien als het *negatief* van het Franse. Het vormbegrip van de Fransman, zoals Reynaud er een is, wordt in Frankrijk wat al te gemakkelijk vereenzelvigd met de vorm in het algemeen, omdat de Franse cultuur zich gaarne afficheert als een eindtoestand van culturele volmaaktheid. Curtius had dat in zijn boek zo helder uiteengezet, dat men er zich, als niet-Fransman, eigenlijk over verbaast, dat Reynaud op dit punt vrijwel geen zelfcritiek heeft; terwijl hij Curtius in zijn conclusie meent te bestrijden, doet hij in zijn ganse betoog eigenlijk niets anders dan Curtius bevestigen. Die staaltjes van zelfoverschatting zijn dan ook bij dozijnen aan te wijzen, omdat Reynaud geen moment twijfelt aan de Franse normen en die-

zelfde normen als een vorm van Goddelijke gerechtigheid oplegt aan de Duitse cultuur.

Daarbij kan men deze geleerde prediker voor eigen parochie herhaaldelijk betrappen op psychologische naïveteiten, die men niet zou verwachten van iemand, die zelf de Duitsers als middelmatige mensenkenners aan de kaak wil stellen. ‘L'Allemand est un médiocre psychologue, dès qu'il s'agit de sortir de lui-même.’ Het kan zijn, al dansen de uitzonderingen reeds voor mijn geest; de Fransman is het in ieder geval, blijkens het werk van Reynaud, vaak evenzeer! De door Frankrijk aan de Amerikanen in hun vrijheidsoorlog verleende hulp voorstellen als een daad van ‘générosité’, of beweren, dat de Fransman minder ‘utilitaire’ en ‘égoïste’ is dan de Duitser, is op zijn zachtst gezegd een bekoorlijke phrase! Als Reynaud over de staatsvorm spreekt, en de Duitsers verwijt, dat zij zich zo buitengewoon langzaam tot het staatsbegrip hebben opgewerkt, neemt hij weer het begrip van de afgeronde *Franse* staat voor *het* staatsbegrip in het algemeen; zo weinig is de gemiddelde Fransman bij machte zijn privénormen los te maken van de illusie, dat zij geldig zijn voor de mensheid als zodanig! Men krijgt de indruk, dat de normen der Chinezen en Bosjesmannen voor het Franse normgevoel alleen op deze aarde aanwezig zijn om de voortreffelijkheid van de Franse conceptie te duidelijker aan het licht te brengen!

Het is mij er niet om te doen, het boek van Reynaud af te breken; integendeel, ik beveel het een ieder, die zich voor het Europese cultuurvraagstuk interesseert, bijzonder aan, vooral als tegenwicht tegenover de Spengleriaanse cultuurconceptie. Maar heeft het zin, de door Reynaud vermelde en geïnterpreteerde feiten te gaan opsommen? Het lijkt mij van veel meer belang de nadruk te leggen op de plaats, die *L'Ame Allemande* inneemt onder de vele bespiegelende werken, die in de laatste jaren op dit gebied zijn verschenen. Zomin als ik bereid ben te geloven in de rassenleer van de nieuwe Duitse romantiek, zomin kan ik de traditionele en langzamerhand volkomen steriel geworden ideeën der achterwaarts ziende Franse humaniteitsprofeten aanvaarden; zij zijn minstens even nadelig voor een werkelijk Europees bewustzijn als de mythen aan de

andere kant van de Rijn. Het is bedenkelijk, dat Reynaud geen andere slotmoraal heeft dan *waakzaamheid*, dat wil zeggen de achterdocht als systeem van een republiek, die zich wil handhaven door als martelares op te treden voor de mensheid; die waakzaamheid moge momenteel een politieke noodzakelijkheid zijn, als richtsnoer voor het culturele leven van een volk is een negatief parool met een accent uit het besjeshuis ronduit een teken van ouderdomszwakte. Hadden wij niet figuren als Gide en Malraux om te bewijzen, dat er een andere Franse cultuur is dan deze, zich op tradities en rechten beroepende, in schoolmeesterlijke vormverheerlijking verstarde leer van de Franse superioriteit, dan zouden wij wellicht een eervolle begrafenis moeten voorbereiden.

Waarom niet driehonderd pagina's?

ALBERT HELMAN: *Waarom Niet*

Wat Albert Helman tot nog toe geschreven heeft, liet ruimte voor veel twijfel. Hij debuteerde met een korte roman, *Zuid-Zuid-West* die men algemeen als een 'belofte' heeft gekenschetst. Ik geloof, dat die qualificatie minder juist was; in dit volstrekt eerlijke, gevoelige boek gaf Helman meer dan een belofte alleen; het is zelfs mogelijk, dat hij er reeds volkomen in neerlegde, wat hij te zeggen had. Dit moge voorbarig klinken, en het zal ook inderdaad voorbarig zijn: maar de snel op elkander volgende latere boeken ondersteunen die conclusie. Het verhaal *Mijn Aap Schreit* had alle voordelen van een beknopte, goedgecomponeerde novelle; het gaf als nieuwe kant van Helman echter alleen een soort cynisme, dat te duidelijk uit sentimentaliteit was ontstaan om te kunnen misleiden over zijn oorsprong. De Helman van *Zuid-Zuid-West* had zijn gave voor de poëtische beschrijving in een andere toonaard trachten te transponeren. Een jaar later (1928) verscheen de verhalenbundel *Hart Zonder Land*, een boek ongetwijfeld, dat getuigde van een groot talent voor de korte vertelling en waarin enkele uitstekende schetsen afwisselden met bijzonder goedkope litteraire Kitsch. Een nieuwe roman van kleine afmetingen, *Serenitas*, was ronduit een prul, en walgelijk door zijn sentimentele verweking van de materie. Met een paar middelmatige toneelstukken volgden toen *De Stille Plantage*, een historische roman, en nog een novellenbundel, *Het Euvel Gods*, waarvan men, mutatis mutandis, ongeveer hetzelfde zou kunnen zeggen als van *Hart Zonder Land*. Met *De Stille Plantage* heeft Helman overigens, blijkens de verschenen herdrukken, het gemoed van een zeer groot publiek weten te strelen. Deze roman geeft heel duidelijk een beeld van Helmans talent en beperktheid; men ontmoet er enige prachtige oerwoudbeschrijvingen in, aangevuld met mensen, die hin-

derlijk vaak tegen elkaar aanleunen en zonder uitzondering beantwoorden aan de cliché's, die voor zulke romans nu eenmaal industrieel schijnen te worden vervaardigd.

Tracht men dus de balans van Helmans werk op te maken, dan vindt men een gemakkelijk-stylerend, van nuchterheid afkerig, eigenlijk weekhartig en als reactie daarop gewildcynisch auteur, niet ongeneigd tot concessies aan de traanklieren, maar begaafd als prozaïst in de zin van lyrisch taalvirtuoos. Karakteristiek voor het werk van Helman is, dat de natuurlijke begaafdheid voor de beschrijving, voor de poëzie van de sfeer, zich maar zelden verbonden heeft met psychologisch onderscheidingsvermogen. Alleen waar de natuurlijke omgeving van de herinnering Helmans motief was (in *Zuid-Zuid-West*), kon hij zich lyrisch laten gaan zonder conventioneel te worden; maar als men b.v. *De Stille Plantage* eens beschouwt als document van mensenkennis (kennis van het ‘coeur humain’, die toch voorwaarde is voor iedere beschrijving, die zich met mensen bezighoudt!), dan stuit men op een schrikbarende leegte, erger nog: een faciele mode-banaliteit, die men bij een auteur van beneden de dertig niet zou hebben verwacht. Met die voorlaatste roman had Helman zich geclasseerd onder de gearriveerden, van wie men, desnoods op bestelling, alleen zuiver quantitatief gesproken nog veel verwachten kon.

Nu is er in de wereld van het lezen niets aangenamers dan van iemand, die men in zijn hart heeft opgegeven (en dat met enige tegenzin, omdat men zijn eerste werk zo graag mocht), een verrassing onder ogen te krijgen. Zulk een verrassing was voor mij ongetwijfeld Helmans laatste boek *Waarom Niet*. Ik zal er aanstonds veel kwaad van zeggen, maar één ding wil ik vooropstellen: een modeboek, met lieve effecten voor de huiskamer, is dit niet. Helman heeft zelfs geriskeerd een onleesbaar boek te schrijven, wat ik op zichzelf een sympathieke prestatie vind, al coquetteert hij er wat mee door in een slothoofdstuk zijn uitgever te laten optreden als representant van ‘de eisen van het publiek’. *Waarom Niet* is over de duizend bladzijden dik, en een boek van een dergelijk formaat mag wel zo typisch ingesteld zijn op de Nederlandse

mentaliteit als *De Klop op de Deur*, wil het dan nog succes hebben. Maar de roman van Helman heeft communistische tendenties, en alleen daarom al zal men er zich hier te lande wel aan stoten.

Ik heb *Waarom Niet* voor mijzelf verdeeld in twee partijen, die duidelijk naast elkaar te onderscheiden zijn: de eerste driehonderd pagina's, handelend over drie kinderen op een onbewoond eiland, samen met een tachtig pagina's tegen het slot, bevattende autobiographische gegevens over Helman en zijn relatie tot de sujetten van de roman... *tegenover* een middenmoot van ruim zeshonderdvijftig bladzijden, waarin de faits en gestes van de kinderen ‘in de wereld’ worden verhaald. Vooral die eerste driehonderd pagina's behoren tot het beste, wat Helman heeft geschreven. Het leven van Rientje, Karel en Jan in de ‘natuurstaat’, met natuurlogica en natuurmoraal, geïnspireerd op kinderen, die Helman zeker van nabij moet kennen (want ieder kind leeft in zekere zin in de ‘natuurstaat’) is boeiend en, bij alle kleine ongeloofwaardigheden, waarop men de situatie betrapt, absoluut aanvaardbaar door Helman gesuggereerd. Dat deze kinderpsychologie onder invloed staat van Richard Hughess *A High Wind in Jamaica* heeft Helman (zeer diplomatisch, want het valt dadelijk op) zelf toegegeven in zijn slotkapittel; maar dit doet niets af of toe aan mijn waardering voor de wijze, waarop Helman, zonder sentimentaliteit en zonder vals effect, zijn kinderen heeft getekend in hun verhouding onderling. De eigen dialectiek van wezens, die met een minimaal voorraadje beschavingsherinneringen op het eiland zijn terechtgekomen, het ontstaan van hun Godsbegrip, de ontwikkeling van een kindergrammatica, de ambivalentie der kinderen tegenover de man, die (even toevallig) op hun eiland verzeild raakt, de verhouding van die Manuel tot zijn opgedrongen, half gewenste en half vèrwenste kleine collega's... het staat mij levendig voor de geest na lezing van dit eerste deel, dat de titel *Larven* draagt. Ik ben het met Helman volmaakt eens, dat het er niet toe doet, of men invloeden van anderen ondergaat, als men ze zelfstandig weet te verwerken; natuurlijk denkt men aan Hughes en even natuurlijk aan *Robinson Crusoë* en Jules

Verne; maar de kinderen van Helmans verbeelding hebben hun eigen bekoring, zij verschillen, zowel wat de situaties als wat de karakters betreft, weer aanzienlijk van de ongeveer gelijkgeaarde kinderen uit *A High Wind in Jamaica*, waarmee zij voornamelijk de natuurlijke weerbaarheid tegen het geheimzinnige en wonderbaarlijke gemeen hebben. Het gebruik van het woord ‘rotzak’ en de ‘volksetymologische’ verbastering van de naam Manuel tot ‘Dankuwel’ (om een enkel voorbeeld te noemen) bewijzen, dat Helman zich in de kinderpsyche verdiept heeft, en zich niet heeft laten verleiden tot ‘hineininterpretieren’ van grotemenselijke bedoelingen in de kinderlogica.

Ieder schrijverstalent heeft een niveau, waarop het, als het iets onderneemt, slaagt.

Verlaat het dat niveau (ik wil, om misverstanden te voorkomen, woorden als ‘hoger’ en ‘lager’ ditmaal liever vermijden), dan schiet het plotseling tekort; men voelt het dadelijk, omdat het niet langer boeit, omdat men zich dwingen moet bij de tekst te blijven, omdat men de stem hoort, die overslaat. Zo vergaat het ook Helman in *Waarom Niet*. Die kinderen in het oerwoud zijn volmaakt op zijn niveau; de dikke zeshonderd pagina's, die dan volgen, even volmaakt *niet*. Wat men bij de lezing van het eerste deel even verwacht heeft (niet zonder vrees!) geschiedt: de kinderen moeten naar de samenleving terug om Helman van dienst te zijn voor zijn theorieën. Om ze nu van het eiland af te krijgen, verzint de schrijver de raarste dingen; hij verplaatst ons eerst naar Spanje, laat ons de lang uitgeplozen huwelijksmisères van Manuel meemaken, die, om te kunnen trouwen, naar de bewoonde wereld wordt teruggebracht zonder de kinderen te kunnen meenemen. Er komt een cynicus van Spaanse origine en een onwaarschijnlijke lord Curdington met een juist gereedliggend jacht aan te pas en vooral: er wordt gediscussieerd en nog eens gediscussieerd over alles en nog wat. Men begrijpt, dat Rien, Karel en Jan met dat jacht worden getransporteerd; zij maken zich bliksemsnel (hoe moet men maar raden, want alle woorden van Helman maken het niet duidelijk) de mankerende beschaving eigen en worden aldus met

bekwame spoed gepromoveerd tot spreekbuizen van Helmans communistische ideeën. Karel, de technicus van het gezelschap, raakt op de achtergrond; Rien wordt en passant nog even bij haar Hollandse vader thuisgebracht, maar zij moet in Spanje zijn en komt er ook, evenals Jan, die eerst wegraakt, maar gelukkig als partijcommunist weer opduikt, om, eveneens via Nederland, in Spanje aan te landen. Men verbaast zich tenslotte over niets meer, want het staat nu eenmaal aan de auteur om met zijn sujetten te doen wat hem goeddunkt; men hoort steeds maar gesprekken en nog eens gesprekken, tot een ook al niet hyper-overtuigende bomaanslag het lang verbeide einde brengt.

Het wil mij voorkomen, dat Helman in dit gedeelte van zijn boek een poging heeft willen doen om zich als intellect te rehabiliteren. In een gesprek met G.H. 's-Gravesande heeft hij eens een merkwaardig eerlijke uitlating aan de publiciteit prijsgegeven: ‘Überhaupt vind ik mezelf een stomme vent en daarom ben ik ijverig. Als je een klein talent hebt, moet je hard werken.’ Ik betwijfel, of die uitlating geheel zonder coquette nevenbedoelingen werd gedaan (b.v. met de verwachting, dat de lezer daaruit zou concluderen, dat die Helman toch om de drommel niet dom was); maar in ieder geval lijkt zij mij, het zij zonder enige boosaardigheid gezegd, zeer juist en *Waarom Niet* bevestigt deze zelfkarakteristiek trouwens geheel. Waar Helman, zoals in het middengedeelte van zijn roman, probeert de evenknie te worden van Aldous Huxley door een soort *Point counter Point* op te zetten, daar faalt hij jammerlijk. Om gesprekken boeiend te kunnen maken, moet men nu eenmaal noodzakelijk boeiende *ideeën* hebben; en die heeft Helman niet, of nauwelijks. Men krijgt bijna de indruk, alsof hier een schrijver voor het eerst systematisch aan het denken is gegaan en nu, zoals meer voorkomt, allerlei gemeenplaatsen voor gloednieuwe vondsten verslijt! Wat de helden van Helman, die hij bovendien niet weet te bezielen, zoals hij het zijn kinderen deed, met elkaar verhandelen, is doorgaans zozeer van de tweede of derde rang, dat men er bij in slaap valt.

Helman zelf geeft te kennen, dat hij meent allerhande dog-

ma's te hebben aangetast, maar m.i. vergist hij zich daarin bloedig. Het is niet voldoende om af te geven op de bourgeois en de Nederlandse bekrompenheid, en het is daarbij niet zo buitengewoon nieuw ook; met zulke goedkope caricaturen, als Helman geeft, wordt men nog geen revolutionnair naar de geest. Zonder enige twijfel (en dat is voor mij tenslotte weer sympathiek in deze mislukking) zijn die caricaturen *voor Helman* nieuw; zij wijzen op de ernstige wil, zich van vooroordelen te bevrijden, het communisme af te leiden uit het eilandenbestaan der kinderen en een land de rug toe te draaien, dat hij met zijn instincten haat, zoals men een afkeer kan hebben van de Hollandse koffietafel met haar gestampte muisjes. Maar Helman komt niet verder dan de rancune tegen het burgerdom; de cynismen, die zijn personages verkondigen, zijn een product van die rancune, terwijl het positieve element, dat hij daartegenover stelt (de ‘enkele wachtwoorden’ voor de ‘verspreide en eenzame posten’, d.w.z. zijn communistische idealen voor de nieuwe ‘happy few’) aldus onwillekeurig iets van pedanterie en zelfgenoegzaamheid bij de schrijver verkondigt.

De revolutionnairen van Helman zijn boekenmensen. Zij lijken op de revolutionnairen uit Dostojewski's *Demonen* en Trotski's autobiographie als een kalkoen op een pauw.

Dus bloeden de heerlijke kinderen van het eiland langzamerhand (of eigenlijk met bekwame spoed) dood in gefingeerde gesprekken tussen gefingeerde individuen. Ik ben verplicht dat te zeggen, ook al heeft Helman in de epiloog van zijn boek bij voorbaat en met wat al te grote nadruk verkondigd, dat de critici hem niets kunnen schelen. Deze epiloog, die ik met het eerste deel samen tegenover het geheel mislukte tussenstuk heb gesteld, is plotseling weer boeiend, nadat men zeshonderd bladzijden lang met de stof heeft geworsteld; want hier openbaart Helman, in de vorm van een dialoog met zijn uitgever, welke geschiedenis *Waarom Niet* achter de rug heeft. Op zichzelf is ook dat weer sympathiek; waarom niet open kaart spelen tegenover Z.M. de Lezer?

Maar er zit meer achter die epiloog. Waarom heeft Helman zijn uitgever als tegenspeler ten tonele gevoerd? Deze uit-

gever maakt zakelijke bezwaren tegen de compositie van de roman, die nog zo gek niet zijn, en die alleen dan volkomen zouden vervallen, als Helman een meesterwerk geschreven had. Een boek, waarvan men voelt, dat het meesterlijk is, om welke reden ook, gaat men niet betuttelen met de criteria, die van toepassing zijn op de middelmaat, of liever: die criteria blijven dan vanzelf ondergeschikt. Mijn bezwaar geldt dan ook niet Helmans compositorische fouten (met liefde vergeeft men ze in *Point Counter Point*!), maar wel de in de epiloog opnieuw opduikende quasi-lichtvoetige en in wezen onuitstaanbaar schoolmeesterachtige pedanterie van de man, die met een 'publiek, ik veracht u' zichzelf verheft boven de 'dom gapende rest'. Ik zou er de voorkeur aan geven, als Helman ook op dit punt eerlijk was, zoals hij verder eerlijk tracht te zijn, en als hij er rond voor uitkwam, dat hij een stevig minderwaardigheidscomplex had tegenover 'de critici', die hij zozeer zegt te verguizen. Anders zou hij niet zoveel moeite doen, zich te beveiligen tegen hun oordeel door hun de deur te wijzen eer zij nog binnen zijn, en aldus zijn lezer door dik en dun te suggereren, dat *Waarom Niet* a priori ver verheven is boven de opmerkingen, die zulke waanwijze individuen nog zouden kunnen maken. Deze Olympisch gebarende Helman heeft onlangs in 'De Groene' geschreven, dat hij zo genoeg had van zijn land, dat hij wenste zich 'alleen nog maar in vertalingen gedrukt te zien'. Dat 'vertalingen' spreekt boekdelen....

Ik heb mij niettemin voorbehouden *Waarom Niet* in het Nederlands te lezen en er in het Nederlands mijn mening over te zeggen. Als Helman zo doorgaat, word ik door zijn schuld spoedig chauvinist van de gestampte muisjes. En dat was, meen ik, niet de bedoeling van zijn roman.

Revolutionnaire poëzie

I. VAN DER VELDE: *Het Eeuwige Vuur*, met een inleiding van Henriëtte Roland Holst-Van der Schalk.

De heer Van der Velde, die een overzicht geeft van de ‘Nederlandsche revolutionnaire poëzie vanaf de Middeleeuwen tot heden’, is niet de eerste, die het eeuwige vuur als beeld gebruikt voor iets, dat hem na aan het hart ligt. Dat vuur heeft Prometheus reeds de goden afhandig gemaakt om er de mensen mee van dienst te zijn; en sedert die tijd is hij, gelijk men weet, in ongenade gevallen bij Zeus, die het liever als persoonlijk privilege had bewaard. Nu is de heer Van der Velde wel geen Zeus, maar één eigenschap heeft hij met de bliksemslingeraar gemeen: hij wil het eeuwige vuur monopoliseren voor zichzelf, of liever voor zijn categorie poëzie, de ‘revolutionnaire’. Hij heeft daarom het loffelijk denkbeeld opgevat, om uit de Nederlandse dichtproducten in het algemeen de volgens hem revolutionnaire bijeen te lezen en die te verenigen tot een anthologie. Zo ligt er thans een verzameling gedichten voor ons, die het schijnsel en de warmte van het eeuwige vuur moet verspreiden tot in moderne arbeidersgezinnen.

Had deze bloemlezing *uitsluitend* de bedoeling, een bepaalde soort poëzie binnen het bereik te brengen van mensen, die haar anders niet kunnen bemachtigen, dan zou ik waarschijnlijk in dit boek *geen* aanleiding hebben gevonden tot een afzonderlijke kroniek. Maar het wil meer; het geeft, behalve de al genoemde collectie revolutionnaire gedichten, een doorwerkte inleiding van Henriëtte Roland Holst, waarin het begrip ‘revolutionnaire poëzie’ nader wordt omschreven. Deze inleiding maakt het werk voor hen, die de poëzie reeds op andere plaatsen hebben leren kennen, van belang; immers, de wel wat al te vage titel, die de heer Van der Velde aan zijn op zichzelf natuurlijk verdienstelijke bloemlezing heeft gegeven, wordt door mevr. Roland Holst met het commentaar der theorie voorzien, zodat wij ons een oordeel kunnen vormen

over de beginselen, die hebben voorgezeten bij de samenstelling, en meer nog: over de waarde, die een belangrijke dichteres als mevr. Roland Holst hecht aan de term ‘revolutionnair’.

Wat is revolutionnaire poëzie?

Het ligt voor de hand, dat de omschrijving van het begrip ten nauwste verband houdt met de levensbeschouwing van de persoon, die het begrip te pas brengt. Voor mij b.v. is revolutionnaire poëzie niet in de eerste plaats een uitvloeisel van een ‘voor het verstand onbegrijpelijken drang naar volmaaktheid, die der menschheid is ingeplant’, zoals mevr. Roland Hols zegt. ‘Wij noemen’, voegt zij er verderop aan toe, ‘poëzie revolutionnair, wanneer zij de zoo gekenschetste drie strevingen (schoonheid, waarheid en gerechtigheid, waarover mevr. Roland Holst eerst heeft gesproken. M.t.B.) verbindt en vereenigt. Revolutionnaire poëzie ontstaat in tijdperken, waarin geestelijke en sociale vernieuwingen zich voorbereiden of voltrekken. Zij ontstaat wanneer lang vergeten waarheden, glanzend als op den dag hunner geboorte, uit den schoot der eeuwige Idee oprijzen, wanneer de verwerkelijking van revolutionnaire waarden zich aan enkelen eerst, dan allengs aan meerderen, opdringt als een opgave, die volbracht moet worden ten koste van al het andere, van het leven zelf...’

Aldus stelt mevr. Roland Holst het probleem der revolutionnaire poëzie.

Het is een wijze van probleemstelling, die mij niet afdoende lijkt. Want ten eerste zullen wel geen twee mensen het er over eens zijn, welke poëzie nu speciaal schoonheid, waarheid en gerechtigheid verbindt en verenigt. Ten tweede voltrekken zich geestelijke en sociale vernieuwingen voor ieder gezichtspunt op een ander moment; dat blijkt wel, als men de opvattingen dienomtrent van een katholiek, een socialist en een Chinees naast elkaar legt; wanneer dus de ‘lang vergeten waarheden uit den schoot der eeuwige Idee oprijzen’ kan men moeilijk met dag en uur aangeven, want het objectieve uurwerk voor dergelijke constateringen ontbreekt ons te enenmale. Ten derde maakt mevr. Roland Holst zich schuldig aan een goed bedoeld, maar daarom nog niet aannemelijk spel met

woorden, als zij zegt, dat revolutionnaire poëzie dàn ontstaat, ‘wanneer dè verwerkelijking van revolutionnaire waarden zich opdringt’; dit lijkt immers bedenkelijk veel op de logica van de doopsgezinde predikant, die zijn gemeente het woord ‘lauw’ als volgt verklaarde: ‘Lauw, gemeente, is niet warm, lauw, gemeente, is ook niet koud, lauw is in één woord... lauw!’ Als mevr. Roland Holst zegt, dat revolutionnaire poëzie ontstaat, als revolutionnaire waarden zich opdringen, dan zal iedereen dat gaarne beamen... maar zonder iets wijzer te zijn geworden. Wij zouden n.l. wel bijzonder graag willen weten, wat die revolutionnaire waarden dan precies onderscheidt van andere waarden, en of het überhaupt mogelijk is, zulke waarden scherp van andere waarden af te grenzen. Dat is tenslotte de zaak, waar het om gaat.

Het is natuurlijk zeer eenvoudig om het woord ‘revolutionnair’ te koppelen aan de sociale opstandigheid, aan het verzet tegen maatschappelijke ongelijkheid, aan de revolutie dus, zoals die als massaverschijnsel optreedt. Dat doet mevr. Roland Holst in de practijk (en met haar de samensteller van de bloemlezing, de heer Van der Velde), als zij in hoofdzaak drie ‘revolutionnaire’ perioden in de Nederlandse litteratuur wil onderscheiden: de tijd van Jacob van Maerlant, de tijd van de Geuzenliederen en onze tijd, d.w.z. de laatste halve eeuw. In deze algemene vorm is daar ook niets tegen; die tijden waren inderdaad bij uitstek onze tijden van sociale opstandigheid. Maar: reeds door deze sociale opstandigheid te nemen voor revolutionnaire gezindheid *tout court* (die dan, volgens mevr. Roland Holst, weer speciaal gekenmerkt wordt door de combinatie van ‘schoonheid, waarheid en gerechtigheid’) begaat men een fout, of liever: men verengt het begrip ‘revolutionnair’ dusdanig, dat het alleen nog maar toegepast kan worden op de strijd van een bepaalde mentaliteit om betere levensvoorwaarden voor de verdrukten en misdeelden. Is dit niet een volkomen ontoelaatbare ‘petitio principii’? Eén blik op vele z.g. revolutionnairen van onze dagen in de partijzin van het woord leert ons, dat zij van de revolutionnaire *gezindheid* het a b c nooit geleerd hebben; één andere blik, dat er doorgaans meer werkelijk verzet leeft in individualistische

dichters, wier naam nooit in z.g. ‘revolutionnair’ verband is genoemd. Het element van het verzet; van het non-conformisme, heeft eigenlijk maar een bedroefd schijntje uitstaande met partij-revolutionnairen; het *kan* zich in zulke revolutionnairen uiten, maar dat is zuiver toeval; de meeste revolutionnairen zijn alleen revolutionnair om zich zo spoedig mogelijk weer te kunnen overgeven aan een nieuwe toestand van stabiliteit; de ‘opbouw’ is hun hoofddoel, niet het verzet òm het verzet.

Mevr. Roland Holst en de heer Van der Velde zouden dus consequent zijn geweest, wanneer zij alleen die poëzie als revolutionnair hadden gekarakteriseerd en in de bloemlezing hadden opgenomen, waarin, historisch-materialistisch gesproken, de dialectiek der sociale revolutie tot uiting komt. Dat standpunt kan men bestrijden; men kan zeggen, dat het uitgaat van een dogmatische veronderstelling, maar het is tenminste een standpunt. Maar mevr. Roland Holst is geen historisch-materialitisch denkend mens; zij is een gevoelsrevolutionnaire, die een instinctieve weerzin heeft tegen de nuchterheid van de wetmatigheid, waarmee het historisch-materialisme opereert. Daarom komt zij in botsing met haar eigen indeling. Met verzet tegen maatschappelijke misstanden, zegt zij zelf, wordt niet bedoeld, ‘dat het maatschappelijke feiten, verhoudingen en gebeurtenissen zijn, die het streven naar waarheid en gerechtigheid voortbrengen. Neen: dat streven *is een primaire kracht in den mensch*.... Aan de stof der omstandigheden verwerkelijkt zich die drang, maar in het oereigene van den menschelijken geest wordt de vlam ontstoken, die met duizenden tongen rusteloos omhoogstreeft en waar al het uiterlijke en innerlijke gebeuren brandstof nu aan toevoert.’

Deze uiting richt zich lijnrecht tegen het historisch-materialisme; maar daarmee verliest mevr. Roland Holst tegelijkertijd alle vaste grond en komt terecht in een bedenkelijke speculatie met ‘primaire krachten’ en het ‘oereigene van den menschelijken geest’. Immers, uitgaande van deze mystieke krachten in de mens komt men juist tot de tegenovergestelde conclusie als mevr. Roland Holst: dat het verzetselement in

de mens overal en altijd aanwezig is en zich *niet alleen* zal uiten in het sociale verzet en de dorst naar gerechtigheid! Als men, gelijk mevr. Roland Holst, de mens beschouwt als een wezen, dat leeft uit de geest en met die ‘onbegrijpelijken drang naar volmaaktheid in zich’, moet men consequent zijn en de kern van het revolutionnaire niet zoeken in een paar perioden, die zich van andere onderscheiden door een groter quantum sociale leuzen; men moet dan de ‘revolutie’ beschouwen als een geestelijke gebeurtenis, waarvan de maatschappelijke revolutie hoogstens een secundair begeleidend verschijnsel vormt. Maar zoals ik al opmerkte: mevr. Roland Holst hinkt op twee gedachten. Enerzijds wil zij geen afstand doen van een instinctief gevoel van deernis met de misdeelden, dat zij echter voor geen geld wil laten verwateren in burgerlijk medelijden, anderzijds mist zij de nuchterheid, die vereist wordt voor een historisch-materialistische denkwijze, terwijl zij toch half en half met de resultaten van die denkwijze meent te kunnen werken.

Al heel duidelijk komt die inconsequentie tot uiting in de poëzie, waaruit de bloemlezing is opgebouwd.

Natuurlijk is dankbaar gebruik gemaakt van ieder spoor van sociaal verzet, dat zich in de Nederlandse dichtkunst maar laat aanwijzen, zowel in de samenstelling van de inhoud, als in de theorie van mevr. Roland Holsts inleiding. Of dat alles nu wel precies correspondeert met de ‘schoonheid, waarheid en gerechtigheid’ en met de ‘hooge spanning van den geest en de diepe hunkering van het gemoed’, die mevr. Roland Holst ook nog als criteria voor werkelijke poëzie aanvoert, is direct al aan twijfel onderhevig. Die criteria zijn meer een wensdroom van een hedendaagse vrouw dan wel de maatstaven van het sociale verzet uit vroeger eeuwen... en van thans. De dichter van het zestiende-eeuwse *Gentsch Vader-Onze*, die Alva als volgt verwenst:

> *O Hemelsche Vader, die in den hemel zijt*,
> *Maakt ons dezen helschen duivel kwijt*,
> *Met zijn bloedigen, valschen raad*,
> *Daar hij mee handelt alle kwaad*,

Ende zijn Spaansch krijgsvolk allegaar,
't Welk leeft of zij des duivels waar'.

heeft waarschijnlijk wel wat anders te doen gehad, dan zich te bekommeren om idealistische principes; hij reageerde eenvoudig met een ‘oog om oog en tand om tand’, ook in de poëzie. Mevr. Roland Holst weet met de Geuzenpoëzie, die bijna geheel uit elementaire wraak- en haatwoorden bestaat, dan ook niet best raad en zij maakt er zich met wat men noemt een Jantje van Leiden af en vergenoegt er zich mee, het *Wilhelmus* in te lijven. Ook de martelaarsliederen passen m.i. heel slecht in haar systeem. In *De Heer is Koning in Israël* (16e eeuw) heet het b.v.:

Die nu hier zijn in druk
En in ongeluk,
Van dezer wereld plein,
Zij worden nog verblijd certein,
In God den Vader, den Ouden,
Als de Heer het Oordeel zal houden.

Gij armen dezer wereld bloot,
Wilt niet kleinmoedig werden:
Gij wordt nog rijk aan macht zeer groot,
De serpenten zult gij verterden (vertreden).
Uw oogen zullen nog zien
De stoute godlooze liên,
Die hier met Babel zijn een,
Op de aarde als drek vertreen...

In dit soort poëzie kan ik met de beste wil niet anders zien dan de ‘vooruitziende’ (en zeer begrijpelijke!) vreugde van de verdrukten, die zich lijfelijk verheugen over de vergelding, die de machtigen dezer aarde eens zal geworden; een primitief wraakgevoel dus, dat met schoonheid, waarheid en gerechtigheid alweer weinig uitstaande heeft. Zo reëel en psychologisch verklaarbaar dit gevoel bij de martelaren is, zo weinig aanleiding bestaat er, dunkt mij, om daarover de idealiserende sluier van het mysticisme te spreiden.

Onder de Middeleeuwse poëzie in de bundel vinden wij,

naast Jacob van Maerlant (die misschien nog het meest overeenkomt met de geestesgesteldheid van mevr. Roland Holst, al moet men niet vergeten, dat het ‘communisme’ van deze dichter niet los te denken is van zijn *volstrekte* dogmatische gebondenheid!) tot onze verbazing een paar volksliedjes, die niets met revolutionnaire gezindheid te maken hebben, en voorts ook het prachtige *Kerelslied*, dat echter... als voorbeeld van contra-revolutionnaire poëzie is opgenomen! Het past inderdaad alweer niet in het kader van mevr. Roland Holst (meer wellicht van de heer Mussert), maar van heftig verzet en dus in ruimer zin revolutionnaire gezindheid getuigt het toch zonder enige twijfel. Juist uit dit *Kerelslied* kan men concluderen, dat het begrip ‘revolutionnair’ bij mevr. Roland Holst te ‘week’ is, en dat zij het verzet alleen als revolutionnair erkent, wanneer het haar gelegen komt. Aan de andere kant gaat de heer Van der Velde zover in zijn consequente inconsequentie, dat hij n.b. Multatuli met Tollens en Ter Haar in één rubriek ‘Medelijden’ heeft ondergebracht! Bien étonnés vermoed ik....

Over de m.i. aperte vergissing, die mevr. Roland Holst begaat door de poëzie der hedendaagse ‘revolutionnaire’ jongeren te vergelijken met de Geuzenpoëzie (zij zijn daarvoor veel te litterair en theoretisch), zou nog veel te zeggen zijn; maar ik kan uiteraard deze bloemlezing in dit bestek niet op de voet volgen. De enkele grepen uit inleiding en inhoud mogen trouwens de lezer tot vergelijking van inzichten brengen; andere bedoeling hebben zij niet.

Provincialisme-regionalisme

ANTOON COOLEN: *De Man met het Janklaassenspel*
ERNEST CLAES: *Kobeke*
HERMAN DE MAN: *Een Stoombootje in den Mist*

De lezers van ‘Het Vaderland’ hebben onlangs de primeur gehad van een alleszins merkwaardig bericht betreffende de romancier Antoon Coolen. Hij was n.l., naar wij in een bloemkwekersblad vermeld vonden, benoemd tot enkelvoudige vroege tulp. Deze tulp was, zo berichtte men verder, donker vermiljoenrood met lichtgele basis, en ingezonden door de heer Jan Goemans Jasperszoon te Hillegom en door wijlen Jasper Goemans uit zaad gewonnen; ik citeer deze laatste bijzonderheden, om iedere opkomende twijfel aan de ras- en bodemechtheid van ‘Antoon Coolen’ in de kiem te smoren. Wanneer wij dus in de toekomst zullen handelen over Antoon Coolen, zullen wij gedwongen zijn, vooraf aan te geven, of wij een phytologisch-botanisch betoog dan wel een litterair essay willen schrijven. Het gemakkelijkst lijkt mij af te spreken om voortaan de tulp door aanhalingstekens aan te duiden; hebben wij het dus over het donker-vermiljoenrood van ‘Coolen’ dan denke men niet aan een bekering van de Peelkundige tot het socialisme. Laten wij ons echter uit over Antoon Coolens gehechtheid aan de bodem, dan bedoelen wij daarmee niets specifiek-plantaardigs... hoewel het in bepaalde gevallen natuurlijk ook van toepassing kan zijn op ‘Antoon Coolen’ van Jasperszoon.

De benoeming der bloemkwekers heeft overigens zeer zeker een diepe symbolische zin. Vermoedelijk zouden zij nimmer op het idee zijn gekomen E. du Perron tot enkelvoudige lelie of wijlen Multatuli tot maagdepalm te proclameren; alleen de zwaardlelie en het kruidje-roer-me-niet hadden hier wellicht dienst kunnen doen. Maar Coolen als tulp: dat beeld is lang niet gek. De statige, vaste, stevige tulp, ieder voorjaar opnieuw opbloeiend uit de van vruchtbare bemesting zwangere Peelbodem, heeft ons zeer zeker iets te zeggen. En als docu-

ment, dat die symboliek nader kon bevestigen, vonden wij onlangs ergens een verslag van een rede, door Antoon Coolen gehouden voor de Katholieke kunstkring ‘De Violiers’. Hij sprak in die rede over zijn eigen werk en over de verwijten, die men hem van bepaalde zijde gedaan heeft over zijn ‘provincialisme’. Daarbij zette hij uiteen (ik volg even het krantenverslag), hoe de gebondenheid aan een streek een noodzaak voor de schrijver kan zijn. ‘De moderne critiek is van oordeel, dat in het regionalisme gevaar voor provincialisme schuilt, tengevolge waarvan groote en diepe levensdingen niet tot den schrijver zouden doordringen, maar het tegendeel is waar. De regionalist (dit woord zullen wij voortaan moeten gebruiken voor “provincialist”, denk ik. - M.t.B.), die zich van zijn gebondenheid bewust is, vindt juist hierin zijn kracht en moet komen tot de uitbeelding van persoonlijkheden, die ons in het diepst van hun wezen vertrouwd zijn wegens hun algemeenmenschelijken aard. En de schrijver zou iets zeer belangrijks opgeven, als hij datgene, wat met geboorte en bloed wordt meegegeven, zou afsluiten. De Duitsche litteratuur erkende de kracht van een gezond volkseigen reeds voor de totstandkoming van het tegenwoordig regiem en ze vond deze kracht in Holland vooral in de regionale litteratuur. En niet alleen de grond, de wind, de heide zijn onmisbare factoren, ook het taaleigen is verwant aan het zielseigen. Het idioom is geen kunstmatige aardigheid, maar het kenmerkt de personen van een bepaalde streek.’ Coolen verklaarde vervolgens nader (de lezer zal het al hebben voelen aankomen), dat deze streek voor hemzelf de Peel was.

Deze rede is, men hoeft er Coolen geen verwijt van te maken, want ieder schrijver verkondigt op zijn tijd algemene theorieën met de onuitgesproken achtergrond der zelfrechtvaardiging, een aardige preek voor eigen parochie, waarin Coolen er als de kippen bij blijkt te zijn om de nieuwe koers in Duitsland ook voor Peelgebruik handzaam te maken. Er steekt in dit soort redeneringen zulk een aantrekkelijk misverstand omtrent de begrippen ‘geboorte’ en ‘bloed’, dat ik er maar niet genoeg van krijgen kan het te bewonderen om de handigheid, waarmee het precies op het psychologisch moment

wordt gelanceerd. Een jaar geleden zou Antoon Coolen met zijn ‘regionalisme’ nog zeer weinig succes hebben gehad (hij heeft dat succes trouwens niet zo hard nodig, want hij heeft succes genoeg met zijn boeken); maar aangezien het tegenwoordig alles ‘geboorte’ en ‘bloed’ is wat de klok slaat, valt zo'n speech in de best denkbare bodem.

Ik erken overigens met het meeste genoegen de waarheid van Coolens betoog. D.w.z.: om boerenmensen te beschrijven is het aanbevelenswaardig dat men in de buurt van die boeren is opgegroeid. (Daaraan twijfelde men weliswaar vroeger ook niet, maar als men het aanduidt met het woord ‘regionalisme’ klinkt het veel deftiger.) De opvattingen, die men in pastorales en arcadia's over het landvolk vindt uitgesproken, zijn opvattingen van stadsidealisten; het is zelfs ook een (door prof. Huizinga in zijn boekje over de zeventiende eeuw suggestief behandeld) feit, dat de Hollandse cultuur altijd in hoofdzaak een stadscultuur is geweest, wier waardebepaling van het boerenleven doorgaans niet boven het idyllische uitkwam; de novellen van J.J. Cremer getuigen daarvan, hun eens grote reputatie bewijst bovendien, hoeveel smaak de Hollandse burgerij had in deze perspectieven. Daarom is Coolens leuze: ‘de boer in de letterkunde behoort aan de boer door geboorte en bloed’ op zichzelf heel best; ik zal er niet aan denken daartegen in opstand te komen.

Ik heb echter enige reserves. Het heeft er n.l. veel van, of Coolen in zijn rede dat ‘regionalisme’ wil verheffen tot een *algemeen-menselijke maatstaf voor alle litteratuur*. Als Coolen ons wil voorhouden, dat de ‘gebondenheid aan een streek’ voorwaarde is voor de schrijver *als zodanig*, als hij verder zijn of anderer beschrijving van boeren speciaal qualificeert als ‘algemeen-menselijk’, alsof het werk van de niet-boer Multatuli en de andere niet-boer Arthur van Schendel van die (altijd zo heerlijk vage) ‘algemeen-menselijkheid’ zou zijn ontbloot, dan kom ik in opstand; als Coolen meent, dat men door over andere wezens dan boeren en andere landen dan de Peel en Ober-Bayern te schrijven, zich schuldig zou maken aan een soort landverraad jegens ‘geboorte’ en ‘bloed’, als hij, bovendien, zich geen andere litteratuur kan voorstel-

len dan die van wind en heide en dialect, dan ben ik zo vrij zijn ‘regionalisme’ weer rechtstreeks en zonder voorbehoud te identificeren met het zo veel minder complimenteus klinkende ‘provincialisme’! Wij moeten elkaar vooral goed verstaan: niemand heeft er iets op tegen, dat Antoon Coolen boeren boven stedelingen en de man met het janklaassenspel boven Julien Sorel uit *Le Rouge et le Noir* prefereert, maar Antoon Coolen moet niet zoveel pretenties krijgen, dat hij de hele wereldlitteratuur gaat gelijkstellen met zijn op zichzelf lang niet onverdienstelijk vertelde geschiedenissen van agrarische mensen en dingen! En die ‘geboorte’ en dat ‘bloed’ moet Antoon Coolen s.v.p. niet laten uitdijen tot een mystiek van de Peel, want daartegen zal ik mij als achterhoeker, die nog nooit een roman over de Achterhoek heeft geschreven, met hand en tand verzetten! Want waar moet men dan met de schrijvers van gemengd Californisch-Iers-Gronings-Lettische afkomst naar toe? Moeten zij soms over alle vier hun Peelen tegelijk schrijven? Of moeten zij hun mond maar houden? Of, als zij er één van de vier uitzoeken: welke dan? In dergelijke onoplosbare problemen raken wij door de schuld van de Peel-‘raciste’ Antoon Coolen morgen aan de dag hopeloos verward!

De drie boeken, die men boven deze kroniek vindt genoemd, zijn met elkaar voorbeelden van Coolens ‘regionalisme’. Dat wil volstrekt nog niet zeggen, dat zij van gelijke qualiteit zijn; zij zijn echter alle drie geïnspireerd op ‘landelijke’ motieven en met een zekere voorkeur voor de ‘landelijke’ atmosfeer geschreven.

Zonder enige twijfel is *De Man met het Janklaassenspel* van Antoon Coolen stylistisch het belangrijkst. Die man met het janklaassenspel is de vreemdeling, die het leven van twee in hun eenzelvigheid opgesloten mensen, de gepensionneerde lijnwachter Corneliske Schoonewiel en zijn dochter Nolda, komt verstoren door op een goede avond bij hen binnen te vallen. De oude man wil de indringer de deur uitwerken, maar tussen die indringer en Nolda is reeds een ondergronds contact ontstaan, dat zich *niet* de deur uit laat werken; de relatie tussen deze twee mensen is het hoofdthema van het boek. De man

met het janklaassenspel (een zwerver, die van dat poppenspel zijn nomadenbestaan maakt) verdwijnt na verloop van tijd: maar er moet een kind geboren worden en de oude Corneliske, niet bestand tegen de schande en het 'toffelen' (ketelmuziek maken) van de buurtbewoners, hangt zich op. Deze geschiedenis, naar de vorm meer een grote novelle dan een roman, vertelt Coolen zonder vertoon en in sober proza. Hij verstaat zeker de kunst, om een bepaalde atmosfeer voelbaar te maken in zijn taal, en heeft op vele andere dialectschrijvers voor, dat hij zich kan beheersen; het dialect is hier voor mijn gevoel nauwelijks hinderlijk, al ben ik het allerminst met Coolen eens, dat *speciaal* zulk een dialect 'de personen van een bepaalde streek' in de litteratuur moet kenmerken. Integendeel, ik ben er nog steeds van overtuigd, dat de werkelijk grote psycholoog onder de romanciers zijn sujetten karakteriseert zonder enig pittoresk hulpmiddel; zoals men er als schrijver van af moet zien, noodzakelijkerwijs, om de boezeroens te vertonen en de tabakslucht te laten ruiken en het piepen van de wielen te laten horen en de bitterheid der liefde te laten proeven, zo kan hij ook afzien van al die pittoreske details, waarvan een te grote hoeveelheid bovendien nog afleidt en vertraagt ook; maar daarvoor is dan ook een meesterschap nodig, dat Antoon Coolen voorshands nog niet bezit. Coolen is een beter psycholoog dan Cremer, maar op zichzelf is dat een negatieve verdienste. Hij is een specialist in beschrijving, en daarbij helpt het dialect hem naar behoren.

In dit boek gaat hij zich nergens aan beschrijvingswoede te buiten; met één zin weet hij veel aan de duiden. Vergeleken bij een schrijfster als Anna Seghers is Coolen overigens het type van de romanticus, die meer romantische sentimenten aan zijn boeren toekent dan zijn beginselverklaring zou doen vermoeden. Alles verschijnt in een 'donker licht', zelfs de wanhoopsdaad van Corneliske Schoonewiel.

Het Vlaamse provincialisme (regionalisme) van Ernest Claes is heel wat minder dan het Peelse dito van Coolen. Deze schrijver heeft maar één ding op Coolen voor: zijn humor, die overigens zo 'volks' is, dat men er alleen in zekere omstandigheden om kan lachen. Claes vertelt smakelijk, laat samen-

spraken houden tussen honden, katten en geiten, verheugt zich in mopjes van onschuldige aard à la Pallieter, en is een prettige gast voor lezers, die zich niet willen afbeulen met zware problemen. Kobeke is een kind van een landarbeider uit de Kempen: Claes beschrijft zijn groei op zijn Vloms en verzuimt ook niet hem in een gemoedelijk klooster terecht te laten komen, met een brouwerij natuurlijk. De illustraties van Jozef Cantré zijn alleraardigst, door de tekst loopt natuurlijk ook een dun draadje moraal, en zo klopt alles voortreffelijk. Men kan van dit werk van Ernest Claes geen ander kwaad zeggen, dan dat het staat op een peil, dat door geboorte en bloed volledig wordt bepaald.

De stijl van Herman de Man, wiens *Stoombootje in den Mist* ons naar de Zeeuwse wateren verplaatst, is minder aangenaam om te lezen. Het boek is zoiets als een odyssee en een decamerone tegelijk, want doordat een boot met boeren en kooplui in de mist terecht komt, zijn de passagiers op elkaars gezelschap en verhalen aangewezen. Die verhalen mogen anderen boeien, mij verveelden zij nog al ernstig. ‘Door het boek loopt een draad van boerschen humor, die zoo vaak door stedelingen misverstaan pleegt te worden. Die humor is niet geslepen, niet flitsend, maar landelijk en nadrukkelijk, gelijk de humor van een Uilenspiegel.’ Zo leest men op de omslag; ik ben het, afgezien van Uilenspiegel en zijn humor, met die definitie geheel eens. ‘Landelijk en nadrukkelijk’, dat is het goede woord voor zoiets. Mocht het in de terminologie van Antoon Coolen een compliment zijn, dan voeg ik er met nadruk aan toe, dat het bij mij anders, nijdiger en verveelder, klinkt.

Maar wat wil men? Tenslotte ben ik, hoewel in een dorp geboren, een stedeling, die meer op het geslepene en flitsende belust is dan op het landelijke en nadrukkelijke. Ik ben dus wel erg bevooroordeeld en zou werkelijk gaarne weten, wat Antoon Coolen nu van dit epos denkt. Vindt hij het ook niet wat lang en wat dubbel en dwars uitvoerig geschreven? En in hoeverre acht hij daarvoor Herman de Mans geboorte en bloed verantwoordelijk? Over al deze dingen moet men, nu er nieuwe maatstaven komen, de stedeling van bevoegde zijde voor-

lichten; en die bevoegde zijde is het beroepsregionalisme, het adviezenbureau voor de geestelijke tulpenhandel, gelijk de bloemkwekers intuïtief hebben beseft.

Litteraire prijzen

IWAN BOENIN: *Mitja's Liefde*

De Nobelprijs voor de litteratuur is een zonderlinge instelling. Dat blijkt wel meer dan voldoende uit de lijst der prijswinnaars, die een uitermate gevarieerd aspect oplevert zonder ook maar één principiële gedragslijn tegenover de litteratuur als zodanig te vertonen. Daargelaten wat de stichter van de prijs ermee heeft bedoeld: de bekroningen leveren het bewijs, dat zulk een 'hoge onderscheiding' op het gebied van de schone letteren een goede gelegenheid biedt om een min of meer behoeftige schrijver te ondersteunen, maar tevens, dat van een werkelijk unaniem toegejuichte prijswinnaar eigenlijk maar zelden sprake is geweest.

Dit is niet uitsluitend een eigenschap van de Nobelprijs. Alle prijzen voor litteratuur lijden aan hetzelfde euvel, maar omdat zij gewoonlijk slechts een nationaal of zelfs provinciaal karakter hebben (zie België, waar de prijzen het pleizier in wedstrijden bij het volk nog duidelijk weerspiegelen), valt het zonderlinge van de bekroning meestal minder op. Er moet wel degelijk een onderscheid worden gemaakt tussen prijzen voor wetenschappelijke, sociale, politieke en dergelijke doeleinden en tussen litteraire prijzen, omdat de litteratuur als zodanig met een ander criterium wordt gemeten. Ik wil daarmee niet zeggen, dat men met mathematische zekerheid zou kunnen uitmaken, wie de verdienstelijkste man op het gebied der physica of der chemie zou zijn; b.v. is zelfs al heel moeilijk te beslissen, waarin de *grote* verdienste eigenlijk schuilt; maar er is hier toch een 'communis opinio', die bij de litteratuur volkomen ontbreekt... of liever: *moet* ontbreken. De betekenis van de litteratuur voor het leven der mensen is volkomen subjectief, terwijl de betekenis van een prijs zo mogelijk objectief behoort te zijn; dat zijn twee dingen, die in wezen niet met elkaar zijn te verenigen, omdat zij van nature niet bij el-

kaar behoren. Alle bekroning van litteratoren heeft daarom noodzakelijkerwijze, zou ik haast zeggen, iets belachelijks. Het is, alsof men de schrijver een brevet van bekwaamheid wil uitreiken, dat hij nooit heeft verlangd; door de toekenning van de prijs *trekt* men hem als het ware in het objectieve, dat hem vreemd behoort te zijn. Er zijn in de litteratuur geen groeperingen van feiten, die op een ontwikkeling, op technische veroveringen, op algemeen erkend 'verdienstelijke' persoonlijkheden wijzen; de litteratuur is niet een 'vérité en marche', iedere bijgedachte aan 'vooruitgang' ligt buiten haar terrein. Men kan zeggen, dat de chemie sedert Empedocles aanzienlijk vooruit is gegaan, maar een 'vooruitgang' construeren tussen Homerus en Paul Valéry is, dat voelt iedereen, een absurde gedachte. *Als* hier over 'ontwikkeling' en 'vooruitgang' zou kunnen worden gesproken, dan toch zeker alleen ten opzichte van de *bijzaken*, de culturele, invloeden, waaraan natuurlijk ook de schrijvers onderhevig zijn; maar het waarde-accent van het litteraire zelf valt daar niet onder. Het is juist daarom, dat de litteratuur haar eigen roeping heeft, het is juist daarom, dat de litteratuur geen 'betoog', geen 'verhandeling' en geen 'bewijzen' kent. Ik heb er al eens op gewezen, dat ook de critiek op litteraire voortbrengsels altijd in laatste instantie subjectief zal zijn; hoeveel objectieve argumenten men ook aan moge kunnen voeren voor de waarde van dit of dat boek, altijd geeft de doorslag een persoonlijke ontmoeting tussen de lezer en de schrijver. Als de criticus dus 'prijzen uitdeelt' geschiedt dat niet met de bedoeling een wetenschappelijk feit vast te leggen, maar eenvoudig, omdat de historie van *zijn* ontmoeting met een boek voor anderen aanleiding kan zijn hun eigen ontmoetingen te verifiëren.

Het zou dus evenzeer onbillijk zijn, de rij van Nobelprijswinnaars de bekroning onwaardig te achten als hen 'en bloc' als reuzen te beschouwen; want nogmaals, het criterium is hier zoek. Of de Amerikaan Sinclair Lewis 'meer recht had' op de prijs dan zijn landgenoot Theodore Dreiser zal wel niemand kunnen uitmaken. Dat de Pool Sienkiewicz, de schrijver van *Quo Vadis*, de prijs niet had moeten hebben, staat alleen in zoverre vast, als het vast staat, dat men een banketbakker

niet bekroont, als er sprake is van beeldhouwwerken; maar misschien was het per slot van rekening wel buitengewoon verstandig, dat men de heer Sienkiewicz de prijs gaf, aangezien daardoor nu werkelijk geen spoor van twijfel werd gelaten omtrent de waarde van de prijs voor litteraire verrichtingen in het algemeen! Het is zelfs zeer de vraag of het feit dat men in aanmerking komt voor de Nobelprijs, reeds niet op zichzelf een bewijs is, dat men niet geheel en al onder de schrijvers van de eerste rang kan worden gerekend, of althans, dat men te beroemd is geworden om nog uitsluitend op eigen waarde te worden getaxeerd. Men krijgt nu eenmaal een *naam*, en die naam dekt gewoonlijk allerminst de persoonlijkheid. Dat Paul Valéry thans een internationale beroemdheid is, dankt hij niet aan zijn werk (ontoegankelijk voor 99 pCt. van degenen, die zijn naam kennen), maar aan de omstandigheid, dat in Frankrijk een ‘duister’ dichter tot sociaal aanzien kan komen ondanks zijn ‘duisterheid’, een omstandigheid, die met de persoonlijkheid en het werk vrijwel niets meer uitstaande heeft. En op dergelijke sociale factoren drijft de litteraire prijs, en zeker ook de Nobelprijs. Het is niet uitgesloten, dat een genie, en het is niet uitgesloten, dat een prul hem krijgt. Alles hangt af van de omstandigheden.

In ieder geval heeft de bekroning met de Nobelprijs haar eigenaardige gevolgen. Het wordt plotseling bon ton zulk een slachtoffer der uitverkiezing in intellectuele kringen te ‘kennen’. Als men hem al niet gekend *heeft*, is het noodzakelijk, dat men doet, alsof men hem gekend heeft en vooral: dat men hem *voortaan* kent. Hij wordt vertaald en wij kunnen opeens zonder hem niet meer leven.

Dat is tenminste één objectieve waarde van de Nobelprijs voor litteratuur.

Ik kom er rond voor uit, dat Iwan Boenin, de laatste uitverkorene, mij volkomen onbekend was, totdat hij overal in de kranten prijkte als de man van de Prijs. Of hij ‘terecht’ was bekroond, had ik dus alleen al door gebrek aan feitenmateriaal niet kunnen beslissen, als ik zulk een beslissing al voor überhaupt mogelijk had gehouden. Hoogstwaarschijnlijk (en het hierboven aangekondigde boek van deze schrijver versterkt

mij in die overtuiging) zal Iwan Boenin niet meer en niet minder recht hebben op de prijs dan wie zijner voorgangers ook, Sienkiewicz uitgesloten, die er of helemaal geen recht of het meest volstrekte recht op had, gelijk ik hoop zoëven te hebben aangetoond. De maatstaf van het recht moge overigens ook Boenin bespaard blijven. Ik heb mij natuurlijk op de hoogte gesteld van zijn faits et gestes, zoals het een welopgevoed mens betaamt, en gevonden, dat hij in 1870 is geboren, aan beeldende kunst heeft gedaan, onder Russische schrijvers het meest verwant is aan Toergenjew en Poesjkin (wat mij het nu vertaalde Mitja's Liefde bevestigde) en een individualist in hart en nieren was en is gebleven, ondanks de revolutie van 1917, die hem een vrijwillige ballingschap deed verkiezen boven een land, met welks nieuwe regeringsvorm hij het niet eens kon zijn. Dit zijn wetenschappelijke feiten, en men ziet, hoeveel wetenschappelijke feiten in de litteratuur waard zijn, als men geen boeken ter beschikking heeft om zelf zijn indruk te kunnen verifiëren aan de stof van de litteratuur-historie.

Ons wordt nu echter de eerste mogelijkheid geboden om ons een eigen oordeel over Boenin te vormen. Men kondigt ons nog meer vertalingen van Boenins werken aan, maar dit, heeft de schrijver zelf in een interview na de toekenning van de Nobelprijs meegedeeld, beschouwt Boenin als het beste boek dat hij geschreven heeft en dat hem tevens het dierbaarst is. Zonder op de zelfcritiek van een auteur ook maar in het minst te willen afgaan (want er is niets twijfelachtiger dan de waardeschatting van auteurs, als het hun eigen oeuvre betreft!), meen ik daaruit toch te mogen opmaken dat *Mitja's Liefde* niet een willekeurige greep is van een uitgever, die zich haasten wil de vruchten van de prijs te helpen plukken.

Boenin schreef deze novelle na zijn emigratie; wij hebben dus te doen met het werk van een gerijpt man. Het kan wellicht geen kwaad daarop even te wijzen, omdat het thema van het boek een typisch jeugdthema is. Het is het Werthermotief in een pervers-zinnelijke toonzetting. Boenin behandelt de liefdeshistorie van de jonge Mitja, wiens temperament de zelfmoord ten gevolge heeft. Op de achtergrond staat Katja, het meisje, dat een mengsel is van naïveteit en geraffineer-

de toneelspelerstalenten; juist dat mengsel brengt Mitja tot vertwijfeling, zoals het in de puberteitsperiode zo dikwijls gaat; hij ziet wel de acteurstrucs, maar de illusie is sterker; zelfs als hij van Katja gescheiden wordt door zijn verblijf op het platteland blijft haar persoonlijkheid hem binden; dat leidt tenslotte tot zijn ondergang. Het element Katja wordt zijn noodlot, waaraan hij zich moet overgeven. ‘Die pijn was zoo hevig en onverdragelijk, dat hij, zonder te bedenken wat hij deed, zonder dat hij zich bewust was, wat daaruit zou volgen... met sidderende hand naar de lade van het nachttafeltje tastte, die opentrok, de koude, zware revolver greep, diep en met een gevoel van verlichting ademhaalde, om met wijd geopenden mond krachtig en in een zalige vreugde af te drukken.’

Deze zin is karakteristiek voor het levensgevoel van Iwan Boenin, zoals dat in *Mitja's Liefde* tot uiting komt. Het is het levensgevoel van de decadent, wiens pessimisme gepaard gaat met een zwoel welbehagen in de geur der verrotting. Deze ganse novelle ademt de schoonheid van het verrottende leven, zowel in Mitja's reacties op de wereld rondom hem als in de natuurbeschrijving, die Boenins sterkste kant is; hij blijkt hier de lyrische dichter der ontbinding, wiens horizon mogelijk zeer beperkt is, maar wiens talent voor de beschrijving zelfs door een zeer matige vertaling duidelijk overkomt. Met Toergenjew en Poesjkin komt dit werk inderdaad op veel punten overeen, maar het verschilt daarvan door de broeierige atmosfeer, de toespitsing op het erotische element, niet alleen in de relaties der mensen, maar ook in de visie op de natuur. Daardoor mist Boenins novelle de meesterlijke doorzichtigheid van Poesjkins beste proza en het humoristische accent, dat Toergenjew kenmerkt; minder dan deze voorgangers staat Boenin boven zijn stof, omdat hij door de liefdesmotieven voortdurend wordt vastgehouden en geen andere perspectieven ziet dan dit ene. Het is begrijpelijk, dat deze auteur geen neiging heeft gevoeld om zich op de een of andere manier te vereenzelvigen met de Sowjet-litteratuur. Als epigoon van de klassieke Russen leeft hij van de herinnering aan de romantische sfeer, die voor deze mensen onverbrekelijk vastzit aan het oude Russische landleven. ‘Adlig-gutsherrliche

Psychologie' noemt de Duitse litteratuur-historicus dat; voor die psychologie bestaat er geen mogelijkheid tot een compromis met een nieuwe stroming, die het individu wil laten opgaan in de massa. In de volste zin des woords is Boenin een decadent, voor wie het bestaan niet meer los te maken is van het doodsverlangen. De liefde, het natuurgenieten: alles kondigt de dood aan; het gehele leven is één ontbindingsproces, met de zinnelijkheid als voorteken van het vergaan.

Het is merkwaardig, dat dit boek geschreven werd door een man op leeftijd. Met al zijn poëzie is het zo typisch blijven steken in een puberteitsprobleem, dat men het eerder voor een bizonder knap jeugdwerk zou houden.

Nagelaten werken

KAREL VAN DE WOESTIJNE: *Over Boeken en Schrijvers*
HERMAN GORTER: *Sonnetten*

Er zijn zeer uiteenlopende motieven, die kunnen leiden tot het uitgeven van nagelaten werk. In de eerste plaats is er het motief der piëteit. Iedere schrijver heeft zijn vrienden, die alles belangwekkend achten, wat hij in letters heeft neergelegd; zij zijn het gewoonlijk, die in het sluimeren van zijn nalatenschap niet kunnen berusten, omdat zij zich aan de persoon van de schrijver verknocht voelen en hem ook na zijn dood zo volledig mogelijk aan de mensheid willen openbaren. Ik behoef nauwelijks te zeggen, dat het motief der piëteit wijst op één van de beste eigenschappen van het litteraire leven en van het leven in het algemeen; dat men zich door een grote vriendschap verbonden voelt aan een dode en dat men daarvan getuigt door hem na zijn dood nog aan te hangen, is doorgaans een pleidooi voor het gehalte dier vriendschap. De litteraire vriendschap wordt, zolang beide 'partijen' in leven zijn, gewoonlijk verdacht gemaakt door hen, die zulk een vriendschap alleen uit legenden kennen; men spreekt dan van 'kliekgeest', omdat men aan een gelijke gezindheid, die spontaan tot vriendschap leidt, niet gemakkelijk gelooft. Maar al deze verdachtmakingen ten spijt: er *bestaat* zulk een litteraire vriendschap en men behoeft niet bepaald zijn toevlucht te nemen tot Goethe en Schiller om daarvan voorbeelden te over te vinden. Het zonderlinge is echter, dat zij door de publieke opinie eigenlijk niet geduld worden (zelfs al komen de 'partijen' er rond voor uit, dat zij elkaar graag mogen en dus elkanders principes ook) en dat zij pas in een goede reuk komt te staan... na de dood van één der 'partijen'. Maar al heet zij dan 'piëteit', toch is zij niets anders dan een voortzetting van de vriendschap onder levenden; en als zodanig getuigt zij op dezelfde wijze van een verwantschap, die met een uit ordinaire politieke overwegingen geboren 'kliekgeest' niets anders dan het feit van het samenzijn gemeen heeft. Hèt cardi-

nale verschil tussen ‘vriendschap’ en ‘kliek’ in de litteratuur (en trouwens overal elders) is, dat de vriendschap op organische saamhorigheid wijst, waar de kliek een toevallige fronde betekent van allerlei lieden, die zich aaneensluiten ‘om er te komen’. Beide, vriendschap en kliek, maken ons partijdig; maar de partijdigheid, die men jegens een vriend aan de dag legt, onderscheidt zich van de kliek-partijdigheid, doordat de partijdige hier zelf gaarne om zijn intuïtieve en in laatste instantie niet nader te motiveren voorkeur wil lachen. Hij weet, dat hij partijdig is, omdat het leven hem dwingt tot keuze, en niet, omdat hij er belang bij heeft op anderen te steunen, die op hun beurt door hem weer ondersteund worden.

Ik ben even op dit verschil ingegaan, omdat ik de vriendschap, en speciaal de vriendschap die men voor een dode kan koesteren, allerminst wil idealiseren. Wel degelijk is de vriendschap een votum *tegen* de onpartijdigheid, *tegen* de objectiviteit; dingen, die zich nu eenmaal slecht verdragen met een sterke voorkeur. Immers geen vriendschap zal eraan ontkomen, dat zij het werk van de bevriende in een weinig neutrale verhouding ziet tot ander werk; als men dus waarde hecht aan de vriendschap, zal men de onpartijdigheid en de objectiviteit als maatstaven moeten laten varen. Maar in het leven worden partijdigheid en subjectiviteit spontaan gecorrigeerd door onderlinge critiek en zelfcritiek, die, zodra de dood zich tussen de vrienden schuift, niet meer mogelijk zijn.

Het gevolg is dikwijls, dat men de nalatenschap van de dode, zonder verschil te maken tussen de hoogten en laagten, uitgeeft, zonder een critische schifting dus, en daarmee lopen uitgevers natuurlijk voortdurend gevaar een van de kostbaarste dingen, die de vriendschap kent: de onderlinge vergelijking en dus ook de verwerping van elkaars zwakheden, uit het oog te verliezen. Zo komt het, dat veel nagelaten werk beter in portefeuille had kunnen blijven wat de qualiteit betreft; als document moge het later zijn wetenschappelijke waarde hebben, in veel gevallen geeft het de gestorven auteur als een zwakkere echo van hemzelf, omdat het afgedrukte het stadium der zelfcritiek niet heeft gepasseerd.

Daarmee blijft echter de waarde der piëteit als verlenging van

de vriendschap volkomen onaangetast; wie trouwens iets weet van de representatieve geschriften, die men na de dood van Stendhal, Nietzsche, Amiel en zovele anderen aan het licht heeft gebracht, zal over de piëteit niet te gering denken.

Het Karel van de Woestijne-Genootschap beijvert zich de nagedachtenis van de in 1929 gestorven dichter, prozaïst en criticus, te eren door de verzameling van zijn onuitgegeven of verspreid gepubliceerd werk. In het deel *Van Boeken en Schrijvers*, dat voor mij ligt, is, naar de bezorger der uitgave meedeelt, 'buiten alle chronologische orde om een eerste keuze gedaan uit een paar honderd ongebundelde opstellen'. Zoals men wellicht weet heeft Van de Woestijne zelf essayistisch werk gebundeld in *Kunst en Geest in Vlaanderen* en *De Schroeflijn*, dat echter, alweer volgens de inleidende aantekening tot dit nieuwe deel, 'op verre na de maat niet aangeeft van Van de Woestijne's beteekenis als kroniekschrijver'. Hier vinden wij dan bijeen opstellen, die merendeels in de N.R.Ct. zijn verschenen, en die dus ook niet in strikte zin onuitgegeven zijn. Zij zijn echter *wel* onbereikbaar voor hen, die geen lust hebben oude jaargangen te gaan doorsnuffelen, en in zoverre is hier de piëteit ook verre van overbodig.

Dat wil niet zeggen, dat ik de keuze van de bezorgers zonder voorbehoud zou kunnen onderschrijven. Ook hun heeft de piëteit m.i. enige malen parten gespeeld; niet alle opstellen in deze interessante bundel zijn even belangrijk en er zijn er zeker drie of vier bij, die men zonder een spoor van weemoed had gemist; het zijn enkele herdenkingsartikelen, die te zeer 'kroniek' zijn gebleven om nog aanspraak te kunnen maken op onze aandacht. Er zijn in die artikelen wel enkele regels te vinden, waaraan men zijn eigen gedachten kan vastknopen, maar zij motiveren toch de herdruk niet.

Dit vooropgesteld, om het dilemma der piëteit nog even te laten uitkomen. Want verder treft men hier voor Van de Woestijne werkelijk volkomen representatieve beschouwingen over Leopold, over het zwijgen van Arthur Rimbaud, over Jan van Nijlen, over Stéphane Mallarmé en vooral: over Jean Cocteau, ongetwijfeld een van Van de Woestijne's allerbeste studies. Het essayistisch oeuvre van deze schrijver, die, ook in

zijn proza en critisch werk, voor alles dichter blijft, lijkt mij hier in de eerste plaats buitengewoon de moeite waard om de typische vermenging van overheersend poëtisch temperament en intelligente opmerkingen. Bij Van de Woestijne blijft de dichter, ook in de critiek ‘de maat van alle dingen’; het ware trouwens moeilijk anders te verwachten van iemand, wiens ganse schrijversbestaan aan de geheimen en problemen van het dichterschap kan worden gemeten. Tot critiek ook op de ‘bronnen der Eeuwige Poëzie’ zelf ziet men Van de Woestijne in deze bundel niet komen; zijn beschouwingen blijven beschouwingen van de poëet over poëten, weliswaar met allerlei uitstapjes naar andere gebieden, maar desalniettemin dwingend bepaald door de grenzen van het dichterschap als zodanig. Deze opmerking bedoelt geen kleinering van het gehalte dezer opstellen. Zij zijn, binnen de grenzen van het dichterschap, scherpzinnig, en hoewel de taal vaak zwaar en soms zelfs barok is, helder van argumentatie en voordracht. In een essay van Karel van de Woestijne spreekt zich een mens uit, die belezenheid niet geleid heeft tot verdorring en die poëzie niet bracht tot de bij dichters zo dikwijls optredende geborneerdheid; want al vereert Van de Woestijne het dichterschap en al is het voor hem de lucht, waarin hij ademt, hij ziet ook ‘het andere’, het psychologische, soms met verrassend scherpe blik. Wat hij b.v. over de psychologie van het curieuze geval Rimbaud ten beste geeft verraadt inzicht in de windhandel, die men met dat geval gedreven heeft; zijn verdeling van de dichters in een ‘mathematisch’ type (Albert Verwey) en een ‘dromerstype’ (J.H. Leopold) wordt op originele wijze uitgewerkt; terwijl in de uitmuntende analyse van Jean Cocteau Van de Woestijne's waardering voor en afkeer van deze spring-in-'t veld volledig tot hun recht komen.

De critiek van Karel van de Woestijne, zoals men die uit deze opstellen van de ouder geworden dichter leert kennen, heeft in het dichterschap een objectief uitgangspunt gevonden. Onder de belichting van dat dichterschap worden de uitersten verzoend; een onstuimig polemist is Van de Woestijne niet. Hoewel men merkt, dat een Cocteau hem eigenlijk niet ligt, weet hij hem toch te appreciëren en dat nog wel op een manier, die met

de karakterloosheid van het alles-in-godsnaam-dan-maar-aanvaarden niets van doen heeft. Hoewel de methode van Van de Woestijne die is van de eclectische fijnproever, mist hij de aanmatiging en de docerende toon, die veel vertegenwoordigers van deze beschouwingswijze eigen zijn; dat maakt het lezen van zijn observaties tot een bijzonder en onvertroebeld genot.

Ook ten opzichte van het nagelaten werk van Herman Gorter, dat zeer omvangrijk is en waarvan, als ik mij niet vergis, tot nu toe reeds acht delen waren verschenen, kan men zich afvragen, in hoeverre de piëteit gedekt wordt door de waarde. Zuiver en alleen beschouwd als document, daaraan behoeft men niet te twijfelen, is deze publicatie natuurlijk volkomen verantwoord; zij vervolledigt het beeld, dat wij ons van de dichter hebben geschapen; maar als poëzie schijnt mij de nalatenschap zeer ongelijk van qualiteit.

De titel van dit nieuwe deel is ietwat zonderling, als men tenminste aan het woord ‘sonnetten’ een letterlijk, formeel-technische betekenis wenst toe te kennen; want deze bundel *Sonnetten* bevat ook verscheiden verzen, die naar de vorm zeker geen sonnetten zijn. Veel doet dat niet ter zake, maar het is toch een vreemd verschijnsel, waarvoor ik geen verklaring weet. Opgedragen aan ‘de Geest der Muziek der Nieuwe Menschheid’ sluiten ook deze gedichten nauw aan bij het tweede stadium van Gorters werkzaamheid als dichter en theoreticus, dat gekenmerkt wordt door zijn overgang naar het socialisme. Ieder lezer zal op zijn manier reageren op die overgang, al naar gelang van zijn poëtische en ideologische inzichten. Wat mij persoonlijk steeds weer treft in deze periode van Gorters creativiteit is de wonderlijke amalgamering van zijn vroeger, zo spontane en in haar directheid geniale gevoeligheid voor de zinnelijke impressie, en de nieuwe ‘leer’ (dogmatiek, geloof of mystiek, al naar men het noemen wil). Reeds in de laatste twee boeken van *Mei*, dat nog altijd prachtige gedicht met zijn onvergankelijk zuivere inzet, komt die neiging tot symboliek bij Gorter tot uiting; zij zet zich voort in zijn socialistische periode, meestal niet tot voordeel van zijn werk. Het is m.i. niet het socialisme, dat aan die latere poëzie vaak iets tweeslachtigs geeft, maar wel de symbolische

vorm, waarin dat socialisme zich openbaart bij een man als Gorter. Ook in deze *Sonnetten* leven naast en door elkaar heen de impressionistische lyriek en de ‘verdichte’ ideologie, die van mystieke hoofdletters houdt en drinkt aan de bron der Groote Begrippen. Het Leitmotiv van de bundel is de symbolische vrouwengestalte, die Gorter, Marxistisch interpreterend, vergelijkt met de vrouw-idealen van de vroegere ‘klassen’: Andromache, Penelope, Beatrice, Ophelia:

> *Maar allen toch slechts het beeld eener klasse*,
> *Door despotisme tot schoonheid gewassen*,
> *Mijne Vrouw is het beeld der gansche Menschheid*...

In die vrouwengestalte, als het beeld van wat niet door beelden kan worden gezegd, legt Gorter zijn verering voor de mens neer. Het *Heelal* een oneindige schoonheid, de *mens* met zijn machtige geest en zijn alles samenbindende liefde, de *mensheid* als de eenheid der mensen: dat betekent voor Gorter een rangorde, die zijn poëtische gedragslijn bepaalt. Die ‘nieuwe Mensheid’ is in de eerste plaats een bezieling en een geloof; de marxistische theorie verlost de dichter uit zijn isolement en hergeeft hem een ideaal.

Gorters socialisme is geen stof voor discussie, zomin als welk onverzettelijk geloof ook. Neemt men de socialistische ‘bovenbouw’ van deze poëzie weg, dan vindt men toch steeds weer de impressionistische dichter van *Mei* en *Verzen* terug; maar men kàn nu eenmaal geen ‘bovenbouw’ wegnemen, en daarom is er in Gorters latere werk een element, waarin men moet geloven om het volledig te kunnen ondergaan. Het is dwaasheid voor de poëzie absolute waarden vast te leggen, want die waarden zijn nergens te vinden. Wij, die het geloof van Gorter niet kunnen aanvaarden, ontdekken een ‘breuk’ in zijn socialistische gedichten, omdat de hoofdletters en de begrippen ons niet opjagen tot geestdrift; maar zoveel kunnen wij ervaren, dat Gorters geloof voor hemzelf een onuitputtelijke krachtbron is geweest. Ieder geloof sluit ons uit, wanneer wij het niet delen, ook als het in poëzie wordt uitgesproken; en op zulk een gemis aan volstrekt geloof berust weer onze definitie van ‘ongelijke qualiteit’.

De roman als document

M.H. SZÉKELY-LULOFS: *De Andere Wereld*

Twee geruchten, die omtrent de boeken van mevr. Székely-Lulofs in omloop zijn, komen op een voor mijn gevoel zonderlinge wijze in tegenspraak. In de eerste plaats hoort men vertellen, dat vele mensen aan die boeken aanstoot hebben genomen; in de tweede plaats beweert men, met de snel na elkaar verschijnende herdrukken als bewijsmateriaal achter zich, dat de boeken van mevr. Székely-Lulofs een (voor Nederland buitensporig groot) succes hebben. Wie reimt sich das zusammen?

Het mysterie is minder moeilijk te verklaren, dan men op het eerste gezicht geneigd zou zijn te geloven; men behoeft daarvoor slechts met enige aandacht *Rubber, Koelie* of *De Andere Wereld* te lezen. 'Aanstoot' en 'Succes' zijn vaak twee kanten van één en de zelfde zaak. Men herinnere zich slechts *De Zondaar* van een andere vrouwelijke auteur, Alie van Wijhe-Smeding, een roman, waar heel Rotterdam van op zijn achterste benen heeft gestaan en die, als ik goed ben ingelicht, niet minder dan vijf drukken heeft beleefd. De aanstoot is bij gelegenheden als deze de zekerste weg naar het litterair succes, die men zich denken kan; omdat Rotterdam gehoord had, dat in het befaamde boek een werkelijk bestaand persoon werd 'beschreven' en dat bovendien de tekst van mevr. Van Wijhe-Smeding niet geheel vrij was van enige stoutigheden, wilde iedereen het aanstotelijke onder ogen hebben. Erg diep ging die aanstoot dus niet; want wat voor een lezer werkelijk diep aanstotelijk is laat hij met ethische verontwaardiging of heimelijke angst voor de mogelijke openbaringen van zijn eigen innerlijk *werkelijk* links liggen. Het succes van romans als *De Zondaar* en *De Andere Wereld* levert om zo te zeggen statistisch het bewijs, dat men zich uitsluitend gestoten heeft om des te gretiger te kunnen verslinden.

Dit soort boeken heeft altijd een documentaire kant. Er wordt iets in meegedeeld, dat stof oplevert voor eindeloze discussie onder de thee. ‘Wist jij, dat er zulke vrouwen waren als die koele Toos?’ ‘Lieve hemel, wat een toestanden daar in de Oost!’ Repliek: ‘Ik geloof er niets van, lieve vriendin! Als ik mijn kennissen eens na ga, lijkt er geen een op Toos!’ ‘Onzin, Hermine! Toen mijn man en ik in Deli waren, toen waren er heus ook wel andere, betere mannen, en er werd veel minder gedronken dan mevr. Székely-Lulofs zegt, hoor!’ Dat is de bekoring van het aanstotelijke document; het bevordert de conversatie. Eigenlijk heeft men zich, terwijl men z.g. aanstoot neemt, al lang en breed los gemaakt van het eerste gevoel van onaangenaam getroffen te zijn; men voelt aan de stijl der boeken in quaestie, dat zij volstrekt niet zo revolutionnair zijn als men wel gedacht had; men weet daardoor spoedig genoeg, dat de schrijfster, ook al ‘beschreef’ zij dingen, die wel eens verborgen werden gehouden, in wezen niet de bedoeling had aan te klagen.

Het komt er dus op neer, dat deze soort lectuur eigenlijk in het geheel geen aanstoot geeft, tenzij en passant en ter meerdere glorie van ‘wat men zegt’.

De roman, die als document van bepaalde toestanden wordt aangekondigd, alsof speciaal daarin zijn waarde zou bestaan, moet men altijd met bijzondere attentie bekijken. Immers: *iedere* roman is een document van bepaalde toestanden, en als er dus op dit element zo extra de nadruk wordt gelegd, suggereert mij dat, terecht of ten onrechte, iets verdachts. Is het er wellicht om te doen, de aandacht af te leiden van *andere* elementen in de roman? B.v. van de gebrekkige psychologie, de conventionele stijl, de onbeduidende personages? Een document wekt als zodanig sensatie door de gegevens, die het verstrekt, geheel afgezien van de qualiteiten, die de roman al dan niet bezit; als ‘men’ hoort, dat er in een boek over Deli wordt geschreven, is de nieuwsgierigheid en de (op zichzelf begrijpelijke en bij ieder individu aanwezige) neiging tot vergelijken van eigen ervaringen met die van het document gaande gemaakt. Het lijdt geen twijfel, dat het succes van de *Max Havelaar*, dat inmiddels door mevr. Székely-Lulofs dreigt te

worden overtroefd, grotendeels berust heeft op de aanklacht, die Multatuli daarin formuleerde; en het mag eveneens van algemene bekendheid worden geacht, dat niemand minder dan Multatuli zelf diep teleurgesteld was door het feit, dat men zijn boek als litteratuur van de aanklacht verslond, zonder in te gaan op de materie van die aanklacht zelf. Men kan niet zeggen, dat Multatuli aan dat effect volkomen onschuldig was; wie een aanklacht formuleert in romanvorm (in de 'aangenaam-leesbare' vorm dus), loopt daardoor meer gevaar dan een brochureschrijver om te worden misverstaan; hij geeft immers de mensen de schone litteraire effecten zelf in de handen om er zich aan te bedwelmen en daarmee de hoofdzaak voorbij te zien. De 'fantasie' van de roman herinnert de lezers nu eenmaal onmiddellijk aan de onwerkelijkheid van *alle* fantasie; het element fantasie stelt hen als het ware gerust, omdat de 'feiten' niet worden voorgedragen met de onverbiddelijkheid van de wetenschappelijke scherprechter, die hen het hoofd afslaat met namen en cijfers. Ik geloof daarom, dat iedere schrijver, die zich werkelijk over een concreet geval te beklagen heeft, beter het ongemaskerde betoog kan kiezen dan het verbeelde verhaal; het verhaal laat steeds allerlei speelruimte voor de veronderstelling, 'dat het in werkelijkheid toch wel zo erg niet zal zijn'. Bovendien: geen genre verzandt gemakkelijker in banaliteit dan de half en half documentaire roman, die geen vlees is en geen vis en hoogst zelden een meesterwerk; men zie de ijverige productie van Ilja Ehrenburg, wiens psychologie bij iedere nieuwe documentaire roman vlakker wordt en wiens autofabrikanten tegenwoordig al niet meer zijn te onderscheiden van zijn filmmagnaten.

Dat wij tegenwoordig *Max Havelaar* nog lezen bijna als een werk van onze eigen generatie, heeft dan ook weinig te maken met de inhoud van de aanklacht. De documentaire kant van de *Havelaar* n.l., die uiteraard met de dag meer veroudert, behoeft ons niet af te leiden van de andere elementen. Ons boeien nog vandaag de psychologie, de stijl en de personages van Multatuli, omdat zij, onafhankelijk van de sensatie door de feiten verwekt, voor zichzelf spreken. Ook de *Havelaar*, kan men zeggen, is als iedere documentaire roman geen vlees

en geen vis; er staan hele brokken ‘document’ in, die men gerust over kan slaan; maar het genie van de auteur was meer waard dan een brochure en daarom ziet men de assistent-resident van Lebak, dat wonderlijke mengsel van romantiek en zakelijke drift, nog voor zich als een mens, met wie men gaarne kennis zou maken, terwijl men Pieter Pot, de slome held van mevr. Székely-Lulofs, al vergeten is, zodra men *De Andere Wereld* heeft uitgelezen.

Hoezeer het mij spijt voor hen, die de boeken van mevr. Székely-Lulofs als meesterwerken beschouwen, ik kan die mening geenszins delen. Laat ik mij tot *De Andere Wereld* bepalen, die op essentiële punten (psychologie, stijl, personages) maar weinig afwijkt van haar vorige romans; men kan er natuurlijk een kaartje over leggen, welke roman beter is, maar zij behoren onafwijsbaar tot hetzelfde genre. Het is mijns inziens maar betrekkelijk weinig karakteristiek voor dit werk, dat de handeling zich grotendeels in Indië afspeelt, want in de psychologie, de stijl en de personages leeft het Holland van de huiskamer. Ik behoor niet tot degenen, die aanstoot nemen aan de romans van mevr. Székely-Lulofs; ik ken Indië niet uit eigen aanschouwing en ik geloof bij voorbaat alles wat mevr. Székely-Lulofs mij daarover vertelt, omdat ik geen enkele reden heb haar goede trouw in twijfel te trekken. Het kan nog wel veel ‘erger’ zijn, het kan ook wel minder ‘erg’ zijn: dat is alles discussiemateriaal voor de conversatie, die mij niet aangaat, als ik oordeel over het *formaat*, de *klasse* van het werk. Als bijdrage tot dit thema wil ik alleen zeggen, dat het mij compleet onbegrijpelijk is, hoe iemand in deze objectieve, vlakke beschrijving van planters, Indische dames en ‘njais’ ook maar een grein van vijandigheid kan ontdekken. De fulminante woede van een Multatuli, de haat tegen het zelfvoldane gezag, die hem op zijn Brussels dakkamertje tot schrijven dreef, is hier zo volkomen afwezig en wordt hier evenzo volkomen vervangen door het rustige dialoogje van onze familieroman, dat men wel sentimenteel belang moet hebben bij Indië om mevr. Székely hard te vallen.

Ik heb echter wel andere bezwaren tegen deze ‘andere wereld’, die bedrieglijk veel weg heeft van de wereld van mevr.

Boudier-Bakker. Zeker, Pieter Pot gaat naar Indië en hij loopt onder de tropenzon en neemt een Indische huishoudster, die een kindje van hem krijgt, en hij doet nog veel meer in Indië; maar onafgebroken blijft de toon heersen, waaraan wij hier zo gewend zijn, de toon van ontsteldheid over ‘cynische’ mannen en van ietwat huilerig beklag om gemis, dat eigenlijk vermomd zelfbeklag is, die toon van Marietje, die Pieter toch had moeten krijgen, als alles goed gelopen was. In het filmepos *De Jantjes* wordt diezelfde toon getransponeerd in de volkstoon, maar zo erg veel verschil is er niet; het verschil, dat mevr. Székely-Lulofs in betere kringen verkeert dan Herman Bouber, mag immers tegenover de verschillen tussen Karl May en Dostojewsky geen verschil heten; en dan hebben *De Jantjes* hun gezellige humor nog voor. De figuur van Pieter Pot is, hoezeer mevr. Székely-Lulofs ook moeite doet zijn magere, slobberige lichaam en zijn ziel, waarin-toch-wel-iets moois-en-fijns schuilt, voor ons af te beelden, volkomen omtrek gebleven; de overgangen, die deze man moet doormaken, de psychische veranderingen, die hem geleidelijk aan van een mislukte nietsnut tot een gefortuneerde plantageheld promoveren: men ziet er alleen de anecdotische uiterlijkheden van. Op het stuiversromanachtige af is zijn latere vrouw Betty; ontleend aan boekerige cliché's van het moderne ‘Hollands binnenhuisje’ lijkt het huwelijk tussen deze twee mensen; goedkoop zijn de collega's van Pot, de heren Van der Steeg, Blom en Brinkman. Dat deze lieden in Indië in groten getale rondlopen, bewijst nog niet, dat mevr. Székely-Lulofs dieper in hen heeft gezien dan de gemiddelde Nederlandse romanschrijfster in de harten der dames en heren benoorden de Kreeftskeerkring. Laten wij toch s.v.p. niet gaan strijden over de vraag, of de Van der Steegs en de Bloms al dan niet in Indië te vinden zijn; zij zijn er natuurlijk, en zij zullen wel heel weinig verschillen van de controleur Verbrugge en luitenant Duclari uit de *Havelaar*; maar bij Multatuli verschijnen zij getoetst aan een man als Havelaar en daarmee tot hun ware proporties teruggebracht, doorzien in hun kleine ambities en hun kleine pretenties, eerbaar en op hun tijd goed en slecht, maar niet met de interessanterige avontuurtjes, die mevr. Székely-Lulofs

(men merkt het aan haar stijl) eigenlijk ongehoord de moeite waard acht.

Over wat een Verbrugge als particulier alzo aan pekelzonden op zijn geweten had, hoort men precies zoveel als nodig is om de bescheiden deugden en gebreken van de man te belichten; bij mevr. Székely-Lulofs klinkt het daarentegen als een onthulling, dat Blom platen uit *La Vie Parisienne* aan zijn wand had hangen en wordt men gedwongen alle ups en downs van het koloniale leven, overigens zonder veel afwisseling en zeker zonder één verrassende vondst, te slikken. ‘Ze hield zijn blik met de hare vast, tot ze ineens aan hem rukte en eiste: “Zoen me dan ook, hou me dan tegen je aan, vertroetel me dan toch!” Een vlam laaide in hem omhoog. Hij knelde haar tegen zich aan, zoende haar, blind, alles vergetend.’

Moesten wij daarvoor naar Indië, mevr. Székely-Lulofs? Mij dunkt, dat geluid is niet speciaal de melodie van de tropennacht! Tenzij wij moeten veronderstellen, dat de schrijfster juist deze manier van enscèneren voor ‘het algemeen menselijke’ houdt....

In dit boek blijft ook de natuurbeschrijving uiterlijkheid; om er maar over te zwijgen, dat de inlandse vrouw Asminah getekend wordt met die sentimentele vertedering, waaraan ik, als ik inlander was, bepaald aanstoot zou nemen. Die lieve, trouwe vrouw, die naar de kampong teruggaat, is zo goed bedoeld, dat hier nu werkelijk voor mijn gevoel de steen des aanstoots vlak voor de deur ligt. Maar daarover schijnt men juist niet gestruikeld te zijn.

In een interview met mevr. Székely-Lulofs heeft men kunnen lezen, dat zij zich zonder enige ophef uitlaat over haar eigen boeken. Zij is dus nog geenszins verblind door de stroom van vertalingen, die haar succes voortplanten tot in Amerika toe; blijkbaar heeft zij thans het besef nog niet verloren, dat ook Courths-Mahler internationale reputatie geniet, met welke dame ik haar overigens allerminst wil vergelijken. Het komt mij voor, dat er voor mevr. Székely-Lulofs, gegeven deze sympathieke mate van zelfkennis, precies twee litteraire mogelijkheden bestaan en wel deze: òf zeventig romans schrijven

als *De Andere Wereld* en dan in de leesbibliotheken van alle landen der aarde present zijn, òf radicaal breken met deze slappe stijl, die aan alle middelmatigheidsverlangens beantwoordt en een boek schrijven, waaraan de uitgever een dikke strop heeft.

Dat boek zal ik met kinderlijk genoegen gaan *kopen*. Iets, dat mij, zelfs als ik geen recensent was geweest, bij *De Andere Wereld* nimmer zou zijn ingevallen.

Het lezen van poëzie

J. SLAUERHOFF: *Soleares*

Mijn dankbaarheid jegens de poëzie in het algemeen is niet zeer groot. Dat ligt minder aan de poëzie dan aan de woordenzwendel, waarmee men haar placht en pleegt te omgeven. Er is in Nederland zoveel getheoretiseerd over het schoon van verzen, dat men zich als redelijk mens wel moet afvragen, welke grond er kan zijn voor al die theorie, als toch (volgens de theoretiserenden zelf!) onze poëzie zoo phaenomenaal in bloei is geweest, dat zij wel voor zich zelf zou kunnen spreken. Men begrijpe mij wel: ik loochen die bloei allerminst, maar ik sta er enigszins plantaardig tegenover; de vele verheven commentaren over het 'wezen' en de 'magie' der dichtkunst heb ik voor mij niet nodig om aan een bloeiperiode te geloven, evenmin als ik daaraan behoefte heb tegenover het thans weder alom ontluikende speenkruid. Wij zijn doorgaans weinig eerlijk tegenover onszelf, wanneer wij over het lezen van poëzie spreken. Niemand durft ronduit een beschrijving te geven van de wijze, waarop hij die poëzie eigenlijk geniet. Men kan echter onmogelijk poëzie lezen, zoals men een roman of een essay leest; daartegen verzet zich het 'bezwerende' karakter van het gedicht (ik denk nu aan het *korte* gedicht, dat volgens Poe de enig-mogelijke vorm van poëzie is), daartegen verzet zich ook de afgeronde vorm, die met de continuïteit van het romanproza en het essayistisch betoog maar betrekkelijk weinig uitstaande heeft. De wijze, waarop men een gedicht opneemt, is in veel opzichten meer verwant aan het zien van schilderijen dan aan het lezen van boeken. Men leest eigenlijk geen vers; men leest het hoogstens over; daarna behoort het in ons gevloeid te zijn als een geheel en voor ons te staan als een beeld. Alle poëzie, die poëtisch effect heeft, is een verbinding van (meestal niet overheersende) logische gedachtencombinaties met de toets van het op één moment aanspreken-

de beeld. Bijna had ik gezegd: anders is zij geen poëzie, maar de herinnering aan de stoute beweringen van de zendelingen der ‘poésie pure’, doet mij nog juist bijtijds zwijgen. Ik geef deze observatie dus niet als een recept, maar als een persoonlijke indruk.

Hoe men dan poëzie leest? Ik geloof, op de rand van de slaap en de droom. Poëziebundels koopt men om ze in de boekenkast te zetten, en er van tijd tot tijd met diepe genegenheid naar te kijken en ze dan in een onbewaakt ogenblik uit de kast te nemen, ze verstrooid door te bladeren, in een stoel te gaan zitten, twee, drie, acht gedichten ‘op te nemen’ en ze dan weer weg te zetten. Daarvan behoudt men het verrukkelijke, maar daarom nog niet met dwaze theorieën te idealiseren gevoel, dat men in zijn kast een verzameling taalbeelden bewaart, die een geheel andere waarde hebben dan etsen en aquarellen, omdat zij door het woord op een bijzondere wijze verzwagerd zijn met het redelijk argument, zonder zich, als de logica, te verliezen in de techniek dier redelijkheid zelf.

Alle geur der beeldende kunst verbindt zich met alle aangeduide mogelijkheden van het denken; ziedaar voor mij één van de voornaamste bekoringen der poëzie.

De poëzie van Slauerhoff is mij daarom zo dierbaar, omdat zij dit karakter van bindstof tussen logica en beeld zo volkomen en oprecht bezit. Ik herinner mij altijd nog, hoe zijn prachtig gedicht *Chlotarius* (opgenomen in de bundel *Saturnus*) mij betoverde, en wel vooral door de volgende regels, waarin de uitzonderingspositie van de knaap Chlotarius wordt getekend:

't Hoogst steeg de prille prinselijke haat
Tegen de norsche noordlijke vazallen,
Wier baarden op hun harnas dalen, hard en
Ruig als vuilzwartbevroren watervallen.

Zij leken op de oude Longobarden
Die hangen, sluw en somber afgeschilderd,
In 'n zaal waar 't zonlicht vleermuisschuw verwildert,
Waar de avond daalt als nauw de noen begonnen.

Hoe vaak ik deze bundel ook uit de kast neem en in een ver-

loren ogenblik die regels overlees, altijd weer ril ik even om de feilloze ‘juistheid’, waarmee Slauerhoff het beeld van die vazallen en Longobarden weet op te roepen; zonder één woord te veel, zonder de uitvoerigheid van een schilderij, met een zuiverheid van taalnuance, die alleen voort kan komen uit een onbedorven beeldende intuïtie, in bedwang gehouden door de even natuurlijke distinctie van de ontdekker van mensenzielen, wiens hartstocht niet uitgaat naar het alleen-maar-pittoreske, maar in de eerste plaats naar het voor de mens kenmerkende detail. Men *ziet* de vazallen en Longobarden, maar behalve dat *weet* men ook iets van hen; die ‘vuilzwartbevroren watervallen’, die woordcombinatie ‘sluw en somber’ zijn niet alleen aanduidingen van omtrekken, maar ook psychologische ‘treffers’. Men kan dat moeilijk aan iemand duidelijk maken, die geen ‘gevoel voor poëzie’ bezit; men kan evenmin logisch uiteenzetten, dat het woord ‘verwilderen’ in verbinding met het voorafgaande ‘vleermuisschuw’ in deze regel de beschrijving van een zaal en een catalogisering der aanwezige meubels volkomen overbodig maakt. Dat is nog geen reden om dat beroemde ‘gevoel voor poëzie’ heilig te gaan verklaren, alsof het een goddelijk privilege was, maar wel een aansporing om in iedere schrijver, onverschillig of hij verzen maakt of niet, de nuance op te zoeken als het moment, dat over zijn persoonlijkheid beslist. De poëzie van Slauerhoff is niets zonder de nuance. Zij mist alle goedkope maat- en rijmeffecten, waardoor mindere goden vaak nog weten te overbluffen; zij is door velen vaak voor ‘slordig’ uitgemaakt, omdat zij geen aanspraak kan maken op een bepaalde soort élégance en een bepaalde quasi-metaphysica, waarvan de dichters het patent bezitten. Ieder gedicht van Slauerhoff is door en door *aards*, van materie zowel als van toon. Daarom is ook zijn nuance zo dierbaar aan hen, die even aards zijn als hij en, in zekere zin, even ‘slordig’.

Er zou een studie te schrijven zijn over de zielsgemeenschap der ‘slordigen’ in de wereldlitteratuur. Ik geloof, dat die ‘slordigen’ vaak de besten zouden blijken te zijn; want een zekere mate van ‘slordigheid’ heeft een ieder, die niet zo bijster geimponeerd wordt door de correctheid van de hoge hoed.

Als men Slauerhoffs poëtisch debuut *Archipel* (in 1923 verschenen met het nodige aantal hinderlijke drukfouten, vervloekte slordigheid van de jonge dichter, die niet eens zijn drukproeven adoreert!) legt naast zijn laatste, uitstekende bundel *Soleares*, dan springt het wel zeer in het oog, dat deze poëzie zich heeft geconcentreerd en vereenvoudigd. Het thema: de 'desperado', de mens die zich outcast voelt in een wereld, die hij met een gemengd gevoel van afkeer, wanhopige genegenheid en sarcasme beschouwt, dit thema is bij Slauerhoff altijd gebleven; waar het bij zoveel dichters op pose berust, is het bij hem kennelijk vrij van theatraal gebaar en een direct gevolg van zijn natuur. In hoeveel gestalten heeft Slauerhoff de zwerver, de avonturier, de verzetpleger (maar het is geen beroeps-revolutionnair!) tegen de burgermansnormen niet trachten te vangen! Zijn beeldende capaciteit maakte het hem mogelijk steeds van een andere 'anecdote' uit tot zijn geliefd onderwerp, dat altijd iets van hemzelf verraadt, te naderen; zijn uitgesproken persoonlijkheid behoedde hem voor het gevaar in historische schilderijtjes of pastiches van anderen te vervallen. Er zijn betere en slechtere gedichten van Slauerhoff (het zou wel wonderbaarlijk zijn, als het anders was in een zo omvangrijk oeuvre als het zijne), maar de *onbeduidende* gedichten zijn in dat oeuvre uiterst zeldzaam. Meestal gaat het bij de dichters anders; zij worden steeds 'beter' van vorm en steeds minder boeiend als persoonlijkheid. Ongetwijfeld is ook Slauerhoff als poëet 'vooruitgegaan' sedert *Archipel* (in deze bundel liggen b.v. plastiek en psychologie nog vaak naast elkaar), maar het is nooit ten koste van zijn persoonlijkheid geweest. Nog altijd verraden Slauerhoffs verzen benijdenswaardig weinig van gladde routine en egaal meesterschap.

Het feit, dat Slauerhoffs poëzie en persoonlijkheid zich in de loop van tien jaar betrekkelijk gelijk zijn gebleven, zonder dat daardoor zijn poëtische inspiratie is verslapt en zijn vormkracht is verschraald, bewijst alleen al, dat wij in Slauerhoff in de volste zin des woords een groot *dichter* bezitten. Geen groot denker, geen belangrijk theoreticus, geen revolutionnair der ideeën: niets meer, maar ook niets minder dan een *groot*

dichter. Het leven verschijnt in het werk van Slauerhoff (ook in zijn roman *Het Leven op Aarde*) als een vorm van ‘Zersetzung’. Ik gebruik met opzet dit woord, omdat het in de laatste tijd nogal eens over de tong is gegaan, als een soort verachtelijk tegendeel van propagandaleuzen voor edele, soliede en provinciale letterkunde. Ziehier een voorbeeld van die gesmade ‘Zersetzung’ uit de bundel *Soleares*, getiteld ‘Vida Triste’:

Gedoemd om droevig te leven
Wordt ieder die te veel liefheeft;
Nog nooit hield mijn hart het tegen,
De liefde die groot verdriet geeft.

Weer zocht tevergeefs aan jouw borst
Mijn gemartelde hart zijn rust,
Dat wil troost voor brandenden dorst
En wordt niet gelescht door lust.

En altijd lijden en boeten
Moet men voor iedere daad,
Tot de wellust der laatste zoete
Liefkoozing in dood vergaat.

Hoe lang men soms kan omhelzen;
Eens is weer de tijd vervloden;
Kan men dan nooit die helsche
Vervloekte passie dooden?

Ik weet het, liefde is zonde
En dus kreeg ik ook mijn straf.
Ik ben voor eeuwig gebonden
Aan iemand die nooit om mij gaf.

Wel heeft hij mij veel streelingen
En lief koozingen gedaan,
Nooit kon hij mijn liefde bevredigen,
Dat kan zeker niet bestaan.

Ik weet wel, lijden en boeten
Moet men voor iedere daad,
Tot de wellust der laatste zoete
Liefkoozing in dood vergaat.

Hoe lang men soms kan omhelzen,
Eens is weer de tijd vervloden;
Kan men dan nooit die helsche
Vervloekte passie dooden?

(vertaald)

Er is één middel om die ‘helsche, vervloekte passie’ te doden, en het verbaast mij, Slauerhoff, dat gij daaraan nog niet gedacht hebt: dat is de rhetoriek van de propaganda, die alles overstemt, overschreeuwt, tot zelfs de innerlijke stemmen toe; die al aan het grote, edele, verhevene, opbouwende en weet ik wat niet al toe is, eer zij nog aan zichzelf is toegekomen. Voor zulk een rhetoriek is alles ‘Zersetzung’, wat zich niet solidair verklaart met het lichtelijk ridicuul optimisme der nieuwe boekenfabrikanten. Ik zal de laatste zijn om het levensgevoel van Slauerhoff, deze voortdurende onvrede met het bestaan en deze gedoemdheid tot ballingschap, aan te bevelen als een recept; het is slechts één van de mogelijke vormen van zelfonderzoek en zelfbegrenzing, en het is met name niet de mijne. Maar in het aangezicht van Nedersaksische, Opperpommerse en Bovenmoerdijkse agrariërsbombast, die voor vernieuwing wil laten doorgaan wat niet anders is dan opgelapte Tollensen Helmersaesthetiek, zijn wij één en van dezelfde stam. (Het idealiseren van die stam laten wij met vreugde aan de agrariërs over.)

Ehrenburg maakt school

ALBERT KUYLE: *Harten en Brood*
JEF LAST: *Partij Remise*

Voor de litteratuur-historici van het jaar 2000 - en trouwens reeds daarvoor - die er zich toe gaan zetten om uit te maken, welke figuren de Nederlandse letterkunde van 1933 en omgeving hebben beheerst, zal één naam met reclameachtige duidelijkheid aanstonds naar voren springen: Ilja Ehrenburg. Als deze litteratuur-historici een scherpe neus hebben, zullen zij in die letterkunde twee tijdvakken kunnen onderscheiden: het tijdvak vóór en het tijdvak ná het verschijnen van *Het Leven der Auto's*, het boek, waarmee Ehrenburg bij ons eigenlijk pas goed carrière heeft gemaakt.

Het staat mij nog levendig voor de geest, dat ik dit handige, vlotte en ongetwijfeld destijds zeer boeiende boek las en het zelfs in niet geringe mate bewonderde. Het procédé (hoewel nauw samenhangend met het 'simultanisme') was mij onbekend in deze vorm; en ieder procédé, dat met een zekere handigheid en vlotheid gebruikt wordt, terwijl men het nog niet als procédé doorziet, imponeert in zekere mate. 'Dit boek is een geniaal pamflet.... Als men het ongelooflijk boeiende boek heeft uitgelezen, heeft men het gevoel, dat Ehrenburg in zijn ijziggeestige logica niet zo ver van huis is, dat men hem zou kunnen bevitten, maar nauwelijks bestrijden. Dat is zijn genialiteit, de genialiteit van de "betere" pamflettist.' Aldus schreef ik Januari 1931, kort na het verschijnen van Ehrenburgs boek bij de Malik Verlag. Ik zou mij thans, Maart 1934, wat minder opgewonden uitlaten, als men mij mijn mening vroeg over *Het Leven der Auto's*, niet omdat ik iets af wil doen aan de genialiteit van het 'pamflet', maar omdat mij de vulgaire en gemakkelijke kant van het pamflet *als zodanig* thans helderder voor ogen staat. Ook het geniaalste pamflet blijft hardnekkig vulgair en... pamflet.

Ilja Ehrenburg zelf heeft geen moeite gespaard om mij die

verandering van inzicht bij te brengen, door enige tijd later een boek over de filmwereld uit te geven, waar de benzinegeur der auto's nog zo duidelijk uit opsteeg, dat men wel moest concluderen tot een soort patentmachine, waarin Citroën en Paramount met dezelfde vlotheid tot litteratuur werden vermalen. De auto- en filmmagnaten bleken als twee druppels water op elkaar te lijken; er was tussen hen eigenlijk geen enkel verschil, behalve de waar, die zij (met dezelfde cliché-gebaren) verhandelden. Maar inmiddels had Ehrenburg (als men wil: de stijlformule, waarvan hij de representant is) in Nederland al wortel geschoten. Men zal in de kringen der Nederlandse jongeren ongeveer als volgt hebben geredeneerd (en een hunner, Anthonie Donker, heeft het met zoveel woorden ook gezegd): 'Waarom kunnen wij, als Ehrenburg even snel over auto's als over films kan schrijven, ook niet schrijven over zand, grind, polders, Sjanghai, rubber, sigaren, luiermandfabrieken, Zuiderzeewerken enz. enz.? Het patent van de worst-machine is gegeven; het aantal onderwerpen is onbegrensd; laten wij dus onderwerpen nemen en die in de machine stoppen om te zien, wat er aan litteratuur uitkomt. Een dosis sociale verontwaardiging hebben ook wij, evenals Ilja Ehrenburg; zou dan de Nederlandse letterkunde, die steeds zo vlijtig is geweest in het navolgen van buitenlandsche modellen, in dit tijdsgewricht achterblijven? Neen immers!'

Waarschijnlijk zijn maar weinigen zo bruut tegenover zichzelf en anderen voor deze redenering uitgekomen als Anthonie Donker, die trouwens in dezen slechts als Mentor optrad en het procédé in de practijk aan anderen overliet. Veeleer heeft men het gehad over het 'tempo van deze gejaagde tijd', die zulk een stijl eiste, of over de 'invloed van de film', waarvan ook de romankunst moest profiteren. Er is nog nooit één epigoon geweest, die zich royaal epigoon genoemd heeft. En inderdaad, men kan gerust zeggen, dat het stijlprocédé Ehrenburg & Co., met zijn litteraire montage naast en door elkaar, met zijn constant gebruik van de tegenwoordige tijd van het werkwoord ('Henry Ford steekteen sigaar op...' 'André Citroën stapt in zijn wagen...' 'M. Aubert leest voor het inslapen Paul Valéry...' 'Jansen en Peters staan aan hun ge-

touwen...' 'Troelstra ijsbeert door het vertrek...') afkomstig is van het filmprocédé; men kan ook even gerust zeggen, dat het de litteratuur heeft *opgeofferd* aan de film. Blijkbaar hebben de leden van de wereldfirma er zich nooit speciaal rekenschap van gegeven, dat de filmkunstenaar, die zich losmaakt van het materiaal der zichtbaarheid om 'aan litteratuur te gaan doen', in die litteratuur een *journalist* wordt! Vroeger (voorbeeld ten onzent *De Heilige Tocht* van Arij Prins) was het gewoonte, dat auteurs zonder ideeën de picturale effecten gingen imiteren; thans ligt het meer voor de hand om Joris Ivens in de letterkunde te spelen, als men zijn ideeënarmoede wil verbergen achter verkeerd geplaatste beeldende kunst; want de film beweegt, en de litteratuur berust eveneens op de verbeelding, de film vertelt en de litteratuur vertelt, ergo....

Dit overgrijpen van de kunsten op elkaars gebied (een caricatuur van een synthese!) heeft Nietzsche eens één der kenmerkendste voorbeelden van decadentie genoemd. Men wil ideeën schilderen, men wil gedachtenprocessen filmen... dat alles wijst op onmacht, op verval; men beheerst zijn uitingsmiddel niet meer en daarom grijpt men naar de *afval* van de andere middelen. De ironie van het lot wil echter, dat de schrijvers, die zich van het procédé in quaestie bedienen, zichzelf beschouwen als... de bestrijders der decadentie! Zij beschouwen zich, omdat zij de psychologische verfijning en het instinct voor de nuance van woord en begrip niet bezitten, als vernieuwers van het stijlbegrip; zonderlinger misverstand is moeilijk denkbaar. Omdat zij het 'non multa, sed multum' resoluut hebben verwisseld met een 'non multum, sed multa', menen zij gerechtigd te zijn het individualisme als afgedaan te behandelen; het journalistiek filmpanorama-zonder-film, hun voor alle onderwerpen bruikbare patent, willen zij liefst laten doorgaan voor een soort gemeenschapskunst. Tegen die qualificatie bestaat dan ook eigenlijk allerminst bezwaar; als men maar in het oog houdt, dat 'gemeenschap' en 'afval' dan in dezen synoniemen zijn en dat de schrijvers, die deze 'gemeenschap' zoeken, juist de stijlverwarring tot massarecept willen verklaren. Hun filmische compleetheid moet die massa imponeren, die 'zelf nooit zoveel verschillende typen bij el-

kander heeft gezien' en derhalve hogelijk verbaasd is, dat één Jef Last in staat is een Troelstra evengoed als een Posthuma te beschrijven, of liever te filmen. Colportage en reportage: daarvoor staat deze massa, waarmee Albert Kuyle als Jef Last (ieder op zijn manier) zo sterk sympathiseren, verbluft stil; en wat kan het haar tenslotte schelen, dat het heirleger van personages, waarmee deze auteurs werken, uitsluitend van de filmische buitenkant is 'genomen', in vliegende vaart, met verschillende belichtingen, van onder, van boven, achter en voor elkaar?

Het publiek, waarop de heren Kuyle en Last speculeren, is het snel-geëmotioneerde (ook snel weer ingedutte) grotestadspubliek, dat film verlangt in plaats van moeizame gedachtengangen en montage in plaats van psychologie. Wellicht is dit hèt publiek van de toekomst; maar dat is nog geen reden om het honing om de mond te smeren.

Onlangs heb ik geschreven over de roman *Shanghaï* van Wagener, en daarbij trachten aannemelijk te maken, dat een handig gebouw van krantenknipsels en op het publiek afgestemde erotiek nog geen meesterwerk is. Met die roman wil ik noch Kuyle's *Harten en Brood*, noch Lasts *Partij Remise* klakkeloos op één lijn stellen. Hier is veel minder truc en veel meer persoonlijke bedoeling; tenslotte hebben zowel Kuyle als Last, hoezeer zij ook gebiologeerd worden door het Ehrenburg-patent, nog zoiets als een eigen stijl. Kuyle heeft zijn prozatechniek van vroeger niet geheel afgeschaft en Last heeft zijn eerlijke sociale verontwaardiging, zijn geloof in het historisch-materialisme. Moest ik gaan vergelijken, dan zou ik trouwens dadelijk de roman van Last de voorkeur geven, omdat hij althans gespeend is van de larmoyante sentimentaliteit, waarvan Kuyle zo grif gebruik weet te maken.

'*Harten en Brood*', vermeldt het colophon, 'werd door Albert Kuyle geschreven in zomer en najaar van 1933, naar het gelijknamig filmscenario van zijn hand.' Het was sedert lang gebruikelijk, dat men een roman schreef en die daarna omwerkte tot een filmscenario; maar dat men van een filmscenario in zomer en najaar ook nog een roman maakt, is, voor zover ik weet althans, in Nederland een novum. Ik heb

daarom ook het stille vermoeden, dat de film, die men naar het scenario vervaardigen zal, als er geld voor beschikbaar is, tienmaal beter zal zijn dan de en passant nog in het zijvertrek gedistilleerde roman; indien men een flinke, originele cineast aanwijst om de regie in handen te nemen, en een eersterangscameraman uitzoekt om voor een waarlijk Russische fotografie te zorgen, zal met name het slot aan het sterf bed zo roerend zijn, dat er geen oog in de zaal droog blijft. Terecht of ten onrechte, wie zal het zeggen! De beeldende kunst (waartoe de film behoort in die zin, dat elk effect bereikt wordt door het netvlies) is directer zintuiglijk dan de gedrukte pagina, die de beeldvorming aan de lezer overlaat; men laat zich daarom door dingen filmisch ontroeren, die in de gelezen tekst melodramatisch en zelfs vals aandoen. De hele roman van Kuyle bestaat uit filmeffecten; de fabriek als centrum, de arbeidersfamilie als tegenmotief, de vrijage van Toon en Marie, die weer dienstbode is bij de fabrikant en het rijke meisje bij het kleden moet helpen, de trouwe moeder, de wilde staking, de dialoog (voor de geluidsfilm als begeleidend element als geknipt), een fragmentje natuurlyriek met wazige foto's er tussen door... het is alles present, tot op het vereiste champagne-scènetje toe. Wat wil men meer? ‘In Manchester koopt de familie Smith een nieuw vloerkleed en hun radio krijgt een nieuw stel lampen.’ Close up voor de ‘schrille tegenstelling’, beeld uit een andere wereld, gemonteerd tussen de lotgevallen der familie Jansen, Ehrenburgpatent.

Het proza van Kuyle heeft een natuurlijke gemakkelijkheid, die eigenlijk voor de auteur funest is. In *Harten en Brood* bespeelt hij de stijl Ehrenburg (p. 66) met evenveel vaardigheid als de liefelijkheid à la Cremer (p. 63); ja, zelfs ziet men hem niet zonder aandoening een kindje beschrijven met het accent van mevr. Van Hille-Gaerthé (p. 93); en bij die veelheid van aspecten weet hij altijd vlot te blijven, ook waar hij sociaal verontwaardigd is.

Kuyle, die ook als polemist de hypocrisie der maatschappij geen ogenblik met rust laat, heeft weinig critiek, wanneer hij over de armen en misdeelden schrijft; men voelt, dat hij in zijn element is, als hij met een traan in het oog deze mensen

schildert als eenvoudigen en onbedorvenen, de fabrikanten en fabrikantenzoontjes daarentegen als geestelijk vervette wezens. Hij werkt in grotere mate met cliché's, en zijn positiviteit tegenover de huichelarij en de misère schijnt te moeten culmineren in een scène, die ons het rijke meisje laat zien, knielend voor het sterfbed van de arbeidersvrouw. Een unhappy happy ending, dat mij geen moment van de noodzakelijkheid van deze roman heeft overtuigd.

Het stuk geschiedenis van de Nederlandse arbeidersbeweging in romanvorm, dat Jef Last in *Partij Remise* heeft gegeven, heeft op Kuyle's boek voor, dat het op een ietwat nuchterder basis berust. Last als Marxist heeft tenminste een positiviteit, waarop hij zijn film kan funderen; zijn vertedering voor de armen en misdeelden is minder ‘wild’ en zelfs geeft hij ergens een aardig contrast tussen het wetmatige van de historische ontwikkeling ‘van de hoge toppen der Marxistische wetenschap’ gezien en de persoonlijke conflicten, die het drama van nabij beschouwd vertoont. Last voert bovendien historische personen ten tonele (Domela Nieuwenhuis, Troelstra, Posthuma, Sneevliet, Zimmerman, etc.) en beroept zich op de vele documenten, die hij voor deze gelegenheid heeft geraadpleegd; als zodanig staat hij dan ook nog veel directer onder de invloed van de Russische romanstijl dan Kuyle, die er eigenlijk meer het oppervlakkig procédé aan ontleent.

Ik zie het revolutionnaire van *Partij Remise* overigens niet in. Als roman is het tweederangs, als document wordt het weer bedorven door het romanelement. Het lijkt mij, dat er voor de Marxistische auteur, die de burgerlijke litteratuur verwerpt, omdat zij voor hem geen zin meer heeft, maar twee mogelijkheden bestaan: òf de kunst afschaffen, als een restant van een ontbindende cultuur, òf die kunst *zuiver* in dienst stellen van de propaganda. Wat Last doet, is tenslotte compromiswerk; hij opereert met analoge effecten als Kuyle (die hij toch wel als een burgerlijk auteur van het medelijden zal beschouwen), houdt er precies dezelfde persoonsverfilming op na als deze en vermengt het vanouds in de burgerlijke kunst bekende naturalisme met een soort historiographie op

Marxistische bodem gekweekt; het verschil tussen Kuyle en Last is de theoretische doelstelling, maar de middelen lijken soms zo bedrieglijk op elkaar, dat men toch danig in de verleiding komt, hen beiden onder te brengen in één categorie: de roman-journalisten, die de film hebben misgelopen.

Kunst en vertelkunst

JOHAN FABRICIUS: *Leeuwen hongeren in Napels*
JOHAN VAN DER WOUDE: *Straat Magellanes*

De kunst van het vertellen is veel ouder dan de Kunst; d.w.z. er was nog van geen kunst als bewuste isolering van bepaalde verschijnselen sprake, toen de boeiende verteller zijn prijs reeds waard was. Vandaar, dat iemand een uitstekend verteller kan zijn, en niettemin weinig in aanzien bij de officiële kunstenaars. In het woord ‘vertellen’ ligt, etymologisch bezien, nog opgesloten het ‘tellen, optellen, opnoemen’; prozaïsche functies, waarmee de ware kunstenaar meent afgerekend te hebben; voor een primitief ‘en toen kwam dit en toen kwam dat’ geneert zich de kunstenaar en hij heeft trouwens zijn stijl, om in de optelsom van feiten belangrijke variaties aan te brengen. Misschien is een groot deel der artistieke stijlvariaties wel te verklaren uit de afkeer van de kunstenaar van de simpele verteller, wie het in de eerste plaats te doen is om een *verhaal* van de *feiten*, in wiens mond dus de spanning vanzelf komt en direct uit de feiten voortvloeit. Er zijn nu eenmaal veel schrijvers (echte kunstenaars, zelfs virtuozen!), die van het vertellen van een verhaal geen begrip hebben; doordat zij onevenredige aandacht schenken aan irrelevante details, zich verliezen in ‘beschrijving’, wegdromen in woordennevels, verliezen zij ieder contact met de oorsprong van het proza, dat, voorzover het op logica en mededeling berust, toch afstamt van de vertelling, ja zelfs van het optellen! Ik behoef ditmaal niet eens te grijpen naar mijn ‘bête noire’ Arij Prins, wiens proza in strijd was met de eisen van alle vertelkunst; met name de beweging van Tachtig kon, afgeleid als zij was door het herontdekte Woord en deszelfs heimlijkheden, in het algemeen gesproken beter dichten dan vertellen; vertellen ontaardde bij de mannen van Tachtig bijna altijd in beschrijving en langs die weg in poëzie; hun naturalisme stelde er prijs op ons de vuile was te doen ruiken,

alvorens verder te gaan met de ‘optelling’. Hun lyriek wilde ons eerst een compleet beeld van een zielstoestand schenken en pas dan de weg voor de vertelling vrijgeven. Meestal zijn de beschrijvingskunst en de lyriek de vertelling vijandig, omdat zij remmen, vertragen, en ook verdoezelen willen, terwijl de vertelling zich aan een zekere mate van zakelijkheid wil houden; de echte lyrische dichters zijn doorgaans geen of slechte vertellers; en in een periode, die door hen beheerst wordt, ziet men de vertelling dan ook dikwijls op het tweede of derde plan gedrongen worden, als iets, dat tè zeer vanzelf spreekt om nog ‘kunst’ te kunnen zijn, als een te vulgaire herinnering aan wat jan en alleman kan. In dergelijke perioden (in Nederland leven wij nog half en half in zulk een periode) ontstaat een min of meer ernstige wrijving tussen de woordkunst enerzijds en de vertelling anderzijds.

Ik behoef er wel niet speciaal de aandacht op te vestigen, hoe belachelijk een dergelijke ‘belangenstrijd’ is. Er mag geen tegenstelling bestaan tussen de litteratuur en het vertellen; is dat wèl zo, dan wijst dat op ‘something rotten’ in de litteratuur. Immers wie meent, dat de ‘gewone’ vertelling iets is, dat voor iedereen voor het grijpen ligt, vergist zich. Het vertellen is ook een kunst, een *kunde*, als men wil, maar althans een zaak, die talent eist. Men heeft zich maar in de eerste de beste sociëteit neer te zetten en te luisteren naar de gesprekken om te kunnen constateren, dat er tussen de verteltrant van de linker- en de rechterbuurman een hemelsbreed verschil is. Terwijl de één het verhaal van de aparte boon en Bonaparte in details juist zo afweegt, dat de pointe zachtjes aan wordt voorbereid, toch niet verraden en precies op het psychologische moment onthuld, verwart de ander zich in erwten en Napoleon, krijgt een rood hoofd en warme handen en laat de pointe passeren zonder het zelf gemerkt te hebben. Reeds in de sfeer van de bittertafel is het goede vertellen een kunst! De goede verteller gehoorzaamt aan ongeschreven regels, die hij intuïtief beseft nooit te mogen verwaarlozen; hij weet b.v., dat hij nooit vervelen mag... iets, waarvan alle officiële kunstenaars nog lang niet overtuigd zijn, want zij vervelen ons dikwijls ongestraft, omdat zij door het schild van de

Hoge Kunst worden gedekt; de verteller echter héέft geen hoge kunst als defensiemiddel en is daarom naakt op zichzelf aangewezen. Verveelt de verteller, dan wenden de gezichten zich af, of zij veinzen alleen nog maar belangstelling. Hij mag dus niet te lang, maar ook weer niet te kort zijn, omdat in het laatste geval de spanning der toehoorders te snel opgelost wordt, hetgeen een spoor van teleurstelling achter pleegt te laten; in het 'voorspel', dat aan de eigenlijke vertelkern voorafgaat, moet dus veel worden aangeduid, veel op zijwegen worden gewandeld, zodat de luisteraar telkens iets vermoedt, dat hij tòch niet helder en omlijnd voor zich heeft. Men ziet: het vertellen is een kunst, die veel weerspiegelt van wat de mens als mens is. In de officiële kunst kan die mens zich veel gemakkelijker van een masker voorzien dan in de vertelling; want al vertellend valt hij door de mand, als hij niet werkelijk boeiend en werkelijk belangwekkend is.

Wellicht ware het niet onaardig, de grote dichters en grote beschrijvers eens aan een vertelproef te onderwerpen. Uit de wijze, waarop zij een anecdote ventileerden, zou zonder enige twijfel bij uitstek veel op te maken zijn omtrent die schaduwpartijen van hun karakter, die toch ook van enig belang zijn voor de kennis hunner complete persoonlijkheid. Maar misschien is het beter de proef niet te wagen; men stelle zich even voor, dat wij twee derde van onze letterkunde kwijt waren... gezakt op een vertelling....

Iedere actie wekt reactie. Zo is het ook gesteld in de verhouding van de officiële litteratuur en de vertelling. De officiële prozaïsten, die niet of slecht vertellen kunnen, hebben natuurlijk heimelijk een kwaad geweten tegenover die argeloze, boeiende vertellers, die zo gemakkelijk schrijven en zo zonder speciale inspanning weten te pakken. Het gevolg is, dat zij op een gegeven ogenblik de eenvoudige verteller plotseling *ontdekken*. De prozaïsten zien hoe de verteller gelezen wordt, stukgelezen; zij nemen dan ook eens een van zijn boeken ter hand en vinden allerlei aardige dingetjes, waaraan zij zelf nooit zozeer gedacht hadden. Dan kloppen de prozaïsten de verteller vriendelijk, kameraadschappelijk op de schouder en nodigen hem uit binnen te treden in het domein der kunst. Van dat

tijdstip af is de verteller kunstenaar en heeft hij alle consequenties van dien te aanvaarden.

Ik vertel hier eigenlijk in algemene termen de geschiedenis van de boeken van Johan Fabricius. Fabricius behoort tot die mensen, die van nature uitstekend vertellen; hij heeft daarom, met een zuiver vertelpleizier, een aantal boeken geschreven (*Het Meisje met de Blauwe Hoed, Charlotte's Groote Reis, Mario Ferraro's IJdele Liefde*), die druk gelezen en als zodanig niet te onderschatten zijn. De publieke belangstelling zocht Fabricius ditmaal niet, omdat zij in hem een zondaarsprobleem dacht te vinden; zij zocht hem eenvoudig, omdat hij prettig, leesbaar, boeiend schreef. Een eigenschap, die hij gemeen had met de altijd onderschatte Van Lennep, die ik verre verkies boven de gewichtige en onleesbare Potgieter, de man des stijls en van *Het Rijksmuseum*. Van Lennep kon, als hij wilde, een verhaal zo uitmuntend vertellen, dat tegenwoordig de pubers er nog wezenlijk door geboeid worden; en dat is een hoge onderscheiding voor een verteller, aangezien de pubers zich spoediger vervelen dan wie ook (hetgeen volgt uit hun middenpositie tussen het kinderlijke sprookje en de volwassen kunst, die zij geen van tweeën op de rechte waarde kunnen schatten). Misschien zou uit een Potgieter met het verteltalent van een Van Lennep een zeer groot schrijver gegroeid zijn, misschien ook helemaal geen schrijver; dergelijke litterair-eugenetische theorieën zijn altijd zeer speculatief. In ieder geval is het even dwaas, iemand als Van Lennep onbelangrijk te vinden, omdat hij goed vertelde, als om hem, bij wijze van reactie, op grond van zijn vertelkunst een plaats te verschaffen onder de *Grote Kunstenaars*. Hij is dat juist niet, hij is een goed verteller. Hetzelfde geldt voor Johan Fabricius, wiens boeken zich zienderogen vermenigvuldigen. Maar op een bepaald moment heeft men Fabricius ‘ontdekt’, als prozaïst, enz. enz.; men heeft hem zelfs een letterkundige prijs toegekend; en nu zijn wij helaas verplicht de prettige, vlotte boeken van Johan Fabricius in te lijven bij de Nederlandse letterkunde en maatstaven te gaan aanleggen, die beter achterwege konden blijven. Want de boeken van Fabricius zijn in hun soort als onpretentieuze vertelkunst zonder het raffinement van de

novellen van Poesjkin of Aldous Huxley, volkomen op hun plaats onder een groot publiek, en het is tenslotte de litteraire pretentie, die ons dwingt ze op *deze* plaats te wegen en te ziften. Eerlijk gezegd: ik heb daarin weinig lust, juist omdat de boeken van Fabricius op het terrein van een bepaalde smaak hun roeping vervullen en niet overgrijpen naar het terrein van andere, selecter smaak. Zij vermoffelen geen halve problemen en coquetteren evenmin met quasi-verfijnde allures; zij zijn amusementslitteratuur van de vaak zeer goede soort.

Men zou het alleen willen betreuren, dat Fabricius (mede waarschijnlijk door zijn groeiende litteraire roem) onder een dergelijke hoogspanning publiceert, dat het peil van zijn werk er wel onder moet gaan lijden. Men treft tegenwoordig in de etalages der boekwinkels een roman van hem aan, die nog niet eens verschenen is! Tempo, tempo! Maar op den duur moet ook de pretentieloze vertelkunst geschaad worden door een productiesysteem; dat blijkt reeds uit Fabricius laatste boek *Leeuwen hongeren in Napels*. Het vertelt de geschiedenis van een circus, dat in Napels voorstellingen komt geven en daar failliet gaat. De leeuwentemmer Saul blijft over met zijn troep van zestig leeuwen, die geen eten meer hebben. Wat moet er met deze leeuwen gebeuren? Fabricius beschrijft het in een verhaal van een 250 bladzijden, waarin een napolitaans advocaatje, Rambaldo Fittipaldi, een grote rol speelt; hij is degene, die door de liquidatie van het circus zijn eigen faam ziet stijgen en tenslotte de leeuwen weet onder te brengen bij een Amerikaan, mister Jeffries uit Buffalo, die als deus ex machina uit de lucht komt vallen. Maar de verteller, Fabricius, is er ditmaal niet op vooruit gegaan; hij gaat nu wel wat al te schematisch en journalistiek te werk, zodat men van de mensen weinig anders ziet dan hun omtrekken en zich met de verhaalde feiten tevreden moet stellen. De geboren verteller moet er zich voor hoeden een feuilletonist te worden.

Hoe het vertellen van een verhaal, aan de hand van niets anders dan de historische feiten en zonder toevoeging van een eigen persoonlijk element, weer kan uitlopen op een soort doffe, langdradige vorm van litteratuur, ziet men aan de eerste roman van Johan van der Woude, *Straat Magellanes*. De be-

kende tocht van Olivier van Noort, die in 1598 door de straat voer, heeft Van der Woude als motief voor dit boek gediend. Hij tekent ook eerlijk aan, dat hij het journaal van Van Noort ijverig heeft geraadpleegd; maar wat daarnaast uit zijn eigen brein kwam, is eigenlijk erg kinderachtig en onbeduidend.

Men zou deze roman in de eerste plaats willen aanbevelen voor jongens, die van avonturen houden en, door de spanning, die uit de avonturen zelf voortkomt, nog niet letten op de belangrijkheid van de auteur. Met *Spekkie, de Pijper der Zeesleepers* en *Paddeltje, de Scheepsjongen van Michiel de Ruyter* zal dan wellicht *Straat Magellanes* gaan behoren tot de klassieken van de hogere klassen der lagere school, al blijf ik voorlopig aan Johan Been en Johan Kieviet de voorkeur geven. Tenslotte heeft Van der Woude toch 'litteratuur willen maken', en hiervan draagt zijn werk ondanks alle naïeve vertelmanier toch het stempel. Maar waarvoor dient dan deze onhandige navertelling van oude scheepsjournalen, die in origineel veel pakkender en reëler zijn? Wat heeft het voor zin, de gebeurtenissen in de tegenwoordige-tijd-stijl en met een scheutje eigen dialoog en verzinsel aangelengd, in deze vorm te repeteren, als men niet bij machte is *mensen* te maken van de oude zeerobben en als die zeerobben zelf, in hun zakelijke journaalstijl... veel betere vertellers waren? Zij vertelden om de feiten, en omdat die feiten ons pakken, boeien ons de journalen; iemand als Van der Woude vertelt om een roman te maken, en daarom verliest zijn verhaal zich in allerlei onbeduidende, kennelijk litteraire bijzonderheidjes, die bij elkaar een waterig geheel vormen. Men moet voor de aardigheid maar eens nagaan, wat er bij Van der Woude terecht komt van het dramatisch conflict tussen Van Noort en zijn vice-admiraal Jacob Claeszoon! Werkelijk, vergeleken daarbij spreekt het journaal zelf boekdelen en is Johan Been een meester!

Het vertellen is een wonderlijke kunst. Wie die kunst zuiver wil bewaren in een litterair milieu, wie boeiend, eenvoudig en belangrijk wil zijn, zonder dat hem daarbij de zakelijkheid en onlitteraire omstandigheden der oude zeevaarders ten dienste staan, moet een sterker persoonlijkheid zijn dan Johan van der Woude voorlopig is.

Terugblik op Adama van Scheltema

C.S. ADAMA VAN SCHELTEMA: *Verzamelde Gedichten*

De dichter C.S. Adama van Scheltema, die 6 Mei 1924 stierf, is een van de weinig talrijke Nederlandse dichters geweest, die het betrekkelijk voorrecht hadden werkelijk populair te zijn. Zijn bundels hebben zeer veel herdrukken beleefd, zijn gedichten zijn getoonzet, gedeclameerd, gezongen, ook nagevolgd; dit laatste niet dan tot schade van het werkelijk poëtisch talent, dat hij representeert, aangezien de epigonen (als b.v. de in S.D.A.P.-kringen zeer geliefde gezusters Vos) natuurlijk niet verzuimd hebben alle aandacht te concentreren op de minder voortreffelijke eigenschappen van de bard. En daarom is het van de uitgever een uitstekende gedachte geweest, dat hij Adama van Scheltema's werk (zijn lyrisch, en na zijn dood uitgegeven episch werk *De Tors*, benevens de *Gevleugelde Spreuken*) thans verkrijgbaar heeft gesteld in een kloeke uitgave, die de nagedachtenis van de dichter beter eert dan vele postume lofredenen. Immers deze uitgave stelt ons in staat een overzicht te krijgen van de gehele figuur Adama van Scheltema; van zijn beminnelijke en nooit afstotende zwakheden, maar ook van zijn typische oorspronkelijkheid als spontaan lyricus van ongecompliceerde, algemeen navoelbare sentimenten.

Dit laatste zeg ik niet als dood compliment aan het adres van iemand, die men eigenlijk beter zou kunnen vergeten, Het heeft geen zin Adama van Scheltema, tien jaar na zijn overlijden, te gaan verheerlijken als de grootste en interessantste dichter van Nederland, of zelfs van zijn generatie; maar het is even onbillijk hem te beschouwen (zoals onder invloed van de gecompliceerder dichters der volgende generatie meermalen is geschied) als uitsluitend een vlotte liedjeszanger voor de massa. Zeker heeft de cultus van de S.D.A.P. deze auteur meer kwaad dan goed gedaan, zoals trouwens iedere cultus het

beeld van de persoonlijkheid vervormt en misvormt. Een dichter, die men kan declameren loopt echter nog meer gevaar slachtoffer te worden van een cultus dan één, wiens woorden minder muziek en meer associatieve en begripselementen bevatten; en op Adama van Scheltema hebben de declamatoren hun lusten geweldig bot kunnen vieren. De tegenzijde van des dichters poëzie, minder voor populariteit geschikt, heeft daarvan geen voordeel gehad; ook zijn eenzaamheid en ontgoocheling moesten, bij wijze van spreken en misschien ook wel in letterlijke zin, gedeclameerd worden, want het ene sleept het andere mee. Bovendien achtte men zich aan de ‘reputatie’ van een zo gevierd poëet verplicht, hem groter voor te stellen dan hij was, intellectueel groter vooral, en ook daardoor deed men hem onrecht. Wie wel eens in de theoretische werken van Adama van Scheltema (*De Grondslagen eener Nieuwe Poëzie; Kunstenaar en Samenleving*) heeft gelezen, weet, dat hij als essayist onklaar was, van goeden wille en afkerig van de aesthetische aanstellerij der Tachtigers, maar niet bij machte het Tachtiger ideaal te vervangen door een houdbare eigen leer; Adama van Scheltema's voorliefde voor de ‘gemeenschapskunst’ bleef een intuïtieve voorliefde voor de eenvoud en de ongecompliceerdheid, waaraan *achteraf* een intellectuele rechtvaardiging moest worden toegevoegd. Deze rechtvaardiging kwam eigenlijk in hoofdzaak neer op een capitulatie zonder meer van de kunstenaar voor de allerbegrijpelijkste kunst (in plaats van de allerindividueelste expressie van Kloos), d.w.z. voor de helft plus één als aesthetische maatstaf, die natuurlijk niet aannemelijker is dan de ‘happy few’, waaraan de Tachtigers verknocht waren. Er is dus een stuk Adama van Scheltema, dat wel degelijk verantwoordelijk is voor de cultus, die men zijn naam in zekere politieke kringen heeft gewijd; dit zij hier geconstateerd als een feit, niet als een verwijt, want de onzuiverheid van de cultus is niet de schuld van de dichter zelf.

Maar de geschiedenis van het intellect en het dichterschap is niet dezelfde geschiedenis. Beziet men Adama van Scheltema van de zijde der intellectualiteit, dan vertoont zijn levensloop en ook zijn poëtische carrière het niet zeer ongewone beeld

van de spontane, enthousiast beginnende, lichtelijk weemoedige, voor de schoonheid der natuur zeer gevoelige jonge man, die zich in een beweging werpt, die beweging dient met de overgave en ook de rhetorica van de collectieve geestdrift... om, bij het ouder worden, langzamerhand de ontnuchtering te voelen aansluipen, de wat sentimentele weemoed van de jeugdperiode te zien verstrakken tot ernst, vooral onder het aspect van de naderende dood. Deze geschiedenis, die de bundels *Een Weg van Verzen* (1900) en *De Keerende Kudde* (1920) ongeveer als litterair begin- en eindpunt heeft, is typisch de geschiedenis van een lyrisch temperament, dat de eigenlijke 'inkeer' pas beleeft tegen de tijd, dat de doodsgedachte zich niet meer laat afwijzen; de ernst verschijnt hier als melancholie, als de keerzijde van een snel ontroerd en heftig door zijn impressies geboeid mens, niet als verbittering of haat of dégoût; de ontwikkelingsgang van Adama van Scheltema heeft niet veel gemeen met die van Théophile Gautier of Arthur Rimbaud. Karakteristiek voor de toon van de laatste bundels, *Zingende Stemmen* en *De Keerende Kudde*, is de vermoeidheid, die (even karakteristiek!) toch telkens weer wordt afgewisseld met de socialistische accenten van de 'verwachting der komende dingen'.

Moe van leven,
Moe van weten,
Moe van willen,
Moe van mij -
Wil ik weggaan naar de verte,
Wil ik weg van deze wereld -
Wil ik niets meer -
Wil ik dood!

Vitaliteit, die begint te slijten, dromen, die niet in vervulling gaan, enthousiasme, dat geboren is uit jeugdélan en altijd gedreven heeft op indrukken, indrukken en nog eens indrukken: daarvan blijft bij deze temperamenten met bijna wetmatige zekerheid een groeiende leegte over als geschenk van de ouderdom; het temperament verzet zich, maar de sluipende schaduw neemt toe....

Dit is, steeds nog van de intellectuele kant bezien, typisch de geschiedenis van een ‘normaal’ mens. Het rhythme van het geestesleven gaat hier parallel met het biologisch rhythme, van jeugd tot grijsheid.

Maar deze ‘normale’ mens was (en nu laat ik het andere aspect spreken) tevens een *dichter* van het ‘normale’ leven. Het is juist in dit opzicht, dat de verzamelde werken duidelijke taal spreken en de oorspronkelijke Adama van Scheltema op zijn best nog eens onverbiddelijk afgrenzen tegenover de epigonistische dames Vos c.s.. Adama van Scheltema heeft, als echt mens van indrukken, in zijn beste ogenblikken de gave bezeten, aan die indrukken een volkomen zuivere, adaequate vorm te geven. Als men deze ruim 300 bladzijden met poëzie doorbladert, houdt men telkens even halt, precies als wanneer men een editie van Heine's lyriek in handen heeft; men ontmoet een regel, die onmiddellijk een persoon verraadt, men komt een vers tegen, dat niemand zo geschreven zou hebben als Adama van Scheltema. Dit alleen al heeft een zekere bewijskracht voor het talent van de lyricus, die versierder des levens in taal, wiens waarde men niet moet zoeken in de intellectualiteit, maar in de zuiverheid, waarmee hij in het woordbeeld op de impressie reageert, zonder tussenkomst vooral van de cliché-beeldspraak; zodra er maar iets van cliché aanwezig is, leest men in verzamelde werken met verveling, want verzamelde werken flatteren oneindig minder dan afzonderlijke bundels, omdat lyriek ‘en masse’ de geest spoedig blokkeert met onverschilligheid. Maar in deze verzamelde werken van Adama van Scheltema blijft men lezen, ook al leest het oog over veel heen (veel socialistische hymnen vooral, en ook over heel wat beroemde Scheltema-‘nummers’); men ontdekt zelfs overal kanten van deze dichter, die men maar half kende. Er steekt b.v. in Adama van Scheltema een stuk dada, dat hem vaak op de grilligste vondsten brengt; ‘De Verovering der Gouden Vloot’ uit de bundel *Van Zon en Zomer* met de niet bepaald fijne, maar als groteske zeer effectieve woordcombinaties (‘Jan hagel! Jan salie! Jan muggescheet! Met alle permissie: ik zweet!’) is daarvan een zeer drastisch voorbeeld. Er steekt ook een voortreffelijk en lang niet ‘populair’ be-

schrijver van een ‘sfeer’ in de dichter van het weinig bekende ‘Mist’, met het zeer suggestieve hallo-refrein:

Vandaag is het niet vroolijk -
De mist dreint in de straat,
Het is doodelijk - dood'lijk!
Als grauwe luizen gaat
Het volk zijn wankelen weeg
Onder de rokken van een helleveeg -
Hallo!

Over de vette steenen
Stolt het goud van een lamp,
Uit een boos oog beschenen
Staat er de menschenramp!
Wat zouden ze doen bij zoo'n licht?
Daar wordt wel wat smerigs verricht -
Hallo!

Daar staan ze als paddestoelen -
Een zwart, giftig gedoe,
O! konden ze het voelen -
Maar hun harten zijn toe!
Er zwerft een roep in den mist,
De roep van een vent - wie is 't, wie is 't?
Hallo!

Het is hier om te stikken -
Daar hangt een hart te koop.
Daar staat iemand te likken
Aan de donkere stroop
Van bedorven verdriet -
Heila! doe dat niet! - doe dat niet!
Hallo!

Des te mooier: door 'n zure
Straat je hart als een schuit
Vol met bloemen te sturen,
Met een groot licht vooruit!
Hallo! wij dragen den tijd als een schat
In bei onze handen door de stad -
Hallo!

In dit gedicht krijgt men de dichter Adama van Scheltema op zijn allerbest; maar in de laatste strophe komt plotseling de socialistische bard voor de dag, die ‘den tijd als een schat in zijn handen draagt’; met een ditmaal bijna onmerkbare draai schiet hij toch opeens te voorschijn uit die prachtige ‘donkere stroop van bedorven verdriet’ met een ideaal voor de ‘verworpenen der aarde’. Er is zeker niets kunstmatigs in die draai; bij een impressionabel talent als dat van Adama van Scheltema behoort een ‘impressionistisch’ ideaal; de gevoeligheid voor de sfeer zet zich vanzelf om in een optimistisch geloof, dat zich daarbij aansluit. Ook de gedichten ‘in de volkstoon’ passen in dit kader volkomen. Als totale figuur - tot die conclusie komt men bij deze terugblik - is Adama van Scheltema representatief voor iets; men kan hem niet verwisselen met een ander; hij is, met al zijn zwakke plekken, een persoonlijkheid geweest.

Gewoonlijk stelt men Henriëtte Roland Holst verre boven Adama van Scheltema. Ik weet nog niet zo zeker, of dat in alle opzichten verantwoord is. Natuurlijk heeft het socialisme zich in de dichteres veel dramatischer voltrokken dan in de bard, wiens liederen meer illustratie dan tragiek van het socialisme geven; maar de eigenlijke betekenis van Adama van Scheltema moet men dan ook niet in zijn socialistische overtuiging zoeken. Als socialist is hij nauwelijks interessant, en au fond is zelfs zijn socialistische oppervlakte nog typisch bourgeois; wat hij met Henriëtte Roland Holst gemeen heeft is alleen het feit van de gevoelsreactie op de sociale problemen; hoe verschillend echter verlopen die twee reacties! Wat Adama van Scheltema daarbij sympathiek maakt, is, dat hij met al zijn melancholie en zin voor gevleugelde spreuken in zijn poëzie toch de eenvoudige lyricus bleef, die hij in wezen was. Die lyriek zal hem nog verdedigen, als men van zijn dramatische, essayistische en epische proeven allang niet meer spreekt. Daarom is deze uitgave allerminst een overbodige daad van piëteit.

Het schrijven als bezwering

THEUN DE VRIES: *Koningssage*
BEN VAN EIJSSELSTEIJN: *Zeven Fantomen*

Schrijft een schrijver altijd, omdat hij iets te zeggen heeft?

Het zou ongetwijfeld voorbarig zijn die vraag maar aanstonds beamend te beantwoorden. De openbare mening zou het wel graag willen, maar dat is nog allerminst een bewijs. Het feit, dát iemand schrijft, zegt op zichzelf eigenlijk niets; want wie de oorsprong van het schrijven als zodanig tracht op te sporen, zal eerder uitkomen bij een poging tot *bezweren* van geesten, tot *bannen* van geheimzinnige en gevaarlijke machten, dan bij een vorm van waarheidsdrift of behoefte aan zelfopenbaring. Het oudste schrift is een *geheimschrift*, althans op de historische plaatsen, waar men dat kan nagaan; het heeft magische betekenis en is in handen van priesters of medicijnmannen, die er 'wonderen mee kunnen doen'. De vulgarisering van het schrift voor jan en alleman, zoals onze verlichte tijd, met O.L. scholen en leesplankjes, die kent, is (vergeleken bij de grote cultuurperioden uit de geschiedenis der mensheid, waarin het schrijven beperkt bleef tot een klasse van bevoorrechten) min of meer een uitzonderingsgeval; het gaat daarom niet aan, de rol van het schrijven in *onze* samenleving klakkeloos te vereenzelvigen met de functie van het schrijven überhaupt. In onze maatschappij schijnen op het eerste gezicht, door de algemene bekendheid van het letterschrift, de eerbied en de angst voor de geheimzinnige tekens in het dagelijks leven vrijwel verdwenen; hoeveel mensen zijn er, die nog wel eens hebben nagedacht over het wonderbaarlijke van de automatische bewegingen, die zij regelmatig met hun rechterhand uitvoeren? Veel zullen het er niet zijn; de drukke bezigheden laten ons geen vrije uren voor de 'thaumasia', de verwondering, die het begin is van alle wijsheid; wij schrijven onze nota's en manifesten en kranten en kattebelletjes, alsof het vanzelf sprak, dat een zoogdier zoiets doet,

en wij bedrukken onze sigarenzakjes en schuttingen met reclames voor alles en nog wat. Doordat het woord voor het overgrote deel in dienst is gesteld van de practische mededeling, hebben wij doorgaans vergeten, dat het mededelen maar een zeer ondergeschikt element in het woordgebruik is geweest, en nog is trouwens. De reclames b.v., die z.g. hun plicht vervullen door ons mede te delen, dat men Karel I kan roken, zijn typische bezweringsformules: men *moet* Karel I roken, men zou wel een dwaas zijn, als men geen Karel I rookte, men begaat een misdaad tegenover zichzelf, als men een andere sigaar boven Karel I verkiest. In die stemming trachten de reclames hun lezers te brengen, en zij vervullen hun taak als zij erin slagen de bezwering in economisch effect om te zetten. De rol van de zakelijke mededeling en van het zakelijke argument is bierbij uiterst gering; ieder zakenman weet, dat een pakkende headline en een kernachtige slogan de bezwerende kracht van een waarheidlievende, maar droge opsomming van werkelijke verdiensten verre en verre overtreffen.

De taal dient dus heel dikwijls niet zozeer om iets te zeggen, als wel om met bezwerende nadruk *niets* te zeggen; en het is een vergissing te menen, dat de civilisatie het magische element in het woordgebruik doodt; de magie wordt eenvoudig *verplaatst*. Hoe meer de wetenschap de mens bevrijdt van het geloof aan geheimzinnige krachten, hoe meer hij geneigd is zich door andere geheimzinnige krachten te laten beïnvloeden, b.v. door de macht der reclame, die weer berust op hetzelfde bezwerende effect van het mysterie, dat hij pas meende overwonnen te hebben door de bliksem uit de handen van Zeus te rukken en over te doen aan Benjamin Franklin.

De litteratuur nu heeft meer gemeen met de reclame, dan gewoonlijk door de schrijvers wordt toegegeven. Vooreerst behoort zowel litteratuur als reclame tot de ‘kunst van het woord’; maar bovendien nog trachten zij door dat woord overeenkomstige effecten te bereiken, want zij trachten beide de mens iets te *suggereren*. Men late zich niet dadelijk van de wijs brengen door de tegenwerping, dat het doel in beide gevallen toch volkomen verschillend is, want dat doet niets af of toe aan het feit, dat in beide gevallen woorden moeten

dienen om illusies te wekken, om het slachtoffer in die eigenaardige droomtoestand te brengen, waarin hij gelooft in de realiteit van *The Fall of the House of Usher*... of een sigarenzaak binnenstapt, teneinde zich Karel I te verschaffen; voor beide vormen van 'geloof' heeft hij geen enkel wetenschappelijk argument, het was de bezwerende kracht van het woord, die hem dreef. En op deze bezwerende kracht berust dus de litteratuur, voor zoverre zij van suggestie moet leven; daarop berust grotendeels de woordkunst, het effect, dat poëzie en schone beschrijving op ons heeft; wie dus de psychologie van de litteratuur wil beoefenen, zal er goed aan doen ook wat psychologie van de reclame te studeren.

Ik voer dit vergelijkingspunt tussen litteratuur en reclame volstrekt niet aan om een botte gelijkstelling van die twee gebieden te bepleiten, integendeel. Er bestaat litteraire reclame en ook reclamelitteratuur, maar dat zijn bastaardkinderen van twijfelachtig allooi; neen, de overeenkomst op dit éne punt tussen litteratuur en reclame is juist daarom zo frappant, omdat beide vormen van woordgebruik verder volkomen uiteenlopen. Het gemeenschappelijke ligt alleen in het gebruik van het woord als bezweringsmiddel, terwijl dat woord dikwijls bedrieglijk veel *lijkt* op een simpele mededeling. De bezwering 'C. & A. is tòch voordeliger' en de bezwering 'Ik ween om bloemen in den knop gebroken' worden immers voorgedragen als mededeling van feiten, terwijl de ware betekenis allerminst in de mededeling ligt, maar in de wijze waarop men de mededeling serveert. De lezer reageert dus ook niet op de mededeling, maar op de 'service'.

Hiermee kom ik terug op mijn uitgangspunt: schrijft een schrijver altijd, omdat hij iets te zeggen heeft? Het is nu wel duidelijk, dat dit 'iets te zeggen' een aardig probleempje opgeeft; het is niet zo eenvoudig, als het er uitziet; alles hangt er van af, wat men er mee bedoelt. Er zijn b.v. schrijvers, die weinig of niets aan innerlijke ervaringen hebben mee te delen of kunnen meedelen, die toch onophoudelijk de drang tot styleren (d.i. door taaltekens bezweren) in zich voelen; juist omdat zij zo weinig of niets 'te zeggen' hebben, zeggen zij voortdurend iets en zelfs veel; deze soort schrijvers geeft aan de taal

in de eerste plaats een bezwerend karakter, omdat bezweren illusies oproept, die o.a. ook zeer geschikt zijn om de armoede aan ideeën te laten vergeten. Dat woordkunst dikwijls synoniem is met armoede aan ideeën, laat zich afleiden uit hetgeen ik boven over de werking der reclame gezegd heb; want berust de bezwerende kracht der reclame ook niet op armoede aan ideeën? Te veel ideeën over sigaren zouden ons immers beletten aan één sigarenmerk regelmatig de voorkeur te geven.... Beziet men dus de litteratuur van de zijde der 'woordkunst', dan heeft zij ook eigenlijk geen ideeën nodig; men behoeft niets 'te zeggen' te hebben om te kunnen schrijven. En deze consequentie hebben de woordkunstenaars ook werkelijk wel getrokken; in plaats van dat de stijl dienstbaar blijft aan de idee, wordt de schone stijl zelf tot afgod verheven en de idee op de koop toe genomen.

In de *Koningssage* van Theun de Vries vindt men een opmerkelijk voorbeeld van deze overheersing van de schone stijl. De Vries, wiens *Rembrandt* het tot een volksuitgave heeft gebracht, geeft in deze litteraire sage opnieuw een held: koning Radboud van Friesland. Deze Radboud is meer een held van de schrijver dan van de Friese geschiedenis. Opgevoed aan het hof van zijn oom de Denenkoning, heeft hij al vroeg het conflict tussen zinnelijke begeerte en liefde leren kennen; maar als hij geroepen wordt naar Friesland om zijn vader Beroald op te volgen, ervaart hij dat conflict pas in de scherpste vorm. Hij ontmoet Theusinde, de dochter van de opperpriester van de god Foste, en krijgt haar lief; bij het offerfeest ter ere van die god draagt hij haar het bos in, maar zij ontsnapt hem. Waarom? Men komt het pas later te weten. Theusinde blijft Radboud als een onblusbaar verlangen bij; hij trekt ten oorlog tegen de Franken, hij drijft de vijand voor zich uit, hij valt van zijn paard... maar door bemiddeling van de zanger Bernlef weet hij tenslotte Theusinde toch te bereiken en tot zijn vrouw te maken.

Theun de Vries is iemand, die zeer goed met het proza om kan gaan; dat blijkt ook weer uit dit boek. Hij schrijft een schone, zij het dan ook conventioneel-schone stijl, waarvoor Van Schendel en Roland Holst peet hebben gestaan: hij *be-*

schrijft met virtuositeit en weet ook in zijn proza te verraden, dat hij een dichter is met een aangeboren smaak in het taalgebruik. Juist voor de atmosfeer, die men zich gewoonlijk om een sage denkt, is dit talent hem zeer van nutte; *Koningssage* is een aangenaam leesbaar, poëtisch voorgedragen vertelling uit een denkbeeldig Fries verleden, ook zeer geschikt om in het Fries te worden vertaald, dunkt mij. Maar tevens is *Koningssage* een typisch staaltje van woordkunst in de zin, die ik boven aan dat begrip gaf. Deze auteur schrijft schoon, maar (of moet het zijn: want?) hij heeft, althans in dit verhaal, niets te zeggen. Dat blijkt vooral uit het liefdesthema, dat de eindjes bij elkaar houdt. De historie van Radboud en Theusinde is van een bijzondere onbelangrijkheid, en bovendien is zij een anachronisme; Theun de Vries biedt de Friese koning hier aan als een smachtende jongeling met een 'verre vrouw', die wel erg ongeloofwaardig aandoet in een dergelijk vroeg-middeleeuws milieu; alleen om der wille van het schone proza zou men het dan maar op de koop toe moeten geloven, maar daarvoor mis ik de vereiste naïveteit. Iemand, die ik *Koningssage* in handen gaf, bladerde het door en zei toen: 'Het lijkt mij een jongensboek voor grote mensen.' Met die definitie ga ik gretig accoord. Ieder psychologisch raffinement is aan dit verhaal vreemd, maar het is werkelijk goed geschreven in de zin, die wij daaraan hechtten, als wij als jongens van een 'mooi boek' spraken. Ook toen trouwens waren wij uiterst gevoelig voor de bezwerende kracht der woorden, voor de woordkunst, al was het dan op een peil niet 'voor grote mensen'....

Men zou eigenlijk de proef moeten nemen en dit boek aan een jongen in handen geven, om na te gaan, of hij het geboeid zou lezen, maar helaas, er komt een liefdeshistorie in voor, en dus mag ik het experiment wagen noch aanraden. Wie het op eigen risico wil doen, verricht er wellicht een baanbrekende psychologische proefneming mee.[1]

Enigszins anders liggen de dingen, waar het Ben van Eijsselsteijns *Zeven Fantomen* betreft. Deze schrijver maakt bewust gebruik van de magische woordeffecten, omdat hij de woorden toepast als middel voor het oproepen van het macabere. In dit opzicht is Ben van Eijsselsteijn echter niet oor-

spronkelijk; zijn methode om het ‘Unheimliche’ en absurde te suggereren, staat te duidelijk onder invloed van Poe en Meyrink om niet bij voorbaat min of meer ontmaskerd te zijn. Bovendien mist Van Eijsselsteijn dat raffinement, waarmee de beste verhalen van Poe juist langs het banale griezelen heengaan; dat ondefinieerbare detail, waaraan men de kunstenaar van de kunstenmaker onderscheidt, verheft Poe boven het merendeel van zijn navolgers, die hem hebben willen overtroeven. Ook Van Eijsselsteijn, hoewel zeker lang geen slecht verteller, wil te veel en daardoor bereikt hij veel minder dan Poe; in slechts enkele verhalen weet hij de kitsch te omzeilen, maar meestal wordt hij barok en overdadig. Het is vooral de vrouw, die Van Eijsselsteijn parten speelt, en dit vooral onderscheidt hem dadelijk van Poe; hij banaliseert de vrouw, wat Poe eigenlijk nooit doet. Een verhaal van de kracht van *The Fall of the House of Usher* of *The Black Cat* zoekt men hier dan ook tevergeefs.

De verhalen van Van Eijsselsteijn blijven voor mij tenslotte bedenksels: dat is mijn hoofdbezwaar. Ook deze auteur heeft in dit boekje ‘niets te zeggen’, en daarom schrijft hij klaarblijkelijk, met veel talent zelfs, en volgens het model van anderen. Heeft men zich daarvan eenmaal rekenschap gegeven, dan kan men in *Zeven Fantomen* heel wat waarderen. Ik noem b.v. het griezelverhaal *De Groene Gargouille*, dat ongetwijfeld één van de beste (zij het dan ook geheel op Poe geinspireerd) van de hele bundel is. De non, die vanuit haar cel de waterspuwer plotseling levend ziet worden, van zijn plaats komen en naar haar cel kruipen: het motief is waarlijk griezelig genoeg en Van Eijsselsteijn behandelt het ook met virtuositeit. Een mooi stukje proza is ook *De Maanvogels*, een maanfantasie; maar volkomen bedacht en litterair opgedoft lijkt mij weer *Onze Lieve Vrouw van Verona*, dat de geschiedenis geeft van een madonna en een courtisane. Dit verhaal zit trouwens vol van de bekende stoplappen: ‘Hij stortte zich in haar armen... blindelings... als in een afgrond.’ ‘Hij fluisterde met gedempte stem onsamenhangende woorden, hijgend van verrukking.’ Enfin, men kent die termen, waaraan het gebrek aan werkelijke inspiratie zich onmiddellijk laat kennen.

Het komt mij voor, dat Van Eijsselsteijn wel tot iets oorspronkelijkers in staat is dan deze *Zeven Fantomen*, die tenslotte op zijn best pastiches van Poe mogen heten. Maar dan zou hij eerst eens bij zichzelf na moeten gaan, wat hij wèl te zeggen had....

Eindnoten:

1 Naar aanleiding van mijn critiek op ‘Koningssage’ van Theun de Vries verzoekt de auteur mij nog het volgende te willen meedelen:
‘Koningssage’ werd geschreven in 1926, stond in de jaargang 1930 van ‘Groot-Nederland’ en is nu pas in boekvorm verschenen. De uitgevers hebben echter de datum in het boek geschrapt. Het is dus werk van een 19-jarige; als zodanig is ook de primitieve psychologie verantwoord en de uitdrukking ‘jongensboek voor volwassenen’ sluit hierbij uitstekend aan.

Rassen

ARNOLD ZWEIG: *Bilanz der Deutschen Judenheit*

De wijze, waarop het zogenaamde rassenvraagstuk zich van de openbare mening heeft meester gemaakt, is op zichzelf al een volkomen duidelijke demonstratie van het feit, dat wij in deze dagen plegen te spreken over alles anders dan een werkelijk rassenvraagstuk. Waarom zou een wetenschappelijk probleem, een probleem als b.v. de eenheid van *Ilias* en *Odyssee* of de bestrijding van het snot bij kippen, plotseling zulk een populariteit hebben verkregen, als niet elementen in het geding waren gebracht, die afleiden van het probleem zelve? Gewoonlijk maken alleen geleerden of aanverwante mensen zich boos over theoretische problemen; de strijd speelt zich dan af op een zeer klein tournooiveld, waarvan de buitenwereld hoogstens communiqués ontvangt via de pers; maar stormen verwekt het probleem alleen dan, wanneer het in aanraking komt met bijkomstige factoren, die tot deftigheid en aanzien willen komen door in gezelschap van het probleem genoemd te worden. Zo is het ook met het rassenvraagstuk gesteld; wat men daar tegenwoordig onder verstaan wil, is hoegenaamd niet te vergelijken met de discussies over erfelijkheid en ethnologie, zoals die vóór het jaar 1933 in geleerdenkringen werden gehouden. Immers, de kern van dat objectieve, wetenschappelijke rassenprobleem was uitsluitend de vraag naar het hoe en het waarom van bepaalde groeperingen in het leven der volkeren; als daarbij passies werden verspild, waren het toch de onschadelijke geleerdenpassies, die de massa koud laten. Inzet van onze algemene babbelarij over rassen kon het probleem pas worden, toen het dienst ging doen als camouflage van een verbitterde strijd, die meer uitstaande heeft met warenhuizen en her-be-ontwapening, dan met wetenschappelijke volkspsychologie of exacte schedelmetingen.

Tot voor 1933 behoorde het zelfs (men herinnert het zich al

bijna niet meer!) tot de bon ton, om in de conversatie het rassenverschil te negeren. De liberale en democratische ideologie, die de oppervlakte der negentiende eeuw typeert, had een algemeen menselijkheidsideaal naar voren gebracht, dat (al moge het even romantisch zijn als de huidige rassenverheerlijking) tenminste dit voordeel had, dat het aan de narcistische zelf-adoratie van bepaalde volken ten koste van andere geen officieel vrijgeleide gaf. De bevrijding der Joden uit het 'ghetto' is van een dergelijke geestesgesteldheid het duidelijke symbool geweest; dat de Joden opgenomen (zij het dan niet op*geslorpt*) werden door de Europese cultuur mag men beschouwen als één der grootste triomfen van de in andere opzichten zo holle en rhetorische humaniteitspredikatie der Franse revolutie; niet zozeer, omdat daardoor 'recht' werd gedaan (want wie kan hier van recht of onrecht spreken), als wel, omdat men met die vrijmaking een cultuurelement mobiliseerde, dat bijzondere talenten zou ontplooien om de eenwording van Europa te helpen bevorderen.

Tot voor kort scheen dit verloop van zaken door niets te kunnen worden gestoord. Het in bepaalde bevolkingsgroepen heersende anti-semitisme scheen gedoemd om tot een curiositeit te verworden en langzamerhand uit te sterven; bij de leidende personen scheen het geen aanhang meer te vinden. Tot in 1933 de gebeurtenissen kwamen, die ik hier niet behoef te memoreren, omdat ze ieder nog vers in het geheugen liggen: de Jodenvervolgingen in Duitsland, de verdrijving der Joden uit de openbare ambten, de plotselinge koersstijging van het rassenvraagstuk in de zin van rassenstrijd met als inzet de suprematie van één 'ras'. Het jaar 1933 kwam om te bewijzen, hoe dun onze cultuurlaag was en hoezeer ten onrechte men de liberaal-democratische menselijkheidsleer versleten had voor het totaal der menselijke sentimenten; het rassenvraagstuk werd als het ware de spreekbuis voor instincten, die zich tot op dat ogenblik nog niet intellectueel hadden kunnen en durven rechtvaardigen. Het rassenvraagstuk: dat wil zeggen het Jodenvraagstuk. Hoe onjuist het is, om de tegenwoordige discussies over rassen de erenaam 'rassenprobleem' te geven, valt alleen al af te leiden uit de monomane be-

perking van *de* rassen tot *twee* rassen, n.l. de ‘Ariërs’ en de ‘Semieten’; als de Negers en de Chinezen van tijd tot tijd ook een dansje meedoen, is dat hoogstens bij wijze van illustratie.

Het ligt voor de hand, dat wij ons op deze plaats niet bezighouden met de politiek-sociale kant van de quaestie; ons interesseert voor alles de psychologische verklaring van het ‘probleem’. Immers: dit ‘probleem’ is thans geen groeps-probleem meer, het doortrekt de culturele verschijnselen evenzeer als de economische; het is zelfs zo tekenend voor onze beschaving, dat men gerust kan zeggen, dat de verhouding van de mens tot de beschaving *in het algemeen* af te lezen is uit zijn verhouding tot de rassenquaestie. Het is b.v. van enorm belang, dat men een absoluut onderscheid maakt tussen de mens, die zich voor de rassen interesseert, wetenschappelijk, omdat zijn belangstelling ook dat gebied toevallig bestrijkt, en de mens, die denkt zijn eigen superioriteit met een vermeend superieur ras, waarvan hij medefirmant is, te verhogen. *De windhandel met de superioriteit*: daarin steekt het zwendel-element in het rassenvraagstuk, daarmee verlaat men ook het terrein van de wetenschappelijke discussie om onder te duiken in de woordenkolk der verwardheid, waarmee minderwaardigheidscomplexen en lang onderdrukte haatgevoelens thans hun recht zoeken te bewijzen. Rassen worden uit de grond gestampt, om in ‘een lang gevoelde behoefte te voorzien’: dat is de kern van het nieuwe ‘probleem’! Ariërs, die uit een hypothese der taalwetenschap zijn weggelopen, zonder dat iemand ooit Ariërs gezien heeft, Germanen, die hoogstens op IJsland, maar zeker niet in Pommeren ‘puur’ te vinden zijn, Semieten, waarvan de ‘wetenschappelijk’ vastgelegde eigenschappen ons levendig herinneren aan Lord Lister... zij allen vormen het zonderlinge brouwsel van de Duitse rassenpsychologen, wie het niet om het ras, maar om de rechtvaardiging der eigen superioriteit te doen is; behoeft men er zich dan over te verbazen, dàt die superioriteit *altijd* de uitkomst is van de ‘wetenschappelijke’ onderzoekingen? Zij lag immers van te voren klaar....

Met dat al dreigt het werkelijke rassenvraagstuk, dat ongemeen belangwekkend en ongemeen veel nuchterder is dan het

hengelen naar het ‘nordische’ ras, thans volkomen in discrediet te raken bij een ieder, die bij het noorden niet meer geïnteresseerd is dan bij het zuiden of omgekeerd. Bovendien lokt een betoging tegenbetogingen uit, en zo verdrinkt de rassenquaestie in een partijdebat, waarvan men zich het liefst verre zou houden; dan nog liever een vage en algemene menselijkheid! De strijd tussen de koolmezen en de pimpelmezen voert ons terug tot het prefereren der mezen tout court, al volgt daaruit niet, dat wij geen verschillen tussen kool en pimpel willen erkennen; alleen schijnt superieure kool ons apekool.

Als een reactie op deze overschatting van het ‘arische’ ras en als een cultureel eerherstel voor de Joden verschijnt thans de ‘balans’ van de bekende Duits-Joodse romanschrijver Arnold Zweig (hier te lande bekend onder meer door zijn *Novellen um Claudia* en *Der Streit um den Sergeanten Grischa*). Het boek is in de eerste plaats merkwaardig, omdat het de Duitse cultuur van voor 1933 aan de hand van namen en nog eens namen laat zien als een door Joden geleide cultuur. Het is inderdaad verbijsterend, dat een volk als het Duitse in de culturele bovenlaag zo doortrokken is geweest van het Joodse element; als men soms denkt te weten, hoeveel Joden er waren onder de Duitse schrijvers, wetenschapsmensen, toneelspelers, regisseurs, juristen, journalisten etc. etc. dan moet men het boek van Zweig eens ter hand nemen om tot de conclusie te kunnen komen, dat men altijd nog te laag had geschat. Op zichzelf reeds is dat verschijnsel zó buitengewoon belangwekkend, dat men er aanleiding in zou kunnen vinden tot een vloed van bespiegelingen over de verhouding tussen intelligentie en ras. Het spreekt vanzelf, dat Zweig uit die frequentie enigszins andere gevolgtrekkingen maakt dan de nationaal-socialisten; volgens hem representeren de Joden de Europese geest in Duitsland, zijn zij dus eigenlijk de vertegenwoordigers van het ‘ware Duitsland’, dat thans door de Hitlerneurose op de achtergrond is geraakt. Natuurlijk accepteert Zweig ook geenszins de ‘arische’ superioriteit; hij komt er met zijn uitgebreid materiaal tegen op, dat men de Joden scheppende kracht ontzegt, hij protesteert ook tegen het dogma van de zaligmakende afstamming; volgens zijn opvatting

zijn b.v. de ‘arische’ volken om de Middellandse Zee (de erfgenamen der cultuur van het Romeinse rijk) structureel veel meer verwant met de Joden dan b.v. met de Germanen. Een dergelijke these verdedigde ook Jakob Wassermann kort voor zijn dood, toen hij wees op de verwantschap door landschap en klimaat, die een tegenwicht vormt tegen de verwantschap door het bloed. Door de Joden aldus in verband te brengen met de beschavingsfactoren der Romaanse volken tracht Zweig aannemelijk te maken, dat het Joodse volk in Duitsland zich steeds heeft verbonden met de Europese idee, die, volgens hem (en Wassermann) tevens de idee van de gerechtigheid is; zijn theorie stelt de ‘horizontale’ cultuurlaag tegenover de ‘verticale’ verwantschap; de Joden hebben volgens Zweig, steeds weer de hun in de weg gelegde enorme moeilijkheden overwonnen, ‘omdat de economische, de culturele, in het algemeen de menselijke redelijkheid op hun zijde was, omdat de ontwikkeling der mensheid in haar horizontale cultuurlaag er toe leidt, dat het weerbarstig vlees der affecten en stamdriften wordt ingetoomd en van zijn barbaarse neigingen ontdaan’.

Dit pleidooi van Zweig voor de culturele roeping van het Joodse ras, hoeveel juiste aspecten het ook moge bevatten, kan mij maar half bevredigen. Ik schreef hierboven, dat het rassenprobleem door de instincten, die het moet verbergen, vervormd is tot iets, dat nauwelijks meer een rassen*probleem* mag heten; en dit slaat niet alleen op de nationaal-socialistische theoretici, maar (hoewel in mindere mate) ook op de Joodse tegenbetogers. Het behoeft evenwel geen argumenten, dat een schrijver als Zweig, doorkneed in de psychoanalyse, een echt kind van de ‘horizontale’ cultuurlaag, gemakkelijk spel heeft tegenover de kinderlijke cultuurspeculanten in het Derde Rijk; maar daarmee is dan ook nog heel weinig gezegd! Ook Zweig is, hoe objectief hij zich moge documenteren, beinvloed door de leuzen, die zich *achter* het rassenvraagstuk schuil houden; zijn apologie voor de Joden vereenzelvigt hij zonder meer met een apologie voor de humaniteit, de beschaving en de gerechtigheid, en het komt niet in hem op zich af te vragen in hoeverre ook die waarden aan critiek moeten

worden onderworpen. In dit opzicht is Zweig een typische leerling van Freud, wiens methode hij trouwens ook ijverig toepast op de ‘nationale revolutie’. Ook Freud heeft altijd geloofd aan de heilzame werking van de ‘horizontale cultuurlaag’; dat blijkt reeds uit zijn geneeswijze, zijn vertrouwen in de analyse. De resultaten vindt men bij Zweig, die de ganse nationaal-socialistische beweging (met een betrekkelijk recht natuurlijk) als een neurose beschouwt en de symptomen van de neurotische aandoening bij het individu eenvoudig toepast op de massa. Ik ontken geenszins, dat die methode in veel opzichten verheldering brengt; men denke slechts aan de verering van een willekeurig persoon als Leider, men denke ook aan het ongetwijfeld neurotische karakter, dat de Joden vervolging heeft; Zweig zet zeer terecht uiteen, dat men ‘de’ Jood, zoals de verbeelding der nationaal-socialisten die nodig had, met alle fantasie van de vervolgingswaan uit het niet heeft geschapen. Maar het feit doet zich voor, dat de critiek van de psychoanalytisch georiënteerde Zweig, die zich zo vindingrijk betoont tegenover de waanideeën van Hitler c.s., als bij toverslag verdwijnt, zodra het gaat om de humaniteit, de gerechtigheid en andere schone woorden, die Zweigs eigen cultuurideaal moeten vertolken. Het zou toch op zijn minst wenselijk genoemd mogen worden ook hier de critische maatstaf aan te leggen!

De reden van dit eenzijdige doorslaan van de ‘balans’ is echter tamelijk duidelijk: de Joden vertegenwoordigen voor Zweig de cultuur; stelt men de cultuur problematisch, dan worden... ook de Joden problematisch! Daarom waagt Zweig zich niet aan een critiek van de Europese cultuur; daarom scheert hij de ontelbare Joodse auteurs, acteurs en regisseurs in het voormalige Duitsland over één kam, zodat zijn panorama van de Joodse invloed op het Duitse geestesleven tegen zijn eigen bedoeling in bedenkelijk veel op een ‘uitverkoop van heiligen’ gaat lijken; daarom spelen de Barmats en Sklareks, hoewel zij eerlijkheidshalve genoemd worden, maar een alleronnozelst klein rolletje in deze revue der Duitse Joden, terwijl de opeenstapeling van ‘grote geesten’ een bedenkelijke monotonie in het lofzingen gaat vertonen.

Ondanks zijn voorsprong aan waarheidszin en culturele geschooldheid op de tegenstander is Zweig in dit boek, dat zich met zoveel materiaal aan een zo boeiend probleem waagt, niet toegekomen aan de brandende vraag van het Joodse probleem, dat tegelijk het probleem is der Europese cultuur. Ook in dit opzicht is Zweig een echte vertegenwoordiger van het Joodse ras in de culturele bovenlaag, dat hij zich met die bovenlaag volkomen heeft vereenzelvigd; daardoor ontgaat hem veel, dat aan die cultuurlaag oppervlakkig en uiterlijk is. Het zou immers vooral de moeite waard zijn na te gaan, in hoeverre de Joden de *uiterlijkheden* der beschaving overbrengen, in hoeverre zij dus typische *bemiddelaars* zijn, bemiddelaars en geleidende draden der Europese cultuur... en in hoeverre zij *daarenboven* die cultuur met eigen waarden hebben verrijkt; maar daarvoor is in de eerste plaats nodig een vlijmscherpe omschrijving van wat culturele waarden zijn. Het gemis aan zulk een omschrijving is de grootste lacune van Zweigs apologie. Zoals zij thans voor ons ligt, is zij een uitgebreid document met een commentaar uit de Freudiaanse school; een protest tegen de superioriteitswaan van zekere ‘Ariërs’, een boek, waarmee men de belachelijke lasterpraatjes tegen de Joden in Duitsland kan bestrijden, als men daar nog behoefte aan heeft; maar het Joodse probleem wordt door een ‘tegenbetoging’ niet uitgeput, noch afdoende in de sfeer van nuchterheid en zakelijkheid gebracht, die het volstrekt behoeft.

Nieuwe poëzie

JAN VAN NIJLEN: *Geheimschrift*
WILLEM ELSSCHOT: *Verzen van Vroeger*
HENRIËTTE ROLAND HOLST: *Tusschen Tijd en Eeuwigheid*

Er mag tussen dichters evenveel verschil in levenshouding bestaan als tussen prozaschrijvers: een feit is het, dat men de *goede* dichters 'en bloc' kan onderscheiden van de slechte. Ik bedoel daarmee niet te zeggen, dat het verschil tussen 'goed' en 'slecht' in zaken van poëzie een absoluut en altijdgeldend verschil is; immers ook hier zijn wij, zoals bij alle oordeelvellingen, in laatste instantie 'jenseits von Gut und Böse'; maar wèl, dat het mogelijk is), dichters van de meest uiteenlopende gezindheden *als dichters* te waarderen, ook al kan men volstrekt niet meegaan met hun opvattingen. Bij het proza spreekt de logica veel sterker mee dan in de poëzie; er komt in onze verhouding tot een schrijver van logisch aan elkaar geschakelde zinnen veel vroeger een element van zakelijke uiteenzetting met zijn ideeën (ook al heeft hij helemaal geen ideeën, zoals bij zeker soort prozaschrijvers nogal eens voor wil komen). In de poëzie echter is altijd een 'zingende' kant; en zingen leidt af van denken, het geeft een gevoel van gemeenschappelijkheid, dat in de nuchtere prozaïsche analyse verloren gaat. Prozaïsch: het woord zegt het al, dat proza in de volksmond met nuchterheid verbonden wordt!

Voorzover dus het poëtische element het muzikale, zingende, magische element in de taalwereld is, is het het *verbindende* element. Men kan daarom door een vers een indruk bewerkstelligen, die vrijwel buiten de verstandelijke analyse omgaat; men kan met gedichten de mensen tot gemeenschappelijk enthousiasme brengen, men kan er ook hun verstand mee in slaap zingen. Hij, die de schoonheid van een bepaald gedicht heeft ondergaan, *werkelijk* ondergaan, zal achteraf zelfs vaak tot de erkenning komen, dat hij zich iets heeft laten suggereren ('aansmeren' in populair Nederlands), waarvan hij de verstandelijke consequenties moet afwijzen. Dat is één

der grote gevaren van de poëzie: zij behoort tot de wereld van de fakir, die hallucinaties voor nuchtere waarneming geeft. Maar daartegenover staat, dat zij ons vaak in veel sterker mate dan het proza een gevoelsportret geeft van een persoonlijkheid, dat zij het de lezer van gedichten mogelijk maakt zich te bewegen in de nevels en nuances, die een persoonlijkheid evenzeer karakteriseren als zijn redeneringen. Het spreekt vanzelf, dat dit alleen geldt voor de dichters, die ik 'goed' zou willen noemen; zij hebben die macht over de taal, die hun veroorlooft in nevels en nuances zichzelf te blijven; alle andere 'slechte' poëzie is louter klinkklank, dikwijls listig verborgen achter een aangeleerd en toegeëigend jargon... maar onverbiddelijk klinkklank. Zulke poëzie heeft dan ook niets verbindends; zij stoot af door haar onbenulligheid. Slechte poëzie is één van de ergste kwellingen, die ik ken, waaraan alleen één voordeel is verbonden: dat de kwelling meestal van korte duur is....

De drie gedichtenbundels, die ik als onderwerp van deze beschouwing heb gekozen, staan, wat ideeën en toepassing van de logica betreft, ver van elkaar af; ja, hun enige directe gemeenschap in dit opzicht is misschien, dat zij in het voorjaar van 1934 verschenen zijn. Maar zij behoren alle drie tot de goede poëzie, en dat verbindt hen, naast alles, wat hen van elkaar scheidt.

Jan van Nijlen behoort tot die zeldzame dichters in het Nederlandse taalgebied, die men verwaarloosd heeft, en nog wel verwaarloost met een zekere dwaze stelselmatigheid. Dit valt des te meer op, omdat geen litteraire categorie hier te lande (en ook in Vlaanderen) meer onder de Jupiterlampen van de critiek is gebracht dan juist de dichters. Men mag met enig genoegen constateren, dat de *Nieuwe Geluiden* van Dirk Coster (thans allang niet nieuw meer, maar nog steeds de bruikbaarste bloemlezing uit de moderne Nederlandse dichtkunst) vier drukken heeft beleefd; daaruit blijkt wel voldoende, dat er belangstelling voor de poëzie te over is, ook al zet die zich maar vrij zelden om in het kopen van dichtbundels. (Tot die handeling behoort n.l. een dosis energie, waarop de dichters eigenlijk niet mogen rekenen; want een bundel gedichten is

een boek om aan te ruiken, zoals ik vroeger al eens betoogd heb, en wie koopt nu reukboeken!) Coster heeft als bemiddelaar tussen de dichter en het publiek stellig weten te bereiken, dat de ‘jongere’ dichters uit hun isolement werden verlost. Hij heeft daarbij echter (het zij hem bij voorbaat vergeven) ook zonderlinge vergissingen begaan; hij heeft dichters en dichteressen uitgevonden en hun zelfs een voortijdige apotheose bereid, terwijl zij later volkomen van het toneel verdwenen en zonder dat iemand ze betreurde; wat erger is, hij heeft ook figuren gepasseerd, die een dergelijke behandeling allerminst verdienden. J.A. Dèr Mouw (Adwaita, de dichter van *Brahman*), heeft in het oog van Coster geen genade mogen vinden, hoewel hij stellig één van de allerbelangrijkste en vooral persoonlijkste dichters is geweest van dit land; en voor Jan van Nijlen geldt hetzelfde. Ergo (want *Nieuwe Geluiden* heeft geruime tijd de maat aangegeven van wat in Nederland poëzie mocht heten) is Van Nijlen behalve voor zijn Vlaams geboorteland ook voor het Noorden, waarvan hij het taalgebruik bijna geheel zuiver heeft overgenomen, altijd een figuur op het tweede plan gebleven; de bundel *Geheimschrift* bewijst ten overvloede nog eens hoezeer ten onrechte. Het kan zijn, dat ook de bescheidenheid en de afkeer van iedere (zelfs eerbare) vorm van reclame deze dichter zo gedupeerd heeft wat zijn openbare aanzien betreft; hij zal er trouwens zelf weinig om geven, dat hem op dit punt gerechtigheid geschiedt, want hij heeft niets van de litteraat, die het van publiciteit en roem moet hebben. Karel van de Woestijne heeft in een opstel, getiteld: *Jan van Nijlen als Voorbeeld* zeer juist het volgende over deze levenshouding gezegd:

‘Deze schroomvallige bescheidenheid die hem de perspectief der afstanden verzekert, houdt geen afgetrokken misprijzen in van anderen, niet meer dan zij onderschatting zou zijn der eigen waarde. Deze standvastigheid is geene zelfgenoegzaamheid of een even gemakkelijk als koppig vasthouden aan onaantastelijke beginselen. Ik weet dat Jan van Nijlen zelfbewust is en eclectisch.’ ‘Hij is een man der maat’, voegt Van de Woestijne er verderop aan toe; en inderdaad, uit dit zuivere maatgevoel zal men zijn impopulariteit voor een deel kun-

nen verklaren. Niets in de poëzie van Van Nijlen *schreeuwt*, niets is er gedesequilibreerd; zelfs de smartelijke accenten zijn mild gehouden, en dat mag ‘men’ niet. De voornaamheid is hier zozeer tot vanzelfsprekende toon geworden, dat er velen zullen zijn, waaraan die toon voorbij klinkt; zij hebben het schrille, het pathetische en ‘verscheurde’ nodig. In zoverre is het wellicht billijk, dat Jan van Nijlen ‘op het tweede plan’ is geraakt; want gerekend van het standpunt der reclame behoort hij daar. Alleen zij, die met hem de voorname liefde voor al het geschapene en de voorname weemoed om het voorbijgaan der dingen delen, kunnen Van Nijlens poëzie ten volle genieten.

Maar er is een reden, waarom de achterafstelling van Jan van Nijlen wèl zeer onbillijk is: hij is n.l. allerminst een dichter, die zich terug heeft getrokken in de ongenaakbare sfeer der onverstaanbaarheid. Hij is niet een dichter voor de ‘happy few’, maar een dichter ‘für Alle und Keine’; men heeft, bij wijze van spreken, slechts een wenk nodig om hem te kunnen lezen. De *eenvoud* van Van Nijlens poëzie is er om zijn aristocratische reserves ten opzichte van de publieke glorie de werkelijke waarde te verlenen; hij is niet hooghartig, hij is afzijdig, omdat zijn temperament die afzijdigheid eist. Een man als Van Nijlen heeft de herinnering aan zijn kindsheid behouden als een teken van een zuiverder en oorspronkelijker wereld dan die van de volwassen cliché-wezens; daarom, en niet uit sentimentaliteit, is het juist de vergankelijkheid, die hem het bestaan doet liefhebben:

> *Ik ben alleen voor gansch mijn verder leven*,
> *Er is niets meer dat me aan deze aarde bindt*.
> *En toch, ik voel mijn hart onstuimig beven*:
> *Dáár staat een boom, dáár speelde ik eens als kind*.

Er staan in de bundel *Geheimschrift* veel *bijzonder goede* verzen; maar ik heb er geen gedicht in gevonden, dat niet *goed* was, d.w.z. niet verantwoord, niet persoonlijk.

De *Verzen van Vroeger* van een andere Vlaming, die Nederlands schrijft, Willem Elsschot, hebben een geheel ander, een veel zwaarder en dramatischer accent. Zij zijn, afgezien

van de poëtische waarde, ook nog een interessant curiosum, omdat zij tussen 1907 en 1910 geschreven zijn, en pas in 1933 in een tijdschrift gepubliceerd door toedoen van vrienden van de dichter, die ze zelf had laten liggen.

In de eerste plaats geven deze gedichten een belangwekkende aanvulling op het prozawerk van Elsschot, dat nu eindelijk wat meer bekend begint te worden. Terwijl de romancier Elsschot in zijn *Villa des Roses*, dat uit dezelfde tijd dateert als deze *Verzen van Vroeger*, zich voor alles een scherp en meedogenloos observator toonde uitte hij zich in deze poëzie geheel anders; niet minder scherp en meedogenloos, maar met een ander fond, dat de poëzie eerder bijbrengt dan het proza. Voor alles vindt men hier de dichter Elsschot als een bewogen gevoelsmens, die zijn verwantschap met de arme, de gebochelde, de baggerman, de ouderdom diep ondergaat, zonder daarom sentimenteel te worden of naar sociale utopieën te zoeken. Men zou dit sentiment medelijden kunnen noemen, als het woord niet zulk een flauwe klank had; want flauw en ‘halfzacht’ is dit oprechte medelijden nu juist allerminst. Het roept een paar visioenen op, die aan de Blinden van Brueghel herinneren in hun grote stijl; het zijn geen detailtekeningen-met-moraal, maar constateringen van een gegeven ellende, waarmee de dichter zich in de geest verbroedert; daarbij gekenmerkt door dezelfde, naar het tragische overgrijpende humor van Brueghel, waaraan volstrekt alle ‘grappigheid’ vreemd is.

Ik kan niet nalaten het gehele gedicht *Tot den Arme* hier te citeren, als de beste documentatie van Elsschots poëzie, waarvan men de toon nergens terugvindt:

Gij met uw' weiflend' handen
en met uw vreemden hoed,
uw aanblik stremt mijn bloed
en doet mij klappertanden.

Verhalen moet gij niet
van uw eentonig leven,
het staat op u geschreven
wat er met u geschiedt.

De letterteekens spelen
om uwen armen mond,
die kommervolle wond
waarlangs uw vingers streelen.

Het klinkt uit uwen tred,
het snikt uit uwe kluchten,
het zijpelt uit de luchten
waar gij u nederzet.

Het komt mijn droomen storen
en smakt mij op den grond,
ik proef het in mijn mond,
het grinnikt in mijn ooren.

Ik zal ter kerke gaan
en biechten mijne zonden,
en leven met de honden,
maar staar mij niet zoo aan.

En tenslotte: welk een groot dichteres Henriëtte Roland Holst is, heb ik nog eens ervaren door haar nieuwe bundel, waarvan de titel alleen mij theoretisch al met een zekere schrik vervult. Over de ideologie van mevr. Roland Holst heb ik geschreven naar aanleiding van de bloemlezing uit revolutionnaire poëzie *Het Eeuwige Vuur*; en ik heb bij die gelegenheid trachten aan te tonen, hoe weinig haar gevoels-socialisme met de realiteit uitkomt. Maar juist deze gevoeligheid, die haar tekort doet schieten als theoretisch schrijfster, maakt haar kracht uit in de poëzie, die van schakeringen en nuances moet leven. Het is in de poëzie (en niet in het betoog), dat mevr. Roland Holst voor haar ideaal kan instaan; in haar gedichten mist men haar ‘logische weekheid’ zelfs doorgaans, men denkt er niet over na, of het eeuwige idealisme dezer humane illusies op donquichoterie gaat lijken. De dichteres zal mij ten goede willen houden, dat ik haar lees, zoals zij het waarschijnlijk niet bedoelde: met afkeer van haar levensbeschouwing en met bewondering voor haar persoonlijkheid. Ik zie hierin geen

dilettantisme, want mijn bewondering is niet die van hen, wier dweperij met de dichteres Henriëtte Roland Holst dweperij met haar idealen meebrengt; ik wil alleen verklaren, dat zij in poëzie haar ideaal dient, zoals maar weinigen het kunnen. Dàt zij het zo kan, dàt de taal haar zo voortreffelijk onderdaan is, bewijst mij, dat het ideaal voor mevr. Roland Holst geen abstracte keuze, maar een ‘hier sta ik, ik kan niet anders’ betekent.

Laat ik dus thans over de theorieën van de dichteres mogen zwijgen; want haar verzen verliezen niets aan spontaneïteit, zij worden nog steeds geboren uit het schuim der zee en zijn nog altijd fris van de dauw; voor deze beelden vraag ik ditmaal geen verontschuldiging.

De eenvoudige stijl

C.J. KELK: *Baccarat*
M. REVIS: *Gelakte Hersens*

‘Il n'y a qu'une grande âme qui ose avoir un style simple’ is een van die gevleugelde woorden van Stendhal, die er misschien wel toe hebben bijgedragen, dat er dezer dagen te Grenoble een museum te zijner nagedachtenis is geopend. In ieder geval is het een zeer wijs woord, dat b.v. uitmuntend verklaart, waarom er zoveel volstrekt niet grote zielen zijn, die zich uitsloven om ingewikkelde stijlformules te presenteren als het summum van genialiteit. Er behoort een zekere nonchalance toe, om ‘gewoon’ te kunnen schrijven; men moet dan het vertrouwen hebben, dat men ook zonder zich in duizend interessante bochten te wringen, iets te zeggen heeft, men moet eerst afstand gedaan hebben van allerlei artistieke vooroordelen, die in de wereld van de Kunst (met een hoofdletter) voor Delphische orakels doorgaan. Stendhals uitspraak zegt onomwonden, dat de eenvoudige stijl een *durf* is, en dat is volkomen juist. Men begint bijna altijd met ingewikkeld te zijn; eer de vlinder zich vertonen kan, moet de rups zich in een cocon van denkspinsels hebben verborgen; wij schrijven nooit ingewikkelder dan in onze jeugd en vandaar dat meer dan één schrijver de ervaring heeft opgedaan, dat hij nooit zo oud was als op zijn twintigste jaar. Op die leeftijd immers pleegt men de eenvoud te verachten als iets bourgeois; de kunstenaar probeert zich dan van de ‘gewone’ man te onderscheiden door bijzondere kenmerken, niet alleen trouwens in zijn stijl maar ook in zijn kleding, zijn erotiek, zijn manier van binnenkomen in een café; het ‘gewone’ beschouwt men dan als een symptoom van kuddegeest, waaraan men zich tot iedere prijs dient te onttrekken om niet meegezogen te worden in de maalstroom der conventionaliteit. In zoverre dus heeft de voorkeur voor het bizarre een zeer goede reden: zij behoedt ons er voor in het cliché te verstarren en

een zekere mate van ‘bohème’ zal voor iedere kunstenaar wel een tijdelijk vereiste zijn; is er bovendien een beter paedagogisch middel om iemand de waarde van het eenvoudige te laten inzien dan door hem zeer veel gecompliceerde formules en levenshoudingen te laten doorleven?

Men kan zelfs verder gaan: de eenvoud, die Stendhal bedoelt, en die hij zo veelbetekenend als een durf karakteriseert, is altijd een overwinning op een verleden van gecompliceerdheid. Is dat *niet* het geval, heeft een schrijver kennelijk niets te overwinnen gehad om eenvoud te betrachten, dan zal die eenvoud ons spoedig vervelen en in vele gevallen bedenkelijk veel op *simpelheid* gaan lijken: simpelheid in de niet complimenteuze betekenis....

De laatste roman van C.J. Kelk berust nu inderdaad op het misverstand, dat men Stendhals ‘un style simple’ vertalen moet door ‘een simpele stijl’. Of, als men het nog iets minder hoffelijk wil (en de critische eerlijkheid gebiedt hier duidelijke taal): ‘de stijl van een simpele’. Ik houd Kelk allerminst zelf voor een ‘simpele’, maar ik geloof, dat hij met dit boek een uiterst kras staaltje heeft gegeven van een eenvoud, die gelijk staat met onbenulligheid. Nu is de schrijver Kelk iemand, die het nooit in het gecompliceerde heeft gezocht; hij was in zijn poëzie (die fris en ongekunsteld is, eenvoudig, in de goede zin van het woord) en in zijn toneelwerk (dat gevoel voor Hollandse humor en oubollige situaties verraadt) steeds een benijdenswaardig direct mens. Ook zijn romandebuut *Jan Steen* liet zich nog pleizierig lezen, al was reeds hier de eenvoud op het kantje van het al te faciele af. Wat hij nu echter in de roman *Baccarat* geleverd heeft, overtreft alles aan onnozelheid, wat ik in jaren las; het spijt mij oprecht voor het eerlijke talent van Kelk (die eerlijkheid is eigenlijk het enige goede, dat ik in *Baccarat* heb kunnen ontdekken), maar ik kan het onmogelijk gematigder zeggen.

Het betreft hier dan een ‘episode uit de zestiger jaren’; niet meer of minder dan een historische roman dus! Om te beginnen: die episode is een zeer mager gevalletje, een liefdesgeschiedenisje tussen een hoog personage, dat de auteur als Willem aanspreekt, en een meisje Charlotte: Parijs en een dorpje

in de buurt vormen de plaats van handeling. Met die Willem bedoelt Kelk de zoon van Koning Willem III, al blijkt daarvan uit het boek zelf vrijwel niets; hij is hier een vrij alledaags particulier, van wie men wel ervaart dat hij deftige karweitjes moet opknappen, maar verder ook vrijwel niets, dat niet in direct verband staat met het magere liefdesgeschiedenisje. Willem gaat zich met Charlotte afzonderen in een landelijk dorpje, om daar de zuivere gevoelens der liefde op zijn gemak te smaken; van te voren krijgt men een kijkje op het leven van ceremonie en dronkenschap in de hoofdstad om de tegenstelling des te frappanter te doen zijn. Helaas, de idylle duurt niet lang; er komt bij het kirrende paar een dienstbode in huis, een zekere Poupée, die de driften van onze Willem aanstonds mobiliseert en daarvan komt natuurlijk niet veel goeds. Willem verdwijnt weer naar Parijs, Charlotte achterlatend met de begrijpelijkerwijze overstuur geraakte Poupée, en daar wordt hij nog opgepakt ook: hij is n.l. slachtoffer van een niet bijzonder duidelijk getekende intrige geworden, waarbij o.a. de latere Koning Edward VII van Engeland is betrokken. Gelukkig voor Charlotte, die juist een dwaasheid wilde begaan, komt Willem echter terug en tot slot en besluit rollen zij samen in de bloembedden. Doek.

Dat is de inhoud van *Baccarat*; wij ontmoeten ook nog Alexander van Rusland en Christiaan van Denemarken, die stuk voor stuk zoveel op vorstelijke personen lijken als gij of ik, en een paar tafereeltjes in een speelclub motiveren (waarschijnlijk met een fijne symbolische nevenbedoeling) de titel van het boek, dat ondeugend, geestig en weet ik wat niet al had kunnen zijn, maar het bij ongeluk niet geworden is, al heeft de schrijver het blijkbaar in die richting gezocht. Over de waarde als historische evocatie behoeft men helemaal niet te spreken; daarvan heeft Kelk geen werk gemaakt, zijn milieuschildering is volstrekt neutraal en kleurloos; men betrapt hem op historische fouten, waarvan wel een der ergste is, dat hij Edward VII, die voor de aanvaarding van zijn regering Albert genoemd werd, reeds in de jaren zestig met zijn koningsnaam laat rondwandelen. Maar daaraan wil ik nog niet eens aanstoot nemen; historische vergissingen kunnen een

ieder overkomen, en er zijn historische romans mèt fouten, die een beter beeld van een tijd geven, dan dito zonder. Het is veel bedenkelijker dat de romanstijl van Kelk een record aan onnozelheid haalt; werkelijk, het is schrikbarend, dat een auteur van om ende bij de dertig niets anders heeft uit te delen dan deze kneuterige, snoeperige bonbons. En dat alles wordt verteld in een grootvaderlijk-breedvoerig-knikkebollende trant, die bij een grijsaard boven de vijf en negentig natuurlijk zou aandoen, maar bij een jonge man lichtelijk detoneert; men blijft lang in het onzekere, of de auteur zijn verhaal voor de kinderkamer dan wel voor ziekenbezoek heeft geschreven, zo genoeglijk rolt het leven dezer marionetten heen. Luister naar een brokje *Baccarat*, opgevist van een willekeurige pagina:

'Zoo zou ik met Charlotte willen rijden, peinsde Willem. Jammer, dat zij het niet verkiest. Zij is wel zeer bevreesd voor haar goeden naam. Misschien heeft zij gelijk. Het is ook wel heerlijk zoo, dit zoete geheim. Niemand behoeft het te weten. Zoo alleen houd ik haar voor mijzelf. Vrouwen met wie men pronkt, zijn reeds half verloren. Ze zijn als sieraden, die men te veel draagt en waarvan de waarde al te zeer bekend is.' Etc. etc. Of elders de volgende aanspraak van Willem tegen Charlotte: 'Huil niet, huil niet, lief meisje. Ach God, ik heb nooit iets gevraagd. Nu pas besef ik het. Wees niet boos, Charlotte, het was uit liefde.'

Is het niet, of men een loddereindoosje ruikt? En of straks de huwelijksmars van Mendelssohn zal worden gespeeld, nadat het 'lieve meisje' met hoogst eigen hand de monogrammen op haar uitzet heeft geborduurd? Ja, dit is dan toch historische sfeer; de auteur zelf is n.l. historisch geworden!

Moge Kelk spoedig revanche nemen. Dat hij schrijven kan zonder krullen en problemen kan hem van dienst zijn; maar laat hij Stendhals parool nog eens bestuderen zonder te vergeten, dat 'un style simple' iets anders is dan een doos bonbons.

Van deze Zondagochtendkroniek maak ik gebruik om te berichten, dat er in de Nederlandse tak van de familie Ehrenburg weer een nieuwe spruit geboren is: *Gelakte Hersens*, van M. Revis.

Tot hen, die geregeld gebruik maken van het Ehrenburg-procédé (dat de uitvinder blijkbaar vergeten heeft te octroyeren) behoort ook deze auteur, die ik er altijd van verdacht heb, dat hij eigenlijk Visser heet; maar voor die verdachtmaking heb ik geen enkel bewijs; Revis nu volgt de auto's van Ehrenburg met zeer veel talent na; hij geeft ons een leven van Ford, dat er wezen mag, in de tegenwoordige-tijd-stijl (ook ‘un style simple’, als men wil, maar dan in de journalistieke zin), met fraaie beschrijvingen in snel en flitsend tempo, zoals men dat tegenwoordig noemt. ‘Dit is het boek van den automobilist, den industrieel, den technicus, den organisator, den fabrikant, den bankier, den zakenman en den arbeider’, zeggen de uitgevers op een toegevoegd prospectus; en inderdaad, Revis geeft voor deze beroepen ‘van elck wat wils’. In hetzelfde prospectus spreken de uitgevers nog over ‘den moed, die ervoor noodig was om dit in ons land nog onbekende genre te beoefenen’; ik zou liever gesproken hebben over de moed, die ervoor nodig is om Ilja Ehrenburg in ons land na te volgen, maar over dit klein verschil van terminologie stap ik heen. Hoera voor Revis! Hoera voor de nieuwe zakelijkheid! Hoera voor iedere nieuwe spruit in de familie!

Hoeveel krantenberichten moet deze man niet hebben uitgeknipt! Hoeveel studie moet hij hebben gemaakt van Fords avontuurlijke levensloop! Als men dit boek gelezen heeft, weet men meer, is men meer, om met Dalmeyers Instituut te spreken. Het enige, dat verborgen blijft in de roman van Revis (een kleinigheid overigens), is de *psyche* van Ford; de psyche van de zakenman, de psychologie van zijn romantiek, zijn verhouding tot het geld, van zijn zonderlinge idealistische vredesexpeditie.

Revis geeft zoveel bijzonderheden, en aardige bijzonderheden, vlot vertelde bijzonderheden ook, dat hij voor psychologie geen tijd overhoudt; trouwens, daarop is in het systeem der nieuwe zakelijkheid niet gerekend. Dit boek is ‘wereldomvattend’, zoals alweer de uitgevers zeggen in hun reeds genoemd prospectus; en daarom is het centrifugaal in plaats van centripetaal. De drommen feiten, die Revis laat dwarrelen om de persoon van Ford, moeten maskeren, dat die centrale

figuur een lege, zielloze pop is, met een aardig jurkje van krantenknipsel aan, waarop men de headlines nog kan lezen: ‘Ford glimlacht’ ‘Ford stelt wederverkopers aan’ ‘Ford heeft boeken geschreven’ ‘Ford kijkt naar Rusland’ Ford doet dit, Ford doet dat.... Maar naar het werkelijke geheim van die krantenziel zoekt men bij Revis tevergeefs. Revis heeft het te druk met het omvatten van de wereld om zich aan zulke nietige dingetjes als zielsproblemen te verliezen. En Ehrenburg glimlacht. Ehrenburg stelt wederverkopers aan. Revis heeft boeken geschreven. Revis kijkt naar Rusland. Zijn schrijfmachine tikt. Voordat zijn brein gewerkt heeft, heeft hij al geschapen. En dat geschapene heet dan ook: *Gelakte Hersens*.

Het is een eigenaardig soort litteratuur, die Ehrenburg-litteratuur. Men raakt er zo wonderlijk vertrouwd mee. Men voelt, dat het niet zo erg moeilijk moet zijn, maar dat het toch wel heel wat tijd zal kosten. En dit laatste vooral willen wij in het werk van M. Revis ten zeerste waarderen. Dat hij, terwijl Billy Thompson in New-Foundland lag te slapen en de rubberbomen in Sumatra vacantie hadden van het lekken, zoveel stof over Henry Ford heeft bijeengebracht en vlot verhaald in de tegenwoordige-tijd-stijl. En ook dit, tenslotte, willen wij zeer waarderen in M. Revis' werk: de volharding, waarmee hij zichzelf ongetwijfeld steeds weer verzekerd heeft, dat de veelheid der litteraire reportage meer waard is dan de eenheid der geniale intuïtie.

Waarde van het document

AART VAN DER LEEUW: *Die van hun Leven vertelden*

Er gaat van autobiographische documenten ongetwijfeld een bekoring uit, die de ‘officiële’ litteratuur mist; het is een bekoring, die te vergelijken is met de sensatie, die men ondergaat bij het bestuderen van portretten. Ik voor mij ken weinig dingen, die boeiender zijn dan portretten, en vooral slechte, oude portretten, b.v. uit de tijd van Daguerre. In de oude albums, die onze vaderen gebruikten om hun familie en kennissen in bij te zetten, nadat zij met zorg op een gevoelige plaat waren gebracht, vindt men de zielen der mensen niet gemakkelijker terug dan in romans; maar men vindt ze *directer* terug. Er leeft zoveel in het portret, dat onherroepelijk verloren gaat in de litteratuur, en gelaatstrekken hebben zulk een volkomen andere symbolische waarde dan de boekenfiguren, dat men wel blind moet zijn om het portret voor de kennis van de menselijke psyche niet voor minstens even belangrijk te houden als de bewuste, en vaak gewilde producten van schrijvers. En zo is het ook met de notities, die de mensen maken over hun eigen leven, al dan niet met de bedoeling ze te publiceren. Het zijn, evenals de portretten, directe documenten. Men leide daar niet uit af, dat ik iedere zelfbekentenis zonder meer voor oprecht houd; een dergelijke veronderstelling zou naïef zijn; er zijn auteurs (zoals b.v. Jean Jacques Rousseau in zijn *Confessions*), die ook als biechtelingen hun rol uitnemend weten te arrangeren; trouwens, wie is er *niet* op gesteld zijn ‘faits et gestes’, al was het alleen maar tegenover zichzelf, te arrangeren! Maar dat neemt niet weg, dat de autobiographie en daaraan verwante genres, zoals b.v. brieven, een directer weerslag geven van een persoonlijkheid. Of die directheid bijzonder eerlijk dan wel bijzonder leugenachtig is, staat dan verder nog te bezien.

Het komt vaak voor, dat iemand door zijn persoonlijke, dus

officieuze uitingen in een geheel ander licht verschijnt dan men wel zou vermoeden uit hetgeen er officieel van hem bekend is. Zo blijkt de om zijn analytische qualiteiten vermaarde schrijver Marcel Proust totaal onbelangrijke brieven te hebben nagelaten; terwijl, omgekeerd de figuur van D.H. Lawrence, waarop zuiver litterair gesproken, nogal een en ander valt af te dingen, enorm wint door de lezing van zijn correspondentie. Uit zulke dingen kan men belangrijke conclusies trekken, en in geen geval is verachting voor documenten, die 'maar' van particuliere aard zijn, te verdedigen. Wil men de mens leren kennen, dan moet men hem op alle wegen leren kennen; zoals hij zich officieel voordoet, zoals hij zich gaarne zou willen voordoen, zoals hij zich aan het oog der wereld onttrekt. Tussen de regels doorlezen (een van de dingen, die men zich tegenover boeken moet aanwennen) behoort dus eigenlijk ook min of meer tot het zoeken naar de autobiographie van de auteur.

De orthodoxe vertegenwoordigers van het 'l'art pour l'art' beweerden (en beweren nog) weliswaar, dat alleen het *werk* ter zake doet, en dat de mens moet doodgaan, opdat de kunstenaar kan leven; maar daarin schuilt een goed stuk angst voor de mogelijke ontdekking van eigen zwakheden *achter* het werk, dat immers ook veel kan verbergen. Er is geen enkele reden, waarom wij onze belangstelling voor de menselijke psyche stop zouden zetten, eer een onoplosbaar raadsel gebiedt halt te houden. Een van de goede eigenschappen van onze beruchte tijd, waarvan overal zoveel kwaad wordt gesproken, is dan ook zeker, dat hij een verhoogde belangstelling voor deze directe documenten vertoont; men pleegt tenminste niet meer scheel te zien, wanneer er eens kwaad wordt gesproken van een beroemd man, omdat men langzamerhand de waarde van zulk kwaadspreken (naast het vele 'goedspreken' oftewel lofzingen bij jubilea) gaat begrijpen. Ik behoef hier zeker niet met nadruk te betogen, dat ook dit 'kwaadspreken' kan ontaarden, en minstens even erg als de officiële bewondering; want het gaat niet om de colportage van schandaaltjes, maar om de betekenis der documenten.

Het is een oude bewering, dat niemand een held is tegenover

zijn kamerdienaar. Als het waar is, bewijst het, dat kamerdienaars uitstekende psychologen zijn, die men niet mag verwaarlozen. Wee hem, die meent zijn heldendom te bewijzen door er geen kamerdienaar *op na te houden*! Zoiets is struisvogelpolitiek; als men zich verbeeldt een held te zijn, moet men zich voortdurend door een kamerdienaar doen vergezellen; heldendom, dat daartegen niet bestand is, heeft niet veel om het lijf. Het directe document, het portret, de brief, de autobiographie: zij hebben naast en tegenover de officiële litteratuur een permanent belang; zij vormen een soort kamerdienaarscontrôle op die officiële litteratuur; en op haar beurt controleert die officiële litteratuur dan weer het document.

In de bundel *Die van hun Leven vertelden* geeft de nog niet zo lang geleden gestorven dichter en prozaïst Aart van der Leeuw een aantal schetsen, die betrekking hebben op zelfbeschrijvingen van verschillende historische personen; vele lezers van *Het Vaderland* zullen zij niet onbekend zijn, want zij zijn als feuilleton in deze courant verschenen. Hun vorm verraadt die opzet ook nog enigszins, maar toch niet in die mate, dat men de schetsen te journalistiek en de bundeling dus overbodig zou moeten achten.

Misschien ligt het niet dadelijk voor de hand, dat Van der Leeuw zich tot autobiographische documenten aangetrokken voelde; men zou van hem op het eerste gezicht eerder een parti-pris voor de officiële kunst hebben verwacht. Is de poëtische dromer gewoonlijk niet afkerig van de nuchtere sfeer, waarin het document pleegt te brengen? Anthonie Donker heeft het volgende van deze romanticus gezegd:

‘Al draagt Van der Leeuws kunst het kenmerk van klassieken eenvoud en van zelfbeheersching, zijn wezen is modern-gecompliceerd. Hij was een idealistisch gestemd droomer in wiens geest veel oude, klassieke en romantisch-Duitsche litteratuur alsook middeleeuwsche gewijde historie bezonken lag. Ridderlijk als alle geestelijke afstammelingen van den landedelman van La Mancha, was hij vervuld met afschuw van het onbarmhartig materialisme der niets ontziende mannen-van-de-daad. In de wereld der drieste geslaagden voelde hij, de schuchtere, zich misplaatst. Men moet wel aannemen,

dat hij tengevolge van zijn levensomstandigheden gekweld werd door een soort van minderwaardigheidsgevoel, zóó herhaaldelijk heeft hij een mismaakten, vernederden stakker met de ziel van een wijsgeer en dichter tot den eindelijk zegevierenden held van zijn fantastische verhalen gemaakt (*Ik en mijn speelman, Kleine Rudolf, Opdracht*).'

In deze omschrijving van Donker ligt opgesloten, dat en waarom Van der Leeuw een romanticus moest zijn; maar tevens vindt men er een aanwijzing in (die ongetwijfeld juist is), dat het autobiographische aan het werk van Van der Leeuw volstrekt niet zo vreemd is geweest, als men aanvankelijk geneigd zou zijn aan te nemen. Dat hij het in zijn werk niet 'realistisch' uitspreekt, is geen bewijs van het tegendeel. Juist de romantische geesten hebben van nature de neiging hun persoonlijke ervaringen op te nemen in de objectieve sfeer van hun boeken; zij beschouwen die ervaringen dan ook niet als elementen, die deze sfeer vertroebelen, omdat zij van alles een 'verhaal' kunnen maken; maar wie daaruit zou willen afleiden, dat zij eigenlijk zelf langs het leven zijn heengegaan, vergist zich. Het is alleen de directheid van een biecht voor eigen rekening, die hen hindert; de persoonlijke ervaringen zijn voor hen geen middel tot intellectuele afrekening, maar één van de vele middelen om het 'verhaal' een bepaalde kleur te geven.

Dat Aart van der Leeuw dus een speciale genegenheid had voor de levensdocumenten van mystici, roofridders en vaganten, behoeft niemand te verbazen; evenmin echter is het verbazingwekkend, dat hij de documenten van deze mensen niet gebruikt om de schrijvers ervan te analyseren. Het is Van der Leeuw in de eerste plaats te doen geweest (en daarmee blijft hij geheel in de lijn van zijn talent) om een romantische sfeer, om het genoegen van de schilderachtige anecdote. De notities van de struikrover Götz von Berlichingen, die in 'stotterend soldaten-Duitsch' geschreven zijn, zoals Van der Leeuw zegt, krijgen in deze romantische bewerking onwillekeurig iets liefs en zachts, dat geen afbreuk doet aan de feiten, maar wel die feiten in een gemoedelijk licht doet verschijnen. Het is duidelijk: de eigenlijke structuur van een knaap als deze

Götz von Berlichingen heeft Van der Leeuw veel minder geinteresseerd, dan het schilderachtige verhaal, dat van zijn avontuurlijk leven te maken was. Alles hangt af van de verteltrant; de episoden van het oorlogsgebeuren, die in *Im Westen nichts Neues* afschuwelijk lijken, worden in *Le Conscrit de 1813* van Erckmann-Chatrian met een soort smeuïge humor medegedeeld, waardoor de operatie van een been (zonder narcose nog wel!) op een grappig intermezzo lijkt. En iemand als Van der Leeuw, voor wie, zoals Greshoff van hem gezegd heeft, de haat niet bestond, kan de atmosfeer van de roofridder dan ook alleen benaderen via het anecdotische en picturale. Ik citeer hier een fragment uit *Götz von Berlichingen*, waaruit Van der Leeuws vertelwijze al heel duidelijk blijkt:

'Niet minder dan vijftien fehden is hij begonnen, en ook in een groot aantal van die van anderen is hij betrokken geweest. Soms haalde hij een vetten buit binnen, b.v. toen hij graaf Philipp von Waldeck opgelicht had, hem gevangen gezet had, en hem eerst tegen een losgeld van 8900 dukaten uitleverde. Ook de Neurenbergers heeft hij heel wat afgepakt. Eens overvalt hij weer een troep in het Spessartgebergte, al hun goederen rekent hij in, 'en toen', zegt hij: 'deed ik net, of ik ze allemaal eerst de hand en dan het hoofd wilde afhouwen, maar het was een grapje, en ze moesten nederknielen, en de hand op het blok leggen, en toen gaf ik er een paar een schop voor hun achterste, en den anderen een muilpeer, en dat was mijn straf voor ze, en zoo liet ik ze gaan.' Goedhartig, want vielen de ongelukkige burgers in andere handen, dan raakten ze bij dergelijke gelegenheden, behalve hun geld en hun have, minstens ook nog een neus of beide ooren kwijt. Ja, verzot is Götz op een grapje. Met hoeveel animo vertelt hij het geval van de Zwitsers, in een brandenden toren opgesloten. Eén der soldaten springt naar beneden met een kind in de armen; de man valt te pletter, maar het kind loopt weg. Hé, wat een wonder!'

Men voelt het wel aan dit korte fragment: de stijl van de auteur is er op berekend, de scherpe kanten af te vijlen, de contrasten en monstruositeiten te verzachten in een mild tussenlicht, dat tegelijk door en door verzadigd is van schaduw. De gruwelijke dingen worden niet weggelaten, maar getem-

perd door de voordracht; en dit kon Van der Leeuw doen zonder sentimenteel te worden, omdat de felheid der tegenstellingen hem werkelijk vreemd was. Opmerkelijk is dan ook, dat hij de levens van de uiteenlopende individuen op dezelfde milde, objectieve manier behandelt; zonder een duidelijke voorkeur voor deze of *gene*. Van Heinrich Seuse (Suso) tot Casanova en Alfieri is een grote afstand, maar Van der Leeuw overbrugt die gemakkelijk door zijn wijze van vertellen. De reizende scholier Johannes Butzbach, de renaissancist Benvenuto Cellini, de arme man van Toggenburg, Restif de la Bretonne, Benjamin Franklin: al deze levens neemt Van der Leeuw waar zoals hij een grillig landschap zou waarnemen; het is zijn aristocratische reserve, die hem waarschuwt voor excessen, die hem tevens bewaart voor een te faciele historische journalistiek.

Eén ding is zeer karakteristiek voor dit werk van Aart van der Leeuw; in zijn bundel ontbreken de twee grote *intellectuele* zelf beschrijvingen der vorige eeuw: *La Vie de Henri Brulard* van Stendhal en *Ecce Homo* van Nietzsche. Terwijl Van der Leeuw in een slotwoord nog een overzicht geeft van de vele documenten, die hij heeft moeten voorbijgaan, noemt hij deze geschriften, die toch zeker tot de allerboeiendste autobiographieën ooit geschreven behoren, niet eens met een enkel woord. ‘Universeele menschen, zooals Cellini, d'Aubigné en Platter b.v., vinden we niet meer; we zien, dat alles zich gespecialiseerd heeft, en wie nu een autobiographie geeft, doet dit van de bijzondere plaats uit, die hij inneemt in de maatschappij. Zoo worden we overstelpt met bekentenissen van socialisten, anarchisten, terroristen, politici, artsen, musici, tooneelspelers en -speelsters, danseressen, fabrikanten, arbeiders, dienstmaagden, paedagogen, zendelingen, generaals, soldaten, croupiers en fortuinzoekers’, zegt Van der Leeuw op de laatste bladzijde van zijn boek. De lezing van de genoemde documenten had hem kunnen leren, dat er uitzonderingen op die regel zijn. Maar overigens ligt het zeer voor de hand, dat hij zich voor deze soort van zelf beschrijving niet heeft geinteresseerd; de gaven van Aart van der Leeuw lagen op ander gebied dan dat van de intellectuele afrekening en het zou dwaas zijn hem daarvan een verwijt te maken.

De Europese geest

L'Avenir de l'Esprit Européen

Van 16 tot 18 October 1933 heeft er te Parijs een alleszins merkwaardige bijeenkomst plaats gehad van verschillende bekende personen (merendeels met een ‘Europese’ naam op wetenschappelijk of artistiek gebied). Deze bijeenkomst ging uit van het ‘Comité Français de Coöpération Européenne’ en beoogde een uitvoerige bespreking van het probleem van de ‘Europese geest’ door intellectuelen van diverse Europese staten, benevens het stichten van een studie gemeenschap voor dit zo urgente probleem. Het resultaat van de discussies, die inderdaad geleid hebben tot de totstandkoming van een *Société d'Etudes Européennes*, is thans voor iedere belangstellende lezer toegankelijk geworden door een boekuitgave van de tekst der gehouden redevoeringen.

De bijeenkomsten stonden onder presidium van de bekende Franse dichter en essayist *Paul Valéry*. Nederland was hier vertegenwoordigd door *Prof. J. Huizinga* en *Mr J. Limburg*. Verder namen aan de besprekingen deel o.a. Julien Benda, Léon Brunschvicg, Jean Cantacuzène (Roemenië), Francesco Coppola (Italië), Georges Duhamel, Aldous Huxley, Graaf Hermann Keyserling, le Rév. Père de la Brière, Salvador de Madariaga (Spanje), William Martin (Zwitserland), A. de Monzie, Jules Romains en graaf Teleki (Hongarije). Gelijk men ziet, een tamelijk uiteenlopend gezelschap, en niet van de geringste qualiteit. Wat deze personen met elkaar hebben verhandeld, is daarom alleen al (geheel afgezien nog van de waarde, die men aan zulke conferenties hecht) de moeite van het lezen waard; want ook al ware het zo gesteld, dat beroemde personen alleen tot negatieve conclusies kwamen, dan nog zou de negativiteit op zichzelf een resultaat zijn van bijzondere betekenis.

Het onderwerp, de toekomst van de Europese geest, is, men

zal het algemeen toegeven, zowel van buitengewoon groot belang als buitengewoon moeilijk te omschrijven. Dat er zoiets als een Europese geestesgesteldheid bestaat valt niet te ontkennen; maar de moeilijkheden beginnen pas, als men zich er rekenschap van gaat geven, welke concreta nu precies tot die ‘geest’ behoren, welke symptomen van het cultuur-leven daarbij moeten worden thuisgebracht. De verslagen van de handelingen der conferentie geven van de heersende meningsverschillen een zeer duidelijk beeld; vrijwel alle deelnemers blijken zich een voorstelling te hebben gevormd van de Europese geest; maar die voorstellingen, hoeveel gemeenschappelijke factoren zij ook mogen bevatten, lopen aanzienlijk uiteen, al naar gelang van de denkbeelden, waarvan de spreker de min of meer toevallige representant is. Het ligt niet in mijn bedoeling in deze Zondagskroniek, die beperkt is tot enkele kolommen, een overzicht te geven van de referaten; daarvoor zou ik een ruimte nodig hebben, die de beschikbare verre te buiten gaat; liever breng ik uit de besprekingen enkele punten naar voren, die mij bijzonder hebben getroffen, zij het dan positief of negatief.

In de eerste plaats schijnt mij deze conferentie van belang om het ogenblik, waarop zij bijeen is gekomen. Niets is tegenwoordig meer in discrediet dan het begrip Europa; er is bijna geen land, waarin niet het nationalisme (al dan niet in de vorm van fascisme of nationaal-socialisme) de boventoon voert. Bijna, zou men zo zeggen, klinkt het als een indecentie, wanneer iemand er prijs op stelt meer Europeaan dan Fransman, Zwitser of Nederlander te zijn; het herlevende nationalisme, dat zich verbindt met de leuzen van bloed en ras, beschouwt ‘Europa’ als een abstractie, goed voor idealistische salonhelden als graaf Coudenhove-Kalergi, wiens Pan-Europa reeds tot een onwaarschijnlijk ver verleden schijnt te behoren. Juist daarom is het meer dan ooit noodzakelijk, dat degenen, die zich ‘goede Europeanen’ voelen, daarvoor openlijk uitkomen en zich niet laten afschrikken door de boze gezichten van een aantal heren, die daarin minstens verraad zien jegens een of ander mystiek ideaal ‘van eigen bodem’. Het Europeanisme is geen verraad, het is een consequentie zelfs van het

nationalisme, de vervulling er van; het is een dwingende plicht, in deze tijd Europees te denken, zich rekenschap te geven van de Europese mentaliteit, die bezig is zich te vormen, alle remmingen ten spijt. Sterker: die Europese geestesgesteldheid bestaat reeds lang, en het is niet meer mogelijk haar te ontkennen. De vraag is alleen (en daarvoor komt men dan bijeen om te discussiëren), welke consequenties men daaraan verbindt; de vraag is vooral, of 'Europa' van bovenaf dan wel van onderop ontstaat. De intellectueel legt onwillekeurig de nadruk op het eerste, te veel wellicht, zoals ook uit deze discussies blijkt.

Dat intellectuelen samenkomen om hun adhaesie te betuigen aan de Europese gedachte, is op dit moment echter een sterker bewijs voor het bestaan van een Europese geest (men moet dat accentueren) dan enige jaren geleden. Ook de ouderwetse Europese intellectueel immers wordt door de gebeurtenissen van de dag bedreigd. Voor intellectuelen is 'Europa' in de practijk al zo lang een feit, dat men hun belangen rechtstreeks met dat 'Europa' kan identificeren. Het is een feit, dat de wetenschap al sedert eeuwen de landsgrenzen heeft overschreden; het is een feit, dat de humanisten (en met name de Nederlandse humanist Erasmus moet hier genoemd worden) reeds in het begin der zestiende eeuw een internationale 'gemeenschap' vormden, die men wel zou kunnen beschouwen als een voorstadium voor de thans opgerichte 'Société d'Etudes Européennes'; het is, nogmaals, een feit, dat men zich de Europese litteratuur van thans zelfs niet meer kan denken zonder internationale uitwisseling van gedachten en zelfs gevoelsnuances; een André Gide is ondenkbaar zonder Nietzsche, een Aldous Huxley en een Thomas Mann behoren niet louter theoretisch, maar ook de facto tot één cultuur, hoezeer de nationale accenten hen ook weer van elkander doen verschillen. Een afgesloten nationale cultuur is in Europa niet meer mogelijk, behalve natuurlijk als kunstmatig provincialisme en geforceerde romantiek.

Maar ook al zijn dus de intellectuelen de eerste belanghebbenden bij een Europese cultuur, eenvoudig, omdat zij niet meer zonder de Europese band tussen de nationale cultuurschake-

ringen kunnen leven, er is niettemin reden genoeg om thans ieder symptoom van ‘Europeanisme’ ook van deze kant met instemming te begroeten. Het gevaar voor de Europese cultuur is groter dan ooit. Dat zelfs op deze conferentie de vlotte kosmopoliet graaf Hermann Keyserling aan komt dragen met nieuwe mystieke krachten, die hij ‘forces telluriques’ noemt, is karakteristiek voor de mentaliteit in het hedendaagse Duitsland, welks intellectuelen zich met waarlijk ontstellende snelheid hebben ‘aangepast’ bij de van bovenaf gedecreteerde manier van ‘denken’. Deze ‘forces telluriques’ (waaronder Keyserling verstaan wil hebben het accent op het ‘niet-geestelijk deel van het menselijk wezen’, zoals de Aarde, het Bloed, het Ras, het Milieu, etc.) zijn eigenlijk niets anders dan de met een fris metaphysisch verfje aangestreken nationale gevoelens van vroeger; dat Keyserling thans met een latijns klinkende naam opereert, bewijst reeds, met hoeveel révérences de intellectuelen van thans de dingen, waar zij destijds nooit of vluchtig over spraken, ten tonele voeren. Ook de intellectuelen zijn bang, dat zij zich vergisten, toen zij Europees dachten; en daarom kan het geen kwaad, dat zij deze bijeenkomst ter onderlinge bemoediging op touw hebben gezet.

Eén van de belangrijkste vraagstukken, waarmee men zich te Parijs heeft bezig gehouden, is, (men kan het uit het voorafgaande al raden) de verhouding tussen de Europese gedachte en het nationale besef. Prof. Huizinga, die voornamelijk de historische kant van het probleem heeft behandeld, verdedigde een verzoening van de nationale tegenstellingen, een soort veredeling van de nationale culturen dus door middel van selectie; daartegen kwam Julien Benda, de bekende schrijver van *La Trahison des Clercs* en *Discours à la Nation Européenne*, in verzet, omdat hij van mening was, dat de volken hun nationale eigenschappen moeten prijsgeven, als zij ooit een Europese natie willen vormen.

Een andere quaestie, die telkens ter sprake kwam, was die van de juistheid van het woord ‘Europa’. Ook op deze conferentie heeft het niet ontbroken aan mensen, die niet over een Europese cultuur willen spreken, zonder er ook aanstonds de hele wereld in te betrekken. ‘In deze tijd is het onmogelijk de

Europese quaestie te behandelen zonder uit te gaan van de totaliteit der mensen; het onmiddellijk contact tussen alle punten van de aardbol, dat door de moderne verkeersmiddelen is geschapen, heeft van alle mensen buren gemaakt, en dientengevolge is de geest van de tijd een planetaire geest', zegt Keyserling. Men ziet, dat het aan moeilijkheden in de definitie allerminst ontbreekt! Enerzijds is men het niet eens over de verhouding der naties tot 'Europa', anderzijds meent men zich niet voor 'Europa' te kunnen verklaren dan door een beroep op de eenheid der wereld. Zo zweeft de idee Europa tussen nationale welwillendheid en kosmopolitische vaagheid rond; en daaruit kan men opmaken, dat men onder intellectuelen is. Het lijkt mij, dat vooral Keyserling de Europese gedachte een zeer slechte dienst bewijst, als hij haar samenbrengt met allerlei universele aspiraties; immers, waar Huizinga en Benda het zelfs niet eens kunnen worden over het aandeel der nationaliteiten in het gewenste 'Europa', doet het universalisme van graaf Keyserling denken aan de man, die de huid van de beer verkocht, eer hij hem geschoten had. Niets is onjuister dan zulke transacties; het feit, dat er een Europese gedachte bestaat, en dat er (naast en dwars door alle drastische verscherping der nationale grenzen!) een nivellering van nationale tegenstellingen is waar te nemen, heeft weinig te maken met bespiegelingen over een planetaire geest; het Europese probleem behoort voor alles een nuchter, een practisch probleem te zijn, en wie zou menen, dat het woord 'Europa' een soort surrogaat is voor een universele verzoening van alle tegenstellingen en wrijvingen, behoort thuis bij de dwepers.

In dit verband doet het ook zonderling aan, dat men op deze bijeenkomst van te voren besloten heeft de politiek buiten beschouwing te laten. Daarmee heeft men het thema der discussies op een zeer ongewenste wijze moeten beperken; want hoe kan men in vredesnaam over Europa spreken zonder aan allerlei politieke opinies en vooroordelen te raken! Nu stuit men in de verslagen op het ietwat komische feit, dat Paul Valéry, de wellevende, bijna al te wellevende voorzitter, die voor ieder referaat een charmant woordje weet te bedenken, Aldous Huxley kapittelt, omdat 'mon cher Huxley' het poli-

tieke terrein heeft *aangeraakt*, meer niet. Wat Huxley eigenlijk miszegd heeft, blijkt zelfs nauwelijks uit de tekst; hij heeft hier een scherpe, zij het wat hautaine rede gehouden tegen het anti-intellectualisme en de toenemende vulgariteit van de smaak. Maar al had Huxley wel iets miszegd, dan nog ware het dwaasheid hem daarvan een verwijt te maken. Door de politiek te vermijden (in plaats van te *veredelen*) maakt men zich schuldig aan donquichoterie, en zeker als het gaat om het probleem Europa, dat aan alle kanten een politiek probleem is; in deze voorzichtige verbodsbepaling steekt nog de oude angst van de intellectuelen voor de politiek, die voor de geleerde en de artist 'te min' is. Ten onrechte, deze angst; ook als men de politiek vermijdt, doet men aan politiek! Men is dan z.g. neutraal, d.w.z. een factor in het politieke spel, waarom de anderen hun berekeningen spinnen; maar aan de politiek doet men mee, of men wil of niet! Wat op deze conferentie aan 'culturele beschouwingen' werd gelanceerd, moest thans door de opgelegde beperking noodzakelijkerwijs meermalen een academisch karakter krijgen. Niet zonder reden constateert Jules Romains aan het einde der discussies: 'De motieven voor dit verbod (om over politiek te spreken) ken ik, en ik acht ze geenszins waardeloos. Maar volgens mijn gevoel bedreigt juist dit verbod, dat men op dit tijdstip voor onvermijdelijk houdt, onze debatten met onvruchtbaarheid. Inderdaad is in de loop van onze gesprekken de politiek ongeveer buiten de deur gebleven. Maar de *academiek* is binnengekomen, en heeft haar plaats ingenomen. Ik stel voor, dat men als academiek qualificeert de kunst van het spreken zonder dat men zich compromitteert inzake enig onderwerp, wanneer het op een netelig punt is gekomen.'

Het scherpe, maar volkomen rechtvaardige verwijt van Romains karakteriseert niet alleen de houding inzake de politiek, die dit gezelschap intellectuelen heeft aangenomen; over het geheel toch maken de debatten de indruk van academische debatten. Men heeft elkaar te beleefd behandeld (ook dat is mogelijk!), men heeft elkaar te veel ontzien, men is te welsprekend geweest en te universeel. En dit is dan, naast de vele voordelen, die zulk een confrontatie van opinies biedt, het

grote nadeel van de intellectuele uitwisseling, en trouwens van de intellectueel in het algemeen. Hij wil tot iedere prijs de vulgariteit vermijden, en daardoor komt hij, als hij niet oppast, terecht bij de academische steriliteit.

Door dit nadeel late men zich overigens niet afschrikken. Voor het ogenblik kunnen wij wel wat intellectualiteit gebruiken; en daarvan vindt men genoeg in het bovendien uitstekend uitgegeven boek, dat de voorhof vormt van de ‘Société d'Etudes Européennes’.

Japanse assimilatie

NAOSHI TOKOENAGA: *Straat zonder zon*

De geschiedenis van Japan sedert het jaar 1868 is een miraculeus voorbeeld van cultureel aanpassingsvermogen. In dit jaar nam de nieuwe Mikado, Mutsohito, zelf het bestuur op zich, in een land, dat vrijwel afgesloten van de wereld onder een soort leenstelsel had geleefd, met een machtige Sjogoen (hofmeier), daimio's (leenmannen) en samurai's (ridders); van de Mikado had het publiek alleen bij feestelijke gelegenheden de voetzolen te zien gekregen. Dit laatste symbool spreekt boekdelen, wanneer men het vergelijkt met de moderne symbolen, die de geluidsfilmjournalen ons te zien geven: Japanse onderwijzers, die, met Europese boorden en in Europese colbertjes getooid, hun keizer hulde brengen door een ook al Europees klinkend nasaal gezang aan te heffen, een keizer, wiens lichaam in een militair costuum van Europese snit is ondergebracht en wiens voetzolen niet eens het onderwerp van een filmische close up hebben uitgemaakt.

Het is voor de westerling moeilijk dit wonderlijke proces van assimilatie op de juiste waarde te schatten. In hoeverre berust dit accepteren van Europese oppervlaktecultuur op zuivere imitatie? In hoeverre heeft de assimilatie ook zijn invloed laten gelden op het karakter van een volk als de Japanners, dat met al zijn bekende vatbaarheid voor handige navolging toch ook nog beschikt over zoiets als een particuliere traditie? Om op die vragen antwoord te kunnen geven, moet men een kenner zijn van de Japanse psyche, liefst uit eigen aanschouwing: wij hebben ons hier te beperken tot enkele algemene gezichtspunten, die men ook kan gebruiken zonder een ethnologische specialiteit te zijn. De imitatiedrift immers is een algemeen verschijnsel, dat in alle culturen een rol speelt; het naäpen van cultuur, zelfs het zo bedrieglijk naäpen, dat de beste toeschouwers door het tafereel worden misleid, is de uiterst be-

langrijke factor in het cultuurleven als zodanig; zonder een uitgebreide peripherie van mensen, ‘die doen alsof’, zou de cultuur niet eens kunnen bestaan. Hoeveel mensen, die zeggen van Baudelaire te ‘genieten’, leven werkelijk de conflicten van Baudelaire na? Ik zou het aantal uit voorzichtige hoffelijkheid jegens de cultuur maar liever niet willen schatten! Van deze imitatieve factor hebben de Japanners een dankbaar gebruik gemaakt; er zijn reizigers, die Japan door en door kennen, en van mening zijn, dat dit volk zich van de Westerse cultuur alleen *bedient*, zoals het zich bedient van de Westerse techniek en de Westerse bolhoed, zonder dat hier die cultuur ook maar in de geringste mate *productief* wordt, eigendom van de mens wordt. Als dat juist is, moet men het ‘gele gevaar’ in de eerste plaats beschouwen als een economisch en technisch gevaar, dat een eigenaardige manifestatie te zien geeft van de kracht der culturele imitatie; de dreiging in het verre Oosten lijkt dan bijzonder veel op een godsgericht, dat de Westerse beschaving houdt over zichzelf; d.w.z. over haar eigen imitatietalent, dat zij door de Japanners in de perfectie heeft laten uitwerken en als een parodie op haarzelf door vermomden laat opvoeren. Ik voor mij heb een gevoel van leedvermaak nooit geheel kunnen onderdrukken, als ik Europeanen met veel minachting hoorde spreken over de oppervlakkige beschaving der moderne Japanners; immers het is juist deze soort beschaving, die door de technici in Europa gesteld wordt tegenover de ‘onpractische’ klassieke opleiding, het is juist deze vorm van cultuur, die, hoewel imitatie, door hen wordt aangeprezen tegenover ‘boekengeleerdheid’. Het practische voordeel ligt trouwens voor de hand; in dit zuiver imitatieve stadium ontbreekt nog alle moeizame verantwoordelijkheid, alle getob met diepzinnige problemen; de cultuur wordt gebruikt als een technisch apparaat, als een ‘verbaal’ georiënteerd hulpmiddel in de strijd om het bestaan; zou men, als eerlijk technicus, de Japanners dus niet moeten benijden, in plaats van hen te betuttelen over hun ‘oppervlakkigheid’? Het komt mij voor, dat deze conclusie de enig mogelijke is. Pas voor hen, die ook in de *Europese cultuur* het technische principe en de doelstelling ‘efficiency’ verwer-

pen, wordt het Japanse procédé een groot vraagteken; maar niet zozeer om de Japanners, als wel om het procédé, dat op het Japanse toneel de Europeaan onthuld wordt zonder de romantische sluiers van zijn eigen werelddeel.

Zij hebben al Uw boeken gelezen,
en nooit een geheim vermoed noch ontsluierd;
ze hebben de eeuwen der jeugd verluierd,
ze zijn verhongerd en oud.
Maar ze hebben al uw boeken gelezen
en hun ziellooze brein, dat den bloesem verlept
en verdort het zaad, het onthoudt
elke formule en ieder recept.

In een groot gedicht *Noodklok*, met het refrein 'Europa, vernietig Japan!' heeft de dichter Jaap van Gelderen enige tijd geleden met deze regels de verhouding van de Japanner tot de hem in wezen volkomen vreemde cultuur aangegeven; maar als men eerlijk wil zijn, zal men moeten toegeven, dat diezelfde regels evenzeer van toepassing zijn op de Europese civilisatie zelf, waarover Spengler en Ortega y Gasset niet zonder reden de staf hebben gebroken! Japan *representeert* Europa in een gemummificeerde, en toch gevaarlijke levende realiteit: onze beschavingsformules en cultuurrecepten kan men daar bewonderen, en het is wat al te gemakkelijk ze te verloochenen, omdat ze door Japanners worden gehanteerd; het feit, dàt onze beschaving zich in enkele tientallen jaren laat overplanten naar een totaal vreemde bodem, moge iets bewijzen voor het assimilatievermogen en de oppervlakkigheid der Japanners, het bewijst minstens evenveel voor de verwarring van formalistische handigheid en waarachtige cultuur, die onze negentiende eeuw zo dikwijls parten heeft gespeeld.

Ik heb dit punt: de verwantschap tussen Japanse oppervlakkigheid en Europese oppervlakkigheid zo opzettelijk naar voren gebracht, omdat ik geloof, dat er in dezen misschien een gradueel, maar zeker geen essentieel verschil bestaat tussen de gemiddelde Japanner en de gemiddelde homo sapiens in de Europese variëteit. Graaf Keyserling, die, met een zekere voorliefde gewag maakt van een 'planetaire geest', waarmee wij

op deze aardbol en in dit cultuurstadium rekening moeten houden, heeft wellicht gelijk, als men het iets minder philosophisch uitdrukt: er ontstaat n.l. over de gehele aardoppervlakte een soort aan alle landen en volken gemeenzame zin voor banaliteit, die sterk in de hand wordt gewerkt door de verspreiding van gemeenplaatsen per radio. Het ene volk zal zich sneller assimileren dan het andere, en de Japanners hebben in dit opzicht een kampioen-prestatie geleverd; maar het lijkt mij zeer kortzichtig daaruit af te leiden, dat zij daarom niet, evengoed als de geassimileerde Europeanen, belangrijke culturele reacties op dat proces zouden kunnen voortbrengen. In ieder geval is het onzin, hen terug te verwijzen naar hun sjogoen en daimio's; Japan kan niet meer terug, zomin als de geschiedenis kan worden teruggeschroefd, en wij hebben voortaan rekening te houden met het Japan van de onderwijzers met boord en colbert; wie zich daartegen verzet en geisha-romantiek verlangt, toont een te geringe liefde voor de werkelijke pikanterie der historie.

De Wereldbibliotheek heeft daarom een goed werk gedaan door een Japanse arbeidersroman van de schrijver Naoshi Tokoenaga in het Nederlands te laten vertalen. Het is jammer, dat die vertaling niet naar het origineel gemaakt kon worden, maar naar een Duitse vertaling moest worden bewerkt; dat neemt niet weg, dat de Nederlandse tekst van Ed. Coenraads de indruk maakt van conscientieus te zijn verantwoord. De directie van de Wereldbibliotheek is trouwens zo oprecht in dezen geheel open kaart te spelen; ook de inleiding van de vertaler doet niet de minste moeite het boek als zodanig te idealiseren. Ik wil dit hier met nadruk vermelden, omdat de ergerlijke gewoonte, boeken in prospectussen en inleidingen met bombastische termen als meesterwerken aan te prijzen, hand over hand toeneemt; het gevolg is, dat geen sterveling meer in al die meesterwerken gelooft. De methode van de Wereldbibliotheek is zakelijk, sympathiek en volkomen logisch; uit de inleiding komen wij te weten, dat deze Japanse roman vertaald werd, omdat het van belang kan zijn, dat de Westerse lezer er kennis mee maakt; het wordt aan die lezer zelf overgelaten zijn conclusies omtrent de meesterlijkheid te trekken.

Naoshi Tokoenaga is, zoals de inleiding vermeldt, een boerenzoon uit Koemamoto in Zuid-West Japan. Hij bezocht de lagere school, werkte vervolgens als typograaf, later als arbeider in een sigarettenfabriek en in een electrische centrale. Later trok hij naar Tokio, om er in de Kyodo-drukkerij te gaan werken. Hij werd daar oprichter van een vakvereniging en kwam door een werkstaking, die hij in 1926 meemaakte, tot het schrijven van deze roman.

Dit schema van 's mans levensloop geeft al enigszins aan, in welke richting men moet zoeken om onderwerp en geestesgesteldheid van zijn boek te vinden. Het onderwerp is de staking van drieduizend arbeiders van de Daidodrukkerij; een staking van negentig dagen, die een felle antithese schept tussen het proletariaat enerzijds en het Japanse grootkapitaal (verbonden met de politie en de regering) anderzijds. De organisaties van twee werelden botsen op elkaar; in de taaie strijd, die daarvan het gevolg is, worden de arbeiders steeds meer in het nauw gedreven, totdat een geënsceneerde brand (wie denkt hier niet aan nabije parallellen?) leidt tot massa-arrestaties van de leidende persoonlijkheden; daarmee is de overwinning definitief aan de ondernemers en de staking wordt opgeheven. De roman eindigt met een bewogen vergadering, waarin het vaandel tenslotte wordt meegevoerd door de jongeren, die het verder zullen dragen, ondanks alle nederlagen. Met dit collectivistische thema verbindt de schrijver de geschiedenis van twee zusters, boekbindsters, Takaë en Okayo; de zwangerschap van Okayo, die telkens als ‘natuurmotief’ aan de stakingsgebeurtenissen parallel loopt, de revolutionnaire energie van Takaë, die tenslotte tot een wraakneming op het kind van de grootindustrieel Okawa wordt gedreven door de jammerlijke dood van haar zuster, geven hem gelegenheid een paar eenvoudige menselijke gegevens met een historische stof te verweven; hierin openbaart zich het individuele leven van de ‘straat zonder zon’, de trieste arbeidersbuurt van de Japanse metropool.

De stijl en de compositie, ook de psychologische schematiek van de auteur, demonstreren al heel duidelijk, hoever het assimileringsproces in Japan is gevorderd.

Deze Tokoenaga drukt zich uit in een romanvorm, die vrijwel geheel overeenkomt met de tegenwoordige Russische roman; het zijn dezelfde antithesen, dezelfde panorama's van de arbeidersmassa tegenover de betrekkelijk kleine groep van heersers, die een verbond hebben gesloten om hun macht te handhaven. Het is werkelijk bijzonder opvallend, zoals in dit boek het milieu van het oude Japan gereduceerd is tot een povere achtergrond van wat locale kleur (niet eens noemenswaardig trouwens!); die enkele resten, een Boeddhatempel, die als vergaderplaats dient, een Boeddhapriester, die als ‘heilsoldaat’ optreedt, verzinken geheel in het niet tegenover het arbeiders- en industriëlen-milieu op het eerste plan, waaraan alle specifieke Japanse kleur vreemd is: als men de Japanse namen verving door Jan, Piet en Klaas en de tempel door een vervallen evangelisatielokaal zou men niet zover af zijn van een roman van Jef Last. In het bijzonder de vrouwenfiguur Takaë vertoont tot in details overeenkomsten met haar collega's in de Russische litteratuur: zij representeert de vrouw, die uit de onmondigheid en het zuiver particuliere bestaan door de revolutionnaire gebeurtenissen wordt losgemaakt, en die desondanks meer dan de mannen in haar omgeving, de schakel met die persoonlijke, particuliere sfeer blijft vormen. Ieder, die zich tot deze lectuur zet met de verwachting exotische theehuizen te zullen aantreffen, wordt gedesillusionneerd, want er is bij de in organisatorische categorieën denkende Tokoenaga geen spoor van die verblijven te ontdekken. De realiteit, die hij wil verbeelden, is gebaseerd op een nuchtere ondergrond van partijresoluties en economische conflicten.

De assimilatie aan de Westerse denkvormen heeft hier dus ten gevolge gehad, dat de enorm snelle verindustrialisering van Japan op de voet werd gevolgd door de roman vorm, die daarbij onmiddellijk aansluit en die in Sowjet-Rusland zelfs in het vijfjaren-plan werd opgenomen. Ik ben in het algemeen geen bewonderaar van deze soort litteratuur; mengsel van reportage en dikwijls zeer goedkope psychologie als zij is, levert zij maar weinig grote verrassingen op; de schematiek speelt er een te overwegende rol in dan dat men zich anders dan ‘wetenschappelijk’ voor zulk een werk zou kunnen interesseren.

Ook *Straat zonder Zon* van Tokoenaga heeft de slechte eigenschappen van het genre, zoals trouwens de vertaler (alweer: zeer sympathiek) in zijn voorwoord zelf toegeeft; maar de toon van deze schrijver getuigt van een eerlijkheid, die veel vergoedt. Van sommige zijner beschrijvingen gaat een werkelijk beangstigende suggestie uit; zo b.v. van het hoofdstuk ‘Aan den Vooravond’, dat voorafgaat aan het gevecht in de fabriek. De wijze, waarop hij de reactie van de eigenaar der Daido-drukkerij, Okawa, op de vergiftiging van zijn dochtertje tekent, is uitstekend; de verhouding tussen de beide zusters, de bevalling en dood van Okayo eveneens.

De onhandige compositie van het boek als geheel wijst, ook hier, op een duidelijke imitatie van een uitheems procédé; maar in dit opzicht behoeft het zeker niet onder te doen voor de Ehrenburg-imitaties, waarmee wij in Nederland doorlopend worden gezegend. Waarmee men, met alle voorzichtigheid, zou kunnen aantonen, dat het ‘planetaire’ assimilatieproces in Japan niet noodzakelijkerwijs onder slechter condities geschiedt dan in Europa.

Le chemin des dames

MARIE SCHMITZ: *Als een Bloem in den Wind*
JOSINE REULING: *Intermezzo met Ernst*
EVA RAEDT-DE CANTER: *Ons Anneke*
TAÏ AAGEN-MORO: *Onmondig Genie*

Laat ik ditmaal mogen beginnen met U, lezer van deze Zondagsbeschouwingen, gerust te stellen, als ik U soms mocht hebben laten huiveren: de titel van deze kroniek is onschuldig. Het gaat hier niet om de weg tussen Aisne en Ailette, die in de wereldoorlog zoveel mensenlevens heeft gekost, het gaat hier slechts om een zeer 'oneigenlijke' toespeling op een weg, die de Nederlandse litteraire criticus tweemaal per jaar, in de lente en in de herfst, heeft af te leggen; ook dikwijls, inderdaad, een lijdensweg, maar dan toch van een buitengewoon onschadelijke soort. 'Le Chemin des Dames', de Nederlandse dan, is slechts bezaaid met zeker soort publicaties, die talrijk zijn als het zand der zee en zich vermenigvuldigen als de sprinkhanen. Maar ik wil niet langer in vage symbolen spreken en klare wijn schenken. Ik kan dat niet doen, weliswaar, zonder een zekere bitterheid in mijn stem, omdat ik nog te zeer onder de indruk ben van de laatste étappe, die ik, als de eeuwige Wandelende Jood, op die eindeloze weg heb afgelegd; edoch, ik hoop objectief te kunnen blijven, en ook de hoffelijkheid niet uit het oog te verliezen.

Tweemaal per jaar, ik zinspeelde er reeds op, verschijnen er zondvloeden romans. Dat is een verschijnsel, dat samenhangt met de periodiciteit in het uitgeversbedrijf en het is dus op zichzelf niet anders dan een economische aangelegenheid; maar ook de economie verraadt soms dingen, waarover de poëtische instanties zwijgen. Zo is het een onloochenbaar feit, dat de halfjaarlijkse zondvloed altijd een verbijsterend groot aantal boeken van vrouwelijke auteurs meesleept. Het percentage vrouwen onder de regelmatig producerende romanciers is zo groot, dat het onmogelijk op een toeval kan berusten; het is bovendien zeer constant. Er schijnt zich dus in Nederland een categorie schrijfsters te hebben gevormd, die

hardnekkig voortarbeidt aan de bloei der Nederlandse fraaie letteren, zich door geen slechte critieken laat ontmoedigen en blijkbaar niet het minste besef heeft van de wanhoopsaanvallen, waartoe zij de criticus brengen. Want als de jonge, tere blaadjes aan de takken zich beginnen te ontvouwen, en evenzeer, als die inmiddels seniel geworden blaadjes in purpergewaad ter aarde zinken, heeft deze criticus der Nederlandse letteren geen rustpoze over, om zich in al dat schoons van ontwakende en verwelkende natuur te vermeien; hem wacht de stoere dagtaak, hem wacht de plank met damesromans.

Ik leg hier de nadruk op het woord *dame*. Van de *vrouw* in de litteratuur wil ik niets onaangenaams zeggen, en van de dame *buiten* de litteratuur natuurlijk al evenmin. Ik geloof niet, dat Schopenhauer, en in zijn voetspoor Nietzsche, gelijk hadden, toen zij de vrouw practisch het recht op de ‘geest’ ontzegden, en ondanks zijn onmiskenbaar geniale eigenschappen geloof ik ook niet meer in Otto Weininger, de schrijver van *Geschlecht und Charakter*. Maar dat er door de emancipatie der vrouw een soort tussenvorm van cultuur is ontstaan, die uit den boze is: dat geloof ik met een aan verhardheid grenzende stelligheid; en ik nodig iedere ongelovige uit, ter nadere documentering een kijkje te komen nemen op de ‘damesplank’ in mijn boekenkast.

Niet in alle landen heeft zich het verschijnsel ‘schrijvende Vrouw’, die meestal uit dameskringen voortkomt, zo sterk (onevenredig sterk, mag ik wel zeggen) ontwikkeld als in ons land. In Engeland is het proces misschien te vergelijken met dat bij ons, maar in Duitsland en Frankrijk is het stellig geheel anders. Blijkbaar hangt het kolossale overwicht van gematigd-realistische schrijfsters in de litteratuur dus samen met een gematigd-realistische cultuurvorm, die men dan ook werkelijk zowel in Nederland als in Engeland dominerend aantreft. Er is een atmosfeer waarin dit type schrijfster bijzonder welig tiert; dat is de atmosfeer van het huiselijke, van de bezwaren, die de wisselvalligheid der liefde zo met zich meebrengt, van de zorgen om gade en kind, van alles, kortom, wat in de uitgebreidste zin tot de moeilijkheden des dagelijksen levens behoort. Als nevenvariant vinden wij ook de *ont-*

spoorde moeder en vrouw, die zich plotseling gaat inbeelden, dat de wereld van de ijselijkste hartstochten aan elkaar hangt en dat de walgelijkste zonden door de walgelijkste hypocrisie permanent worden bedekt (Edith Werkendam was specialiteit in dit genre, mevr. Van Wijhe-Smeding heeft het tijdelijk met succes beoefend, Taï Aagen-Moro behoort eveneens tot dit genus).

Ik wil allerminst generaliseren, en alle boeken, die uit deze bepaalde, onmiddellijk op de reuk en de tast af te herkennen sfeer stammen, over één kam scheren; dat zou hoogst onbillijk zijn tegenover Marie Schmitz, die tenslotte een schrijfster van distinctie is, en die er in zekere zin recht op heeft, dat men haar niet klakkeloos verwisselt met een producente van aanstellerige vodden als mevr. Taï Aagen-Moro. Maar, met erkenning van alle mogelijke qualiteitsverschillen, moet ik er de nadruk op leggen, dat een gemeenschappelijke bevangenheid in een zeker soort huiskamerproblemen hier het hoogste met het laagste verbindt; en dit zou ik dan willen betitelen als het dameselement in onze litteratuur.

Er zijn betrekkelijk weinig vrouwen in deze onze letterkunde, die zich volkomen aan deze sfeer hebben weten te onttrekken. Wij missen ten onzent een Virginia Woolf, een Katherine Mansfield, een Annette Kolb, een Vera Figner, zelfs een Marie Baskirtsjeff. Een schrijfster van zo bijzondere gaven als Carry van Bruggen is toch in vele opzichten (en zeker als Justine Abbing) blijven steken in de eeuwige problematiek van het damesgenre; bij een dichteres, waarvoor men *als dichteres* niet anders dan grote bewondering kan koesteren, Henriëtte Roland Holst, ontbreekt het al evenmin aan zekere gevoelsvertederingen in de richting van Ina Boudier-Bakker. Deze mevr. Boudier-Bakker representeert wellicht het best (ook qualitatief bedoeld), wat de ‘dame’ in de litteratuur wel en niet kan bereiken: een roman als *Armoede* is in dit opzicht klassiek te noemen. Het familieleven als *het* leven, de tragedies van het Nederlandse burgerlijke milieu voorgesteld als de grote tragedie der mensheid: ziedaar de mogelijkheden en de grenzen van de damesroman, die men vooral niet moet verwarren met het vrouwelijk accent in het algemeen in de litte-

ratuur! Er is gelukkig nog een ander vrouwelijk accent; men leze daar de romans van Virginia Woolf (*mrs Dalloway; To the Lighthouse*) maar eens op na. Trouwens, zowel *Eva* van Carry van Bruggen als *De Straat* van Ina Boudier-Bakker hebben qualiteiten, die buiten de damesroman liggen.

De nieuwe roman van Marie Schmitz, die zeker in het kader van het genre goed geschreven mag heten (het best geschreven van de vier boeken, die ik hierboven heb aangekondigd), is een goed voorbeeld van een probleemstelling, die volkomen gebonden is aan de voorwaarden, waardoor de damesroman in het algemeen gekenmerkt wordt. De titel: *Als een Bloem in den Wind* is dus zeer karakteristiek voor de inhoud. Een jonge vrouw heeft haar leven geofferd aan haar zieke moeder; na het sterven van die moeder beleeft zij met een vriend van haar vader, Peter Jesse (de naam Peter is zeer in zwang bij deze schrijfsters; men moet zulke kleine uiterlijkheden niet voorbijzien), een geluksepisode. Die episode is echter geen blijvend bezit, want de man wordt geruïneerd en overlijdt aan een hartkwaal, die door het bericht plotseling catastrophaal wordt; dan keert Carla, of Line, zoals zij eigenlijk heet, terug uit den vreemde, om in Nederland weer terug te vallen in de oude misère. Alles is een illusie geweest; er is geen blijvend geluk, gelijk het gras is ons kortstondig leven, gelijk de bloem...

Men ziet: dit thema behoort tot de klassieke gegevens van het repertoire. Bij Marie Schmitz wordt het met fijne distinctie en zonder enige overdrijving of vergroving behandeld, vooral met een zeer zuiver gevoel voor het lyrische en de natuurbeschrijving. Dat desondanks dit boek absoluut thuis hoort bij het beperkte, ‘huiselijke’ genre, kan men dan ook in dit geval volstrekt niet aanvoeren als een bezwaar tegen de schrijfster zelf; als men haar afwijzen wil (en dat doe ik in laatste instantie) moet men haar afwijzen op grond van dit soort romans in het algemeen. Nooit zijn hier de mensen tragisch, omdat zij de goden hebben verzocht gelijk Oedipus; zij zijn alleen tragisch, omdat zij te wankel zijn, om zich los te maken van lichtelijk geïdealiseerde liefdesaangelegenheden. Hun leven ‘begint pas’ met de liefdesidylle; wat daarbuiten ligt, ziet de schrijfster niet of nauwelijks. Het ligt dus voor de

hand, dat het falen van de idylle vanzelf omslaat in een pessimistische visie op het leven. Altijd gaat het om het geluk en aangezien het geluk nooit bestendig is, is het leven slecht. Aanvaardt men deze visie, dan kan men ook de roman van Marie Schmitz aanvaarden, want zij heeft het valse pathos steeds vermeden en zich, binnen de grenzen van het onvermijdelijk bestek, met eerlijkheid van haar taak gekweten.

Josine Reuling heeft een geheel andere geaardheid dan Marie Schmitz. Men merkt aan haar stijl, dat zij moeite doet anders te zijn dan andere romancières. Maar wat wil men? Ook al is de geest gewillig, het vlees is zwak en zo komen wij tenslotte toch weer terecht bij een boek, dat alle eigenschappen van de damesroman in zich draagt. Ik moet zeggen, dat de historie mij maar zeer matig heeft kunnen boeien. Dat een zelfstandige vrouw, genaamd Bep, en een lastig, maar eigenlijk nogal onbenullig jongmens, luisterend naar de naam Ernst, samenleven zonder getrouwd te zijn; dat zij verhuizen naar een raar mens, wier conversatie van een uiterst bedenkelijke quasi-grappigheid is; dat er tussen deze Bep en deze Ernst natuurlijk allerlei conflicten en spanningen ontstaan, die uitlopen op een afscheid met tranen, is een zaak, waarvan men met een grote dosis talent zeker wel iets kan maken. Ook Josine Reuling maakt er wel iets van; met name in de interpretatie der moederlijke verhouding van Bep tot Ernst (waarbij ik aanneem, dat zij in Bep veel van zichzelf en dus reële ervaring heeft neergelegd) weet zij vaak de juiste toon te treffen. Zodra het om vrouwelijke inmenging in de levens van romanpersonages gaat, komt de vrouw er altijd het best af; de man, in dit geval dus de onpractische, dwingerige artist Ernst, wordt dan echter niet veel meer dan de projectie van de vrouw. Dit laatste zou men de schrijfster overigens wel willen vergeven, want ieder stijlprocédé heeft zijn noodzakelijke beperktheid; niet te vergeven alleen is haar enorme breedsprakigheid, haar wegzwemmen in de peuterigste details, die dan bovendien nog vaak meegedeeld worden (b.v. als het over het dwaze mens Coba gaat) in een onuitstaanbaar ‘leuk’ patois. Die akelige ‘leukheid’ maakt ons al lezende nijdig; als men *Malle Gevallen* geslikt heeft, weet men wel ongeveer, waar de schoen wringt.

Dit is geen spontane humor, noch sprankelende geestigheid; het is alleen maar zouteloos en quasi-quasi. Wat in zekere zin jammer is van het boek, omdat de intrige er door wordt verduisterd en vertraagd en wat zuiver had kunnen zijn, door pretentieuze bokkesprongen wordt bedorven.

Bij Eva Raedt-de Canter vindt men weer een andere nuance. Deze schrijfster deed in haar boek *Internaat* verwachten, dat zij in staat zou zijn, de boeien van het damesgenre te verbreken. Het heeft blijkbaar niet zo mogen zijn: *Ons Anneke* is doodgewone provinciale 'Kleinmalerei'. Het simpele verhaaltje speelt zich af in een groot Rooms gezin (dialect verhoogt de attractie) met een stugge, teruggetrokken moeder; de oudste dochter Anneke vervangt daarom tegenover de andere kinderen de moeder. Er komt een vrijer op de proppen; die vrijer gaat met een vriendin, maar dit is slechts schijn, want de vrijer heeft alleen haar jalouzie maar willen opwekken. Eind goed, al goed. Enkele zuivere reacties herinneren aan de beste elementen van *Internaat*; maar overigens betekent dit boek een sterke daling. Het is eigenlijk volkomen onpersoonlijk en zou evengoed door iemand anders geschreven kunnen zijn, die met dialect en anecdotische gevalletjes kan omgaan. Voor de leesportefeuille van minder gehalte is zulk werk natuurlijk sterk aan te bevelen.

Dit laatste durf ik niet eens met een gerust geweten zeggen van het meesterwerk van een dame, die zich noemt Taï Aagen-Moro en die door Frans Coenen in *Groot-Nederland* aangesproken wordt als 'een sterk bekorende, heel bijzonder belangrijke nieuwe verschijning in de Nederlandsche litteratuur'. Wat Coenen bewogen kan hebben om in deze semipornographische, snobistische, artisterige nonsens ook maar een ogenblik iets bekorends te zien, is mij een compleet raadsel. Taï Aagen-Moro behoort tot dat soort vrouwen, die het enorm interessant vinden, dat zij losgebroken zijn uit de slavernij en die nu permanent op zoek zijn naar cocktails, mooie mannen en scheve verhoudingen in de kunstenaarswereld. Nederlands schrijft deze dame met haar exotische naam als volgt: 'Hij had haar voor het heel hartstochtelijke, perverse typ gehouden, wat hij zoo aantrekkelijk vond'; met deze zin zijn èn de taal

èn de bekoorlijke belangrijkheid van de schrijfster in quaestie voor mijn gevoel afdoende gevonnist. Het onmondige genie, waar de titel van spreekt, is een muziekgenie van de ergste magazine-banaliteit; en een vrouwelijk persoontje, dat Sara heet, maar Billy genoemd wordt, naar William Shakespeare (is het niet allersnedigst gevonden, zeg?), speelt naast de virtuoos de hoofdrol op een wijze, die het geschrift voor de héle kleintjes minder geschikt maakt. Ik zal er verder maar niets van zeggen en zou er in het geheel niets van gezegd hebben, als ik de boven geciteerde uitspraak van Frans Coenen niet had gelezen.

De simpele taak

B. STROMAN: *René François Aristide N.N.*

Eer ik ditmaal tot de bespreking van het boek, waaraan ik enige opmerkingen zou willen wijden, overga, neem ik de vrijheid even de aandacht te vragen voor een niet oneigenaardig citaat uit het welbekende weekblad de *Haagsche Post*, dat karakteristiek is voor een bepaalde opvatting over het critiseren van boeken in het algemeen en mij trouwens vanzelf op het onderwerp van heden zal brengen. De *Haagsche Post* is een blad, dat ik voor de lezers dezer courant niet speciaal behoef te introduceren; ik zelf behoor tot degenen, die het dikwijls kopen, wanneer zij gedwongen zijn een treinreis op langere termijn te ondernemen.

In het nummer van 9 Juni j.l. bespreekt nu een anonymus (het anonymaat is regel in deze kolommen) een pas verschenen boek van mijn hand. Aangezien het allerminst mijn bedoeling is, nader op deze critiek in te gaan, zal ik zelfs de titel van het boek in quaestie niet noemen; het mocht eens onverhoeds op reclame gaan lijken. Van belang voor deze kroniek is alleen, dat de anonieme schrijver door zijn bespreking een paar notities over mijn werkzaamheid als 'Recensent' heeft gemengd, waaromtrent ik hem wel even in het voorbijgaan van repliek zou willen dienen. Het stukje, waarover het hier gaat, begint n.l. met de volgende zin:

'Dr Menno ter Braak, de wonderlijk-knappe essayist, de onbijzondere romanschrijver, de geleerde (excusez du peu! ik protesteer! M.t.B.) en journalist, die over de hoofden zijner dagbladlezers heen iedere week in zijn courant debatteert met boekenschrijvers en daarbij onzes inziens zijn journalistieke taak verre voorbijschiet (hoe groote bewondering wij ook voor zijn letterkundige kronieken hebben - is het niet de simpele taak des boekbesprekers zijn lezers zooveel mogelijk te wijzen op goede boeken, instede van hen - en op welk een

knappe wijze doet Ter Braak dat overigens! - te zeggen waarom boeken niet goed zijn?), dr Menno ter Braak heeft ons... etc.' Wat dan volgt gaat over het boek en doet hier dus niet ter zake.

In deze lange zin komen veel complimenten en veel strijkages voor, die mij overigens niet hebben doen blozen; er figureert n.l. geen enkele boekbespreking in de *Haagsche Post*, waarin de auteur van het besproken werk niet minstens de qualificatie 'meesterlijk' naar het hoofd wordt geworpen. Als een gewoon burger van een boek zegt, dat het 'wel aardig' is, of 'vlot geschreven', produceert de recensent van de *Haagsche Post* doorgaans een superlatief van zulk zwaar geschut, dat de oren der lezende gemeente wel moeten daveren; echter men went aan alles en dus ook aan daverende superlatieven; het effect is gelijk aan bioscoopadvertenties uit de goede oude tijd, die iedere week een 'nog nimmer overtroffen superfilm' beloofden. Men kan dus van de *Haagsche Post* geenszins zeggen, dat haar recensent 'over de hoofden zijner lezers met boekenschrijvers debatteert'; wel wordt van tijd tot tijd eens een voorzichtig woordje gelanceerd, waarin een korreltje bedenking is vervat, maar dat verdwijnt ruimschoots in de zee der algemene loftuitingen. Voor getrouwe lezers van dit overigens zo afwisselende weekblad moet de Nederlandse litteratuur wekelijks minstens vijf à zes complete meesterwerken afwerpen, althans zij worden er op afgericht aan een dergelijk miraculeus natuurgebeuren te geloven; óf zij het werkelijk geloven is een tweede, want men mag gegronde hoop blijven koesteren wat betreft het gezond verstand van de reëel bij de letteren geïnteresseerden.

Wat de *Haagsche Post* dus noemt 'de simpele taak des boekbesprekers' (een taak, die er in zou bestaan, dat deze boekbespreker 'zijn lezers zooveel mogelijk wijst op goede boeken') is bij nadere beschouwing wel simpel, maar op een geheel andere wijze, dan waarschijnlijk door de schrijver der geïncrimineerde woorden is bedoeld. De simpelheid steekt hier in een soort uniform recept, waarvoor ik een nieuwe term zou willen uitvinden; volgens dit critisch recept worden alle verschijnende boeken 'vermeesterlijkt'. Het is een patent, dat in vele op-

zichten de critiek vergemakkelijkt; gaat men eenmaal uit van het nuttige axioma, dat er wekelijks vijf à zes meesterwerken tot iedere prijs *moeten* verschijnen, dan bedient men zich eenvoudig van het vermeesterlijkingspatent om ze te annonceren. Men kan daarvoor verschillende trucs toepassen; men noemt b.v. alles wat talentvol is dadelijk geniaal, en alles wat geniaal is, onmiddellijk een volkomen nieuwe verschijning in de wereldlitteratuur; algemene temperatuursverhoging is in ieder geval bijzonder aan te bevelen. Het systeem heeft dit voor, dat men nooit boze gezichten van uitgevers of schrijvers behoeft te zien; iedereen straalt van tevredenheid, alle belanghebbenden bij het boek reiken elkaar permanent de hand, zonder die ooit los te laten. Is er een hemelser tafereel denkbaar? Gelijkschakeling van lezer, schrijver en uitgever tot één rose genoeglijkheid, dank zij het nimmer falende vermeesterlijkingspatent! Men begrijpt eigenlijk niet, dat het niet veel meer wordt toegepast! Waarom over hoofden heen gedebatteerd, als het met de machine ook gaat!

Er is slechts één (klein, onschadelijk, onschuldig) bezwaar tegen deze methode van patentrecensies: zij stompt af, zij maakt immuun, zij ondermijnt het vertrouwen, dat een lezer in zijn criticus behoort te hebben. Met vertrouwen (ik heb daarover al eens geschreven) bedoel ik hier niet hondse aanhankelijkheid en onbeperkt crediet; neen, men moet zoveel vertrouwen in een criticus kunnen hebben, dat men doorlopend met hem van mening verschilt en zijn kanttekeningen uitsluitend leest om er eigen opinies aan te toetsen. Ik ben er mij (laat ik dat de anonymus van de *Haagsche Post* zonder omslag toegeven) zeer wel van bewust, dat ik krachtens mijn aanleg een zekere voorliefde heb voor het negatieve en zeer weinig talent voor de dithyrambe; ik weet eveneens zeer goed, dat mijn zeggingswijze menigeen tot verzet prikkelt, die meer ‘positieve waarden’ en minder analyse begeert; maar de wetenschap van dit alles doet mij nog niet gunstiger denken over het vermeesterlijkingspatent van de *Haagsche Post*. Misschien zal de lezer van déze kronieken eer de indruk krijgen, dat er in het algemeen weinig verschijnt, waarover men onbeperkt kan jubelen; maar hij zal dan tenminste weten, dat de zeldzame

jubilaties ook oprecht gemeend zijn en niet uit de patent worstmachine zijn gedraaid! Het z.g. ‘debatteeren met boekenschrijvers’, waarvan de *Haagsche Post* zo geschrokken is, is een vorm van critiek, die zelden aanleiding geeft tot uitbundige verrukking, omdat één mens nu eenmaal bezwaarlijk verrukt kan zijn over van alles en nog wat; leidt echter het ‘debat’ tot waarachtige bewondering, dan is het een bewondering, die ‘in het vuur is geweest’.

Het is mijn vaste overtuiging, dat de goede belangstelling voor de litteratuur (en het geestesleven in het algemeen) oneindig meer gebaat is bij een te scherpe dan bij een gepatenteerde critiek. De gemoedelijkheid is in een klein land vanzelf groot; men is hier geneigd (nog steeds, ook na de Beweging van Tachtig!) weinig over de grenzen te zien, voetstoots aan te nemen, dat een behoorlijk Nederlands auteur ook wel een behoorlijk Europees auteur zal zijn, terwijl *het tegendeel waar is*. Van Lodewijk van Deyssels ‘Wij willen Holland hoog opstooten midden in de vaart der volken’ is niet al te veel terecht gekomen; en dát er niet veel van terecht kwam, is zeker niet in de laatste plaats te wijten aan de gemoedelijkheid en de zelfgenoegzaamheid, waarmee men zich in en buiten de *Haagsche Post* laat suggereren, dat de meesterlijkheid ten onzent om zo te zeggen niet van de lucht is.

Of de recensent van de *Haagsche Post* de nieuwe roman van B. Stroman al aan de patentproef heeft onderworpen, weet ik niet; zo ja, dan zal er toch wel een weinig meesterlijkheid bij zijn losgekomen. Ik wil ook thans weer wat negatiever zijn en, met alle waardering voor het in veel opzichten knappe werkje van deze jonge auteur, voorlopig volstaan met te constateren, dat het mij het talentvolste van zijn boeken lijkt. In hoeverre Stroman aanleg heeft om een werkelijk ronduit persoonlijk boek te schrijven, zou ik niet bij benadering kunnen zeggen. Een verhaal over de Wederdopers, dat hij in *De Vrije Bladen* publiceerde, was een vrij magere bestelling; in zijn roman *Stad* liet hij zich nogal grif meeslepen door de mode van het ‘simultaneïsme’; enkele korte novellen, die ik nog van hem las, konden mij niet overtuigen van iets anders dan een zeer acceptabel schrijftalent. Dit boek, *René François Aristide*

N.N., dat eigenlijk meer een verzameling bespiegelingen is dan een roman, laat voor het eerst een geluid horen, dat meer is dan alleen een vulpeneffect.

Stroman is, dat blijkt wel uit de wijze, waarop hij zich ontwikkelt, iemand, die niet gemakkelijk vrij zal komen van een zekere vormelijke gemaniereerdheid. Hij zoekt het nog in de bijzondere, imponerende vorm, die doorgaans de schrijver meer in de weg staat dan dat hij hem gewillig dient. Die vorm heeft hij wel in zijn macht, en daarom kan men hem zonder gewetensbezwaar een talent noemen. Talent heeft hij genoeg, en hij heeft voorlopig ook genoeg eerzucht om voor een groot publiek duister te willen zijn. Bij Stroman speelt het talent, als zo dikwijls, voorshands nog de rol van de bizarre dame, die u interessant maakt door haar loutere aanwezigheid aan het cafétafeltje, waaraan gij zelf ook hebt plaatsgenomen. ‘Houd mij vooral niet voor een eenvoudige des geestes, want kijk eens, wat voor een interessante vrouw ik hier een consumptie aanbied!’ Zo kan ook Stroman spreken, na zijn *René François Aristide N.N.* Hij heeft het zelfs zover gebracht, dat men hem met grote moeite in zijn stylistische evoluties kan volgen, om van ‘navertellen van de historie’ maar niet eens te gewagen. Men weet soms nauwelijks, wie aan het woord is, en op welke personages de schrijver doelt. In het begin discussieert een ‘ik’ met een sociaal reagerende brievengaarder over een zekere René François Aristide, die dood is, maar eigenlijk niet dood, want ‘hij is slechts vergeten’. Men voelt dadelijk, op de eerste bladzijde al, dat de auteur van zins is ingewikkelde stijlproblemen op te geven; hij wenst, dat zijn lezers op de associatieve elementen in zijn verteltrant vertrouwen, hij eist dus een ‘aristocratische’ lezer; reden, waarom dit boekje, behalve in de *Haagsche Post* natuurlijk, wel niet populair zal worden.

Dit pleit voor Stroman, voorzover daaruit blijkt, dat hij geen consessies wenst te doen aan de genivelleerde smaak; het pleit tegen hem, omdat een pretentieuze stijl altijd te kennen geeft, dat een schrijver nog niet voldoende op zichzelf durft te vertrouwen om eenvoudig te zijn. Tussen deze twee waarderingen blijft men gedurende de lezing van Stromans boekje heen en weer zweven.

Het heeft geen zin, een verhaal weer te geven, dat er niet is. De René, die in het eerste deel object is, verschijnt in het tweede deel (zonder enige logisch gemotiveerde overgang) als zelf-denkend en sprekend subject, reagerend en in zijn reacties weer beloerd door de schrijver; in een naschrift wordt zijn dood dan nog weer eens beaamd, met de nodige duistere reserves natuurlijk. Een voor de hand liggende conclusie is, dat ‘René’ niets anders is dan een afgesplitste dubbelgestalte van Stroman zelf, met dien verstande, dat deze afsplitsing meer een litteraire manier is om van zichzelf een ‘figuur’ te maken, dan wel een spontane handeling, die aan schizophrene verschijnselen verwant zou kunnen zijn. Er is nog te veel litteratuur in Stromans geschrift, en daarom ondergaat men de relatie tussen het ‘ik’ en de later in eigen persoon agerende ‘René’, niet zoals de schrijver het waarschijnlijk heeft gewild.

Een indruk van wat ‘René’ voor Stroman betekent krijgt men uit een der eerste bladzijden:

‘Het moge dan zijn, dat René volkomen den indruk had weten te vestigen van iemand, die harteloos langs het leven ging, ik begin eerder te gelooven, dat René niets anders meer te toonen had dan wat hij van het leven tot zich had kunnen laten: hardheid en onverschilligheid, en zijn gekwetstheid uitte zich in een koud cynisme en een afweren van teere gevoeligheden.’ Wat verlitteratuurder en kitschiger wordt dat even later nog eens geaccentueerd: ‘Hij heeft niets van zich achtergelaten dan zijn voortreffelijk gesneden pakken en den verhullenden lach rond zijn mond.’

De gesprekken van de ‘ik’ met de brievengaarder zijn naar mijn smaak de beste gedeelten van het boek, omdat zij het minst litteratuur zijn. Stroman schrijft, als hij niet te interessant wil zijn, werkelijk bijzonder expressief en met juiste middelen. Maar in het tweede deel begint hij de al te bekende modernismen te imiteren, die ‘sterk’ willen zijn door een cynische pose; hij schrijft met zware opzet bladzijden ‘nieuw proza’ en juist daar gaat hij bijzonder snel vervelen.

Men zou dus de heer Stroman willen aanraden... maar neen, hier bedenk ik mij plotseling, dat ik weer over de hoofden der lezers met een boekenschrijver wil gaan debatteren. Raden

wij dus de heer Stroman maar niets aan; hij zal het zelf trouwens wel beter weten dan wij. Maar misschien mag ik nog wel zeggen, volgens de ‘simpele taak’, die op mijn schouders is gelegd, dat ik de lezers wijs op deze roman *René François Aristide N.N.*, juist door er de nadruk op te leggen, dat dit boek niet helemaal zo goed is als de vijf of zes wekelijkse meesterwerken, die ten onzent plegen te verschijnen... althans volgens de *Haagsche Post*. En waarschijnlijk is het daarom wel beter.

Poëzie in tabellen

DR G. STUIVELING: *Versbouw en Ritme in de Tijd van* '80
Het Derde Réveil, Honderd Verzen van Jong-Protestantsche Dichters, ingeleid door K. Heeroma

De dichter Garmt Stuiveling is onlangs cum laude gepromoveerd op een lijvig proefschrift, dat thans ook in de handel is gebracht. Het is een boek, dat om zijn onderwerp sterk de aandacht trekt, maar het is een zeer wonderlijk boek. Het staat vol met getallen, tabellen en noten, en wie het eens ter hand neemt en doorbladert, wordt uit het veld geslagen door de becijferingen, die door een ijverige doctor over de dichters van '80 worden uitgespreid; men betrapt zich zelfs op de bange vraag, of men er ooit weer in zal slagen die dichters als een naïeve leek te lezen, alsof geen Stuiveling hen in stukken had gehakt en tot tafels van vermenigvuldiging had omgerekend. Want wat Stuiveling in zijn verhandeling bewerkstelligt, lijkt, zoals het daar met de exacte vormen der wetenschap bekleed voor ons ligt, meer op mathematiek dan op poëzie; en inderdaad, zelfs bij nadere beschouwing komt men tot de conclusie, dat hier de taalwetenschap zich langzamerhand beweegt in de richting van een statistisch bureau. Heeft zulk een statistiek der poëzie waarde? Komt men iets nader tot de psyche der Tachtigers door hen rhythmisch te analyseren?

Men dient, wil men zich aan de beantwoording van die vraag wagen, voorop te stellen, dat alle ‘wetenschap der poëzie’ in laatste instantie zinneloos is. Men kan zeer veel over dichters vertellen, zij zijn aan alle kanten toegankelijk voor de verstandelijke, tabellarische analyse; men kan de dichter psychologisch te lijf gaan en hem als menselijke verschijning ‘verklaren’; men kan zijn taalgebruik vergelijken met het taalgebruik der niet-dichters en daaruit conclusies trekken, die iets opleveren voor de kennis van poëtische aandoeningen; men kan hem litterair-historisch attaqueren en trachten de dichter te zien als een product van het verleden en als beïnvloed door

allerlei stromingen, die in zijn persoonlijkheid op een bijzondere wijze zijn geschift. Maar hoeveel wetenswaardigs uit zulke onderzoekingen ook kan voortkomen, er blijft één factor ongeanalyseerd: *het dichterlijke zelf*. Hoe ijverig men het ook benadert, men komt steeds weer tot dezelfde ontdekking terug: dat er voor de poëzie geen formule te vinden is. Of liever: zodra men meent de poëzie tot een formule te hebben gereduceerd, is de poëzie geen poëzie meer.

Dit is voor mij geen reden om de poëzie speciaal heilig of goddelijk te gaan verklaren; zelfs het woord ‘poésie pure’, dat door de abbé Henri Brémond in de mode is gebracht, is een allerbedenkelijkste concessie aan de wonderdoenerij, waarmee vele dichters gaarne opereren. Stuiveling citeert een uitspraak van deze Brémond: ‘Tout poème doit son caractère proprement poétique à la présence, au rayonnement, à l'action transformante et unifiante d'une réalité mystérieuse que nous appellons poésie pure.’ Men zou zich met die uitspraak zeer goed kunnen verenigen, ware het niet, dat men op de achtergrond de verzwegen neiging ontdekte uit die ‘réalité mystérieuse’ voor de dichtkunst zijde te spinnen. Er zijn te veel mooie woorden in de definitie van Henri Brémond en men zou het heel wat eenvoudiger zó kunnen zeggen: de poëzie is, als alle waarderingen die met ons gevoelsleven samenhangen, volkomen afhankelijk vàn dat gevoelsleven, en aangezien zich de realiteit van het gevoelsleven onttrekt aan onze verstandelijke formules, onttrekt ook de poëzie zich daaraan. Vandaar ook, dat er vele mensen van onbesproken karakter zijn, die ‘niets voelen’ voor poëzie; vandaar, dat anderen er alleen het logische element, het verhaaltje of het concrete feit in waarderen, en nog anderen alleen het rollen van de r's; en deze mensen hebben niet minder bestaansrecht dan de dichters, die ieder poëtisch raffinement als een sidderaal registreren, hun gevoelsleven is alleen anders ingesteld op de taal, die zij meer om haar bruikbaarheid appreciëren dan om haar functie in dienst van bepaalde verfijnde associaties. Aan de andere kant (en dat wil ik hier speciaal onderstrepen!) heeft het dan ook niet het geringste nut, zulke niet-‘versgevoelige’ mensen langs welke logische omweg dan ook aan het verstand te

brengen, ‘wat poëzie is’; want de uitdrukking ‘aan het *verstand* brengen’ zegt hier al duidelijk genoeg, dat men het *gevoel* voor poëzie toch niet beïnvloeden kan; men kan het hoogstens enigszins ontwikkelen door eruditie bij te brengen, maar alleen dan, wanneer de aanleg aanwezig is.

Daarmee is aangeduid, dat een ‘wetenschap der poëzie’ nooit anders dan secundaire waarde hebben kan. Sectie doen op versregels leidt hoogstens tot de conclusie, dat de versregels bestaan uit een aantal dode voeten, het zij hier met anatomische boosaardigheid gezegd. Garmt Stuiveling nu wil prosector zijn in de snijzaal der poëzie; hij heeft zich met grote ijver toegelegd op de fijne trucs, is allerminst van zins halt te houden bij de grove snijmethoden der dorpsslagers, en hij is bovendien zelf dichter, hetgeen hem een zekere autoriteit kan verlenen tegenover de lijken, die hij tot object heeft gekozen. Lijken: want helaas, iedere dichter, die hij onder het mes krijgt (‘rhythmisch analyseert’, heet zoiets officieel) is onmiddellijk een kind des doods; hij valt uiteen in enjambementen, over- en onderbetoningen en wat er op dit gebied meer aan verstandelijke abstracties te koop is. Zeer grondig en zonder een zweem van humor heeft Stuiveling zijn poëtische slachtoffers aan zijn methode blootgesteld; de faculteit heeft hem dankbaarheid betoond (overbetoond, had ik haast gezegd in het jargon der versontleders) door het praedicaat cum laude; wetenschappelijk zal deze stoere arbeid ongetwijfeld zeer te prijzen zijn. Maar hier past de nuchtere vraag: wat heeft men eraan? Staat een figuur als Gorter ons helderder voor de geest, nu wij werkelijk uit den treure zijn voorgelicht over zijn enjambementen? Zijn wij wijzer, gelukkiger, beter, nu dr Stuiveling ons heeft voorgerekend, dat voor een strikt normale vijfvoetige jambe met hoogstens 2 onderbrekingen en al of niet enjambement 2 × 46 × 14400 = 1.324.800 variaties denkbaar zijn, terwijl iedere metrische wijziging opnieuw 1.324.800 mogelijkheden oplevert? Het blijkt m.i. uit de zeer magere eindresultaten van Stuivelings onderzoekingen, dat het antwoord ontkennend moet luiden. Dat in de tachtiger poëzie ‘de tendentie gaat van metrische gebondenheid naar ritmiese vrijheid’, dat Verwey en Gorter de grote vernieuwers

van het vers zijn, verbaast ons nu juist niet bovenmatig; wat hier moeizaam en conscientieus werd becijferd, had wellicht menigeen op lekenmanier ook reeds geconstateerd.

In Stuivelings boek komen gelukkig ook interessanter gedeelten voor, waarin b.v. de persoonlijkheid van Perk, Kloos en Gorter van een litterair-historisch standpunt wordt bezien; maar zij staan los van de cijferoefeningen en zijn kennelijk in het werk opgenomen om er het karakter van een hoger kruideniersboekje enigszins aan te ontnemen. Stimulerend zou b.v. Stuivelings onderscheiding van ‘Tachtigers’ en ‘Nieuwe-Gidsers’ kunnen werken (‘Terwijl de Nieuwe Gidsers de nederlandse kultuur blijvend hebben beïnvloed, zijn de Tachtigers weinig méér dan curieuze gestalten, die hoogstens een korte phase van onze literatuur vormen. De catastrophe van de Nieuwe Gids was een gevolg van de innerlike breuk tussen Tachtiger-mentaliteit en Nieuwe-Gids-mentaliteit’); maar juist deze en andere aperçu's zijn veel te veel nevenmotief gebleven en vrijwel opgeslokt door de steriele cijfermethode. Dat Stuiveling bovendien naast zijn tabellen toch steeds weer suggestieve aanduidingen nodig heeft (‘strakke contouren’, ‘klare, koele tinten’, ‘het sferische schemer-glanzende halfduister’ e.d.) is op zichzelf al weer een bewijs voor de ontoereikendheid van die tabellen. Na het wetenschappelijke monnikenwerk komt men, alsof er niets gebeurd was, weer terug tot de gebruikelijke beeldende vergelijkingen, die ook door de cijfer*lozen* bij gebrek aan beter worden toegepast om aan te duiden wat zich niet aanduiden láát....

Wanneer komt nu de man, die ons voorrekent, dat er in Willem Kloos precies 4.389.112 mogelijkheden zijn verloren gegaan, en die ons de zielegang der Tachtigers verklaart uit hun maagstoornissen? Vooral dit laatste zou ongetwijfeld belangrijke perspectieven openen.

(*Nadere toelichting*: Een lezer vraagt mij, naar aanleiding ven mijn bespreking van het boek van dr G. Stuiveling, of ik bedoeld heb ‘het poëtische’ te verdedigen tegen *alle* wetenschappelijke analyse; de consequenties van een

dergelijk standpunt zou hij zeer bedenkelijk achten, aangezien ieder dichter zich dan op ‘het poëtische’ zou kunnen beroepen, als hij door de wetenschappelijke analyse werd aangetast.

Ik schijn mij dus niet voldoende duidelijk te hebben uitgedrukt, want niets was minder mijn bedoeling dan de dichters op een ontoegankelijke Olympus te plaatsen; voor hen, die mijn ‘Démasqué der Schoonheid’ hebben gelezen, zal dat ook zeker wel buiten twijfel staan. De tabellen-methode van Stuiveling heb ik alleen veroordeeld op grond van het feit, dat zij ‘het poëtische’ niet *raakt*. Stuiveling vervalt zelf weer in dichterlijke vergelijkingen, als hij na zijn muzikale paraphrases eindelijk aan ‘het poëtische’ toekomt, omdat poëzie nu eenmaal geen muziek is. Wat er van de oorspronkelijke twee-eenheid van muziek en poëzie in ons cultuurstadium is overgebleven, is zo bitter weinig, dat men de poëzie niet meer *hoofdzakelijk* van het muzikale standpunt bekijken kan. Voor de analyse der poëzie geeft het *associatieve element*, dat met het *begrip* en het *beeld* samenhangt, de doorslag, en een ieder, die het rhythme tot uitgangspunt kiest, als zou dat voor alles de waarde van ‘het poëtische’ bepalen, raakt onherroepelijk verzeild in de doodlopende sloppen van het tabellarisch kasboek. *Tenzij* men het synthetisch vermogen bezit, de resultaten van het rhythmische onderzoek te *gebruiken* als hulpmiddel, als één ondergeschikt element bij de vele andere, die ‘het poëtische’ bepalen; maar daarvan blijkt bij Stuiveling maar weinig.

Waarschijnlijk zou een vergelijking met de muziek (waarvoor Stuivelings methode, mutatis mutandis, natuurlijk wèl opgaat) mijn intentie hebben verduidelijkt. Ik wil echter niet nalaten, achteraf even recht te zetten wat misschien aanleiding zou kunnen geven tot misverstand: het taboe der poëziedogmatici is niet het mijne en ik erken het ‘mysterie’ dier poëzie alleen tegenover hen, die het willen wegcijferen of tot een muzikaal probleem reduceren.)

Het Derde Réveil. ‘Er zijn vitalistische, socialistische en Roomsche dichters en zij zijn allemaal afzonderlijk georganiseerd. Waarom zouden er geen Christelijke dichters zijn, waarom zouden ze zich niet organiseeren? Er is plaats genoeg, er wordt op ze gewacht, er wordt naar ze uitgekeken, waar ze toch wel mogen blijven.’ Aldus schrijft de heer K. Heeroma in zijn inleiding bij de honderd verzen van Jong-Protestantse dichters, die hij met veel talent heeft verzameld tot een zeer bruikbare bloemlezing en met iets minder talent heeft bevoorwoord.

Ik haal deze zin aan, omdat daaruit onmiskenbaar spreekt de noodzakelijkheid van wat de heer Heeroma noemt ‘het derde Réveil’. Er zijn, zoo meent de heer Heeroma, overal gezellige clubs, dus wij Protestanten mogen ook een club vormen. ‘Dit leven is niet uitzichtloos en de kultuur gaat niet naar de bliksem, hoe aardig dat ook klinkt, want God wil het niet’, geeft de inleider elders te kennen, en wij kunnen ons levendig begrijpen, dat men onder dit vitale motto graag een vereniging sticht. ‘Wat mijn plaats nu verder mag zijn in de litteratuur van het derde réveil, mogen anderen uitmaken, ik heb hiermee alleen willen zeggen, dat ik mij er erg op mijn plaats voel’, voegt de heer Heeroma, die als dichter Muus Jacobse heet, er weer op een andere plaats nog aan toe, en ook dit versterkt nog ons vertrouwen in de beweging als zodanig. Dat het groeie en bloeie, dit Réveil, en dat men de gezellige toon beware, die de heer Heeroma bij dit eerste manifest der jonge garde zo allerinnemendst heeft weten aan te slaan!

‘Het eerste réveil was dat van Da Costa en Groen van Prinsterer, voorafgegaan door Bilderdijk. Het tweede was dat van Kuyper en De Savornin Lohman. Het derde réveil zijn wij.’ Dat is kort en krachtig uitgedrukt; of het veel zegt, is een andere vraag.

In ieder geval maakt de bundel verzen, die hier wordt aangeboden, de indruk van een goede keuze uit dichters, die zich in niets van andere hedendaagse dichters onderscheiden dan door een ietwat veelvuldiger gebruik van het woord ‘God’; verder zijn zij geschoold bij de z.g. ‘individualisten’ en een werkelijk simpel vroom geluid is tamelijk zeldzaam.

Is het niet wat voorbarig op grond van deze poëzie alleen al dadelijk aan zoiets als een réveil te geloven? Eer bewijst deze bundel de volledige afhankelijkheid der Jong-Protestantse dichters, naar de geest en de vorm, van de ‘individualisten’, die zij menen achter zich gelaten te hebben. Een belangrijke plaats is bovendien ingeruimd aan de oudere Willem de Mérode, die men bezwaarlijk bij de generatie van het tijdschrift *Opwaartsche Wegen* kan rekenen, al zal hij daar ideologisch wel bij aansluiten.

Met dat al heeft de heer Heerome eer van zijn werk, wat de keuze betreft. Zijn verzameling is, zij het dan geen duidelijk teken van een réveil, een collectie poëzie, die de aandacht verdient. De deelnemers zijn, behalve de Mérode: Roel Houwink, H. de Bruin, Jan H. Eekhout (zeker een der begaafdsten), Jan H. de Groot, W.A.P. Smit (één van de weinigen, die werkelijk een directe godsdienstige inspiratie doen vermoeden), Willem Hessels, Muus Jacobse, H.M. van Randwijk en Jan Ietswaart (wiens naam eens een recensent deed zeggen, dat hij met moeite zijn neiging tot het maken van een woordspeling bedwong). Dat het de meesten aan talent voor versificatie ontbreekt, mag men zeker niet zeggen; een teveel aan talent en vaardigheid komt hier meer in aanmerking dan een tekort. Zou een werkelijk réveil eigenlijk niet minder talent en meer kracht vertonen dan deze poëten? Men vergelijke slechts de bloemlezing der expressionisten in Duitsland, die een vijftien jaar geleden een ‘réveil’ verkondigde: *Menschheitsdämmerung*.

In navolging van Dirk Coster heeft de bloemlezer aan zijn inleidende beschouwingen uitvoerige karakteristieken toegevoegd, die voor buitenstaanders wel wat erg grootsprakig en volumineus aandoen. De neiging om dichters op grond van een paar verzen maar aanstonds een levensbeschouwing toe te kennen, waaraan zij in de verste verte niet toe zijn, schijnt aan het vak van bloemlezen nauw verwant te zijn. Met iets discreter omschrijvingen zou de collectie zeker gediend zijn geweest; maar de heer Heeroma houdt nu eenmaal van het geweldige, zoals ons reeds uit zijn krachtdadig beslagleggen op de term ‘réveil’ is gebleken.

Als een van de beste verzen uit *Het Derde Réveil* volge hier een gedicht van Jan H. Eekhout, *De Waanzinnige*:

'k Heb hard om God gebeden, en Hij kwam -
Drong plots zich driftig in mijn felle zinnen
Als wilde Hij in mij opnieuw beginnen
Zichzelf, nu het al losbrak uit den ban
Van een zoo groot, roofzuchtig haast, beminnen -
Sindsdien laait onophoudelijk in mij van
Zijn vreemd Bestaan de folterende vlam,
Doch kan Hij mij, noch ik Hem overwinnen...

Eén was, die zag hoe Hij in mij ging wijken,
En daarom bracht men God en mij te samen
In dit grafnauw en beendernaakt vertrek -

Hier zullen vechten wij tot wij bezwijken,
Gillend verward dooreen elkanders namen,
Scheldend elkander schaamteloos voor gek.

Bernard Shaw in ‘shorts’

BERNARD SHAW: *Short Stories, Scraps and Scravings*

Het overkomt mij dikwijls, dat ik mensen ontmoet, voor wie Bernard Shaw vrijwel niets anders is dan een reizende vulkaan van paradoxen. Van tijd tot tijd zien zij die vulkaan in hun dagblad ergens spuwen, nu eens in Amerika, dan weer in Rusland; en wat hij uitbraakt, is dan gewoonlijk juist het tegendeel van datgene, wat zij verwacht hadden. Vandaar, dat de naam Shaw bij hen het visioen oproept van een schrijver, die het zover heeft gebracht, dat hij zich alle litteraire poses kan veroorloven en overal wordt opgewacht door journalisten, die hem gelegenheid verschaffen zich weer eens in zulk een onverwachte pose te laten bezichtigen.

Inderdaad, het is zeker een unicum, deze krampachtige populariteit van een auteur, die werkelijk nog wel iets meer in zijn mars heeft dan anecdotes voor reporters; het is een unicum, dat een schrijver van betekenis zozeer identiek kan worden met de voorgevel, die het huis verbergt. *Verbergt*, dat moet men Shaw tot zijn eer dadelijk nageven. Maar aangezien de voorgevel toch ook een onderdeel is van de gehele architectuur van het huis, zou men ten onrechte de Shaw der kwistig rondgestrooide interviews geheel scheiden van de Shaw, die *Candida* en *Pygmalion* kon schrijven. Het is eenvoudig ondenkbaar, dat b.v. Dostojewski aldus door de wereld zou reizen en zich zo zou laten ventileren door persmuskieten; deze voorgevelallures van Bernard Shaw karakteriseren wel degelijk zijn persoonlijkheid, die uit een zonderlinge mixtuur van Fabiansocialisme, Ibsen, Darwin en nog enkele andere elementen is gevormd. De democratische gemeenschap en de neiging tot wereldverbetering hebben zich in deze merkwaardige man gemengd met een belangrijk aantal sceptische reserves en kwaadaardige stekels; maar - zoals hij zelf heeft toegegeven in zijn commentaar op zijn biograaf Frank Harris - de ‘Welt-

verbesserungswahn' is altijd een van zijn geliefkoosde hobby's gebleven; waaruit men weer mag concluderen, dat hij zelfs als hij voor de afwisseling dictatoren platonisch bewondert, altijd een onverbeterlijke democraat blijft en wel tot zijn dood blijven zàl. Wat men is, hangt minder van de intellectuele gezindheid dan van de gehele persoonlijkheid af; en met hoeveel scherpte Shaw zich ook steeds geweerd heeft tegen de caricaturen, die uit de democratie (evenals trouwens uit de aristocratie) zijn voortgekomen, hij was nooit anders dan de democraat per excellence. Dat is zijn grote charme, want juist als democraat verstond hij de kunst zich zelf te blijven en zich te onderscheiden van andere democraten; hij pleitte in vrijwel al zijn toneelstukken, hij had nooit iets van de 'l'art pour l'art'-auteur, hij achtte zich zelfs verheven boven Shakespeare, hij ontworstelde zich nooit geheel aan de invloed, die de politieke spreekbeurten uit zijn socialistische periode op hem hadden; en toch werd hij... Shaw, een figuur, een eigenheid, het genie van de tweede rang, als men wil, maar dan met een speciaal accent vol genegenheid op het woord 'genie'. Shaw bewijst door zijn werk, dat het genie zich overal kan openbaren, dat de 'tweede rang' evengoed zijn genialiteit heeft als de eerste (en misschien ook de derde); want als men Shaw geniaal wil noemen (waartegen, dunkt mij, niet het geringste bezwaar bestaat), dan is het niet nodig, dat men daarom zijn duidelijke tweederangs-eigenschappen gaat idealiseren; mèt al zijn typische banale kanten, mèt zijn voorgrond van gretige geestigheden en zijn achtergrond van angelsaksisch vertrouwen in 'Life Force' of 'Creative Evolution', heeft Shaw iets onnavolgbaars, dat menig stoer auteur van onaantastbare eersterangs middelmatigheden (ook die bestaan zowaar!) hem onderhands geweldig zal benijden.

Zijn leven lang was Shaw een polemist, ook waar hij zich schijnbaar buiten de directe polemiek bewoog; als zodanig is hij wellicht voor de representanten van het 'l'art pour l'art', voor de officiële wijsgeren, voor de cultuurmensen, kortom, van een zekere deftigheid, al spoedig afgedaan met een zelfde gebaar, waarmee zij ook Ibsen plegen af te doen. Deze auteurs, zo zegt men, zijn een tijd lang aan de orde, omdat zij zich be-

zig houden met de problemen van de dag, maar zij zijn dan ook spoedig verouderd en zijn niet te vergelijken met de auteurs; die ‘voor de eeuwigheid’ geschreven hebben. Niets heeft men dan ook Shaw meer kwalijk genomen, dan dat hij zich met Shakespeare dorst vergelijken en zich zelfs boven Shakespeare waagde te plaatsen; een pamflettist, die een ‘eeuwige auteur’ aanrandde, was toch al te ridicuul! Maar het komt mij voor, dat de tegenstelling tussen Shaw en Shakespeare zo wel wat al te gemakkelijk wordt afgedaan. Shaw heeft geen Hamlet geschapen, dat is waar, en ik ken zelfs geen personage uit zijn omvangrijk oeuvre, dat het ook maar een ogenblik tegen Hamlet zou kunnen opnemen; maar is het niet bijzonder onvruchtbaar de quaestie aldus te stellen? Moet men Multatuli gaan verwijten, dat zijn Havelaar geen Faust is geworden? Van oneindig meer belang lijkt mij, dat Shaw de mogelijkheden die in hem waren met een meesterschap heeft gerealiseerd, waaraan alleen een kortzichtige (en doorgaans lichtelijk jaloerse) critiek de naam ‘goedkoop’ kan geven. En dat de werken van Shaw voor de zoveelste generatie (laat ons zeggen die van 1980) weinig of geen betekenis meer zullen hebben, lijkt mij allerminst zo zeker. Er zal veel afvallen, en er zal met name veel actuele toespeling en shaweske geestigheid afvallen; leest of speelt men echter de *gehele* Shakespeare? Zonder ook maar iets te willen verdoezelen van het diepgaande verschil tussen beide schrijverstypen: ik zou die laatste bewering toch niet gaarne voor mijn rekening nemen!

Er zijn speciale genoegens op leesgebied, die men zich vooral niet moet onthouden. Daartoe behoort ook de lectuur van Frank Harris' ‘unauthorised biography’ van Bernard Shaw, die in 1931, kort na de dood van Harris, verscheen met een postscriptum van Shaw zelf. Harris is ten onzent misschien meer bekend door zijn uitmuntende biographie van Oscar Wilde en door het schandaal, dat destijds zijn voor pornographie uitgemaakte *My Life and Loves* veroorzaakt, maar zijn boek over Shaw is zeker niet minder de moeite waard dan dat over Wilde. Het is geschreven zonder enig ontzag voor de officiële Shaw en de officiële litteraire traditie, die door de jaren om Shaw is geweven; de stijl is die van een nieuwsgierige,

soms indiscrete vriend, die geen andere bedoelingen heeft dan ‘achter de waarheid’ te komen, achter de schermen te kijken; men behoeft niet door overgenomen waarderingen van anderen te waden, men behoeft zich evenmin door een rijstebrijberg van gewichtige termen en -ismen heen te eten; de Shaw, waarover Harris handelt, is familiaar nabij en blijft desondanks (dat pleit voor Harris' intelligentie èn voor de betekenis van Shaw) onmiskenbaar een *figuur*.

Wat de lezing van dit boek zo bijzonder aantrekkelijk maakt, is, dat de mens en schrijver Harris voortdurend verbaasd is over een zo ‘onmogelijk iemand’ als de mens en schrijver Shaw. Harris, groot bewonderaar van Shakespeare en vrouwenkenner, is eigenlijk constant polemisch tegen zijn vriend, die het gewaagd heeft Bunyan boven Shakespeare te verkiezen en zich op het gebied van de sexe polemisch te gedragen; het is een vriendschappelijke vorm van polemiek, maar daarom niet minder principieel. In zijn postscriptum reageert Shaw daarop op een wijze, die geen twijfel overlaat, of hij heeft Harris ‘door’, meer nog wellicht dan Harris Shaw ‘door’ had; op zijn beurt acht hij Harris weer een ‘impossible man’ en hij omschrijft dat met redenen. Zo wordt het boek als geheel veel meer dan een gewone biographie van de soort, die tegenwoordig in de mode is; het wordt een krachtmeting tussen twee persoonlijkheden, die elkaar van zeer nabij hebben gekend, brieven hebben gewisseld, gesprekken hebben gevoerd... en elkaar in laatste instantie toch volkomen vreemd zijn gebleven. Het is een boeiend duel, waarbij men nu eens voor Shaw, dan weer voor Harris partij kiest.

Wil men Shaw leren kennen, dan moet men natuurlijk in de eerste plaats zijn werken lezen; maar aangezien werken weer veel verbergen, dat aan de ogen van een vriend niet ontgaat, heeft men in de biographie van Harris een uitmuntende aanvulling. Al wijst Harris' manier van leven die van Shaw instinctief af, zijn geest is scherp genoeg om achter de shaweske clownerie motieven te speuren, waarvan ook Shaw zelf de waarde moet erkennen. Eén van de zeer juiste dingen, die Harris heeft opgemerkt, is, dat Shaw, hoewel hij over een onuitputtelijke voorraad geestigheid beschikt, eigenlijk geen gevoel

voor humor heeft. Dit lijkt mij geen toeval; er is te veel systeem in Shaws geestigheid, omdat hij in wezen een religieus en zelfs paedagogisch man is, een pleiter voor een ‘goede zaak’, een overtuigde wereldverbeteraar; zijn overvloed van geest is een reactie-verschijnsel op de in veel opzichten zo kromgetrokken Engelse samenleving, waartegen Shaw voortdurend in het geweer is geweest, en dit reactieverschijnsel is hem tenslotte tot een tweede natuur geworden.,

Engeland heeft een eigenaardig effect op zijn onafhankelijkste schrijvers, dat kan men duidelijk constateren zowel aan Shaw als aan D.H. Lawrence; van de weeromstuit trekken zij zelf naar de andere kant krom, zij krijgen een hobby of een tic, die tegen de conventionele Engelse hobby's en tics ingaat, Daardoor herkent men hen op het continent toch altijd weer als typische Britse staatsburgers, mèt al hun negativiteit, mèt al hun fel verzet. Shaw, ‘the funny man in a boarding-house’, zoals iemand hem genoemd heeft, is, van dit standpunt bekeken en ondanks zijn Iers aangelengd bloed, toch weer een auteur, die nergens anders dan in Engeland mogelijk zou zijn.

Deze verzameling short stories en ander ‘kleingoed’, geeft in miniatuurdimensies een overzicht over verschillende tientallen jaren van Shaws litteraire leven. Men vindt er zijn altijd ietwat gewilde en sterk theoretische persoonsbeschrijving, zijn bekende satyrische toon, die nu eens precies raak is en dan weer goedkoop aandoet, men vindt er alles, waaraan zijn tegenstanders, die meer voor het ‘l'art pour l'art’ zijn, zich terecht of ten onrechte ergeren. Het merendeel van deze verhalen getuigt van de nuchtere fantasie, waarover Shaw beschikt; zijn ingrediënten hebben bijna altijd iets onwerkelijks, maar de nuchterheid van zijn steeds observerend critisch verstand maakt, dat de onwerkelijkheid der situatie direct gecompenseerd wordt door talrijke satyrieke elementen. Het eerste verhaal b.v. (*Aerial Football: the New Game*) brengt een overreden juffrouw en een bisschop, die zijn nek gebroken heeft, voor de Hemelpoort, het tweede (*The Emperor and the Little Girl*) de Duitse Keizer en een meisje op het slagveld van de wereldoorlog; in *The Miraculous Revenge* krijgt de lezer de geschiedenis van een wonder te horen, maar het is een won-

der à la Shaw; het eigenlijke middelpunt van de novelle is de man, die het wonder bespionneert, rationaliseert, kortom: tot een detectiveverhaal van het verstand omwerkt. Zo gaat het in de meeste schetsen, die dit boek vullen; de bizarre situatie, waarvan een geboren romanticus zou hebben geprofiteerd ten bate van het gevoel, dient Shaw uitsluitend om zijn polemische driften vrij spel te laten; hij heeft die situaties nodig, omdat ze scherpe contrasten opleveren, en de scherpe contrasten leveren hem het beste materiaal voor zijn satyre.

Men moet deze short stories liever niet vergelijken met die van zijn landgenoot Alduos Huxley, die een erkend meester is op dit terrein. Bij Shaw blijft de satyre veel meer aan de oppervlakte dan bij Huxley; zijn mensen blijven mager, omdat zij speelse uitvindingen van een begaafd brochureschrijver zijn, die hen in dienst neemt voor zijn paradoxale geest.

In deze bundel is voorts nog afgedrukt de reeds eerder afzonderlijk verschenen grote novelle *The Adventures of the Black Girl in her Search for God* (met de aardige houtsneden van John Farleigh). De reacties van deze 'black girl' op de verschillende Godsconcepties, die zij, gewapend met haar 'knobkerry' tegenkomt op haar expeditie, zijn zo typisch en compleet Shaw, dat men van tijd tot tijd geneigd is in deze negerin een verjongde, poëtische schaduw van hemzelf te zien. Ook hier liggen Shaws goede en minder goede eigenschappen door elkaar heen; zijn grillige, maar altijd verstandelijk gecontroleerde fantasie brengt de zonderlingste phaenomenen bijeen om het directe en (volgen Shaw) primitiefspontane inzicht van het zwarte meisje een tegenwicht aan menselijke cultuurdocumenten te geven. Het zou bij ieder ander auteur onherstelbaar goedkoop zijn geworden; bij Shaw heeft het altijd nog charme genoeg om de lezer voortdurend te boeien. Eigenlijk is ook in deze geschiedenis weer de pamflettist aan het woord, die zich achter een negerin verschuilt om zijn ideeën te verkodigen; trouwens, Shaw heeft niet kunnen nalaten er een explicatieve commentaar bij te schrijven, die de avonturen van zijn heldin nader toelicht.

Tenslotte trouwt het zwarte meisje in de tuin van Voltaire een 'Irishman', die ook in de houtsneden van Farleigh, ver-

dacht veel op Shaw zelf lijkt. Met deze mogelijkheid heeft Frank Harris, die een geheel hoofdstuk aan Shaws ‘sex-credo’ wijdt, toch nog geen rekening gehouden....

Courths-Mahler op de barricaden

THEUN DE VRIES: *Eroica*
THEUN DE VRIES: *Aardgeest*

De ‘grootste revolutieroman’ was in Nederland nog ongeschreven en daarom moest hij tot iedere prij geschreven worden. In dit simpele zinnetje vindt men waarschijnlijk de verklaring van het feit, dat thans voor ons ligt een dikke turf, getiteld *Eroica*, en geschreven door Theun de Vries, reeds vermaard door zijn even dikke maar zeker minder slechte roman *Rembrandt*, verschillende gedichtenbundels (waarvan een bekroond met de Domprijs voor poëzie), het ‘speelse intermezzo’ (de term is niet van mij - zou ook niet van mij kunnen zijn - maar van een advertentie) *Doctor José Droomt Vergeefs* en een ‘jongensboek voor grote mensen’ (de term is wèl van mij en achteraf door de schrijver zelf juist genoemd), *Koningssage* geheten. Een andere verklaring dan deze, die, ik geef het toe, wat commercieel klinkt, zou ik tenminste niet kunnen opsporen, nadat ik *Eroica* met de moed der wanhoop en een voortdurend mobiel schoolsmeesterspotlood om de taalfouten te onderstrepen heb doorgewerkt. Het wordt weliswaar door de uitgever aangekondigd als ‘een grootsch opgezet werk, dat zoowel door zijn compositie als door zijn prachtige beschrijvingen, door zijn rijkdom van scherp geteekende figuren, weergave der sfeer van het feodale slavische land, waar het speelt, warme bewondering wekt’, maar ik kan niet anders dan met de hand op het hart zeggen, dat ieder woord van deze gloeiende aanbeveling bezijden de nuchtere waarheid is; alleen de grootse opzet klopt natuurlijk, en zelden zag men een auteur zo volkomen het weerloze slachtoffer worden van zulk een grootse opzet. Had hij maar wat minder opgezet, dan was hij waarschijnlijk ook wats minder dupe van zijn stof geweest dan thans, nu hij in zeven sloten tegelijk is gelopen en een heldendicht heeft gebakken, waarvan Hedwig Courths-Mahler jaloers zou kunnen zijn; want werkelijk, het

naïeve *Koningssage* is een gaaf meesterwerkje (ook al, omdat het tenminste zonder taalfouten is geschreven) vergeleken bij het van ondoorleefde, onbegrepen en ongeziene ‘grootse’ episodes overschuimende *Eroica*. Dit boek, dat de pretentie heeft het werk van een volwassene en een serieus schrijver te zijn, dat bovendien door zijn geadsverteerde ‘grootsheid’ nog de verwachting moet wekken van uit te stijgen boven onze huiskamerromans, is tot op heden het slechtste, want het meest valse boek van het seizoen; het heeft geen zin dat te bemantelen, en het heeft zelfs véél zin dat onomwonden te zeggen, waar de allures hier zo buitensporig misleidend zijn. Over *Eroica* kan men, hoe lang men ook zoekt naar een vergoelijkend woord, niets in het midden brengen, dat ‘verzachtende omstandigheden’ pleit; het is zelfs in de Courths-Mahler-zin niet boeiend, omdat het overal tergend riekt naar de schone letteren, die er naarstig en vergeef aan zijn verspild, het is als detective-roman mislukt, omdat het *De Demonen* van Dostojewski op zijn achterhoeks wilde nastreven, het is psychologisch tien maal minder verantwoord dan *Ons Anneke* van Eva Raedt-de Canter, dat men toch waarachtig ook geen chef d'oeuvre mag noemen, het is, kortom, een van de ergste voorbeelden van litteraire kitsch en voor de man, die zijn *Rembrandt* althans met gevoel voor smaak wist neer te schrijven, een blamage, waarvan hij zich niet spoedig zal kunnen herstellen. Laat ik hier aan toevoegen, dat ik mij uitdruk in de gematigde bewoordingen, die een dagbladcritiek vergt, en zonder een zweem van overdrijving.

Het misverstand, waarvan *Eroica* het product is, laat zich tamelijk gemakkelijk analyseren. Het is een misverstand, waarvan destijds in Duitsland (maar dan nog: met hoe onvergelijkelijk meer talent!) schrijvers als Jacob Wassermann (in zijn *Christian Wahnschaffe* b.v.) en Lion Feuchtwanger (in *Erfolg*) al evenzeer dupe werden; het is het misverstand van de ‘grootse opzet’ van Dostojecwsky. Gehoorzamend aan een redenering, die de oorzaak met het gevolg verwisselt, kwamen deze auteurs (zo moet men zich dat tenminste voorstellen) tot de conclusie, dat de grootheid van Dostojewski lag in zijn enorm front van uiterst gevarieerde romanpersonages, in de

bizarre situaties, waarin deze personages zo nu en dan verkeerden, en in de ‘abnormale’ handelingen, waaraan zij zich telkens schuldig maakten; verder redenerend konden zij dan uit de vorige conclusies zonder bezwaar opmaken, dat het niet zo moeilijk moet zijn romans te schrijven zoals Dostojewski dat gedaan had. Ik stel hier nu als bewuste redenering voor, wat zich grotendeels onderbewust en in ieder geval op veel gecompliceerder wijze heeft voltrokken; maar het komt er toch wel degelijk op neer, dat dit misverstaan van Dostojewski noodzakelijkerwijs tot een imitatie moest leiden van zijn *uiterlijke* eigenaardigheden, die door de navolgers als de essentie van zijn werk werden opgevat. Het ontbrak deze auteurs, hoeveel verdienste hun overigens ook toekomt als litteratoren, volkomen aan het genie van de mensenkenner, dat Dostojewski onmiddellijk op het allereerste plan brengt als mens, maar ook (ondanks zijn ‘compositiefouten’) als schrijver; daarom zagen zij ook niets van de genialiteit van Dostojewski en zij griezelden liever litterair over zijn epileptische aanleg en zijn aanslag op wat de Europese ethiek altijd als onomstotelijk en waardevol had beschouwd. Zelfs aan de manier, waarop zij hun romanfiguren typeren, kan men het misverstand duidelijk opmerken; Dostojewski pleegt zijn personages met verrassende details te beschrijven (voorbeeld: Stawrogin uit *De Demonen* bijt iemand in het oor), *ergo* karakteriseert ook Lion Feuchtwanger zijn personages met zulk soort verrassende details. Kan het een voudiger? Is er iets gemakkelijker? Er is slechts één klein verschil: de details van Dostojewski zijn altijd *gezien* en dus psychologisch meesterlijk verantwoord, die van Feuchtwanger zijn *litterair* en dus nietszeggend, op zijn best uiterlijke bechrijving en op zijn slechtst puur verzinsel van een schrijver, die interessante mensen wil demonstreren.

Laat ik intussen oppassen voor een nieuw misverstand. Immers *Erfolg* van Feuchtwanger is altijd nog een boeiende (zij het dan ook enorm omslachtig geschreven) kroniek van een historische episode in Duitsland, die vooral tegenwoordig haar documentaire waarde heeft; *Eroica* van Theun de Vries is zelfs dat niet, het is het verlitteratuurde verzinsel van ie-

mand, die een revolutie schildert in een anoniem kitschland (slavisch natuurlijk, voor de verkoopbare charme!) zonder een grein reële ervaring, zonder enig talent ook om die ervaring te veinzen, zonder behoorlijke kennis van de Nederlandse taal zelfs. Het is eigenlijk grotesk, naast *Eroica* Dostojewski's *Demonen* ook maar te *noemen*; en lag het niet al te zeer voor de hand, dat Theun de Vries onze Dostojewski in moderne uitgave zou willen zijn, ik had de combinatie van beide namen vermeden. Een vergelijking met b.v. de revolutieroman *Fakkeldragers* van Ed. Coenraads (1932), waarvan het uiterlijk gegeven enige overeenkomst met dat van *Eroica* vertoont, kan De Vries overigens al evenmin verdragen; *Partij Remise* van Jef Last straalt naast zijn collega in een geniaal licht. Het enige, wat men op dit punt dan nog ten gunste van Theun de Vries zou kunnen aanvoeren, is, dat hij het Ehrenburg-patent althans niet heeft gebruikt en volkomen op zijn originaliteit van dostojewskiaans geïnfecteerde Courths-Mahler der barricaden heeft vertrouwd.

De Vries heeft het zich in zoverre niet gemakkelijk gemaakt, dat hij een zeer lijvig boek heeft geschreven; maar daarom heeft hij zich dan ook veroorloofd dat boek te laten spelen in een land, dat geen sterveling kan controleren. Dat land munt uit door de categorische aanwezigheid van alle ingrediënten, die een litterair bedachte revolutie alzo nodig heeft; primo een leider, die hier Lucka heet en op zijn tijd braaf door spionnen wordt nagezeten; secundo een revolutionnair auteur, Andreas Prydzow geheten, waarin men ondanks de dwaze vertekening toch nog zo half en half een ijdele wensdroom van Theun de Vries zelf meent te herkennen; tertio de cynische ‘aap’ der revolutie, die men met heel veel goede wil voor een mislukt afgietsel van Pjotr Stepanowitsj uit *De Demonen* zou kunnen houden, en die hier voor de interessantheid als Griek is uitgedost (hij heet Miron Anthiadès) en het niet minder interessante beroep van toneelregisseur uitoefent. Een tolstoïaanse baron, een schurk van een politieminister, staatsraad Rastvjew, een edele officier, luisterend naar de naam Demetrius Branclaw en nog enige andere lang niet ordinaire manspersonen verschijnen, wanneer de ingewikkelde situatie

zulks nodig maakt, ook van tijd tot tijd op de planken. Aan vrouwelijk personeel is evenmin gebrek; hier treffen wij naast en tegenover elkaar aan de vorstelijke, blonde, artistieke, pianistische, en toch (wie zou het nog geloven) voor luxe gevoelige vrouw (Alessandra Starzyska), de weelderige, instinctieve, dierlijke, zwarte, minnende, moederlijke vrouw (Lydia), benevens nog een studerende Ljoeba en ook een meisje uit een lingeriewinkel, waaraan de revolutionnaire leider in het heetst van de actie enkele tedere gedachten wijdt. Hoe prachtig is dat alles beschreven, hoe fraai rolt hier het leven langs de banen van Courths-Mahler! Er zijn voortdurend 'magnetische trillingen' in de lucht werkzaam, de dames zijn onophoudelijk geparfumeerd en vandaar zwoel (op pag. 93 blijken ook de handschoenen van Demetrius geparfumeerd, op pag. 99 geurt zelfs de mephistophelische staatsraad Rastovjew naar parfum, 'deze groote tijger met de troebellichte oogen'), en intussen toont Courths-Mahler, dat zij ook over de 'grote dingen' praten kan in dialogen, die de stoutste verwachtingen inzake platvloersheid slaan. De revolutie zelf voltrekt zich na veel strubbelingen toch voorspoedig; hoewel de deelnemers het ontstellend druk hebben met hun amoureuze moeilijkheden en de lezer niet precies begrijpt, hoe het practische werk verricht wordt in zulk een geparfumeerde sfeer, komt het eindelijk tot een straatoproer, dat wordt 'neergeslagen'; maar later, dank zij de wonderbaarlijke bekering van de officier Demetrius Braclaw (de man met de geparfumeerde handschoenen), lukt het beter, zodat de leider, die eerst op even wonderbaarlijke wijze door een electrisch geladen prikkeldraadversperring moest heen breken om uit het gevang te komen, het beloofde land toch nog mag aanschouwen. Uit het slot van het boek straalt de heerlijkheid van het bereikte; er zijn natuurlijk enige doden gevallen, maar die vallen met maximum-effect, zodat het happy ending er zeer natuurlijk op kan volgen.

Even grotesk als het hele verhaal is de wijze, waarop De Vries zijn personen stuk voor stuk, met een merkwaardig juist gevoel voor alles, wat zij *niet* zijn, weet te karakteriseren; het misverstaan van Dostojewski is hier alleen nog maar komiek.

De beperkte plaatsruimte dwingt mij tot slechts één voorbeeld, de typering van de heldin Alessandra Starzyska. ‘Alessandra was groot en blond, een buigzame, ranke gestalte, *die zij zelf bijna styleerde*. Er was een *doodelijke voornaamheid* in haar gebaren en oogopslag, iets spottends en hooghartigs, dat mannen en vrouwen, zij het dan om van elkaar verschillende redenen, fel prikkelde. Ofschoon ieder wist van haar eenvoudige afkomst, vergat men dat steeds tegenover haar verschijning en welverzorgde elegantie. Het eenige, dat haar niet tot een *geboren dame* stempelde was de berekende en welbewuste opzettelijkheid, waarmee zij partij trok van haar uiterlijke distinctie.’ Elders heet het, dat men ‘enkel haar schoonheid en intelligentie (zag), *de exotische pantsering van een misschien brandende natuur*’. Natuurlijk stijgt ook hier ‘een ijle gewaarwording (sic! M.t.B.) van onbereikbaarheid’ met het ‘koel lavendelparfum’ uit haar kleren, heeft zij een ‘vorstelijke vrouwenhals’ en nog iets twijfelachtigs: ‘een grijze, *nihileerende* blik’. Men zou Theun de Vries willen vragen, waarom zij haar gestalte *bijna* styleerde en waarom haar natuur *misschien* brandde; maar men houdt zich maar in, als men merkt, dat hij van zulke stoplap-woorden overal gebruik maakt, waar hij niets ziet en toch karakteriseren wil (voorbeelden van dit ‘bijna’ op pag. 58, 60, 65, 76, 81, 163, 169, 183, 203, 242, etc.); iemand, die de welbewuste opzettelijkheid van welverzorgde elegantie verslijt voor dodelijke voornaamheid, moet trouwens wel stekeblind zijn. Dat het dagboek van gemelde Alessandra het summum van stupiditeit vertegenwoordigt, bewijst bovendien, dat haar natuur, hoe brandend ook *misschien, zeker* niet veel zaaks moet zijn geweest.

Afgezien nog van de honderden stoplappen: de taal van dit boek is van een slordige gemeenplaatsigheid, die met alle beschrijving spot. Ik noem maar willekeurig een en ander. P. 43: ‘En nu reet deze fatterige comediant de oude wond smartelijk open, vergiftigde hij Andreas met herinneringen, die hun venijn in zijn gedachten stortten en hem verbrandden met scherpe pijn.’ P. 26: ‘Het leven was schoksgewijs.’ P. 72: ‘Het was waar, dat hij zich een gruwelijk air gaf’. P. 105: ‘Hij sloeg zijn loome oogen wijd open.’ P. 135: ‘Bogadin stortte

naar binnen' (hij zakte niet door het plafond, wel te verstaan!). Op p. 151 nog dit fraais van Alessandra: 'Thuis baadde ze zich, heet; tien, twintig maal waschte zij de plekken, waar de staatsraad haar had gekust.' P. 197: 'Hij lachte door en stak, asthmatisch en onverwoestbaar, een sigaar op.' (Opsteken van rookgerei en spelen van klassieke muziek zijn natuurlijk schering en inslag.) P. 184: 'De huisbewaarster was een nietig menschje, die (sic M.t.B.) een gebochelden indruk maakte'. P. 188: 'de volslagenste heerschappij over Rastovjew'. P. 254: 'Ik voelde, dat hij zelfs zijn charme als heer had verloren voor me' (het is n.b. de bijna gestyleerde Alessandra, die deze commis-voyageurswaardering notuleert!). P. 286: 'De vergelijking was momentaan opgeschoten bij Demetrius.' P. 268: 'Ik ben stikkensvol angst.' En op p. 269 schrijft Alessandra, 'de weergalooze partisane', in haar journaal: 'Gelukkig, dat ik dit dagboek aan den lijve bewaar.' Hoe? Zoals men in het buitenland zijn Sperrmarken in een zeemleren zakje onder het hemd draagt??

Deze voorbeelden lijken mij wel genoeg; voor hem, die dorst naar meer, ligt mijn rijk geannoteerde recensie-exemplaar ter visie. Men behoeft er zich, dunkt mij, thans niet al te zeer meer over te verbazen, dat het beeldend vermogen van De Vries ten opzichte van zijn romanfiguren gelijk nul blijkt te zijn.

Bijzonder belachelijk zijn ook de talrijke erotische (zetter, niet eroische s.v.p.) scènes, waarmee De Vries zijn turf heeft gelardeerd om er luister aan bij te zetten en zich op het geduldige papier uit te leven. Het is alles zo volmaakt Courths-Mahler in het gedurfd-moderne, dat men zich over zekere details alleen nog vaag verwondert. 'Lydia haalde de weelderige schouders op... Zij drentelde ontevreden om het bed; haar lichaam geurde geparfumeerd vanonder de zachte zijde; zij had zich al gewasschen.' De laatste opmerking moet zeker worden doorgegeven aan de lezer, die zulke buitensporigheden alleen onder nadrukkelijke garantie gelooft.

Het is moeilijk om na *Eroica* het zo verzorgd uitgegeven dichtbundeltje *Aardgeest* van dezelfde Theun de Vries objectief te lezen. Deze verzen zijn vrij van de wanstaltigheden, die

de mislukte roman ontsieren; zij zijn na zijn vorige bundels niet verrassend, maar elegant, meestal gaaf van vorm en zelfs tamelijk zuiver van toon; sierlijke arabesken van een poëtisch talent. Is voor deze schrijver de poëzie een middel om te verbergen, dat hij in proza niets dan banaliteiten te zeggen heeft, m.a.w. om te zingen, wat hij niet zeggen kan? Men zou het gaan geloven, nu men deze twee staaltjes van zijn schrijverschap naast elkaar heeft liggen. In ieder geval is de dichter Theun de Vries iemand, die ‘zijn vak verstaat’ en de romancier Theun de Vries iemand, die het nog niet geleerd of al weer vèrleerd heeft. Hoe moet men nu verband leggen tussen deze vormelijke poëtische élégance en deze stuntelige romanfabricage? Het antwoord op die vraag hangt af van de voorstelling, die men zich gemaakt heeft van de ‘dodelijke voornaamheid’ der dame Poëzie....

Frankrijk-Rusland

ILJA EHRENBURG: *Vus par un Ecrivain d'U.R.S.S.*
ANDRÉ GIDE: *Pages de Journal* (1929-1932)

De verhouding Frankrijk-Rusland heeft in de laatste decennia der geschiedenis enige aspecten vertoond, die men met enig goed recht zou kunnen samenvatten onder het *ironische* aspect dier geschiedenis. Weliswaar is het niet de geschiedenis zelf, die ironisch is, maar zijn wij het, die de ironie in de gebeurtenissen zoeken; hetgeen echter niet wegneemt, dat de feiten in dit bijzondere geval de ironie al bijzonder gemakkelijk maken. Ik behoef slechts te herinneren aan de Frans-Russische alliantie, die in 1891, na het vermaarde vlootbezoek te Kronstadt, op zulk een innige wijze de eenheid van tegendelen in de politiek demonstreerde; het republikeinse Frankrijk vlijde zich tegen het absolutistische Rusland aan, om zijn overschot aan opgespaard kapitaal aan de reactionnaire kolos kwijt te kunnen raken; en om der wille van dit eminente belang werden de uiteenlopende belangen bij de barricaden tijdelijk op de achtergrond gedrongen. Pecunia non olet; dit 'monsterverbond' (om een woord der gemakkelijk verontwaardigden te gebruiken), dat de kern zou gaan vormen van Koning Edwards 'Einkreisungspolitik', is tot de val van het Tsaristische regime blijven bestaan. Voor hen, die geneigd zijn al te spoedig aan de suprematie der ideeën boven de stoffelijke belangen te geloven, kan deze alliantie ook thans nog rijkelijk stof tot overdenking opleveren.

De tijden zijn sindsdien veranderd, en met hen krijgt de ironie een ander accent; wie nu van een 'toenadering' tussen Frankrijk en Rusland hoort, moet met factoren werken, waarvan ook de oude heer Barthou in zijn jeugd niet zou hebben kunnen dromen. Terwijl het vroeger gewoonte was, Frankrijk tegenover Rusland te stellen als het nieuwe tegenover het oude, is het thans precies andersom: het 'nieuwe' is Rusland, het oude, zeer oude is Frankrijk. De factor Rusland is niet

meer de factor Rusland van de alliantie van weleer; sedert 1917 is hier het proces aan de gang, dat zich na een periode van heftige en uiteraard noodzakelijke negativiteit bezig is te stabiliseren in positieve zin; de Sowjet-Unie is in 1934 weer een betrekkelijk constante grootheid in de internationale politiek, maar in die nieuwe positiviteit is een aantal jaren van enorme sociale en culturele omwenteling verdisconteerd. Daarentegen is Frankrijk in hoofdzaak gebleven wat het was. Hoezeer ook de meningen in de diverse kampen mogen uiteenlopen, er bestaat vrijwel eenstemmigheid ten opzichte van Frankrijks ‘rijpheid’; een gemeenplaats wellicht, maar dan toch een gemeenplaats, die niet alleen op rhetoriek berust. Frankrijk, met zijn duidelijke behoefte aan ‘veiligheid’ (een behoefte, die soms in een soort monomanie schijnt te ontaarden), is in wezen nog hetzelfde Frankrijk, dat zijn spaarpenningen in Tsaristische ondernemingen wilde steken; het is een ‘verzadigd’ land, en als zodanig een symbool van het ‘oude’, dat om zo te zeggen voor het grijpen ligt voor iedere symbolist van professie.

Ik heb de tegenstellingen van 1891 en 1934 tussen twee factoren, die men gemakshalve maar als gegeven veronderstelt, even naar voren gebracht, omdat het pas in een Franse editie verschenen boek van Ilja Ehrenburg de tegenstelling van 1934 zo merkwaardig duidelijk documenteert. De naam Ehrenburg heb ik meermalen genoemd in verband met zijn talrijke en overgetrouwe epigonen in Nederland, die grootgebracht zijn met de benzine van zijn internationaal bekende *Leven der Auto's* en er prijs op stellen precies als Ehrenburg alle zinnen in de tegenwoordige tijd te schrijven. Het feit, dat iemand zoveel navolgers vindt, bewijst op zichzelf al bijna, dat er een zekere gemakkelijke bekoring van hem uitgaat. Ilja Ehrenburg, hoewel geestdriftig burger der Sowjet-Unie (als die qualificatie ‘standesamtlich’ onjuist is, maak ik bij voorbaat mijn excuses), heeft zijn succes als litterair verleider echter minder te danken aan dit burgerschap dan aan zijn aanpassingsvermogen, dat hem in staat stelde in Parijse café's zijn boeken te schrijven en een kosmopolitisch pamflettist te worden; dat kan alleen al blijken uit het werk van enige zijner

Nederlandse epigonen, die zijn stijl handig imiteren zonder nochtans communist te zijn. Ehrenburgs stijl geeft er een voorbeeld van, hoever een journalistieke geest, maar dan een superieure journalistieke geest, het in de litteratuur kan brengen; de vlotheid, die hem nooit verlaat, de charme, waarmee hij au fond goedkope waarheden weet te serveren, de nooit falende scherpte, waarmee hij tegenstanders vermag te treffen in hun zwakke punten, karakteriseren hem aanstonds onverbiddelijk als een uiterst beweeglijk en slagvaardig auteur zonder enige eerbied voor de deftige tradities van de Europese beschaving, maar tevens als een pamflettist, die zelfs in zijn allerbeste ogenblikken precies *even* goedkoper blijft dan men van hem zou verwachten. En waar *Vus par un Ecrivain d'U.R.S.S.* Ehrenburg werkelijk geeft in zijn allerbeste ogenblikken, kan men zich reeds ongeveer denken, welke waardering (gemengd met een dosis voorbehoud) ik voor dit nieuwe boek heb.

Zij, die door deze schrijver der Sowjet-Unie zijn ‘gezien’, zijn de voornaamste representanten van de verzadigde Franse cultuur: Mauriac, Duhamel, Romains, Morand, de surrealisten, Maurois, Malraux en Gide tenslotte, de enige Franse schrijvers, die Ehrenburg au sérieux wenst te nemen. Het is een zeer gemengd gezelschap op het eerste gezicht, maar men kan niet ontkennen, dat Ehrenburg er volkomen in geslaagd is aanvaardbaar te maken, dat het, van Sowjetstandpunt bekeken, gereduceerd kan worden tot ‘één pot nat’ (afgezien dan van Malraux en Gide; de Spanjaard Unamuno wordt door Ehrenburg, die hem natuurlijk in een Parijs café heeft geobserveerd, ook in die ene pot geworpen). De katholiek Mauriac, die opkomt voor de godsdienst en het gezin, maar zelf in zijn romans de godsdienst als decor en het gezin als een ontbindend lichaam behandelt; de goedmoedige bestrijder van de machine, Duhamel, wiens boeken toch maar per machine worden gezet en gedrukt; de allround-intellectueel Romains (van wie Ehrenburg tekenend zegt: ‘qu'il est difficile de trouver un sujet qu'il n'ait pas abordé’), die coquetteert met het fascisme; de wereldreiziger Morand, wiens motieven zich bewegen tussen Dostojewski en Dekobra, die als Casanova-com-

misvoyageur de leegte van het na-oorlogse Frankrijk moet opvullen... het zijn deze vogels van zo diverse pluimage, waarvan Ehrenburgs geestige en venijnige pamflettistenpen de nauwe familieverwantschap aantoont. Hij bewijst in dit boek een uitstekend kenner van de Franse litteratorenmentaliteit te zijn, maar één dier gevaarlijke kenners, waarvan de gekenden later denken: had hij mij maar nooit gekend! Geen moment laat Ehrenburg zich imponeren door de onsterfelijken van de Académie; hij geeft niet om deftige façades, maar treedt ongegeneerd het huis binnen zonder belet te vragen voor een onderhoud ‘over het vak’. De Franse letterkundige wereld, van de subtiele Valéry af tot de geestelijke middenstander Maurois toe, kan zulk een ongegeneerd onderzoek bezwaarlijk verdragen, dat blijkt wel uit dit verslag van Ehrenburgs visites; haar byzantijnse allure heeft te veel te verbergen, haar traditie heeft te zeer de overhand gekregen op de vitale elementen, haar ceremonieel heeft een te groot overschot aan zinledig geworden ritus, dan dat het gezond verstand van een onbeschaamde vreemdeling haar niet ernstig zou compromitteren. Want wat men Ehrenburg ook kan verwijten, *niet* dat het hem mankeert aan gezond verstand! Dat kon trouwens al uit zijn romans worden geweten, die bijwijlen vervelend werden van gezond verstand; maar in dit litteraire milieu komt het hem zeer van pas. Daarenboven weet Ehrenburg genoeg van de Franse litteratuur om haar te kunnen beoordelen en hij is ook veel te schrander om bij afzonderlijke caricaturen te blijven stilstaan; men zal in zijn scherpe karakteristieken veel anecdoten vinden, maar nooit de anecdote óm de anecdote, want zijn betoog beweegt zich met de consequentie van de historisch-materialistisch denkende brochureschrijver naar het éne doel: te bewijzen, dat men in Frankrijk romans maakt, zoals men stof verkoopt bij de el; vijftien franc mooie zinnen, redeneringen over niets en beschrijvingen van niets. ‘Zij (de Franse auteurs) houden de afwezigheid van gebeurtenissen voor wijsheid en als zij schrijven is dat niet, omdat zij de wereld iets hebben mee te delen, maar uitsluitend omdat zij schrijvers zijn.’

Dat is, volgens de venijnige en goeddeels zeker juiste defini-

tie van Ehrenburg, het ‘climat tempéré’, waarin de Franse litteratuur ‘bloeit’.

Ik geloof, dat men er zeer onverstandig aan doet door Ehrenburgs beschouwingen af te wijzen met het hautaine gebaar van iemand, die niet van vulgaire geestigheid houdt, omdat hij Valéry en Proust in het oorspronkelijk kan lezen. Dit boek verdient aandacht, en veel aandacht, vooral van hen, die Frankrijk voor het non plus ultra van culturele mogelijkheden houden; het onderwerp rechtvaardigt hier Ehrenburgs gezond verstand ten volle. Hier meet zich de geest van het nieuwe Rusland met die van het oude Frankrijk en men bewijst er Frankrijk geen dienst mee door het een *absurd* gelijk te geven, waar Ehrenburg het gelijk van het gezond verstand aan zijn zijde heeft. Pas *nadat* men Ehrenburg grondig gelijk heeft gegeven, voorzover hij de Franse academismen en byzantinismen ongenadig afstraft, kan men zich de luxe permitteren ook eens aan dit stevige gezonde Sowjetverstand te gaan twijfelen, dat de Franse cultus van de *rente* verwerpt om er een cultus van de *arbeid* voor in de plaats te stellen. Overal immers, het minst overigens in de hoofdstukken over Malraux' *La Condition Humaine* en Gide's *Pages de Journal*, die Ehrenburg tot de erkenning van een zekere meerderheid dwingen, presenteert deze auteur ons als het onverdraaglijk stralend tegendeel van de Franse litteratuur-bourgeois de nieuwe, zelfvoldane ‘Sowjet-bourgeois’, optimistisch, simplistisch, weetgierig en schrikbarend ‘op de goede weg’. Dat is de keerzijde van dit gezond verstand: de zelfvoldaanheid over het feit, dat men zelf... aan *andere* vooroordelen lijdt! ‘Les ouvriers (d'U.R.S.S.) savent honorer Shakespeare, Goethe et Pouchkine.’ Wij twijfelen er niet aan, maar hoe? ‘Les écrivains soviétiques savent que la voie suivie par le prolétariat c'est la voie qui mène à la conquête de la culture.’ Prachtig, maar is dit ‘weten’ der Sowjet-auteurs niet evenzeer een aangenaam en dwaas vooroordeel als Duhamels rebellie tegen de machine? Aan deze en dergelijke formuleringen merkt men, hoe in het huidige Rusland een nieuwe bourgeois satisfait ontstaat, hevig overtuigd van *zijn* goed recht en alleen zeer afkerig van het *woord* ‘bourgeois’. Op den duur zal ook hij

niet nalaten het aanzijn te schenken aan talrijke Maurois-tjes... als hij het niet reeds gedaan heeft....

Het pleit voor Ilja Ehrenburg, dat zijn hoofdstuk over André Gide, die zich na een leven van ‘indécision’ voor de Sowjet-Unie heeft verklaard, zo sober en zonder een zweem van hoera-geroep geschreven is; daarmee bewijst hij, niet volkomen gespeend te zijn van een instinctief besef van rangorde. De triomf is immers groot genoeg en er zijn altijd reclameagenten, die de ‘bekeerling’ onmiddellijk voor de affiches van de ‘zaak’ weten te gebruiken, ook al hebben zij zelf niet het geringste besef van de ervaringen, waarop zulk een ‘bekering’ berust. Gide zelf trouwens heeft tegen het woord ‘bekering’ geprotesteerd en er de nadruk op gelegd, dat hij niet van richting is veranderd, dat hij geen lid is van een partij, dat alleen zijn individuele horizon zich verwijd heeft tot een ‘collectieve’. Bovendien: ‘Je reste individualiste convaincu.’ Dat Ehrenburg deze nuances heeft aangevoeld, geeft vertrouwen in de juistheid van zijn oordeel over het specimen. Mauriac-Duhamel-Romains.

Gide's *Pages de Journal*, die thans, vermeerderd met enkele korte brieven en een toespraak, in boekvorm zijn verschenen, kan men dus beter als een slotconclusie van een ontwikkelingsgang dan als een krampachtige conversie beschouwen; er is hier trouwens niets krampachtigs, niets van de onverwachte stuip; Gide denkt door en het doordenken heeft hem tot communist gemaakt. Ik heb dit boek met aphorismen, dat streng, helder en sober is, zonder één trekje van de litteraire ouderdomsijdelheid, waaraan zoveel Franse auteurs al te gronde zijn gegaan, met grote bewondering en diepe genegenheid van de eerste tot de laatste bladzijde gelezen. Als het schrijven ooit een noodzaak was, geen luxe, geen sport en geen ‘vak’ (hoewel Gide zijn vak als een meester beheerst), dan wel hier, in dit dagboek vol losse aantekeningen, die toch niets hebben van de losse conversatietoon, waaraan zoveel dagboeken euvelen. Men speurt hier de ouderdom, zoals hij eigenlijk altijd zou moeten zijn; het leven is versoberd, het heeft afgedaan met de bijzaken, het richt zich op de hoofdzaak, nadat alle krullen en linten zijn weggesneden. Gide, de onafhanke-

lijke en daarom in het litteraire Frankrijk de uitzonderlijke, staat in deze *Pages de Journal* met zijn ganse persoonlijkheid achter een werk, dat men moet vergelijken met de *Pensées* van Pascal, ook om deze 'ontsnapping' van de geboren, verantwoordelijke individualist naar een 'collectief ideaal'. Heeft hij zich, als Pascal, in deze confessie als resultaat van een denkend leven toch weer in een paradox gewaagd? Ik weet het op het ogenblik, dat ik dit schrijf, niet te zeggen, en het heeft trouwens weinig zin op een geschrift, dat tijd nodig heeft om in de lezer te bezinken, met de aanmatiging van de wekelijkse boekenverslinder te reageren. Ieder, die het genot van het lezen als ontmoeting kent, zal dit boek vanzelf vinden, of liever, het zal hem tegenkomen, al ware het ook via de verdachtmakingen van hen, die bij het woord 'communisme' nu eenmaal plichtmatig een toeval krijgen. Het is een bewijs van buitengewone superioriteit, om niet te zeggen van moed, dat Gide in het openbaar heeft gezegd, wat hij meende dat openlijk gezegd moest worden, toen hij verantwoord had met zijn intelligentie, wat langzaam en hardnekkig in hem was gedrongen.

Men vindt in deze *Pages* prachtige bladzijden over Nietzsche, over de godsdienst, over de menselijke waardigheid; men vindt hier ook Gide's onmeedogend gestelde afrekening met Barrès en het katholicisme. En na lezing van deze passages, waarin een volkomen evenwicht van vurige inspiratie en aristocratische vorm heerst, vraagt men zich even af, hoeveel vernuftige en overladen boeken er weer zullen moeten verschijnen om zulk een sublieme zuiverheid onder woorden en nog eens woorden te verstikken.

Greshoffs verzamelde gedichten

J. GRESHOFF: *Gedichten*, 1907-1934
MAURITS UYLDERT: *De Gletscher*

Men kan niet zeggen, dat de schrijver J. Greshoff in Nederland een onbekende is; maar er is een soort bekendheid, die de persoon in quaestie weinig recht laat wedervaren. In het algemeen kent men Greshoff als een tegendraads polemist, die snel in het geweer komt, als iets hem tot protesteren drijft; hij heeft in die qualiteit talrijke salvo's afgegeven, die menigeen ontstelden door het felle geknetter; zijn polemieken hebben Greshoff een uitgezochte collectie vijanden en vrienden bezorgd. Een tussenweg kan men tegenover deze auteur bezwaarlijk kiezen; hij noopt tot heftige sympathie en even heftige antipathie, omdat zijn polemische toon op de man af gaat en geen twijfel over laat aan de gezindheid, waarmee hij op een bepaald moment geladen is.

Het is echter onjuist, dat men Greshoff uitsluitend beoordeelt naar deze dikwijls rake en bijna altijd onbevangen aanvallen op gevestigde bolwerken der publieke opinie. Zeker behoren ook deze polemieken bij hem en zou hij zonder zulk een permanente uitlaatklep moeilijk kunnen leven; maar men zou Greshoff onrecht doen door hem in de eerste plaats als essayist te zien. Immers, hoe voortreffelijk hij soms ook in de roos kan schieten, hij is geen theoreticus van de allereerste rang; daarvoor is hij te eenzijdig gemoedsmens en wordt zijn theorie te zeer bepaald door het sentiment, dat hem in het ogenblik van genegenheid of woede voor een of ander phaenomeen tot schrijven jaagt. Men heeft Greshoff wel eens verweten, dat hij met de stromingen meedeinde en met hetzelfde vuur verdedigde wat hij enige jaren geleden gepassionneerd verwierp; dit verwijt is dan alleen in zoverre gegrond, dat Greshoffs geest uiterst beweeglijk en gevoelig voor nieuwe motieven is, en dat hem de nodige intellectuele continuïteit ontbreekt om de overgangen steeds logisch te verantwoorden.

Men doet er echter goed aan, hun die met dit verwijt aan komen dragen eerst eens goed in de ogen te zien; want maar al te vaak neemt men Greshoff kwalijk, dat hij zich niet heeft gerangeerd, dat hij geen genoegen heeft genomen met een vaste fauteuil in de Nederlandse letterkunde; en het is juist dit mobiele, vitale moment, waaraan men Greshoff herkent als een schrijver van formaat. Dat hij als theoreticus vaak geïnspireerd wordt door de ideeën van anderen, is niet het gevolg van een epigonen-mentaliteit; dat hij zich door zijn sentimenten vaak zozeer laat meeslepen, dat van de weeromstuit de tegenpartij van het door hem gehate met een wat ongepermitteerde nimbus wordt uitgedost, komt voort uit de *poëtische* houding, die hem ook in de polemiek niet verlaat. Het theoretiseren moet voor Greshoff nauw verwant zijn aan het schrijven van een politiek hekeldicht; zijn argumenten vloeien voort uit de poëtische inspiratie, die van het onderwerp uitgaat. Als dat onderwerp hem rustig vertrouwd is, harmonieert de argumentatie dan ook dikwijls volkomen met het gevoel; men leze ten bewijze daarvoor b.v. de beide uitstekende boekjes, die Greshoff aan de door hem zo gemotiveerd bewonderde Van Schendel heeft gewijd. In de stormachtige aanval echter ziet men Greshoff vaak overdrijven; het sentiment wil dan radicale uitdrukkingsmiddelen, zwart en wit worden fel tegen elkaar afgezet; de theoreticus Greshoff gaat dan schuil achter de pamflettist, die ook het goedkoper effect niet schuwt, als het in de gegeven situatie dienstig kan zijn voor de ‘goede zaak’. In zulke gevallen blijkt duidelijk, dat Greshoff zijn verering en verontwaardiging alleen dan langs de weg der redelijke argumentatie baas kan blijven, als het hem vergund wordt zo nu en dan ‘vulgair’ te zijn. Ik bedoel hier met ‘vulgair’, dat de argumentatie, bewust of onbewust, steun zoekt bij de ‘volkstoon’; het is dan, of Greshoff zich ook in zijn toon verweert tegen de vele soorten valse salon-superioriteit, die zowel in Nederland als daarbuiten plegen door te gaan voor ware aristocratie; met welbehagen luistert men dan naar de humor van het gezond verstand, waarop Greshoff zich zo uitnemend verstaat. ‘Vulgariteit’ is dus in dezen meer een eretitel dan een scheldwoord; de critiek, die in de term als zodanig

ligt opgesloten, keert zich dan ook alleen tegen een zekere onevenredigheid der middelen, *niet* tegen de geestesgesteldheid, die via deze middelen uitgesproken wordt.

Uit deze opmerkingen over de polemist Greshoff volgt, dat men het eigenlijk centrum van de mens Greshoff niet moet zoeken in die amusante, pamflettistische uitlaatklep van het korte essay, maar in zijn gedichten; en daarom is de verschijning van Greshoffs complete poëtische oeuvre (met dien verstande dan, dat hij het zelf geschift en omgewerkt heeft) een bijzonder verheugend feit. Deze gedichten lagen verspreid in een groot aantal kleine bundels, die merendeels moeilijk of niet te krijgen waren; in 1909 verscheen Greshoffs eerste bundel, *Aan den Verlaten Vijver*, in 1933 zijn laatste, *Pro Domo*; tussen 1907 en 1933 ligt een periode van intens poëtische werkzaamheid (met een onderbreking van 1910 tot 1924), die haar uitdrukking heeft gevonden in bundels als *De Ceder, Aardsch en Hemelsch, Oud Zeer, Confetti, Janus Bifrons, Mirliton* e.a. In het kloeke deel, dat thans in de serie Folemprise het licht ziet, vindt men nu alles bij elkaar, voorzover de dichter zelf het niet uit deze uitgave verbande. Het is een uitmuntende keuze; een korte inleidende beschouwing van J.C. Bloem en een conscientieuze bibliographie van G.H. 's-Gravesande dragen er toe bij aan dit boek het karakter te geven van een volledige verantwoording van de persoonlijkheid J. Greshoff, zoals die zich in de poëzie van een kleine dertig jaar heeft uitgedrukt.

Wat al dadelijk bij een oppervlakkig doorlezen van deze *Gedichten* de aandacht trekt, is de ontwikkeling, die Greshoff heeft doorgemaakt. Langzaam zich bevrijdend uit de aesthetische preoccupaties, geleidelijk aan zich losmakend van de verleidelijke invloeden der ‘zoetgevooisdheid’, die zijn temperament in wezen vreemd zijn, ziet men hier Greshoff op weg naar de poëzie van zijn gerijpte jaren, die de bundel niet alleen chronologisch, maar ook qualitatief bekroont. Aan deze poëtische ontwikkeling kan men reeds afdoend demonstreren, hoe onzinnig de bewering is, als zou Greshoff met alle winden meewaaien; zulk een bewering kan slechts afkomstig zijn van iemand, die zijn poëzie onvoldoende kent. De ontwikkeling

van deze auteur (dat is, waar het op aan komt!) voltrekt zich alleen niet in de vorm van een logisch procédé, maar *in de poëzie*. Het motto, dat hier onder de titel staat, en dat (merkwaardig teruggrijpen over Tachtig heen!) van de oude Beets stamt

Geen orgeltoon
Maar uw persoon!

heeft Greshoff niet in een handomdraai tot zijn persoonlijk eigendom kunnen maken; eerst in zijn laatste cycli, *Najaarsopruiming, Examen de Conscience, Janus Bifrons, Pro Domo* en *Jean-Jacques in 1933* heeft de dichter zichzelf geheel gevonden; daarin vindt men poëtisch zonder omwegen geformuleerd, wat Greshoff onder ‘orgeltoon’ en ‘persoon’ verstaat en waarom hij juist aan deze antithese de voorkeur geeft. Achter de ‘orgeltoon’ verbergt zich voor Greshoff het ganse apparaat van phrasen en dikke ernst zonder ‘persoonlijk’ gehalte; de ‘persoon’ is voor hem een strijdlustig leven vol doorleefde waarderingen in de tuin van Epicurus, soms ook in de gelagkamer van een landelijk café of aan de haard van zijn vrienden. Er is een schijnbare tegenstelling in de conceptie van het ‘persoonlijke’: het strijdlustige van de geboren moralist naast het epicureïsche van de zorgeloze levensgenieter, maar het is een *schijnbare* tegenstelling, die men gemakkelijk herleiden kan tot één dominerend sentiment; immers Greshoffs strijd geldt juist die elementen van het leven, die de mens bedreigen in zijn persoonlijk, eenvoudig geluk, die hem willen stempelen tot een nummer en hem het genot van Leidse kaas, vriendschap en een zoen willen ontnemen. Hij is individualist à tort et à travers, maar vooral, omdat hij gehecht is aan de ‘vulgaire’ schatten van het bestaan. Als er iets uit deze poëzie spreekt, dan is het ‘le bonheur de vivre’, niet om dit of om dat, niet om de hemel te beërven zelfs; in *Janus Bifrons* duelleren voor de laatste maal Greshoffs aardse Ego en metaphysisch Alter Ego om de levensformule, tot het Alter Ego aan het Ego moet bekennen:

Gij hebt mij 't fruit, de wijn, de nieuwe haring
Doen proeven en dat was een openbaring:
'k Had god miskend in 't beste van zijn werk.

Ik heb u tot het groot geloof verheven
In een oneindig eeuwig stroomend leven
Dat niet gestuit wordt door de zwaarste zerk!

Dit epicuristisch pantheïsme (als men een naam nodig heeft voor Greshoffs levenswaardering), dat gepaard gaat met een onverzoenlijke afkeer van alles, wat zich met hypocriete argumenten tegen deze levenswaardering richt, krijgt in de poëzie van deze dichter een volkomen eigen, direct en van mens tot mens ‘gesproken’ accent; er is geen twijfel aan, of ‘le bonheur de vivre’ is. Greshoffs persoonlijkste waarde, en er is geen andere dichter in Nederland, die daarvan op deze eenvoudige en toch uiterst individuele wijze heeft getuigd. Juist het feit, dat ‘le bonheur de vivre’ in deze sfeer van nieuwe haring een onmiskenbare verwantschap heeft met vulgariteit en sentimentaliteit, treft in deze gedichten het meest; want terwijl die beide elementen Greshoff als essayist vaak parten spelen, heeft hij ze als dichter geheel in bedwang; zij maken zelfs een van de voornaamste bekoringen van zijn dichterschap uit, en het pleit voor de echtheid van zijn talent, dat hij zich aan de ietwat gekunstelde donjuannerie der zwakke aestheten heeft kunnen ontworstelen om dit spel met vulgariteit en sentimentaliteit openhartig te kunnen spelen! Neem het laatste vers van de cyclus *Pro Domo*:

En de olifant komt met zijn langen snuit
Hij blaast naar overouden trant
't Vertelsel en het kleine leven uit.
Dag lieve zon, ik ga in de kajuit.
Bespaar mij snotterstukjes in de krant,
Den spreker aan de groeve, hol en luid;
Stop me maar stiekum ergens onder 't zand:
Geen kransen en geen uitgehouwen zerken,
Geen commentaren, geen complete werken,
Alléén een vrouw die snikt achter haar hand.

Ik zou niet graag willen beweren, dat deze regels verstoken waren van enig vulgair en sentimenteel effect, en er is zelfs iets, dat mij hier aan het effect van een orgeltoon herinnert;

en toch, wanneer men de gehele cyclus gelezen heeft en met dit vers besluit, geeft men zich gewonnen, omdat orgeltoon en persoon ditmaal *geen* tegenstellingen waren....

De verleiding om veel te citeren is ditmaal groot; *De Ballade der Zielige Makkers* en *Een Bezoeker Afgewezen*, resp. met het felle refrein tegen Querido en de gemoedelijke toespraak tot de dood, zou ik b.v. willen afschrijven als uitstekende voorbeelden van Greshoffs strijdbare en epicureïsche kant. Maar deze kroniek heeft haar grenzen, en er moet nog één ding met nadruk gezegd worden: dat wij in deze bundel verzen thans een poëtisch document bezitten van een *persoonlijkheid*, die zich tussen Speenhoff en de poésie pure een volkomen eigen gebied heeft veroverd.

Bloem zet in zijn inleiding tot de *Gedichten* uiteen, dat ook Greshoff behoorde tot de dichters, die, min of meer onder het vaandel van Albert Verwey en in tegenstelling tot de ‘echte’ Tachtigers (Herman Gorter als beste vertegenwoordiger), weer aandacht gingen schenken aan de *volzin*. Formeel is deze ‘indeling’ van Greshoff bij andere figuren van zijn generatie natuurlijk in de haak, maar verder is de betekenis van die verwantschap-door-de-volzin al zeer gering. Vergelijkt men b.v. met de poëzie van Greshoff het laatste bundeltje verzen van Maurits Uyldert, *De Gletscher*, dan is de overeenkomst gelijk nul, terwijl Uyldert toch één der trouwste volgelingen van Verwey en de geproclameerde volzin mag worden genoemd. Zo concreet en persoonlijk Greshoff is, zo abstract en theoretisch is Uyldert. Als hij dicht:

> *Pluk den dag en grijp het uur*,
> *'t Eeuwig Nu in alle harten*.
> *'t Bloeit, een bloem van bloed en vuur*,
> *Wiegend boven vreugde en smarten*.
> *Laat den tijd in terend sloopen*
> *Wat zal zijn, wat is geweest*:
> *Onberoerd door vreeze en hopen*
> *Gloeit één eeuwge roos: de geest*.

dan neemt hij ongeveer hetzelfde thema op, dat ook Greshoff zo vaak heeft geboeid; maar door de vale, dorre rhetoriek

van de litteraire beeldspraak en de plichtmatig-fraaie vergelijkingen glijdt het over ons heen zonder één indruk achter te laten. De ‘eeuwige roos’, de geest, bloeit onverwelkbaar op de gletscher van Uylderts poëzie, zou men in deze taal wel kunnen zeggen; maar het is zelfs een abstracte gletscher, waarop de abstracte roos bloeit:

Volken zwerven, steden storten
En de gletscher voert het steen
In de diepte en nieuwe dorte
Dekt het zaailand van voorheen.

Zo is het bundeltje van Uyldert een product van de grote, kille gletscher, die op zijn best Beeldspraak en op zijn slechtst Bedenksel heet. Mogelijk is het geïnspireerd, maar het is mij niet gelukt de inspiratie na te voelen. Ik ben echter een prul van een alpinist in de regionen der Hogere Rhetorica en met name op academische gletschers weinig thuis, zodat men van mij geen vakkundig oordeel over details mag verwachten. De schrale wind belet trouwens alle andere criteria om aan het woord te komen.

Nieuwe middeleeuwen gevraagd

BARON JULIUS EVOLA: *Heidnischer Imperialismus*

In 1933 verscheen in Duitsland het eerste deel van een nieuw boek van Oswald Spengler: *Jahre der Entscheidung*. Het bericht van die verschijning op zichzelf was voldoende om dadelijk de belangstelling gaande te maken, omdat men kon verwachten, dat de philosoof van de 'Untergang des Abendlandes' zich hier zou moeten uitspreken over zijn houding ten opzichte van de nationale 'revolutie' in Duitsland. Inderdaad is men niet zonder reden nieuwsgierig geweest; Spengler bleef niet alleen zijn beginselverklaring allerminst schuldig, maar hij maakte ook van de gelegenheid gebruik om een felle aanval te richten tegen het nationaal-socialisme, die, als hij Spengler niet geweest ware, hem zonder twijfel in het concentratiekamp, en zijn boek op de index van het Derde Rijk zou hebben gebracht. Hoewel Spengler zich natuurlijk ingenomen toonde met de val van het régime van Weimar, dat hij immers steeds bestreden had, gaf hij zonder omslag te kennen, dat het lawaai van de feestvieringen der overwinnaars hem een bedenkelijk symptoon leek. 'Elementen komen aan de macht, die het genieten van die macht als resultaat beschouwen en de toestand, die slechts voor ogenblikken te verdragen is, zouden willen bestendigen. Juiste gedachten worden door fanatici tot in het onzinnige opgejaagd. Wat als beginstadium grote dingen beloofde, eindigt in tragedie of comedie.' En verder: 'Duitsland is in gevaar.... De overwinning van Maart was te gemakkelijk om de overwinnaars omtrent de omvang van het gevaar, zijn oorsprong en zijn duur de ogen te openen.' De scherpste uitlatingen over de autarkie, het anti-individualisme ('de apotheose van het kudde-instinct'), de rassenleer ('Wie te veel over ras spreekt, die heeft geen ras meer.... Rassenzuiverheid is een grotesk woord') en de 'hysterie van programma's en idealen' vormden het ac-

compagnement van deze aanval. In plaats van de nationaal-socialistische ‘Führer’ stelde Spengler tenslotte de *legerdictator*, steunend op een sterk en geoefend beroepsleger, zulks op grond van een vergelijking met het verloop van zaken in de antieke cultuur. ‘Legers en niet partijen zijn de toekomstige vorm van macht’; de officieren zijn de dragers der voorname tradities; in de toekomst zijn de grote beslissingen van de militairen, niet van de politici met hun overschatting van de economie, te verwachten. Mij baserend op deze en dergelijke formuleringen noemde ik in een opstel in de *N.R.C.* van 20 September 1933 Spenglers laatste boek ‘het boek van de Rijksweer’; en ik vroeg mij af, ‘of en in hoeverre de autoriteiten van het beroepsleger achter de publicatie van dit betoog staan, dat het Hitleriaanse régime aanklaagt met een vrijmoedigheid, die zelfs een botte censuur nauwelijks kan zijn ontgaan’.

De gebeurtenissen van Juni 1934 hebben bewezen, dat mijn toenmalige hypothese zeker niet geheel uit de lucht was gegrepen; het is zeer wel mogelijk, dat de ongehinderde verschijning van *Jahre der Entscheidung* te danken is geweest aan het patronaat van machten, die zelden genoemd, maar des te meer geteld worden; hoewel het boek sedertdien van nationaal-socialistische zijde fel is becritiseerd (o.a. door dr Johann von Leers in zijn brochure *Spenglers Weltpolitisches System und der Nationalsozialismus*) is het niet verboden, terwijl het toch werkelijk vrij wat gevaarlijker is voor de nationaal-socialistische levensbeschouwing dan b.v. het toneelstuk *Men in white*, dat wèl door een verbod is getroffen. Immers: het feit, dat de wegen van Spengler en het nationaal-socialisme even parallel moesten lopen, waar het de gemeenschappelijke strijd tegen de republiek van Weimar betrof, kan ons niet blind maken voor het even onomstotelijke feit, dat de aristocraat Spengler en het ‘omgekeerd-democratische’ nationaal-socialisme in de kern van de zaak doodsvijanden zijn; volgens de begrippen van Johann von Leers is Spengler dan ook een volbloed reactionnair van de ergste soort: een ‘Miesmacher’, zoals dat heet.

Een analoog geval doet zich in Italië voor; de nuance is hier

anders, maar de verhouding tussen het standpunt van de aristocratische denker en de ideologie van de massa vertoont treffende overeenkomsten. Ik doel hier op de als anti-modern, reactionnair en aristocratisch gequalificeerde philosoof baron Julius Evola, die in zijn tijdschrift *La Torre* en in vele geschriften een campagne heeft gevoerd, waarop sedert kort ook in het buitenland de aandacht is gevallen. Een van Evola's voornaamste boeken, *Imperialismo Pagano*, is enkele maanden geleden onder de titel *Heidnischer Imperialismus* in een Duitse vertaling verschenen, die het ook voor hen, die geen Italiaans kennen, mogelijk maakt op zijn ideeën in te gaan. Het is zeker een buitengewoon merkwaardig boek, juist omdat het *consequent* reactionnair en aristocratisch is; en het is deze ijzeren consequentie, die Evola tot een geestverwant van Spengler maakt. In de practijk lopen hun theorieën aanmerkelijk uiteen; maar in hun verheerlijking van het aristocratische individu boven en tegenover de massa, in hun relatie tot Nietzsche, in hun conceptie van de politiek als een idee en hun afkeer van de politiek als slavin der economie hebben zij een gemeenschappelijk uitgangspunt, dat voor het juiste begrip van hun leer van groot belang is. Philosophen als Spengler en Evola hebben in de aristocratische levenshouding een fundamentele idee gevonden, die men, als men er minder vriendelijk over denkt, een ‘idée fixe’ kan noemen; bij Spengler leidde dat tot het Pruisisch pessimisme van de soldaat, die de ondergang ziet en toch op zijn post blijft, bij Evola werd de ‘idée fixe’ een terugkeer tot een middeleeuwse formatie, het Heilige Roomse Rijk. Voor beide philosophen geldt een aristocratische onverschilligheid voor de eisen der kleine ‘Realpolitik’, die volgens hen ook in het fascisme de overhand heeft. Als men Evola leest, moet men dus ook geen last hebben van duizeligheid; want deze theoreticus construeert op de torentrans en stoort zich niet aan de ongelovige critiek van sceptische geesten; over hoeveel scepsis Evola zelf ook moge beschikken, hij is voor alles een *architectonische* persoonlijkheid (evenals Spengler trouwens), die de suggestiviteit van zijn ontwerpen dankt aan de grote lijn. ‘Wij hebben de macht van nieuwe middeleeuwen nodig’, beweert baron Julius Evola; en ook al

gelooft men dat nu volstrekt niet, men bewondert toch de aesthetische vormen, waarin hij zijn reactionnair geloof weet onder te brengen. Bovendien is Evola in zijn critiek op de zwakheden van tegenstanders dikwijls op zijn best; hij weet ons door de scherpte, waarmee hij zijn idee afbakent tegenover andere ideeën dikwijls te doen vergeten, dat zijn ganse architectuur staat en valt met een vrij faciel vertrouwen op de zogenaamde 'solare' traditie van zijn 'nordisch-arisch' bloed. Als ik dat sprookjesachtige vertrouwen maar delen kon, zou ik misschien hals over kop Evoleaan (Evolaïst, als men wil) worden.

De politieke en philosophische conceptie van Evola concentreert zich op zijn geboortestad Rome, die voor hem de grote idee Rome symboliseert. Voor Evola is Rome het centrale punt van de 'arische' gedachte, die (altijd volgens de meer architectonische dan psychologische, meer construerende dan analyserende redeneringen van deze denker) de tradities van een oude 'nordische' oerbeschaving bewaart; in deze oerbeschaving was transcendente, buiten-menselijke geestelijkheid nauw verbonden met het heroïsche, koninklijke, triomphale element. De laatste grote creatieve daad van die 'arische' geest was het heidense Romeinse Rijk, dat stond in het teken van de wolf, de adelaar en de bijl, dat wil zeggen van een strijdbare aristocratie, een mannelijke hiërarchie. Dit grote rijk is door semitische invloeden gesloopt; tot die semitische invloeden rekent Evola ook het Christendom, dat de onderste lagen der Romeinse samenleving in opstand bracht tegen de heersende groepen en de aan hen onverbrekelijk verbonden hiërarchie. Maar, constateert Evola, het is deze semitische invloeden niet gelukt de arische idee geheel te doden; in de katholieke kerk heeft 'Rome' zich, zij het dan in de verzwakte vorm van het priesterschap, en *ondanks* het Christendom, weten te handhaven, terwijl de middeleeuwen in 'das Heilige Römische Reich Deutscher Nation' en de riddercultuur een officieus tegenwicht schiepen tegen de semitische ontaarding. Pas de Hervorming en de daaruit voortgekomen moderne beschaving hebben de diepste val van de 'nordische' mensheid veroorzaakt, want in deze beweging werd het laatste restje

aristocratische hiërarchie, dat van de kerk van Rome, vernietigd. Het ganse ontwikkelingsproces, dat daarop gevolgd is en dat door de negentiende eeuw voor een ‘evolutie’ werd aangezien, is niets anders dan een semitisch ontbindingsproces. Wat wij nodig hebben, is een ‘waarachtige contra-reformatie’, een contra-reformatie dus, die teruggrijpt op de idee van het Romeinse *imperium* en het arische *heidendom*, dat zijn hoogste symbool heeft in de zon.

Dat is in grote trekken de wereldconceptie van de arische baron Julius Evola; ik wil ten minste voor hem hopen, dat hij geen niet-arische grootmoeder heeft, want daarmee zou zijn conceptie voor een groot deel in puin liggen: immers de grondslag van dit suggestieve systeem is een onbewezen en onbewijsbare mythe van bloedzuiverheid en het ‘goddelijk karakter’ van het ‘nordische’ ras tegenover andere. Het anti-semitisme van Evola verschilt echter principieel van dat van Hitler c.s., omdat het consequent is en zich ook richt tegen het Christendom; als men het semitische element bestrijdt, aldus de redenering van Evola, moet men ook en vooral de grootste schepping van de semitische geest bestrijden, namelijk het Christendom. Ik ben het met deze rassentheorie volkomen oneens, maar ik wil toch niet nalaten er op te wijzen, dat hier open kaart wordt gespeeld en niet halverwege om der wille van het lieve compromis rechtsomkeert gemaakt. Evola komt er rond voor uit, dat hij het katholicisme uitsluitend waardeert en in zijn conceptie van de arische geest gebruiken kan, omdat het in zijn ‘militaire’ organisatie heidens is gebleven, officieus getrouw aan wat officieel verworpen werd; maar de katholieke kerk is hem, zoals hij het uitdrukt, ‘te weinig’. In de middeleeuwse strijd tussen keizer en paus, d.w.z. tussen de wereldlijke en de geestelijke macht om de opperheerschappij in het Heilige Roomse (arische) Rijk, is Evola met hart en ziel gibellijn, aanhanger van de keizer, van ‘de adelaar boven het kruis’. De kerk is middel, de arische wereldbeschouwing en wereldordening doel.

Behalve met de katholieke kerk, die hij gebruiken wil voor ‘heidense’ doeleinden, komt Evola's theorie ook in botsing met de fascistische staat. De staat en het nationalisme zijn

voor Evola slechts ondergeschikte belangen; met dezelfde felheid, die Spenglers uitvallen tegen de feestvierders kenmerkt, polemiseert ook Evola tegen de zelfgenoegzaamheid der staatsaanbidders; nationalisme noemt hij een terugkeer tot het totemisme; de absolute staat effent de weg voor de demagogie en bevordert de collectiviteit in plaats van de persoonlijkheid. Evenals Spengler is Evola individualist, al is het dan ook allerminst in de zin, die de liberale negentiende eeuw daaraan hechtte; het gaat bij hem om de autoriteit van de persoonlijkheid, die de rangorde in zich belichaamt, niet om de autoriteit van de dictator; het gezag kan, aldus Evola, het geweld nodig hebben, maar het *berust niet* op geweld. Als Evola over gezag en rang spreekt, denkt hij aan de kastenindeling van het oude Indië, een kostbare arische erfenis, waarvan hij natuurlijk graag zijn deel ook voor deze tijd zou willen hebben; en als hij spreekt over een maatschappelijke orde, dan denkt hij niet aan de moderne staat, maar aan een hogere orde (hoger volgens zijn opvatting), die de arische geest zal symboliseren: aan het Heilige Roomse Rijk. Het ‘ware Pan-Europa’ is niet dat van graaf Coudenhove-Kalergi, dat op ‘semitische’ beginselen berust, maar de Romeins-Germaanse eenheid van Italië, Duitsland en Oostenrijk; een supra-nationaal ideaal, evengoed als de Volkenbond, maar gefundeerd op de arische geestelijke tradities.

Merkwaardig genoeg wil Evola dus in de practijk een herstel van de in Italië zo impopulaire Triple Alliantie en blijkt hij hier, ironie van het lot, de erfgenaam van de ‘Realpolitiker’ Bismarck! Dat zijn conceptie verder op die diplomatieke formatie weinig lijkt, even weinig trouwens als op het krukkige Heilige Roomse Rijk in zijn nadagen, waarvan Voltaire zei, dat het noch heilig, noch Rooms, noch een rijk was, is natuurlijk volkomen waar; maar niet minder blijft het een van Evola's uiterst zwakke punten, *dat hij zich de toekomst niet anders construeren kan dan met de symbolen van het verleden*! Waarom die hardnekkige droom van arische zonnigheid en goddelijke rassen? Wijst zulk een romantisering van het verleden niet op een gebrek aan *werkelijk initiatief* voor de toekomst? Het komt mij voor, dat de waarde *voor ons*

van figuren als de aristocraten Spengler en Evola voornamelijk bestaat in hun verzet tegen alles, wat naar nivellering zweemt, zowel in een democratische als in een fascistische maatschappij; maar met name in een fascistische maatschappij is hun waarde als oppositiefiguren groot, omdat zij genoeg houdingen met haar gemeen hebben om door haar geduld te kunnen worden, terwijl zij haar tòch in haar essentiële fouten kunnen aantasten. Wat zij daar aan eigen positiviteit tegenover stellen, riekt dikwijls naar de costuumkast, die, zoals men weet, ook een aspect vertegenwoordigt van de aristocratie... in de voltooid verleden tijd.

Hetgeen niet wegneemt, dat ik het costuum van de Graalridder baron Julius Evola liever zie dan zeker uniformhemd.

De roman-secretaris

MAURITS DEKKER: *De Menschen meenen het goed met de Menschen*
LOUIS SAALBORN: *De Vader en de Zoon*

Het was, meen ik, Paul Valéry, die ergens gezegd heeft, dat hij nog nooit een roman had kunnen schrijven, omdat hij het niet van zich zou kunnen verkrijgen een zin te vormen als: 'Mevrouw de markiezin kwam de deur binnen en begaf zich naar de tafel, waaraan het overige gezelschap reeds gezeten was.' Het kan ook een andere zin geweest zijn, maar de bedoeling is waarschijnlijk duidelijk. Men moet over een ruim schrijversgeweten beschikken, als men zich aan het gebruikelijke genre roman waagt; men moet er niet tegen opzien, telkens dingen neer te schrijven, waarvan men van te voren weet, dat zij uitsluitend nodig zijn voor de enscènering, om de lezer in te lichten over de plaats waar de 'held' stond, ging staan en gisteren gestaan had; en het pleit dus voor Valéry, dat hij zich daarvan steeds verre heeft gehouden, al zou men ook hem kunnen verwijten, dat hij niet getracht heeft een roman te schrijven, waaraan iedere overbodige mededeling vreemd is. Maar het is mogelijk, dat zulk een roman niet kan bestaan, m.a.w. dat het litteraire genre roman fataal geketend is aan die grote hoeveelheid onbenulligheden, die men tot een minimum kan reduceren, maar niet volkomen uitschakelen.... Wellicht denkt men hier ook aan de verzuchting van Stendhal, dat hij een gans ander romancier zou zijn geworden als hij een secretaris had gehad voor de beschrijvingen, zoals b.v. Walter Scott! Er zijn immers romans, die voor een groot deel door een secretaris geschreven zouden kunnen zijn; het zijn dikwijls nog niet eens zulke abominabel slechte romans, zij zijn alleen niet zo bijster oorspronkelijk en noodzakelijk; want men heeft zeer bekwame en zeer geroutineerde secretarissen, die uit een 'kern' van laat ons zeggen 50 pagina's met vlot gemak een verkoopbaar leesartikel van 400 bladzijden bereiden door toevoeging van landschapsschildering, at-

mosfeer, mindere bijfiguren, dialogen over het weer, de zeden en de buren, enz. enz. Menige roman (vooral menige Nederlandse roman) ziet er uit, alsof hij op deze wijze duchtig bewerkt is, alvorens de etalage van de boekhandel te sieren. Men voelt bij lezing wel ongeveer, wat de ‘kern’ geweest is, wat de auteur oorspronkelijk heeft willen (en ook had kunnen) zeggen, maar men kan ook duidelijk waarnemen, op welke punten het secretariaat heeft ingegrepen, of (want de meeste Nederlandse schrijvers kunnen zich de luxe van zo'n apparaat niet veroorloven) waar de schrijver zijn eigen secretaris is geworden, waar hij de economische noodzaak voelde om de ‘kern’ te laten uitdijen.

Het lijkt mij zelfs niet bovenmatig gewaagd de romans te verdelen in twee soorten: de *secretarisloze* en de *secretariële* romans. De eerste zijn de goede romans, die zelfs Valéry wellicht had kunnen schrijven, de andere zijn de romans, die, al naar gelang de qualiteiten van de secretaris, meer of minder leesbaar en belangrijk zijn uitgevallen. Hoewel er dus ook onder de tweede categorie boeken met qualiteiten kunnen voorkomen, blijft er toch een volstrekt verschil tussen de eerste en de tweede categorie bestaan. Van de tweede categorie kan men, hoe leesbaar de roman in quaestie ook moge zijn b.v. altijd gerust enige alinea's, zo niet bladzijden overslaan; de bladzijden n.l., waar de secretaris aan het werk is getogen. Bij de eerste is dat volstrekt onmogelijk, zonder dat men het gevoel krijgt een zonde tegenover de auteur te begaan. Ik geloof, dat men aan dit criterium veel kan hebben; en het getuigt waarlijk niet van minachting voor de noeste vlijt der begaafde en arbeidzame secretarissen, als ik verklaar in laatste instantie toch eigenlijk uitsluitend de eerste soort zuiver voor mijn genoegen te lezen.

Neem nu Maurits Dekker. ‘Een van de bekwaamsten onder de jongeren van heden, die bezig is met een ijzeren volharding zijn naam te vestigen’, zoals het in zijn laatste roman aanwezig prospectus van hem zegt. Ik neem aan, dat iemand graag wil zijn, wat hij op een prospectus van zichzelf laat zeggen; welnu, uit deze terminologie spreekt voor mijn gevoel de man, die òf een secretaris heeft of er straks zeker een nodig zal heb-

ben. ‘Bezig zijn met ijzeren volharding een naam te vestigen’: behoeft men daarvoor soms geen ijverige adjunct, geen geschoolde assistent? De roman, die het prospectus omsluit, bevestigt deze vergissing. Maurits Dekker heeft al een aanzienlijk aantal boeken achter de rug, van zeer ongelijke qualiteit, maar alle lijvig en met een kennelijk *teveel*; ook nu weer, in *De Menschen meenen het goed met de Menschen*, geeft hij blijk van een grote voorliefde voor de onevenredige zwelling. Het boek maakt de indruk geïnspireerd te zijn op de Philipsfabrieken te Eindhoven, al is het zeker geenszins een kroniek daarvan; het zijn de lotgevallen van een paar individuen (een toneelspeler, die uit de gevangenis komt, zijn broer, die als dertigduizendste in de gloeilampenindustrie is tewerkgesteld, een schrijver, die slachtoffer wordt van de gifgasfabricage, de grootindustrieel, door de crisis in de zelfmoord gedreven, het meisje, dat een kind moet krijgen), waarin Dekker volgens de reeds meermalen behandelde ‘simultaanmethode’ (Dos Passos, Ehrenburg, teg. tijdstijl) het collectieve drama belichaamt. Als zodanig sluit deze roman zich dus geheel aan bij de andere werken van de soort; hij is zeker niet de minste in dit soort, dat moet men er dadelijk bij zeggen. Voor Dekker is de wereld van thans een nat, triest en smerig iets, en hij heeft zijn boek kennelijk geschreven om de lezer vooral de smerigheid tastbaar, ruikbaar en voelbaar te maken. Ondanks zijn Ehrenburg-methode is Dekker een regelrechte voortzetter van het oude naturalisme van Zola; dit naturalisme klaagt aan door te beschrijven, en het klaagt steeds weer aan door te beschrijven. Op den duur mist dit procédé, ten minste zoals het bij Dekker wordt toegepast, het beoogde effect, omdat het afstompt door zijn herhalingen. De ‘ijzeren volharding’ van de secretaris kan tenslotte niet doen vergeten, dat de auteur zelf eigenlijk maar één ding te zeggen heeft: n.l. hoe smerig en hoe triest hij de wereld wel vindt. Daaraan worden alle andere gezichtspunten opgeofferd, daaraan wordt ook de lezer min of meer opgeofferd. Een brochure van tien pagina's zou daarom feller treffen dan dit rijkelijk litteraire verhaal, waarvan men de echte kern wel ziet, maar bedolven onder uitweidingen, die tenslotte niets toevoegen aan het éne gezichtspunt. De wijze,

waarop Dekker de misère van zijn personages naar een grote climax toe componeert, is ook al niet vrij van een ietwat goedkoop effectbejag. Het best treft hij de eenvoudige zielen; de industrieel Anton Brand daarentegen is letterlijk overgenomen uit de Ehrenburg-litteratuur. Maar in de eerste plaats ontbreekt het Maurits Dekker aan ‘selectiviteit’; hij schijnt niet in te zien, dat hij zijn éne gezichtspunt schaadt door het zo te laten uitdijen in de vorm. Ook al zet hij onder het relaas van een onsmakelijke wedstrijd in het ‘paalzitten’ met enigszins komische nadruk: ‘Historisch, Franse Rivièra 1932’ (alsof men niet zou geloven, dat zulke absurditeiten gebeuren konden!), zijn naturalisme wordt er niet schrijnender door. Het geheim schuilt niet in het al dan niet ‘historisch’, maar in de verhouding van de schrijver tot zulk een historiciteit; immers een gewoon historicus wil Dekker niet zijn, hij wil de wereld een spiegel voorhouden, een moraalspiegel. De moralist nu, die zijn publiek het best bereikt, is hij, die zich beperkt tot enkele vernietigende feiten en daaruit zijn conclusies trekt; daarvoor is Dekker achteraf nog te veel ‘artist’, te verlekkerd op uitvoerigheid. Hij schaffe zijn secretariaat af! Tenminste als de ijzeren volharding bij het naam maken hem niet dwingt het aan te houden.

Met bijzonder genoegen heb ik de ook al niet magere roman van de acteur Louis Saalborn gelezen. Niet iedere dag stuiten wij op een roman van een toneelspeler, zij het dan ook een roman van het secretariële type. De heer Saalborn was echter, behalve een ‘populair en geliefd acteur’, ook reeds ‘een zeer gewaardeerd schilder’ (alweer volgens het prospectus), zodat men zich gemakkelijk voorstellen kan, hoe hij de behoefte heeft gevoeld zijn levenservaringen (of liever zijn toneel-ervaringen, want het gaat toch altijd om toneel) af te conterfeiten. Daarvoor koos hij zich als schema de tegenstelling tussen een vader-acteur en een zoon-acteur; en het is om deze tegenstelling, dat ik het boek met zoveel genoegen las. De vader-acteur is hier een zekere Sascha Waldmann, een naar Nederland gekomen Rus, gehuwd met een Amsterdams jodinnetje; het type van de ouderwetse, nog van zeer nabij aan de potsenmaker verwante toneelspeler, behept met een liefde voor zijn kunst,

zoals men die alleen maar bij acteurs aantreft, een impulsieve, primitieve en tegelijk door en door comedianterige natuur, voor wie echte sentimenten en complete aanstellerij eigenlijk synoniemen zijn geworden. Het is Saalborn, hoe gebrekkig zijn roman overigens ook moge zijn gecomponeerd, wel gelukt deze Sascha aanschouwelijk te maken; men heeft zelfs een zekere sympathie voor dit acteurstype, dat zo argeloos opgaat in zijn rol van artist en, met al zijn evoluties op het slappe koord van de ‘grote kunst’, zo geheel en al kermisklant is gebleven. Maar deze spontane soort sterft uit; daarvoor in de plaats komt meer en meer de ‘bewuste’ acteur, die de problemen van zijn métier wil ‘doorgronden’, de toneelspeler, die een philosophische verantwoordelijkheid voelt voor alles en nog wat; en deze nieuwe soort tracht Saalborn te tekenen in de zoon, Willy Waldmann. Het is een afschuwelijk model geworden van een geïdealiseerde nieuwlichter op toneelgebied, dat bij deze gelegenheid aan Saalborns verbeelding is ontsprongen; met een verbazingwekkende naïveteit zijn hier de grote, holle woorden en de kleine intriges, die moeten dienen om het toneelleven belangwekkend te maken, voorgesteld als uiterst gewichtige phaenomenen. Carrière maken, leiding geven, Royaards opvolgen: dat zijn de ambities, waarop het leven van Willy Waldmann is gericht; en wat bij Sascha, de vader, de sympathieke primitiviteit van het aangeboren comediantendom had, dat gaat bij de zoon schuil achter de zelfvoldaanheid van de man, die zich een kenner van Shakespeare waant, omdat hij zo vaak Shakespeare heeft gespeeld. Duizendmaal liever de oude kermisklant, die speelt omdat hij het niet laten kan, dan de poseur die betoogt: ‘Toch eischt onze tijd meer innerlijke rust en een sterkere beelding van de schoonheid, Vader... en dat voelt Royaards zoo prachtig...’ ‘Worte, mein Junge... Worte... Bilde Künstler, rede nicht... Natur, Gemüt soll der Schauspieler haben... dan geef ik jou al die mooie coulissen cadeau... en dieses blöde ademgehaal, und falsche klemtoon’, antwoordt Sascha, en ik applaudisseer van ganser harte. Maar Saalborn vindt, dat Papa niet inziet, ‘dat de jongeren de leiding moesten nemen’ en gaat voort ons zijn Willy te schilderen als de stralende jonge theoreticus van het Nieuwe

Toneel na Royaards. Men behoeft niet te vragen, hoe innig deze Willy Waldmann aan Saalborn verwant is; hier ligt het complete zelfportret voor ons van de acteur, die zijn ‘zelf’ uitsluitend ziet als een opeenvolging van rollen, die dat ‘zelf’ òf op de planken òf in het gewone leven heeft ten beste gegeven. ‘Terpie Kazak, ataman boudiesj’ (duld Kozak en gij zult Hetman worden) beitelde men op het graf van Sascha Waldmann; het is het Leitmotiv van Saalborns boek, als men kozak door Saalborn en Hetman door Royaards vervangt.

Voor de psychologie van de twee acteursgeneraties is *De Vader en de Zoon* kostelijk materiaal. Als roman behoort ook dit werk thuis bij het beschrijvende genre; het staat vol conversatie (die van Sascha is dikwijls buitengewoon vermakelijk) en vol puntjes. ‘Dat lieg je... ik heb die vrouw lief... en jij hebt geen recht...!’ De psychologische betekenis dier puntjes voor ons realisme te doorgronden, is wellicht ook nog eens een geschikt onderwerp voor een dissertatie; men lette dan vooral op de rol van de secretaris!

Tijdelijk analphabetisme

Volgens de gangbare en in de behoeften des levens gefundeerde begrippen pleegt men in zijn vacantie datgene te laten, wat men *buiten* zijn vacantie pleegt te doen; de klerk laat zijn kasboeken liggen en beoefent de hengelsport, de zeeman verlaat het schip en beklimt een 3000 meter hoge bergtop. Voor velen is die tijdelijke verandering echter niet veel meer dan een wisseling van uiterlijk decor. Zij kunnen zichzelf niet kwijt en hengelen cijfers uit het water of voelen deining op een gletscher. Men is nu eenmaal de slaaf van zijn beroep en heeft aan een paar weken niet genoeg om een ander te worden.

Het vacantiehouden is dus ook een kunst, waarvoor een zekere mate van artistieke strategie noodzakelijk is. Men moet zich een vacantie *scheppen*; alleen aan de permissie om enige tijd geen betrekking waar te nemen heeft men nog niet veel. Soms is men ‘vacantie-rijp’, soms tuimelt men in zijn vacantie als een dronkaard, nu eens rolt men door zijn vacantie heen zonder enig besef van tijd, dan weer schijnt een vacantie een gelede duizendpoot van momenten, kortom: het begrip ‘vacantie’ is slechts een dor schema, dat door ieder individu op zijn manier met realiteit moet worden gevuld. En een van de eerste vereisten daarvoor is, dat men zich los kan maken van zijn maatschappelijke dubbelganger, van het bespottelijk officiële mannetje of wijfje X, dat zichzelf bijna niet meer kan zien als een afstammeling van de kraaiende baby, die men toch eens was; zelfs de deftigste burgervader was eens zulk een poezelig phaenomeentje, zonder ambtsketting, maar mèt een rammelaar. De vacantie moet de mens in leven houden, en daarvoor is het volstrekt nodig, dat hij zijn Ik her-ontdekt onder de opperhuid der conventies. Hij moet daarvoor veel vergeten, dat niet ter zake doet; dat dit niet zo gemakkelijk is, beseft nog lang niet iedereen, die zich bij Lissone een reisbiljet heeft aangeschaft.

Zo zal de criticus, wiens taak het is wekelijks minstens één en

vaak drie tot vijf boeken te lezen, zich in zijn vacantie met hartstocht moeten werpen op het analphabetisme; en schrijver dezer regelen heeft dan ook strategische pogingen in die richting gedaan. Het lezen, genomen als consumptie van letters, heeft een buitengewoon gevaarlijke kant. Het is een opium, enerzijds, en een aanwensel, anderzijds. Aan het opium raakt men op den duur verslaafd, door het aan wensel wordt men een zonderling met een tic, als men niet op zijn hoede is. Men kan sommige mensen aanzien, dat zij het leven vrijwel nog uitsluitend benaderen via papier en drukinkt; de caricaturen, die *Punch* van de professor geeft, spreken in dit opzicht... boekdelen. Onze samenleving kent de *leesmens*, die in een samenleving van nomaden zou worden weggehoond, omdat hij noch kan paardrijden, noch kan vissen, noch kan melken; hij is dus het product van een maatschappij, waarin de arbeidsverdeling uiterst ver is doorgevoerd, zo ver, dat van de oorspronkelijke universaliteit niets meer is overgebleven dan wat abstract weten van alles en nog wat. De leesmens leeft ver van de bron des levens; in de bibliotheken ademt hij in geurig stof van incunabelen, in zijn verhouding tot de medemens is hij langzamerhand aangewezen geraakt op de conventionele cliché's, die de boeken hem overleveren. Een soort droge pedanterie vergezelt hem waar hij komt; zijn oordeel is steeds gebaseerd op een autoriteit van de derde plank rechts boven; de leesdrift is bij hem ontaard, zodat van de verrassing, die een boek kan brengen, nimmer meer iets over hem komt. De leesmens (dit ter voorkoming van misverstand) is niet in de eerste plaats de mens, die *veel* leest, maar de mens, die *op verkeerde wijze* veel leest. Men kan buitengewoon veel boeken verslinden, en toch geen leesmens worden; alles hangt er van af of men op zijn hoede is voor de slavernij, die de abstracties meebrengen. En daarom: hoezeer men ook van het lezen afhankelijk is geworden, hoe innig men met zijn boeken is vergroeid, men kan er niet buiten zich zo nu en dan radicaal op rantsoen te stellen; te doen alsof er geen boeken bestonden, te leven als een nomade in de ‘geestelijke’ wereld. Het is een merkwaardige sensatie, dit als vrijgezel opduiken uit het boekenhuwelijk; het is ook een verheugende sensatie, dit besef

van nog niet-verslaafd-zijn, nog weg te kunnen lopen, nog op zichzelf te kunnen leven zonder de ideeënmarkt en de luidruchtigheid, die daarvan nu eenmaal niet geheel los te maken is. Als analphabeet krijgt men eindelijk de kans de waarde van het alphabet volledig te schatten; want men geniet nooit meer van een boek dan wanneer het (men vergeve mij het aan de veeteelt ontleende beeld!) herkauwd terugkomt. Het merendeel der modeboeken passeert... en is verdwenen; het laat misschien nog een paar absurde sporen achter, dat is alles. Dit soort litteratuur is na één seizoen volkomen vervluchtigd; zij heeft geen herkauwers nodig en brengt het stellig niet tot de analphabetische periode. Goddank trouwens, dat wij het verrukkelijke apparaat van het vergeten hebben meegekregen, deze harmonische spijsvertering der hersenen, die ik zelfs niet voor een ijzeren geheugen zou willen ruilen!

Men leest in de geciviliseerde wereld zoveel, dat men er gewoonlijk niet meer aan denkt zich af te vragen, of het lezen een deugd dan wel een zonde is. Door Openbare Leeszalen en Volksuniversiteiten heeft men het publiek gewend aan het lezen, alsof bij voorbaat voor ieder individu vaststond, dat door lezen zijn persoonlijkheid zou zijn gebaat. Het kan daarom geen kwaad op de keerzijde van de medaille te wijzen; want het is niet voldoende het peil der lectuur te verbeteren, de leeskunst der twintigste-eeuwers (die nu eenmaal onverzadiglijk is) door selectie te leiden; men moet ook de principiele nadelen van een lezend mensdom onder ogen durven zien. Ik sprak reeds over de leesmens, die een product is van onze cultuur, zich met de afval van het leven voedt en verleerd heeft ‘nomadisch’ te zijn. Hij is de consequentie van het ongelimiteerde lees-evangelie, men zie dat niet voorbij! Zodra men uitgaat van het standpunt, dat ‘het’ lezen van ‘de’ goede boeken op zichzelf al een adelbrief voor de mens betekent, moet men als verschrikkelijke consequentie aanvaarden, dat de mens die de meeste goede boeken leest de ideale mens is. Waar deze ideale mens in de practijk op neerkomt: men behoeft er de humoristische tijdschriften maar over te raadplegen! Hier blijkt duidelijk, dat het niet alleen om ‘de goede boeken’ gaat, maar ook om de wijze, waarop men die ‘goede boeken’ verwerkt.

Laten wij dus de gevaren van het lezen niet wegmoffelen maar ze nauwkeurig afwegen tegen de voordelen. Ik geef hier geen systematische tabel dier gevaren, maar doe slechts een greep:

1e. Het lezen *maakt oppervlakkig*; het stelt de mens in staat te oordelen zonder eigen ervaring, op gezag van een autoriteit.

2e. Het lezen *verlamt de verbeeldingskracht*; het went de mens aan bepaalde stijlformules, aan de conventionele litteratuurverzinsels, die de modeschrijvers elkaar napraten.

3e. Het lezen *maakt arrogant*; het bevordert het vellen van stellige oordelen over Kant op grond van b.v. de *Geschiedenis der Wijsbegeerte* van prof. Casimir; het heeft de 'algemeen-ontwikkelde' op zijn geweten, d.w.z. de mens, die zoveel weet, dat hij kunstmatige ademhaling toepast op een drie weken in staat van ontbinding verkerend lijk.

4e. Het lezen *kweekt snobisme*; het geeft het aanzijn aan een valse cultus van de schrijver, de dichter, de geleerde.

Enzovoort. Men kan er nog aan toevoegen, dat het lezen de ogen bederft, maar dat valt buiten de lijn dezer beschouwingen, al is ook die factor niet te verwaarlozen. Wat volgt hieruit? In de eerste plaats, naar mijn mening, dat men uiterst voorzichtig moet zijn met algemene conclusies over de waarde van 'het' lezen. Het feit, dat lezen tegenwoordig voor de beschaafde mens onmisbaar is, mag niet verleiden tot de gevolgtrekking, dat het voor iedereen ook in alle omstandigheden *heilzaam* is. In de middeleeuwen, toen het lezen nog het privilege was van een betrekkelijk kleine groep, de geestelijkheid, en het analphabetisme dus regel op een uitgestrekt maatschappelijk terrein, kon men ook leven! Met de maatschappelijke vormen zijn ook deze verhoudingen veranderd en het blijve de verstokte romantici voorbehouden naar de middeleeuwen terug te verlangen; maar zoveel kan men uit de historie leren, dat de lezende twintigste eeuw niet vereenzelvigd mag worden met de cultuur in het algemeen. Het lezen als eigendom van iedereen is zelfs als een uitzonderingstoestand te beschouwen; dat het blanke ras daarvan voordeel heeft gehad, terwijl het de wéreld veroverde, zal niemand ontkennen; of dat voordeel op den duur zal opwegen tegen de nadelen, is een andere vraag.

Het is duidelijk, dat men, als men aan de griezelige consequentie van de volmaakte leesmens wil ontkomen, op een of andere manier het lezen dienstbaar moet maken aan het leven. De leesmens heeft een waterhoofd; zulk een waterhoofd moet tot biologische ongelukken leiden.

De man van de practijk heeft voor dit geval natuurlijk een zeer eenvoudig recept; hij adviseert kort en goed: ‘minder lezen!’ Die leuze klinkt Amerikaans en zal ongetwijfeld te zijner tijd in Amerika wel eens ergens als ‘slogan’ worden gebruikt; ‘minder lezen’, zoals: ‘eet meer fruit’, ‘tijd is geld’, ‘Alle sagen Ja’. Het is inderdaad een soort oplossing, maar helaas alleen goed voor hen, die bij voorbaat al op een simplistische wijze plegen te lezen; het is een middel om leesverstopping te voorkomen, voor hen, die mallotig het ene boek na het andere inzwelgen; in gecompliceerder gevallen is dit middel oneindig veel erger dan de kwaal. Het gaat immers (ik wees er boven al op) niet om de hoeveelheid, maar om de wijze waarop de lezer zich tot zijn lectuur verhoudt. Beperking van de quantiteit heeft dus niets uitstaande met het probleem in quaestie, en de man van de practijk brengt maatstaven van de rubberrestrictie over op een gebied, waar zij niet meer opgaan.

Algemene recepten zullen hier van geen nut zijn. Het is juist zaak minder algemeen over lezen en boeken te spreken dan tegenwoordig meestal pleegt te geschieden. Er zijn geen goede boeken in de zin van: boeken, die voor A, B en C goed zijn; er zijn evenmin ‘litterair hoogstaande boeken’ in tegenstelling tot lager- en laagstaande; al deze abstracte en gestandaardiseerde termen trachten het lezen aan voorschriften te koppelen, alsof iets zo persoonlijks als lezen zich aan welk generaliserend voorschrift ook zou laten binden!... In mijn vacantieverblijf zag ik dagelijks twee Engelse jongelingen bezig hun dag op zo genoeglijk mogelijke wijze door te brengen; zij namen zonnebaden, schertsten met de dochter van de hotelier, dansten, speelden biljart, namen weer zonnebaden, schertsten weer, dansten nogmaals... en ook lazen zij. Werkelijk, zij lazen! Als zij zich zo verveelden, dat zij geen enkel amusement meer konden verzinnen, namen zij een boek en amuseerden zich door letters op te slorpen. Meestal duurde het

niet langer dan een minuut of tien, maar in die tijd waren zij blijkbaar volkomen tevreden. Het waren allerminst goede of litterair hoogstaande boeken, waarin zij zich verdiepten; volgens de maatstaf der ernstige critiek waren het ronduit prullen; en het kwam mij voor, dat zij nooit iets anders lazen dan prullen, te oordelen naar de gretigheid waarmee zij ieder voorwendsel aangrepen om het lezen te kunnen staken ten behoeve van iets nog amusanters.

Zou men nu wreder, naïever en anorganischer te werk kunnen gaan dan door deze jongelingen aan te raden zich tot Keats en Shelley te bekeren? Toch zou de algemeenheid van onze schoonheidsleer (gesteld, dat men haar in de practijk eens consequent wilde doorvoeren) zulk een anorganisme eisen: ‘het goede boek voor iedereen!’... dus ook voor deze beide Engelse jongelingen! Gelukkig is de natuur altijd minder consequent dan de leer; hetgeen echter niet wegneemt, dat de algemene leer bestaat, gepropageerd wordt, als basis dient voor allerhande culturele instellingen!

Men gunne, royaal en ook theoretisch, de zonnebaders hun lectuur, die voor hen goed is en hen behoedt voor de nadelen van het lezen, die onmiddellijk kracht krijgen, wanneer men een algemene maatstaf aanlegt voor iets, dat alleen in persoonlijk contact bestaat. Daarmee is allerminst gezegd, dat men zijn eigen eisen moet ombuigen naar die van de zonnebaders; ook dat zou weer een gevolg zijn van de verkeerde algemeenheid van het oordeel. Men kan juist zijn persoonlijke inzichten het scherpst handhaven en het doelmatigst verdedigen, als men er zich van bewust is, dat het om een *persoonlijk* inzicht gaat: niet meer, maar ook geenszins minder.

De beslissing over de waarde van een boek valt altijd tussen dat boek en één mens, niet ‘de’ mens. Als men met dat feit meer rekening hield zou de nivellerende invloed, die thans dikwijls van het lezen uitgaat, verminderen; en wellicht zou de van letters overlopende, aan eruditie-hoofdpijn lijdende, in een conventionele wereld levende leesmens het weer aandurven enkele ogenblikken *zonder* boeken te zijn, met vacantie....

Freud en Adler

DR P.H. RONGE: *Individualpsychologie. Een Systematische Uiteenzetting*

In de eerste zijner *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* heeft Freud met de nuchtere, exacte duidelijkheid, die kenmerkend is voor zijn stijl, uiteengezet, waarom de psychoanalyse bij veel mensen, wetenschappelijk georiënteerden zowel als leken, op tegenstand moest stuiten. ‘Met twee van haar thesen’, zegt Freud terecht, ‘kwetst de psychoanalyse de gehele wereld en haalt zij zich de afkeer van die wereld op de hals; de ene these komt in botsing met een intellectueel, de andere met een aesthetisch-moreel vooroordeel. Men moet niet te geringschattend over deze vooroordelen denken; het zijn machtige dingen, die de neerslag vormen van nuttige, ja noodzakelijke evoluties der mensheid. Zij worden door affectieve krachten gedragen en het is moeilijk tegen hen te strijden.’

Met deze beide thesen bedoelt Freud *ten eerste* de stelling door de psychoanalyse als ‘grondwaarheid’ beschouwd, te weten: de psychische processen ‘an und für sich’ zijn *onbewust*, en de bewuste processen zijn slechts afzonderlijke onderdelen van het zieleleven als totaliteit: *ten tweede* de stelling, die uit de eerste vanzelf voortvloeit: dat de *sexualiteit* niet alleen in de geestesziekten, maar ook in de hoogste culturele, artistieke en sociale prestaties der mensen een buitengegewoon belangrijke rol speelt. Het ligt voor de hand, dat zulke theorieën de overwinnaar mens, die met de technische triomfen van de negentiende eeuw achter zich meende de kosmos op de knieën te kunnen brengen, voor zijn intellect zeer onaangenaam in de oren hebben geklonken; het ligt evenzeer voor de hand, dat hij geen moeite heeft gespaard om zich te verdedigen tegen een leer, die hem van zijn privileges als rationeel wezen dreigde te beroven. Men laat nu eenmaal niet gaarne varen wat men met goed gevolg heeft gebruikt; dus zette de

negentiende-eeuwse mens, die in dit opzicht aarzelde de twintigste binnen te gaan, zich schrap om met alle beschikbare middelen af te weren, wat hem in zijn intellectuele zelfgenoegzaamheid zou kunnen storen. Het behoeft hier wel geen betoog, dat men nog geen aanhanger van de psychoanalyse behoeft te zijn om in te zien, dat de strijd tegen de psychoanalyse dikwijls met de domste wapenen is gevoerd; en dat de psychoanalytici zich tegenwoordig nog altijd (hoewel hun aandelen zeer belangrijk gestegen zijn en hun leer in gepopulariseerde vorm overal ingang begint te vinden) met een martelaarsgezicht plegen te rechtvaardigen, is werkelijk voor een groot deel het gevolg van de *wijze* van bestrijding. Men heeft geen verdachtmakingen gespaard en geen goedkope uitvluchten versmaad om zich te bevrijden van het monster, dat het heilige aantastte; en als er één argument is, dat voor de 'waarheid' van Freud en de psychoanalyse pleit, dan is het wel dit soort instinctief verzet, gedragen door de 'affectieve krachten', waarvan Freud in zijn *Vorlesungen* heeft gewaagd.

Met dat al: er is zoiets geweest als een wereldoorlog. Het is zelfs voor de consequentste rationalist bezwaarlijk deze collectieve waanzin te verklaren uit een samenstel van redelijke motieven. De enige verklaring, die zich hier vanzelf opdrong, was: het culturele oppervlak van de geciviliseerde mens mag niet geïdentificeerd worden met de gehele mens; het is hoogstens de schoon gestyleerde vorm, de apollinische gestalte, die de vormeloze driften, de dionynische lava, in bedwang houdt. Het is een van de opmerkelijkste verschijnselen van de oorlog, dat geen van de belligerenten zich intellectueel verantwoordelijk wil stellen voor de ramp: er worden onmiddellijk pogingen in het werk gesteld om die verantwoordelijkheid op de tegenpartij af te schuiven, waarop door die tegenpartij met dezelfde argumenten wordt gereageerd, zodat de neutrale toeschouwer, die van dit spel getuige is, wel tot de conclusie moet komen, dat het phaenomeen oorlog, dat men elkaar toekaatst, 'uit de lucht is gevallen'! Rationeel is er geen oorlog, want niemand heeft hem 'gewild'; en toch is de massale slachting een concreet feit! Met andere woorden: de oorlog *ontsnapt* de mens en zijn beschaving en werpt alle

verstandelijke normen overhoop, alsof zij nooit hadden bestaan.

Het is dus geen wonder, dat na afloop van de wereldoorlog de cultus van het onbewuste een tijdlang hoogtij vierde, in de vormen b.v. van Dada en surréalisme. Het surréalisme wierp zich op Freud; in hem vond het de apostel van het irrationele, die het nodig had; men mag wel zeggen, dat de psychoanalyse in de wereldoorlog voor haar leerstuk van de onbewuste psychische processen de massale bewijskracht heeft gevonden en dat de surréalisten zich gehaast hebben om daarvan de consequenties te trekken voor het cultuurleven. Het gevolg is geweest, dat de publieke opinie zich langzaam maar zeker wijzigde. De populaire boekjes over de psychoanalyse begonnen zich te vermenigvuldigen; Freud werd als thema van gesprek ‘interessant’: het motief ‘sexualiteit’ liet niet na enige pikante effecten op de litteratuur te sorteren; de oude mechanistische psychologie geraakte op de achtergrond, het psychoanalytisch jargon liet (zoals ieder dialect voor ingewijden, waarvan het een en ander uitlekt) zijn aantrekkingskracht gelden; en zo treft men omstreeks het jaar 1930 de psychoanalyse in lang niet ongunstige condities aan. Het hefstigste verzet van de zijde der rationalisten is gebroken, terwijl de kunstenaars (van wier symbolen Freud trouwens altijd een dankbaar gebruik had gemaakt ter staving van zijn theorieën: de ene dienst is de andere waard) er het hunne toe hebben bijgedragen om de nieuwe ‘leer’ in de suggestieve vorm der verbeelding door te geven aan het ‘volk’.

Wie schetste dus mijn verbazing, toen ik enige tijd geleden een heer ontmoette, die mij vroeg: ‘Wie is toch die “Fruit”, waar je tegenwoordig zoveel over hoort praten?’ Want inderdaad, zulke mensen zijn zeldzaam geworden, en daarom eerlijk gezegd ook wel een weinig verfrissend, nu iedereen ‘ingelicht’ is, zoals dat heet, over ‘verdringen’, ‘sublimeren’ en het Oedipus-complex....

Ik wil er, na deze kleine uitweiding over het populair-worden der psychoanalytische thesen, echter dadelijk de nadruk op leggen, dat de werkelijk ‘gevaarlijke’ elementen in de leer van Freud van die populariteit uitgesloten zijn gebleven en dat

Freud zelf aan deze lichtelijk belachelijke cultus van zijn geprofaneerde ideeën weinig of geen schuld heeft. Freud is steeds gebleven wat hij van den beginne af was: een zakelijk, nuchter onderzoeker uit de natuur-wetenschappelijke school, die de psychoanalyse bij voorkeur beschouwde als een aequivalent van de 'Infinitesimalrechnung' (deze vergelijking maakte hij in *Die Zukunft einer Illusion*). Als Freud de populariteit van zijn 'leer' dan desondanks toch in de hand mag hebben gewerkt, dan komt dit alleen, omdat iedere man van de wetenschap gelooft in de waarheid van zijn vondsten en dus de verbreiding van die waarheid ook zeker niet in de weg zal staan; voor de rest heeft hij zich eer te voorzichtig dan te voortvarend betoond (ook al verwijt men hem op sommige punten fantastische interpretatie) en zeker nooit aan wonderdoenerij gedaan om de goegemeente in zijn tent te lokken. Ook heeft hij nooit trachten te suggereren, dat de psychoanalyse geschikt was om de mensen te stichten of een 'Ersatz' te bieden voor de godsdienst. Populair werd dus eigenlijk niet de strenge theorie van Freud, maar het tamelijk willekeurige bezinksel daarvan in de 'algemeen-begrijpelijke' boekjes; en populair zou vooral diegene worden, die er in slaagde Freud te ontdoen van zijn kwetsende nuchterheid en de psychoanalyse om wist te vormen tot een verzoenend, ongevaarlijk, zorgvuldig afgerond element, waaraan niemand zich meer zou kunnen stoten.

Die man was Alfred Adler, de schepper der z.g. 'Individualpsychologie'; in zijn gevolg schreed de nog populairdere Künkel. Aan Alfred Adler en zijn theorieën heeft de Utrechtse arts dr P.H. Ronge thans een boek gewijd, dat een zeer helder en op de essentiële punten compleet overzicht geeft van die verzoeningspogingen. Ik wil deze verdiensten van het boek voorop stellen, omdat ik Adlers gedachtengang, juist op die essentiële punten, vergelijken moet met die van Freud; zulk een vergelijking houdt een waardering in, die niet ten gunste van Adler uitvalt. Het zou onbillijk zijn, als het zakelijk gestelde overzicht van dr Ronge daar onder moest lijden. Wat dr Ronge doet is niets anders dan Adler en de 'Individualpsychologie' (met begrijpelijke voorkeur) samenvatten; na

dus vastgesteld te hebben, dat deze samenvatting een goed beeld geeft van Adlers leer, is de recensent gedwongen zich te richten tot Adler zelf, over het hoofd van dr Ronge heen, die het intussen met Adler wel eens zal blijven. Ik ben mij daarbij zeer wel bewust, dat ik daarbij meningen zal moeten verkondigen, die voor velen ketterij zijn, en ik moet diegenen dus verzoeken mijn persoonlijk inzicht, dat geen andere bedoeling heeft dan persoonlijk te zijn, aan het hunne te toetsen.

Zoals Adler uit het boek van dr Ronge naar voren komt (en, naar het mij toeschijnt, geheel terecht), verhoudt hij zich tot Freud als het *talent* tot het *genie*. Ik neem deze woorden niet als starre grootheden, alsof ik daarmee zou willen zeggen, dat de gehele Freud geniaal en de gehele Adler van genialiteit verstoken zou zijn; wat men voor geniaal houdt, is trouwens altijd betrekkelijk en mijn vergelijking bedoelt dus slechts een accent te geven. In de toepassing zal blijken, wat ik met dit accent bedoel.

Ook het genie valt niet uit de lucht; maar hoeveel geestelijke voorouders men ook zal kunnen aanwijzen om Freud en zijn psychoanalyse te ‘verklaren’, men zal er niet in slagen aannemelijk te maken, dat Freuds grote ideeën, die zijn werk beheersen, de ideeën van een epigoon zijn. Het onbewuste en de sexualiteit bestonden ook vóór Freud in de wetenschap; maar de wijze, waarop Freud deze elementen samenvatte tot een geheel, zodat zij, *als geheel*, een revolutionnerende werking konden hebben op het wetenschappelijk wereldbeeld, is daarmee allerminst ‘verklaard’. Het geniale moment kan men niet over het hoofd zien zonder tot de schromelijkste verdraaiingen van Freuds prestaties te komen. Wat is daarentegen de betekenis van Adler? Adler had talent genoeg om in te zien, dat de psychoanalyse niet te bestrijden was met de ouderwetse middelen van het rationalisme; hij had ook talent genoeg om in te zien, dat men de geniale ontdekkingen der psychoanalyse moest *annexeren*, eer men behoedzaam ‘den Weg zurück’ kon inslaan; en ook had hij talent genoeg om met onfeilbare zekerheid die punten te vinden, waarop de psychoanalyse nooit tot volledige populariteit zou kunnen geraken, en daar, in de plaats van het hoekige, scherpe en steile, het

ronde, verzoenende en gematigde aan te brengen. Adler, de talentvolle, begon dus met de psychoanalyse te ontdoen van haar *pessimisme*, 'dat in strijd is met het wezen van den gezonden, natuurlijken mensch', gelijk dr Ronge zegt (hij schijnt dit voor een bewijs te houden); daarom verving Adler de prozaïsche, nuchtere principes 'honger' (Ich-Triebe) en 'liefde' (Sexual-Triebe), waarmee Freud opereerde, door de veel hoopvoller klinkende termen 'ik-gevoel' en 'gemeenschapsgevoel'. Hier ligt het cardinale verschilpunt tussen Freud en Adler, *niet*, zoals men wel eens hoort beweren, in het feit, dat Freud alles tot sexualiteit herleidt en Adler ook andere factoren laat meespreken; dit laatste is slechts het *gevolg* van Adlers optimistische, verzoenende populariserende omwerking van Freud. Voorop staat de bedoeling - men heeft bewijzen te over, wanneer men Adlers gehele 'Individualpsychologie' overziet - om die elementen uit de psychoanalyse te verwijderen, die haar succes bij het 'grote publiek' in de weg staan. Het woord 'gemeenschapsgevoel' zet de deur open voor alles, wat door Freud met zijn onkreukbare wetenschappelijkheid werd geweerd; het is welbewuste berekening, dat het zoveel oncomplimenteuzer woord 'kudde-instinct' vermeden wordt. Immers: het individu moet zich, volgens Adler, aanpassen, steeds maar aanpassen; hoe beter passend het 'levensplan' van het individu voor de hem geboden omstandigheden is, des te meer zal het gemeenschapsgevoel de boventoon bij hem voeren. (Men denkt hier onwillekeurig aan Napoleon, die toch een soort 'levensplan' had, maar van gemeenschapsgevoel weinig last had....) Het *minderwaardigheidsgevoel* (het centrale en aantrekkelijkste punt van Adlers systeem), dat bij het kind ontstaat door zijn besef van hulpbehoevendheid en zwakte tegenover de wereld en dat gecompenseerd wordt door een naar-boven-willen, een sterker-willen-zijn, moet in de banen van het 'gemeenschapsgevoel' worden geleid; en hoe onaangenaam zou het niet klinken, als men hier sprak van 'kudde-instinct'!

Het 'gemeenschapsgevoel' mag in de 'Individualpsychologie' dus geen probleem worden; want men mocht eens tot de conclusie komen, dat onze cultuur zelf tot de neurotische ver-

schijnselen behoort (aldus August Stärcke in zijn belangrijke brochure *Psychoanalyse und Psychiatrie*)! Om aan zulke consequenties te ontsnappen, wendt Adler zich af van Freuds analytische methode en komt tot het fabelen over ‘een regelend principe, dat de oorzaken verbindt en ze alle richt op hetzelfde doel, dat in het resultaat, het zinvol werkend systeem, belichaamd is’ (Ronge, pag. 45). Dat regelend principe, dat ‘levensplan’, waaraan elk mensenleven onderworpen is, heeft de nuchtere Freud, volgens de ‘Individualpsychologen’ over het hoofd gezien! Freud is volgens Adler geheel bevangen gebleven in de natuur-wetenschappelijke denkwijze en Adler geeft zich dus veel moeite om aan te tonen, dat zijn ‘dynamische’ methode verre de voorkeur verdient. Ik zal de laatste zijn om te ontkennen, dat Freud aan de natuur-wetenschappelijke denkwijze is blijven vastkleven; is dat echter een reden om langs een ‘dynamische’ omweg een ‘levensplan’ in de wetenschap binnen te smokkelen? Maar ik wees er hierboven al op: Adler is er op uit, de psychoanalyse om te zetten in een optimistisch, eenvoudig, voor iedereen gemakkelijk te begrijpen denkwijze; en daarbij kan een ‘levensplan’ en een doel niet gemist worden. Dr Ronge stelt het dan ook zo voor, als zou Adler door zijn ‘levensplan’ c.a. in te voeren een minstens even belangrijke stap hebben gedaan als Freud, toen hij de grondslagen der psychoanalyse formuleerde. Het tegendeel is waar: door de exact-wetenschappelijke methode in de steek te laten, heeft Adler de wetenschap op het peil gebracht van een stichtelijk tractaatje, waar zij voortaan weer zal moeten gehoorzamen aan het ‘doel’, dat Adler voor haar heeft uitgezocht.

Het behoeft ons dan ook niet te verwonderen, dat de ‘Individualpsychologie’ van een groot aantal termen gebruik maakt, die meer stichtelijk dan wetenschappelijk zijn. De ethische strekking ligt er duimendik bovenop. ‘Uitgaande van twee fundamenteele, biologisch noodzakelijke, schijnbaar tegenstrijdige gevoelens, die echter in werkelijkheid synthetisch samenwerken, komt zij door logische redeneering, steunend op de ervaring bij zieken en gezonden, tot de slotsom, dat de zin van het leven het bindende, het religieuze, de liefde is’,

zegt dr Ronge op pag. 161 van zijn boek. Ziehier de vage speculaties, die Freud altijd in de wetenschap wist te vermijden, omdat zij met wetenschap niets uitstaande hebben! In de middeleeuwen placht men naar logische bewijzen voor het bestaan van God te zoeken; op precies dezelfde wijze construeert Adler wat hij noemt ‘eine wissenschaftliche Ueberzeugung vom Sinn des Lebens’. Maar (typerend voor dit soort schijnwetenschap!) met hetzelfde gemak is men in dit kamp bereid deze ‘zin des levens’ als niet meer dan een hulpmiddeltje te beschouwen; ‘het is er ons immers niet om te doen of onze theorieën *waar*, maar alleen of zij *bruikbaar* zijn’. (Ronge, pag. 220) Waar is nù die ‘zin des levens’? Blijkbaar in de bruikbaarheid; en dat de ‘zin des levens’ een zeer bruikbaar hulpmiddel voor bepaalde doeleinden kon zijn, wist de gesmade Freud ook al lang....

Een ander afvallig discipel van Freud, de thans in Duitsland in koers gestegen Jung (Freud en Adler zijn Joden), heeft eens gezegd, dat Adler schreef voor ‘Lehrer und Geistliche’. Dit was prijzend bedoeld; wij willen hopen, dat hij daarmee *niet* bedoelde, dat Adler zich daarom mocht onttrekken aan de verantwoordelijkheid, die de wetenschap als zodanig oplegt.

Van de bruikbaarheid van Adlers ‘Individualpsychologie’ geeft het boek van dr Ronge verschillende voorbeelden; aangezien zij thuishoren bij de practische psychologie en de psychiatrie, terreinen die ik aan bevoegden overlaat, vermeld ik deze lezenswaardige hoofdstukken slechts pro memorie. Ik zou er alleen dit van willen zeggen, dat een theoretisch zwakke basis practische bruikbaarheid natuurlijk in het geheel niet uitsluit; met name het minderwaardigheidsgevoel, dat in Adlers psychologie zulk een grote rol speelt en dat tevens gemakkelijk te begrijpen is voor de tallozen, die zich in hun verhouding tot de wereld om hen onveilig voelen, heeft de practijk dikwijls bewezen een handig hulpmiddel te zijn. In bovenstaande beschouwing ging het echter slechts om Adler als theoreticus, en als theoreticus moet ik hem de mindere noemen van zijn leermeester Freud.

Het ‘geval’ Wagner

Gedenkboek der Wagnervereniging, 1884-1934

De internationaal bekende Wagnervereniging, gevestigd te Amsterdam, heeft in de maand Januari 1934 vijftig jaar bestaan en zij heeft de goede gedachte gehad dit jubileum te gedenken met een schitterend uitgegeven retrospectief overzicht van de faits et gestes der vereniging. Het hoofdbestanddeel vormen de illustraties, die veelal curieuze documenten geven van het ‘Gesamtkunstwerk’, zoals dat volgens Wagners intenties door verschillende persoonlijkheden in Nederland werd vertolkt. Het boek is ingeleid door Paul Cronheim, die o.a. memoreert, hoe ongeveer in de tijd van de Nieuwe Gids beweging ook ten onzent de belangstelling voor Wagner groeide, hoe Wagner eerst strijdobject werd en tenslotte ook in Amsterdamse muziekkringen triomfeerde, ondanks de tegenstand van Verhulst e.a.; hoe de Wagnercultus bloeide en begon te verlopen, hetgeen de Wagnervereniging aanleiding gaf de bakens te verzetten en ook werk van andere componisten op haar repertòire te nemen, hoe, tenslotte, nu de strijd om Wagner gestreden is, ‘de strijd om zijn testament doorgaat’. De heer Cronheim besluit met de vermelding van de herdenkingsrede, die Thomas Mann op 13 Februari 1933 voor de Wagnervereniging heeft gehouden en concludeert o.a. daaruit, dat Wagners nalatenschap nog lang de geesten van Europa zal prikkelen en bevruchten. Daarop volgt dan een reeks van voor het merendeel bijzonder fraaie illustraties: dirigenten, afbeeldingen van decors, facsimiles, affiches, etc., etc. De bladzijden, die door de operazangers bevolkt worden, zijn uiteraard niet de schoonste....

Het zou niet op mijn weg liggen om over de prestaties van de jubilerende Wagnervereniging te schrijven en dus een gevaarlijke strooptocht te wagen op het terrein van de muziek-criticus, als het volumineuze gedenkboek mij geen aanleiding

had gegeven tot enkele meditaties, die met de musicus Wagner slechts zijdelings verband houden. Dit gedenkboek is, het spreekt vanzelf, in dit geval slechts een voorwendsel voor een bespiegeling over wat Nietzsche noemde ‘der Fall Wagner’. Wagner neemt nu eenmaal een bijzondere plaats in tussen de componisten: door zijn theorieën over het ‘Gesamtkunstwerk’, door zijn pogingen om een synthese der kunsten tot stand te brengen in de practijk van zijn Bayreuther Kunsttempel, heeft Wagner, meer dan welke musicus ook, ingegrepen in de gedachtenwereld van het culturele Europa der negentiende eeuw; hij was eens in hoge mate ‘actueel’, zelfs revolutionnair (in politieke zowel als in kunsttheoretische zin), en hoewel hij thans historisch is geworden, heeft hij na zijn dood toch nog kans gezien rijkskanselier Adolf Hitler tot een van zijn getrouwste discipelen te maken. Dank zij de bemoeiïngen van Houston Stewart Chamberlain c.s. is men de rebelse vrijheidlievende Wagner van 1848 wel zo ongeveer vergeten en staat hij officieel voor ons als hoeder van het Derde Rijk; maar dat neemt niet weg, dat ‘der *Fall* Wagner’ gecompliceerder is; Wagner geloofde eens in de evolutie en was eens kosmopoliet!

Het valt ons betrekkelijk moeilijk thans nog na te voelen, waarom Wagner eens een problematische en fel omstreden figuur was. Om de Wagner-opera, zoals men die tegenwoordig gewoonlijk voor zich krijgt, hangt onafwijsbaar de atmosfeer van de negentiende eeuw; het riekt hier altijd enigszins naar het museum, en men denkt onwillekeurig aan een schilderij van Böcklin, *Toteninsel*, dat ook eens zo beroemd was en nu ook zo vergeten ergens de negentiende eeuw hangt te vertolken. In hoeverre Wagners muziek voor musici en muziek-theoretici haar waarde heeft behouden, kan ik niet beoordelen; maar dit is zeker, dat die muziek belast en beladen met de museumresten van het eens zo gevierde ‘Gesamtkunstwerk’ tot ons komt. De historie heeft hier zeer snel doorgevreten; de afbeeldingen van éénogige Wodans, dikke Siegfrieds en stralende Lohengrins wekken de lachlust op en schijnen rijp voor een folklore-optocht; van de synthese is niets meer overgebleven dan een voor ons gevoel willekeurig sa-

menstel van elementen, die men evengoed anders (en minder kunstmatig) zou kunnen samenstellen. Dat alles doet de tijd, die Wagner, als theoreticus en syntheticus althans, heeft toegedacht om met zijn eeuw in de eerste plaats *costuum* te worden.

En terwijl deze magiër van de negentiende eeuw in Bayreuth zijn eerste triomfen vierde, schreef in alle stilte, buiten het rumoer der ‘Festspiele’, de man, die met zijn ganse existentie de *twintigste* eeuw ging aankondigen, die voor ons nog in alle opzichten een *tijdgenoot* is: Friedrich Nietzsche. Wagner was zijn negentiende-eeuwse vuurdoop geweest; in Wagner leerde hij de décadence in haar schitterendste, triomphantelijkste vorm kennen; onder Wagners invloed, zich wapenend met het materiaal dat de van vondsten en talenten overschuimende leermeester-vriend hem argeloos in handen speelde, rijpte Nietzsche tot de volstrekte antipode van de geniale artist. Wagner was Nietzsche's leerschool; als zodanig boeit thans de met museumballast beladene mij in de eerste plaats. Men moet zich iets van Wagners schittering voor de geest halen, als men de scherpe reactie van de ontgoochelde Nietzsche na wil voelen. Want hoe kan men zich van de décadence bevrijden, als men haar niet in alle opzichten zelf gekend heeft? Bovendien: dat een persoonlijkheid als Nietzsche zich van Wagner moest *bevrijden*, en dat Wagner nog jaren na die feitelijke bevrijding telkens in Nietzsche's werk terugkeert als hèt motief der décadence bij uitnemendheid, bewijst voldoende, welk een magiër Wagner geweest is, welke virtuositeiten hij in het geding kon brengen, kortom: hoezeer wij ons vergissen, wanneer wij Wagner uitsluitend zien onder het aspect van het historisch geworden costuum en van de domme, bigotte cultus, die Bayreuth heet. ‘Der Fall Wagner’ (en ik bedoel nu niet speciaal Nietzsche's pamflet van die naam, maar het ‘complex’ Wagner in zijn leven) betekende voor Nietzsche een stuk van zijn eigen ontwikkelingsgang.

Hoezeer Wagner gebonden is aan de negentiende eeuw, hoezeer Nietzsche met al zijn instincten zich van de geest dier eeuw heeft kunnen losmaken, blijkt al uit een vergelijking van beider levensloop. Wagner is de typische artist der negen-

tiende eeuw, met alle beweeglijkheid, zowel psychisch als physisch, die daarbij behoort: iemand, die op alle plaatsen te vinden is, waar talenten schitteren, die zich in liefdesaffaires van diverse schakeringen begeeft en zich daardoor telkens weer gestreeld voelt, die in een luxueuze omgeving moet leven om te kunnen produceren, maar als de ouderdom nadert vegetarische neigingen en berouw gaat vertonen (Parzifal); iemand, die kan improviseren met ideeën en sentimenten, die zich daarenboven al scheppende aan de behoeften van milieu en smaak kan aanpassen en, ondanks zijn tijdelijke eenzaamheid, als het ware voorbestemd is om eens te schitteren als overwinnaar en te baden in populariteit: een virtuoos, een spelersnatuur. Zijn leven is één relaas van geldgebrek en experiment; een koninklijke psychopaath Lodewijk II van Beieren, die men zou kunnen beschouwen als een soort steriele bij-Wagner, is het tenslotte, die hem 'officieel' maakt, hem tot 'landsbelang' verheft. Zonder geld en intriges is een figuur als die van Wagner zelfs niet denkbaar; geheel daargelaten, in hoeverre Wagner aan die intriges persoonlijk debet is geweest, zijn soort genie kan niet leven zonder de dubieuze broeikas-atmosfeer van de artistieke bovenlaag der maatschappij. Het ideaal van het 'Gesamtkunstwerk', zoals dat door Wagner ontwikkeld is, is in de grond het ideaal van een virtuoos, die 'aan één ding niet genoeg heeft', en niet ten onrechte ziet men dan ook in Wagner vóór alles het toneelspelersgenie. Wagners hoogste kracht was zijn mimische kracht, zegt zijn bewonderaar Alphons Diepenbrock in *Ommegangen*, en hij omschrijft die nader als 'het nabootsend genie van den histrio, den hartstocht om den levenden schijn te scheppen'. 'Deze kracht deed uit hem het drama geboren worden, in gelijkelijke opbloeiing van toon-, dans- en dichtkunst.'

Stel daarnaast het aan uiterlijke sensaties zo arme leven van Nietzsche: een professor in de philologie, die zijn betrekking opgeeft om een theoretisch leven te gaan leiden, waarin vrouwen (Wagners tweede vrouw Cosima) slechts 'op een afstand' een rol spelen, waarin van schitterende carrière, donderende ovaties en andere pyrotechnische cultuurverschijnselen geen sprake is; een leven, dat van een geleerdenbestaantje

de schijn heeft en in werkelijkheid een volledige, gespannen concentratie op essentiële problemen betekent; en deze eenzaamheid van het Engadin verzadigd van ervaringen, zodat geen van zijn tijdgenoten ook maar bij benadering kan verstaan, wat daar gaande is. Geen contact met vorstelijke psychopathen, geen Bayreuth met een adorerende schare; maar het volstrektste alleen-zijn, zonder enige opzettelijke kluizenarij overigens, dat men in de negentiende eeuw kan aanwijzen. Nadat Nietzsche zich van Wagner heeft afgewend, na de grote desillusie, die voor hem Bayreuth had gebracht, is hij op zichzelf aangewezen, en er is zelfs geen Adler om hem met gemeenschapsgevoel bij te staan.

Het ligt, zou ik zeggen, voor de hand, dat juist deze volstrekt eenzame man het recht heeft gehad Wagner te karakteriseren als de ‘Cagliostro der moderniteit’, wiens talenten het uitvloeisel zijn van één fundamenteel talent, dat alle andere beheerst: het toneelspelerstalent. Wagner, zegt Nietzsche, was ook als musicus en dichter nog toneelspeler: ‘er wurde Musiker, er wurde Dichter, weil der Tyrann in ihm, sein Schauspieler-Genie, ihn dazu zwang.’

Men kan onmogelijk de verhouding van negentiende en twintigste eeuw begrijpen, als men de verhouding Wagner-Nietzsche niet begrijpen kan. Daarom is het dwaasheid, zoals biografen van Wagner gedaan hebben, Nietzsche's felle polemische uitvallen tegen zijn vroegere vriend te beschouwen als een soort rancune van een verbitterde philosoof, die eigenlijk musicus had willen zijn (gelijk men weet, heeft Nietzsche ook gecomponeerd). Bayreuth heeft geen moeite gespaard om zulke voorstellingen te ondersteunen; Nietzsche zou, zolang hij als vurig propagandist voor Wagner optrad, gezond zijn geweest, zijn breuk met Wagner zou een eerste ziekteverschijnsel moeten betekenen; dergelijke platvloerse nonsens, om van minderwaardiger lasterpraatjes nog maar geheel te zwijgen, heeft Wagners gemeente menen te moeten verbreiden om de meester te rechtvaardigen. Julius Kapp, die in zijn Wagnerbiographie tegen deze babbelarij protest aantekent, staat zelf toch nog zozeer onder invloed van de heersende opvatting, dat hij Nietzsche's pamflet (na Wagners dood ver-

schenen) toch ook een ‘betreurenswaardige uitval’ noemt. Alsof Nietzsche een pompeuze figuur als die van de grote Cagliostro anders had kunnen ontmaskeren dan door hem aan te vallen. Het is eenvoudig niet mogelijk om platonisch te zijn, wanneer men zijn tegenstander als een gevaar ziet; men moet hem in zijn compleetheid te lijf gaan, en dat heeft Nietzsche gedaan.

Der Fall Wagner is daarom nog altijd een van de onthullendste geschriften, die over Wagner bestaan en het is voorwaar geen phrase, dat deze ongenadige analyse van de man en het werk eindigt met de bekentenis: ‘diese Schrift ist, man hört es, von der Dankbarkeit inspiriert...’. Dankbaar is men jegens die tegenstander, door wie men zichzelf leert kennen, op wie men zijn tanden moet stukbijten om hem klein te krijgen. Eer Nietzsche Wagner *ontdekt* als de hoogste uiting van het toneelspelersinstinct, dat hij haatte, omdat het zelfs van de waarheid een opera weet te componeren, moest hij zelf Wagner doorleefd hebben: pas toen kon hij hem afschudden en aan de kaak stellen... met dankbaarheid d.w.z. door hem met alle middelen, die de oprechte afrekening eist, te bestrijden. ‘Vivisectie op het *leerrijkste* voorbeeld der negentiende-eeuwse décadence’: zo heeft Nietzsche terecht zijn aanval op Wagner gekarakteriseerd.

Wanneer men het schitterende gedenkboek der Wagnervereniging doorbladert, dan dringt zich onwillekeurig dit probleem op; men hoeft het niet kunstmatig te forceren, het komt vanzelf naar voren. Men vindt er de zangers en decors van de Wagner-opera's der negentiende eeuw: voor ons oog zijn het misgeboorten geworden, herinnerend aan het (ook luxueuze!) front van kermiskramen. Men vindt daarnaast wat thans moderniteit is: het ‘Gesamtkunstwerk’ *Halewijn*, dat onze zintuigen bijzonder aangenaam aandoet. Men vindt er kortom, die ganse chaos van experimenten, met kunsttheorieën verbonden natuurlijk, van zeer goede bedoelingen, van technisch raffinement en aesthetische fijnproeverij, van enthousiasme voor dit en voor dat, van balletten, toneelmachinerieën en met gerokte heren gevulde loges. En al bladerende komt men tot de conclusie, dat vijftig jaar Wagnervereniging

in Nederland volkomen duidelijk hebben kunnen demonstreren, dat het ‘Gesamtkunstwerk’ met al zijn schittering voor de culturele bovenlaag in wezen een schone fictie geweest is van een voorbije eeuw. Dit opstapelen van artistieke elementen, dit speculeren op de nerveuze belangstelling van het publiek, waarvoor het nieuwste niet nieuw genoeg kon zijn, heeft men ten onrechte beschouwd als een synthese; het was in laatste instantie (Nietzsche heeft het goed gezien) een misbruiken van de muziek en het drama voor toneelspelersdoeleinden. En daarom, zie boven, behoort men de Wagnervereniging dankbaar te zijn voor de onvermoeide pogingen die zij gedaan heeft om dat ook voor Nederlanders te bewijzen. De negentiende-eeuwse cultuur ziet men in dit gedenkboek herleid tot haar ledigheid van artistiek materiaal, een overstelpende hoeveelheid artistiek talent, een verbluffende bereidwilligheid tot experimenteren met de stof, improviseren met de geest.

En achter dit alles? De cultus van Cagliostro, van de magische jongleur, die de grote kunst verstaat uit de décadence een triomfantelijke eredienst te improviseren!

Ik noemde hierboven reeds Wagners beschermheer, Lodewijk van Beieren, die in zijn steriele enthousiasme voor de kunst zover ging, dat hij toneelspelers voor zich alleen liet optreden: maar het ging die toneelspelers niet af, hun kunst verschrompelde, waar het publiek als tegenspeler ontbrak. Men zou dit voorval als een gelijkenis kunnen voordragen: voor de enkeling, die met zichzelf alleen is, wordt het ‘Gesamtkunstwerk’ een zinneloos vermaak, met een holle echo. Wagner bedwelmde en overweldigde doordat hij over de massa beschikte, die hij zèlfs leerde zich te vervelen; maar tegen de eenzaamheid, waarvoor men komt te staan als de culturele bovenlaag wegvalt, is Cagliostro niet bestand. Zijn rijk eindigt, waar de zaal leegloopt. En pas daar begint het rijk van Nietzsche.

De Antichrist

JOSEPH ROTH: *Der Antichrist*

In een van zijn allerlaatste gedichten, behorend tot de cyclus *Voces Mundi*, een soort poëtische samenspraak over de noden van deze tijd, laat Greshoff een van deze ‘samensprekers’ in een visioen de ondergang der wereld voorspellen:

Wanneer de tijden rijp zijn, zullen breed
En zwart de waatren stijgen en deze aarde
Bedekken met een groot geruisch
Verder dan waar in 't verste huis
De laatste moeder 't laatste mormel baarde.

Uit duizend monden stijgt een wanhoopskreet
Nu 't eind van alle dingen is genaderd
De menschen zijn voor 't eerst gelijk
Zij slapen samen in hetzelfde slijk
Als broeders in den laatsten schrik vergaderd.

Het water stort zich kolkende in het heet
Inferno door de kraters der vulkanen
Stoomzuilen worden in de lucht
Gespoten en met vreeselijk gerucht
Breken de sterren uit hun starre banen.

't Heelal kraakt samen als een wrakke keet
Oeroude zonnen worden weggespoeld
Manen gestampt tot zilver meel
Tijd vormt met ruimte niet meer één geheel
Want alle stelsels zijn dooreengewoeld.

De cyclus is voltooid in angst en leed:
Het Zijn, waarin de ontelbaren verteeren
Volgens Gods gruwelijken gril,
Gaat in het Niet-Zijn, grenzenloos en stil,
In 't absolute en boventijdsche, keeren.

Ik citeer hier opzettelijk een gedicht van een tijdgenoot, dat door zijn bezielde toon geen twijfel overlaat aan de echtheid der inspiratie om daaraan te demonstreren, hoe zelfs in de twintigste eeuw, die zich dikwijls beroemt op de ‘wetmatigheid van het verstand’, nog de middeleeuwse voorstelling van het einde der dagen levend is; hoe één moment van poëtisch inzicht in het futiele en voorbijgaande van alles, waarom wij ons zo druk plegen te maken, in staat is weer het panische angstvisioen van de ondergang der wereld op te roepen. En waarom ook niet? Wat wij op onze middeleeuwse collega's voor schijnen te hebben, is een wetenschappelijke ordening van de stof, die voor die middeleeuwer onderworpen scheen aan een gans andere, ondoorgrondelijker wetmatigheid: de strijd tussen God en Duivel. Die ordening maakt het ons mogelijk een zekere oppervlakkige rust te vinden bij het besef, dat alles uit te drukken is in formules. De formules zijn daarom zo geruststellend, omdat zij uit de mens zelf zijn voortgekomen; terwijl de middeleeuwer zich overgeleverd voelde aan een bovenzinnelijk spel, waarvan hij hoogstens de tekenen kon trachten te duiden, gaat de tegenwoordige mensheid prat op de astronomie. Omdat men ons op school geleerd heeft, dat de komeet van Halley op gezette tijden haar opwachting komt maken, of, als zij bij ongeluk niet terugkomt, wel uit elkaar zal zijn gevallen en zich minstens door een sterrenregen zal presenteren, is een stuk van de angst voor het verschijnen van kometen weggenomen; overal waar de formule iets wetmatigs inschakelt, worden wij meer en meer immuun voor de paniek. Een ziekte heeft minder verschrikkingen, wanneer men weet, dat zij door een bacil wordt veroorzaakt. De geschiedenis verliest veel van haar bloederige en zeer onstichtelijke wanordelijkheid, wanneer geschiedphilosophen ons hebben duidelijk gemaakt, dat aan al het rumoer en gemoord een ont-

wikkelingsprincipe ten grondslag ligt, dat zich door rumoer en moord in het geheel niet laat imponeren.

Wij leven dus bij de formule in pais en vree... maar juist zolang, als de formule zich toereikend toont. Wie meent, dat het irrationele moment verdwenen of zelfs maar minder sterk geworden is, behoeft slechts even naar onze Oostelijke buren te kijken om genezen te zijn van die waan. Alles wat men een historisch, middeleeuws begrip zou hebben geacht, viert daar zijn opstanding; de mystiek triomfeert over de formule, het oude, primitieve schema van God en Duivel herleeft in de tegenstelling van gezegend en gevloekt ras (verbonden met dezelfde practische consequentie: de pogrom), de wetenschap wordt weer de dienstmaagd der theologie (ditmaal der nieuwe bloed-theologie van de ‘arische’ voortreffelijkheid). De macht van de formule is voor de zoveelste maal niet bestand gebleken tegen de apocalyptische behoefte aan verlossing van een volk, dat in Hitler de ‘vredeskeizer’ huldigt en in de Joden de speciale werkzaamheid van de Antichrist meent te bespeuren. Het zou mij niet verwonderen, als binnenkort een grote, bloedige en geheel onverwachte komeet aan de nachtelijke hemel verscheen, die door een jammerend Europa werd begroet als het onweersprekelijke teken van de komende ondergang, als de verkondiging van de Antichrist in eigen persoon; want aan het Duizendjarige Rijk, dat door de Führer voorspeld is, behoren rampen vooraf te gaan, wil men de chiliastische profetieën geloven.

De verwachting van het zogenaamde ‘ijzeren tijdvak’ en de komst van de Antichrist speelt in de middeleeuwse samenleving zulk een grote rol, dat men bijna geen geschrift uit die tijd kan opnemen zonder er de sporen van dat ideeëncomplex in aan te treffen. Men stelt zich daarom zeer ten onrechte wel eens voor, dat de middeleeuwer in een toestand van voortdurende krampachtige verwachting leefde, maar zulk een opvatting is niet houdbaar. Ongetwijfeld heeft de angst voor bovennatuurlijke dreigementen veel meer vrij spel gehad dan in onze maatschappij; maar het allermerkwaardigste aan de middeleeuwse apocalyptische voorstelling is juist, dat zij ook het leven van alle dag beheersten. Dat aardbevingen, bloedregens,

maansverduisteringen, bijzonnen, sprinkhanen, kalveren met vijf poten, apoplexieën en andere onverwachte bezoekingen de onwetenschappelijke mens tekenen schijnen van een naderend onheil en zelfs van een grote wereldcatastrophe, ligt eigenlijk tamelijk voor de hand; maar dat men b.v. zijn politieke tegenstanders beoordeelt als afgezanten van de Antichrist en dat men zijn gehele politieke terminologie richt naar die wijze van beoordeling, is mijns inziens een veel overtuigender bewijs voor de allesbeheersende macht van zulk een levensbeschouwing. Bij de nuchterste politici uit die dagen kan men steeds weer de opvatting aantreffen, dat in de politiek van hun tegenstander de hand van de Antichrist gezien moet worden.

De Antichrist incorporeert voor de middeleeuwer het kwaad... vooral dus bij zijn vijand, tout comme chez nous. Soms is de Antichrist een door de duivel bezeten mens, soms een incarnatie van de duivel, zoals Christus de incarnatie is van God, en andermaal wordt hij eenvoudig met Satan zelf geïdentificeerd. Doordat de voorstellingen van de Antichrist versmolten zijn met die van de ondergang der wereld (een ‘ijzeren tijdvak’ in tegenstelling tot het ‘gouden tijdvak’, waarin de vredeskeizer zal regeren), kan men in het middeleeuwse wereldbeeld, bij tientallen variaties op dat ene thema, toch een betrekkelijk simpel schema ontdekken; de middeleeuwer constateert eenvoudig overal daar het wroeten van de Antichrist, waar hij de aardse goederen misbruikt acht ten bate van een goddeloze gezindheid en hij koppelt daaraan de toekomstverwachtingen automatisch vast. Keizers en pausen, keizers en tegenkeizers, pausen en tegenpausen hebben elkaar dus verketterd met de wederzijdse beschuldigingen, dat zij afgezanten waren van de Antichrist, voorboden van het ‘ijzeren tijdvak’, bovendien (één van de zeer vaak voorkomende eigenschappen, aan de Antichrist toegeschreven!) hypocrieten met het masker van de Godsgezant, die onder de bedrieglijke schijn van godgevallig werk te doen, bezig waren het Godsrijk te ondermijnen. Van de Antichrist wordt gezegd, dat hij de tempel van Salomo zal herstellen en daar zal zetelen, ‘ostendens se tamquam sit Deus’ (zich voordoend alsof hij God

ware); en reeds de beroemde paus Gregorius de Grote waarschuwt herhaaldelijk en dringend tegen deze schijnheilige vermommingen van de Boze, die ‘per hypocrisin sanctitatis’ de wereld aan zijn heerschappij tracht te onderwerpen.

Ik behoef wel niet speciaal uiteen te zetten, dat daarmee de mogelijkheid gegeven was letterlijk *iedereen*, als het zo in de lijn der politiek lag, aan de kaak te stellen als een afgezant van de Antichrist, want zelfs van de voortreffelijkste keizer en de eminentste paus kan men beweren, dat hun voortreffelijkheid slechts op veinzerij berust. Exacte bewijzen voor iemands hypocrisie zijn moeilijk te geven, en alles hangt af van de gezindheid van de beoordelaar. Ook Napoleon heeft men nog als de Antichrist gezien; maar die opvatting heerste niet bij zijn oude garde....

Het nieuwe boek van Joseph Roth, de schrijver van *Hiob* en *Tarabas*, knoopt aan juist bij het optreden van de Antichrist als huichelaar. ‘Dit boek schreef ik als een waarschuwing en een vermaning, opdat men de Antichrist herkenne in alle gestalten, waarin hij zich vertoont.’ Volgens Roth is de Antichrist reeds lang onder ons, maar in zoveel schijnheilige gewaden, ‘dat wij, die gewoon zijn hem sedert jaren te verwachten, hem niet bespeuren’.

Roth neemt hier dus het middeleeuwse motief, dat eigenlijk nooit geheel uit de volksphantasie is verdwenen, weer op om het te gebruiken als een ethische maatstaf voor zijn eigen tijd. Ook voor hem is de Antichrist de voorbode van de ondergang der wereld, al bedoelt Roth daarmee dan ook niet een wereldbrand of een andere speciale catastrophe. Omdat de Antichrist onder ons is en overal de Godsgaven bederft, waar hij komt, sterft de wereld een langzame, kille dood aan haar eigen talenten; dat is Roths voornaamste motief.

‘Soms, als ik een acteur tegenkom, wiens gezicht en gestalte mij van de film bekend zijn, komt het mij voor, dat ik niet hemzelf maar zijn schaduw tegenkom; hoewel het toch zeker is en mijn verstand mij zegt, dat hij die schaduw, die ik van het witte doek ken, heeft gecreëerd. Toch wordt hij aldus, wanneer hij mij tegenkomt, met al zijn lichamelijke leven, de schaduw van zijn eigen schaduw.’

Met dit heldere voorbeeld karakteriseert Roth zeer precies, wat hij onder de Antichrist verstaat. In onze wereld dreigt alles, wat ons ten goede gegeven is: de techniek, de uitvindingen, het verstand, ons ten kwade te gedijen. Een schaduwwereld ontstaat, een Hades vol schimmen reeds op deze aarde; de Hades van de moderne mensheid is Hollywood. En wij zijn verblind en herkennen de Antichrist niet in zijn talloze schijngestalten: Amerika, Sowjet-Rusland, ons eigen werelddeel Europa.

In mijn beschouwing over de Antichrist in de middeleeuwse politiek, wees ik er al op, dat men herhaaldelijk van de Antichrist gebruik gemaakt heeft om er zijn vijanden mee te duperen; waar de vijand is, daar is ook de Antichrist. Men mag zich dus de billijke vraag stellen: welke vijand wil Roth bestrijden door hem aan te klagen als een trawant van de Antichrist bij uitnemendheid?

Zoals bij meer Joodse schrijvers (ik herinner o.a. aan wijlen Jakob Wassermann, aan wiens stijl *Der Antichrist* trouwens ook sterk doet denken!) is bij Roth het centrale punt, waarom alles draait, het probleem der gerechtigheid. Men overdrijft niet, als men zegt, dat dit probleem een speciaal Joods probleem is en organisch samenhangt met het bestaan van het Joodse volk in de diaspora; want welk volk is nauwer bij de gerechtigheid betrokken dan het volk, dat zich op het recht moet beroepen als enige macht tegenover de machtsmiddelen van numeriek sterker volken, bij wie het vaak slechts officieus gastvrijheid geniet? De gerechtigheid is voor de zwakken het enige argument, waarop zij kunnen steunen tegenover de brute overmacht. Gerechtigheid hangt weer onmiddellijk samen met het geloof, want hoe kan de gerechtigheid, die de zwakken rechtvaardigt, werkelijk gerechtigheid zijn, als zij niet op eeuwige waarden berust?

Voor Joseph Roth is het probleem van de gerechtigheid tevens het probleem van de Antichrist. Waar de Antichrist regeert, worden de heilige gaven, die de mens geschonken zijn, dode, mechanische machtsmiddelen, wordt de mens tot een schaduw van zichzelf. In Hollywood schept hij zich een onsterfelijkheid in schaduwgedaante; in Sowjet-Rusland is de

machine voor hem het gouden kalf geworden, waarom hij danst omdat hij het zelf vervaardigd heeft. Vooral aan Rusland besteedt Roth grote aandacht, omdat men daar zegt de menselijke waardigheid voor allen te willen herstellen. ‘Maar geldigheid kan de waardigheid van de mens, die een evenbeeld Gods is, niet verkrijgen, waar de waarde van de mens als zijn verdienste wordt beschouwd en niet als een genade.’

Deze tegenstelling van verdienste en genade wijst erop, dat voor Joseph Roth als voor zovelen van zijn rasgenoten het probleem der gerechtigheid in de eerste plaats een metaphysisch probleem is; en waar de Antichrist wroet, heeft volgens Roth de mens dit metaphysische probleem uit het oog verloren.

Het spreekt vanzelf, dat Roth, ondanks het feit dat hij de Antichrist als motief gebruikt, zich anders tot de Antichrist verhoudt dan de middeleeuwer. De conceptie van dit boek is, hoe verdienstelijk het ook verteld moge zijn, litterair, en Roths conceptie van de Antichrist is eigenlijk een conceptie van een *kracht*, niet (zoals ongetwijfeld voor de gelovige middeleeuwer) van een *persoon*. In zijn stijl tracht Roth overigens zoveel mogelijk vast te houden aan de illusie van de gelijkenis. Hij geeft een autobiographie (althans de zelfbeschrijving van een ‘ik’) en vertelt dus zijn eigen lotgevallen, maar hij noemt zijn hoofdredacteur, voor wie hij reisbrieven schrijft, plechtstatig ‘der Herr über die tausend Zungen’; Genève qualificeert hij Bijbels als ‘die Stätte des Friedens’, Rusland als ‘die rote Erde’. Hier en daar lijkt mij deze methode niet geheel vrij van typisch litteraire fraaiigheden, en zo nu en dan wordt de gelijkenis, naar mijn smaak althans, wel wat al te omstandig uitgesponnen. In het algemeen echter vertelt Roth uitstekend. Ook wanneer men zijn verhouding tot het leven niet kan beamen, wanneer men, met name, minder gelijkenis en meer directheid prefereert, zal men Roths probleemstelling belangwekkend kunnen achten en de qualiteiten van zijn schrijverschap erkennen.

‘Volksmond’ en dichter

H. MARSMAN: *Porta Nigra*

De z.g. ‘volksmond’ is een autoriteit, waarop men in veel opzichten per se niet en in andere opzichten dikwijls wèl kan vertrouwen. Hoe dat te verklaren? De ‘volksmond’ is enerzijds de grootste gemene deler van alle praatjes die er alzo in omloop zijn, en dus wel allerminst een critisch oordeel, waarop men bouwen kan voor individuele onderzoekingen; ‘zoals het in de volksmond heet’ is daarom dikwijls gelijk te stellen met: ‘zoals de grootst-mogelijke gemeenplaats zegt’; en wanneer men dus van de ‘volksmond’ persoonlijk genuanceerde waardering verwacht, komt men doorgaans bedrogen uit. Maar anderzijds: de ‘volksmond’ is evenmin een officieel persbureau, dat gelijkluidende berichten over de gehele wereld (of het gehele land) uitzendt; men komt onder die schijnbaar zo ordeloos verspreid liggende en nonchalant uitgesproken opmerkingen van de ‘volksmond’ dikwijls karakteristieken van personen en zaken tegen, die verrassen door hun gehalte aan gezond verstand en humor; en juist in dit opzicht is dit anonieme oordeel van ‘jan en alleman’ goud en meer dan goud waard. Men moet immers niet vergeten, dat in diverse gespecialiseerde belangengroepen, waarin de maatschappij nu eenmaal noodzakelijkerwijs is onderverdeeld, het gevoel voor humor en proporties steeds dreigt verloren te gaan; de musici hebben hun muziekbelangen, de biljarters hebben hun biljartbelangen, de politici nemen alleen de politiek au serieux, de philatelisten leven tussen postzegels, de doktoren tussen gezwellen en angina's; en met die specialisering op bepaalde belangen, die zich o.a. ook openbaart in het ontstaan van een eigen groepstaal, gaat niet zelden het besef van de *betrekkelijke* waarde dier groepsbelangen ten onder. Men is niet meer in staat buiten zijn eigen belangensector te treden en men begint zich steeds meer uitsluitend in te denken in de begrippen

van zijn nauwbegrensd gebied. Natuurlijk is een dergelijke specialisering een noodzakelijk gevolg van de arbeidsverdeling, die een gecompliceerde samenleving als de onze met zich meebrengt; maar dat neemt niet weg, dat de nadelen in zekere gevallen de voordelen dier specialisering wel eens ongedaan dreigen te maken.

In zulke gevallen nu is het dikwijls de beroemde 'volksmond', die een levend kapitaal van humor bewaart en telkens weer productief maakt; de 'volksmond' kan als correctief optreden, omdat in die 'volkswijsheid' allerlei stromingen samenkomen, die in het officiële leven allang zijn gescheiden. Het is daarom meermalen voorgekomen, dat een origineel denker, die wat dieper had doorgedacht over de levensproblemen dan in de hermetisch afgesloten beroepssectoren wel pleegt te geschieden, tot zijn eigen grote verbazing tot de conclusie kwam, dat alles wat hij aan origineels der mensheid wilde verkondigen, reeds gereed lag in een oud gezegde of een overal gangbaar, maar nergens nagevolgd spreekwoord. De 'volksmond' had vastgehouden, wat in de gespecialiseerde groepen in vergetelheid was geraakt en zelfs tot dwaasheid verklaard.

Het geval, waarop ik deze kroniek wil betrekken, is het geval van de dichter H. Marsman. Zijn werk mag ik wel als algemeen bekend veronderstellen, al wil dat natuurlijk niet zeggen, dat ik al zijn werk ook als gelezen veronderstel; maar Marsman is een van die dichters (hun aantal is niet zo bijzonder groot), die het in Nederland tot een zekere beroemdheid hebben gebracht. Marsman was in zekere zin al beroemd toen hij twintig was; hij is zelfs min of meer het type van de beroemde twintiger geworden. Zijn eerste bundel *Verzen*, die in 1923 verscheen, vol reminiscenties aan het Duitse expressionisme van na de wereldoorlog, was dan ook inderdaad in het Nederlandse cultuurmilieu een gebeurtenis; niet eens zozeer om de poëtische qualiteiten van die bundel, als wel om de onverwachtheid van het geluid. Sindsdien heeft Marsman zich van de expressionistische invloeden meer en meer losgemaakt en schreef hij verzen (zijn beste, naar mijn mening), die de vaart van een vrij, maar aan de intenties van de dichter volkomen gehoorzamend rhythme combineerden met een in we-

zen sterk romantisch verlangen naar een wereld achter de wereld van de verschijning; in *Paradise Regained* (1927) vooral zijn die verzen te vinden. *Witte Vrouwen* (1930), waarin ook enkele gedichten staan, die mij na aan het hart liggen, bracht daarna geen vernieuwing; men voelde aan dit dunne boekje met poëzie, dat de dichter niet dood was, maar wel vergeefs zocht naar een weg voor zijn temperament, dat langzamerhand van zijn eerste jeugd-élan begon te bekomen. Na *Witte Vrouwen* zag men Marsman romancier worden; eerst publiceerde hij in het tijdschrift *De Vrije Bladen* een groot verhaal met een vrouw, afkomstig uit des dichters poëtische voorraadschuur, als centraal punt: *Vera*; in boekvorm is dit prozawerk nooit verschenen. Daarna kwam *De Dood van Angèle Degroux* (1933) zo volkomen de roman van een dichter, dat men gerust kan zeggen, dat het in deze vorm gegoten een mislukking werd. Vooral in dit boek bleek, hoezeer Marsmans levensbeschouwing onder invloed was gebleven van de door hem bewonderde A. Roland Holst; maar tevens, helaas, hoezeer zijn romancierstalenten tekort schoten om diens dichterlijke metaphysica te verzoenen met de nuchterheid (psychologische verantwoording), die een roman nu eenmaal eist. Voor *Angèle Degroux* kan men sympathie hebben, omdat het een zeer eerlijke mislukking is, want een oprechte poging van een dichter om buiten de concentratie van de poëzie (in engere zin) om een wereld der verbeelding op te roepen, die in geen enkel opzicht verwant zou mogen zijn aan de huiskamerromans van het familjare realisme. *Angèle Degroux* had een poëtische roman moeten worden, en het werd de roman van een poëet; het had een roman met grote gestalten moeten worden en het werd een roman met heroïsche, maar holle omtrekken; alleen daar, waar de *dichter* zich kon laten gaan, zonder gehinderd te worden door de nuchtere eisen van een op mensenkennis gebaseerd waarnemingsvermogen, kwamen zuivere bladzijden te voorschijn.

Zo werd de roman door zijn zwakheden een even onmiskenbare apologie voor Marsmans dichterschap als zijn verzen het geweest waren door hun qualiteiten. En de in 1934 verschenen nieuwe bundel verzen, *Porta Nigra*, de oogst van wat Mars-

man aan poëzie na *Witte Vrouwen* schreef, bewijst al weer even duidelijk als zijn vorige werk, dat hij, die als dichter in de Nederlandse litteratuur is binnengestormd, ook thans nog in ieder opzicht een dichter is gebleven. Hier kom ik terug op wat ik boven over de 'volksmond' heb opgemerkt. Als ik n.l. zeg, dat Marsman 'ook thans nog in ieder opzicht een dichter is gebleven', dan doel ik daarmee op een opvatting van het dichterschap, die eigenlijk veel meer verwant is aan die van de 'volksmond' dan aan die van de intellectuele kringen, waarin een dichter in de eerste plaats beschouwd wordt als de schrijver van verzen en beoordeeld wordt naar de meerdere of mindere mate van talent, waarmee hij die verzen schrijft. In de 'volksmond' is een dichter een minder verheven verschijning dan in de speciale sector der poëziekenners; de 'volksmond' laat doorgaans het accent vallen op het onmaatschappelijke element, dat de dichter vertegenwoordigt, op zijn uiterlijk (lange haren, sandalen e.d.), op het (ook voor de specialist onafwijsbare!) verband, dat er bestaat tussen poëzie en verliefdheid of tussen poëzie en puberteit; de 'volksmond', kortom, laat ons de dichter zien als een bijzonder temperament, dat romantische idealen heeft en dus met de 'practijk des levens' in botsing komt. Dat daartegenover ook uitlatingen van diezelfde 'volksmond' aan te wijzen zijn, waaruit een sentimentele, schuw eerbiedige, op litterair gezag berustende verheerlijking van de *gedecoreerde* dichter blijkt, loochen ik natuurlijk allerminst; ik wees er hierboven al op, dat in de 'volksmond' de critiekloze gemeenplaatsen en de humoristische waarheden naast en door elkaar liggen; ik wil hier slechts met nadruk de aandacht vestigen op de humoristische waarheden. Want ook op dit gebied is, als op zoveel andere gebieden, de 'volksmond' een nuttig correctief. Door de cultus der poëzie waren wij er soms bijna aan gaan twijfelen, of de dichter wel een sterfelijk mens was; en daarom kan het geen kwaad hem ook eens te beschouwen onder de gezichtshoek van het temperament en de consequenties, die dat temperament meebrengt voor zijn andere levensfuncties. Dat ik intussen niet voorbij zie aan Marsmans oorspronkelijk poëtisch talent, zal uit het vervolg van dit artikel wel blijken.

Als ik nu Marsman het type van de dichter noem, bedoel ik daarmee dus niet in de eerste plaats, dat hij verzen heeft geschreven (al ben ik óók van mening, dat hij prachtige verzen heeft geschreven), noch, dat onder zijn dichtertype *alle* rasdichters kunnen worden gevangen (Vondel!), maar wel, dat zijn persoonlijkheid, zoals die in zijn werken tot nog toe voor ons ligt, ten goede en ten kwade het temperament van die dichter vertegenwoordigt, die de 'volksmond' kent als de vurige jongeling uit de jaren der puberteit. Met die jongeling in zich, die hij maar niet kwijt kan raken, die hij eens in zijn beste verzen zo subliem mogelijk heeft vertolkt en die hij daarom nu zelf beseft niet meer nodig te hebben, worstelt de volwassen geworden schrijver Marsman. Hij bezit zelfcritiek en eerlijkheid genoeg om te weten, dat hij niet bij de jongeling kan blijven stilstaan en dat de tijd van zijn leiderschap in het teken van de jeugd en de gloeiende manifesten voorbij is; hij is ook vitaal genoeg om niet, als zovele dichtende jongelingen, in te slapen nadat de puberteit heeft uitgewerkt of eindeloos te blijven voortdichten in dezelfde toon. Daarom zien wij Marsman in *Angèle Degroux* een vorm aangrijpen, die hij niet aan kan; daarom zien wij hem in zijn essays geestdriftig (toch weer met het élan van de vurige jongeling!) ingaan, op de problemen, die de wereld *buiten* de poëzie hem stelt; daarom zien wij hem haast bereid zijn poëtische metaphysica te offeren op het altaar van de 'latijnse geest' Du Perron en zelfmoord te plegen voor iedere theoreticus, die de vurige jongeling in hem attaqueert. Maar de vurige jongeling pleegt heftig verzet en laat zich niet zo gemakkelijk uitdrijven; zodat niemand voorzien kan, waarop dit conflict in de mens Marsman zal uitlopen.

Hoezeer dit dichtertype samenvalt met wat de 'volksmond' aan de dichter (tegenover de 'gewone mens') karakteristiek acht, blijkt uit veel eigenschappen van Marsmans werk, ook zijn werk van tegenwoordig. In zijn dikwijls schitterend poëtisch élan mist men de mensenkennis; zijn dichterlijke inspiratie drijft op visionnaire beelden, flitsende associaties, heroïsche perspectieven, drijft bovendien in het merendeel van zijn gedichten op een imaginair leven van romantische personages,

zodat de keerzijde van de medaille soms rhetorische leegheid blijkt (dan, wanneer de inspiratie een ogenblik verslapt); zijn opvatting van de vrouw (zie vooral *Angèle Degroux*) is nooit geheel los geraakt van de verering, die de geïmponeerde puber voor dat mysterieuze wezen heeft; ook zijn heroïsche aanvaarding van het leven (zie het gedicht *Lex Barbarorum* uit *Porta Nigra*), zijn afwijzing van de troost door de godsdienst (*Verzet*), zelfs zijn angst voor de dood (*Vrees, Doodsstrijd*) verraden door hun zware, romantische klank nog duidelijk het pathetische van de jongelingschap. Zo blijkt dan in dit speciale geval de 'volksmond', die zich zo dikwijls ten opzichte van de dichter vergist, niet geheel verkeerd te oordelen, als hij het dichterschap nauw verbindt aan een bepaalde onstuimige leeftijd.

De bundel *Porta Nigra* bevat verscheiden gedichten, die Marsman ten voeten uit geven, gedichten dus, die tot zijn beste werk behoren; maar een werkelijk vaarwel aan de heroische jongelingschap brengt ook dit boekje niet. Het élan zet zich nog voort; prachtig in sommige verzen, zichzelf herhalend in andere. Het grote gedicht *Breero*, dat aan mij opgedragen werd en dat mij uit persoonlijke overwegingen reeds dierbaar is, roept de zeventiende-eeuwse dichter van de stad Amsterdam op; is het wonder, dat Marsman in hem een verwante geest ziet en hem in een echt Marsmanniaans visioen met de schaduwen des doods laat strijden? Ik vind in deze herhalende en toch zo lyrisch gebleven poëzie eigenlijk alles terug, wat voor mij de figuur van Marsman zo boeiend maakt; juist omdat ik overtuigd ben, dat Breeroo zo niet geweest is en Marsman hem in zijn eigen wereld heeft binnengehaald, zie ik te duidelijker voor mij, wat voor Marsman de dichter is: een uitgestotene, met een vergooid leven en een ongeneeslijke liefde voor een of andere pure Tesselschade, goed genoeg om door het ijs te zakken en drie en dertig jaar oud te sterven. Ook Slauerhoff had dit thema kunnen kiezen; maar bij alle uiterlijke overeenkomst zou de toon geheel anders, korzeliger en ingehoudener zijn geweest. Een dichterschap als dat van Slauerhoff, dat ook zo weinig zijn afkomst van de puberteit verloochent, is veel meer door de werkelijke walging van het

leven heengegaan dan Marsmans poëzie, die altijd en voor alles visionnair en exuberant blijft; zo is ook dit gedicht *Breeroo* weer in de eerste plaats een prachtig visioen van Amsterdam:

Groote zware wolken boven Amsterdam;
de besmetting in de grachten woekert dieper
en doortrekt het water met een walmend groen en
vaal bederf;
de golven van den Amstel, van het Y
die zilverblauw zijn onder het geweld
van zonlicht, schuimend herfstweer en de duizend
masten
zijn nu verweerd, roestbruin, beslagen tot metaal.

In die atmosfeer leeft Breero als een natuurelement en in de verrotting van de stille grachten sterft hij weg.

Van Marsmans verwantschap met wijlen Erich Wichman, wiens fascisme sterk doet denken aan Marsmans eigen verzet tegen het leven, getuigen een paar kwatrijnen, die aan de dode zijn opgedragen:

Volk, ik ga zinken als mijn lied niet klinkt;
ik moet verdrogen als gij mij niet drinkt;
verzwelg mij, smeek ik - maar zij drinken niet;
wees mijn klankbodem, maar zij klinken niet.

en:

De namen van wie eens mijn vrienden waren
werden tot asch tusschen mijn tanden, en ik spuw ze uit.
eenzaam schijnt men te moeten zijn in deze doode landen;
het leven dooft in kaars na late nachtkaars uit.

Men vindt hier ook weer de bekende klanken van die Marsman, die in de natuur een ‘paradise regained’ heeft gevierd:

Een middag blind van zon, bloemen en dieren
rekken en wentlen zich in het verblindend licht.
over de heuvelen aan d'einder der rivieren
koepelt en straalt een blinkend vergezicht.

Dan weer het Penthesileia-motief:

en hier - aan mijn zijde - het dal:
een jonge slapende vrouw
als de zachte gebogen kust van een klein en sluimerend
meer -
zie hoe zij zich vouwt
in de bocht van een teere
en onuitputlijke' droom...

En helaas ontbreekt ook de kitsch niet geheel (*Paul Robeson zingt*). Maar alles bij elkaar genomen is *Porta Nigra* voor de lezer een terugblik, zonder andere teruggang dan de stilstand, op Marsman, zoals hij nu als figuur voor ons staat. Hoe hij zal dichten, als zijn strijd met de vurige jongeling beslecht is, blijkt uit deze bundel nog niet.

Triomf der beknoptheid

GERARD WALSCHAP: *Celibaat*

In een vorige kroniek heb ik geschreven, dat het mij voorkwam, dat Walschap in *Trouwen* zijn laatste étappe nog niet had bereikt. Deze gissing blijkt nu wel juist te zijn geweest; want in zijn laatste roman *Celibaat*, geeft Walschap blijk van een meesterschap, dat men in *Trouwen* reeds op vele bladzijden kon raden, zonder dat het nog volledig tot zijn recht kwam. De titel *Celibaat* zal bij sommigen misschien ten onrechte de veronderstelling doen opkomen, dat men hier te doen heeft met een 'vervolg' op *Trouwen*, of althans een variatie op dezelfde conflicten en personages; maar die hypothese is onjuist. Met behoud van dezelfde levensvisie heeft Walschap een geheel ander, een veel 'grootser' thema aangegrepen: de ondergang van een sterk geslacht, in een laatste spruit. Men kan niet anders zeggen, dan dat Walschap er in geslaagd is volkomen over deze stof te zegevieren. Voor ons ligt thans een boek van zijn hand, dat alle reeds aanwezige verdiensten van zijn virtuozentalent verenigt met een veel strakker gebondenheid van voordracht, met een feilloze karakteristiek der mensen, met een concentratie, vooral, op de hoofdzaak en een aristocratische afwijzing van alle bijzakelijkheden, die men in deze vorm vergeefs bij een andere schrijver 'van de Nederlandse stam' zal zoeken.

De concentratie op de hoofdzaak is de eigenlijke gave van de goede romancier. Als men regelmatig romans leest, ontmoet men altijd talent, zuivere bladzijden, aangeboren smaak; maar hoe dikwijls gebeurt het niet, dat deze dingen verloren gaan in een baaierd van omslachtige bijzaken, in stromen gezapige conversatie, in poelen van litterair-gemaniereerde 'beschrijvingskunst'! De Tachtigers hebben, hoeveel goeds zij overigens ook mogen hebben verricht, op de Nederlandse roman in dit opzicht een funeste invloed gehad; zij hebben

door hun verkondiging van het dogma der Heilige Woordkunst de sluizen van de ongelimiteerde taalverspilling opengezet, ook waar dat alleen maar verstoppend kon werken. Iemand als Walschap nu werkt als romancier laxerend, het zij mij vergund deze medicinale term hier toe te passen. Men moet daaruit niet afleiden, dat Walschap *geen* kunstenaar met het woord zou zijn, want hij is dat zeer positief wèl en het heeft hem zelfs moeite gekost zich los te maken van de al te gestyleerde zinstructuur, die hem soms in de armen dreef van een Huygens-achtige gewrongenheid. Maar reeds in zijn *Adelaïde* toonde Walschap zich afkerig van de omslachtige beschrijvingstechniek, gevolg van de verheerlijking der woordkunst; van den beginne af richtte zich zijn virtuositeit niet op het uitdijen van het volumen, maar op de preciesheid van de visie. Die beide methoden zijn lijnrecht met elkaar in strijd en Walschap demonstreerde zijn romanschrijversinstinct, toen hij de laatste koos.

Thans blijkt hij in *Celibaat* het onderwerp èn de volmaakte beheersing der stijlmiddelen te hebben gevonden, die hem veroorloven de laatste bijzaken te vermijden en het strenggebonden, strak-gesnoerde epos te schrijven van het laatste stadium ener familie; een thema dus, dat geheel binnen het kader valt van zijn vorige werk, maar er boven uit stijgt door het meesterschap, waarmee de middelen thans worden beheerd. Walschap beschikt nu over een analoge trefzekerheid als zijn landgenoot Elsschot, die zijn heil ook steeds heeft gezocht in een zo sterk mogelijke concentratie op het juiste detail, d.w.z. op de hoofdzaak; en deze overeenkomst in stijlmiddelen is des te merkwaardiger, omdat de mentaliteit van Walschap verder bijna in niets lijkt op die van Elsschot. Het wroetende, verterende pessimisme, voortkomend uit een katholieke levensbeschouwing en omgezet in een uiterst verfijnde opmerkingsgave voor alles wat samenhangt met de ‘zondeval’, zoals men dat bij Walschap aantreft, heeft immers weinig overeenkomst met het gemoedelijk cynisme en de door ‘gezond verstand’ gelouterde gevoeligheïd van Elsschot. Dat neemt niet weg, dat hun stijl het van een zelfde beknoptheid van uitdrukkingswijze moet hebben, en dat zij dus, wat dit

aspect van hun litteraire werkzaamheid betreft, één lijn trekken tegenover de lyrische romanciers,... die eigenlijk geen romanciers zijn, maar beschrijvingskunstenaars met als toevallig gekozen vorm de roman.

De epische kracht van *Celibaat* blijkt al aanstonds bij de inzet; in korte notities, die bij een minder begaafd schrijver schetsmatig zouden zijn gebleven, maar bij Walschap meer zeggen dan welke uitvoerige stroom mededelingen ook, wordt ons het geslacht der d'Hertenfeldts geschilderd in zijn sterke vertegenwoordigers, die aan de laatste loot, André d'Hertenfeldt, voorafgaan. ‘De groote Jan Baptist d'Hertenfeldt, die een prachtig geschrift had en goed rekenen kon en meer heeft een mensch niet nodig, meer is schadelijk, zeide hij, had zes kinderen en vijf ervan wilden studeeren.’ Met zulk een zin staat een *man* voor ons; een realist, een cijfermens, een exploitant van het weten voor de practijk. Met een enkele tussenzin (die typerend is voor Walschaps stijl, voor zijn behoefte om in zo weinig mogelijk woorden zoveel mogelijk te zeggen) maakt de schrijver de kunde van Jan Baptist d'Hertenfeldt relatief: ‘meer is schadelijk, zeide hij’. Een auteur van het tweede plan zou hier niet een tussenzin, maar een verhaal hebben ingelast: hoe Jan Baptist wel enorm knap was en vooral goed sommen kon maken, maar hoe hij alle poëtische gaven miste en dus eigenlijk met zijn gaven een zeer beperkt-practisch mens bleef.

Deze soberheid kenmerkt de gehele roman. Daardoor is men, na de enkele inleidende pagina's over het geslacht d'Hertenfeldt, toch innerlijk volkomen voorbereid op de komst van André d'Hertenfeldt, later bijgenaamd ‘het Heerken’, in wie de instincten van het sterke geslacht ontaard zijn. Door zijn aanleg en opvoeding is hij niet meer dan een schaduw van zijn voorvaderen, het gevoel van minderwaardigheid maakt hem iedere spontane levensuiting, iedere manifestatie van werkelijke kracht onmogelijk. Van de aanvang af is deze André de dupe van zijn situatie; en met dat al is hij toch een afstammeling van de d'Hertenfeldts; op deze tweeledigheid komt het in deze roman aan. De instincten van het geslacht zijn niet spoorloos verdwenen, maar leven in de verdrukking

van dit armetierige bestaantje verder, geperverteerd, gericht op vernietiging in plaats van vermeerdering van levenskracht. De kracht, die zich niet manifesteren kan, manifesteert zich tòch; in de wreedheid van een overspannen verbeelding, in het kwellen van dieren, in een ganse reeks van schijnbaar onschuldige, in wezen geraffineerd-opzettelijke handelingen. Zelfs de gulheid heeft bij André d'Hertenfeldt een achtergrond van wrede gedachtenzonden, zoals Walschap in zijn sobere mededelende trant van vertellen suggereert.

Het familiekapitaal stelt de laatste loot in staat om, na enige mislukte pogingen om iets te worden en een op minderwaardigheidsgevoelens gestrande verhouding tot de jonge vrouw van zijn oom de majoor, zich terug te trekken op het platteland; André koopt een landgoed in het geboortedorp van zijn vader, nadat die vader gestorven is. Ook deze overgang geeft Walschap met de grootst mogelijke soberheid weer:

‘Tweemaal werd notaris d'Hertenfeldt (André's vader, M.t.B.) nog verwittigd, den tweeden keer met linkerlamheid en daarna werd hij geveld. Voor hem geen tranen en geen spiritisme: zijn zoon begroef en vergat hem, stelde met genoegen vast dat hij zijn eigen fortuin en dat van mama meer dan verdubbeld had en zei aan den ouden bureelchef van papa, dat hij in het geboortedorp van zijn vader een landgoed wilde koopen...’

Door deze uiterste beheerstheid is meer gezegd over de verhouding tussen vader en zoon dan door het uitgebreidst relaas van discussies zou kunnen worden meegedeeld.... Op dit landgoed leeft André dan verder; hij bekleedt een plaats, die de d'Hertenfeldts er vroeger bekleedden, omdat hun autoriteit er nog rondwaart, maar overigens doet hij in het openbaar aan niets zo weinig als aan een sterk geslacht denken. Walschap tekent hem zeer scherp in zijn ‘liefde’ voor juffrouw Ursule van het Schrans, die vruchteloze poging om toch in het bezit van een vrouw te heersen; een miniatuur-heersersdom, dat hij niet eens tot werkelijkheid kan maken. Ieder contact met het leven wordt voor André een complete mislukking, omdat hij van zijn voorvaderen de instincten heeft geërfd, maar niet de vitaliteit. De oorlog komt, en ‘het Heer-

ken' gaat in dienst; bijna onverschillig loopt hij de verminking tegemoet. Onherkenbaar in zijn afzichtelijke lelijkheid komt hij terug, wordt door de dorpelingen niet herkend en bijna vermoord, als hij in de bres wil springen voor Ursule, en dooft dan langzaam uit, nog maar half van deze wereld, verzonken in een soort afwezige goedheid.

Dit is ongeveer de grote lijn van het boek; maar men zou Walschaps meesterschap alleen recht doen wedervaren, wanneer men ook melding maakte van de in scherp-karakteriserende contouren aangegeven bijfiguren, die ieder weer hun eigen drama vertegenwoordigen, door Walschap in twee, drie zinnen volledig samengevat. Hoe uitmuntend, en toch zonder één ogenblik op zijwegen af te dwalen, rekent hij af met de majoorsfamilie, wier lotgevallen telkens die van 'het Heerken' raken en kruisen! Hoe voortreffelijk beeldt hij met zijn ingehouden stijl het gezin Van den Heuvel uit, met zijn burgeroorlog tussen de leden van dat gezin! En hoe tactisch wordt ieder dramatisch moment stilgehouden, zonder stemverheffing in de gang van het verhaal opgenomen! Er behoort veel zelfverloochening toe om, zoals Walschap doet, afstand te doen van het pathetische, wanneer men een stof bewerkt, die zoveel aanleiding geeft tot pathetische verbeelding; men moet een schrijver van rang zijn om zo te *durven* schrijven als Walschap. En toch: het effect van deze moed tot soberheid is ongehoord groot. Walschap gaat zo ver, dat hij het dramatische hoogtepunt vaak... weglaat; waar de auteur van minder allooi kreten, gehuil, krampachtige gebaren, tranen, omhelzingen inschakelt, daar staat bij Walschap... niets! Juist daardoor bereikt hij een maximum aan effect; hij voert de spanning op tot er een beslissing moet komen; hij neemt de lezer mee, bijna tot het hoogtepunt... en slaat de crisis over om zakelijk verder te gaan. Het gevolg is, dat de lezer de crisis intenser beleeft dan zelfs bij de zuiverste beschrijving mogelijk zou zijn; de details worden hem zelf overgelaten, nadat Walschap hem 'op temperatuur' heeft gebracht om alles te raden.

Eén voorbeeld ter illustratie: Mouche, de vrouw van de majoor, wacht op André, die zij een wenk heeft gegeven, dat hij bij haar moet komen.

‘In haar kamer doet zij het lichte kleedje aan, wacht en hij komt niet. Met een hart dat hoorbaar klopt bladert hij in Larousse en vraagt zich af of dit ook complot zou zijn. Hij vindt geen uitleg en beseft hoe dom hij is, daar de anderen hem voortdurend strikken spannen die hij niet doorziet. En vermoedt niet hoe zij, als een dier verhit door de spanning van het wachten, zich steeds meer ontkleedt. De stilte waarin zij beiden zitten te hijgen, nijpt onuitstaanbaar. Eindelijk zit zij in een weidschen wollen peignoir. Nu moet hij binnenkomen, dan zal hij opeens weten wat een vrouw is. Twee dunne gehoorige gangmuren en een wijde prikkelende stilte scheiden hen. In Congo heeft zij deze exaltatie gekend, als men zich overgeeft aan de moordende warmte en de onbeheerschte verbeelding het bloed zwaar maakt van een dierlijke bronst. Dan is het dier inderdaad onbetrouwbaar als een vulkaan in werking. ()

Wanneer zij zich weer heeft moeten kleeden voor het avondmaal komt een heel andere Mouche aan tafel, eene die lief is voor den man en de stiefzonen en niet weet dat er een vijfde zou kunnen aan tafel zitten. Hij die haar versmaad heeft bestaat niet meer.’

Waar ik het teken () heb gezet, zou een romancier en zeker een romancière van het gemiddelde soort in volle actie zijn gekomen, Walschap zwijgt; en het effect van zijn methode is volkomen bereikt. De heftigheid van de passie èn de relatieve onbelangrijkheid van die passie zijn beide de lezer gesuggereerd, de eerste door de climax, de tweede door het weglaten van het kritieke punt.

Wanneer men dus over *Celibaat* spreekt als over een meesterwerk, heeft men ditmaal eens niets te veel gezegd. Bij een ontmoeting met een boek als dit prijst men zich gelukkig, dat men gewoonlijk enige reserves in acht neemt tegenover die gevaarlijke term: meesterlijk; want daardoor heeft men vrijheid het woord ronduit te gebruiken, als het inderdaad van pas komt. Waar epische zakelijkheid en psychologische intuïtie elkaar zo gevonden hebben als in deze roman van Walschap, daar behoeft men niet te aarzelen met het toekennen van hoge onderscheidingen.

Hoe zal de auteur Walschap zich verder ontwikkelen? Dat probleem is interessant genoeg; want in deze lijn kan hij misschien nog variëren, maar moeilijk verder gaan. Men zou willen weten, of Walschap ook een ander thema zo volmaakt zou kunnen beheersen als dat van ontbinding en ondergang; of hij de grote dictatoren even overtuigend zou kunnen analyseren als de tegen zichzelf gekeerde machtsbegeerten van de laatste d'Hertenfeldt. Door *Celibaat* heeft Walschap reeds getoond, dat zijn gezichtskring zich verruimt; het zou kunnen zijn, dat die verruiming zich voortzette. Eén ding hoop ik van harte: dat deze stijl, een zo persoonlijk eigendom van de schrijver, zich telkens zal vernieuwen en verre zal blijven van het cliché.

Willem Kloos verheerlijkt

DR K.H. DE RAAF: *Willem Kloos. De Mensch, de Dichter, de Kriticus*

De taak, die mij door dr De Raaf, schrijver van een dikke monographie over de Tachtiger Willem Kloos, op de schouders gelegd wordt: de taak n.l. om deze monographie te bespreken, is niet zeer aangenaam. Had hij dit boek niet geschreven, het ware mogelijk gebleven over verschillende dingen, waar men liever het zwijgen toe doet, ook inderdaad niet te spreken; maar nu hij voor de dag komt met een zeer litterair-wetenschappelijk getinte, alleszins omvangrijke en dus bijzonder pretentieuze verhandeling over Kloos als mens, dichter en criticus, nu kan men als beoordelaar zich niet onttrekken aan de verplichting ook zonder omwegen te zeggen, wat de auteur van dit werkstuk (en daarmee van de functie van Willem Kloos in ons culturele leven) heeft terecht gebracht. Dr De Raaf is tenslotte niet Max Kijzer, die bij de 75ste verjaardag van Kloos een dwaas boekje over de *Binnengedachten* het licht deed zien; wat men de heer Kijzer als een rhetorische, onbeheerste jeugdzonde gemakkelijk kon vergeven, dat kan men de heer De Raaf, litteratuur-historicus met een gevestigde naam, zeker *niet* vergeven. De heer De Raaf, die met zijn collega Griss het verdienstelijke handboek *Stroomingen en Gestalten* schreef, die in een essay, getiteld *Problemen der Poëzie* toonde een aantal principes te hebben inzake de dichtkunst, laat ons met dit nieuwe oeuvre van zijn hand lelijk in de steek; en dit valt te meer te betreuren, omdat een goede monographie over één der belangrijkste Tachtigers werkelijk geen overbodige luxe zou zijn geweest.

Men moet beroemde mannen dikwijls meer in bescherming nemen tegenover hun critiekloze vereerders dan tegenover hun belagers. Het is meermalen voorgekomen, dat de dichter Kloos, vooral wegens zijn latere dichterlijke productie, door personen werd aangevallen, waarvan men eigenlijk had moe-

ten veronderstellen, dat zij wel andere belangen hadden te dienen; zulke aanvallen droegen vaak het karakter van nutteloze schermutselingen. Het is vrij zinneloos om over het werk van de oudere Kloos te discussiëren; de dichter en zijn kleine kring van getrouwen zijn toch a priori overtuigd van de onvergelijkbare waarde der *Binnengedachten*, en de anderen, de geenszins-overtuigden, hebben niet de minste moeite er langs te gaan en Kloos aan zijn intimi over te laten. De figuur Kloos, die *wel* een thema van discussie kan zijn, is de Kloos van Tachtig, apostel van de eenheid van inhoud en vorm, verdediger van de Schoonheid à tort et à travers; deze figuur is ook thans nog in vele opzichten actueel, omdat hij het probleem van het individualisme (tegenwoordig het S.O.S. der 'intelligentia') op zijn manier en reagerend op het toenmalig milieu toch buitengewoon aggressief heeft gesteld. Met deze Kloos kan men zich verstaan of niet verstaan: in ieder geval is hij een persoonlijkheid, die men niet kan negeren en voor wiens élan men zich thans nog gaarne erkentelijk wil betonen.

De heer De Raaf echter denkt er anders over; hetgeen zijn goed recht is. Hij wil de latere Kloos, en met name ook de *Binnengedachten, niet* links laten liggen; hetgeen eveneens zijn goed recht is, al lijkt mij hier een veelbetekenend zwijgen een betere tactiek. Maar door deze vreemdsoortige poëzie met een vracht van woorden en zonder enig critisch besef op te vijzelen tot meesterstukjes van levensbeschouwing, brengt de heer De Raaf ons in de pijnlijke situatie, dat wij onzerzijds óók onze opinie moeten gaan formuleren, mèt critiek... iets, dat wij in het onderhavige geval liever achterwege hadden gelaten.

Here, verlos mij van mijn aanbidders: dat mag Kloos wel zeggen na deze gelovige predikatie over hem als afgodsbeeld, van zijn al te ijverige discipel, dr K.H. de Raaf. Want zelfs de gloeiendste bewonderaar van de dichter zal na lezing van dit boek moeten toegeven, dat deze visie zonder een grein van afstandsbesef bestemd is om in een minimum van tijd vervangen te worden door andere visies, evenzeer vervuld van verering desnoods, maar althans door gevoel voor proporties gekenmerkt. En het zijn waarlijk niet alleen de *Binnengedachten*, die de heer De Raaf het hoofd op hol hebben ge-

bracht; van het begin tot het einde is zijn boek één dithyrambe, één document van goedbedoelde, maar in een critisch geschrift misplaatste aanhankelijkheid jegens de godheid, de stralende zon, die door geen wolkje van geringschatting mag worden verduisterd. Welke slechte dienst hij daarmee aan zijn geliefde poëet bewijst, zal voor iedereen duidelijk zijn, die Kloos met liefde zijn plaats in de letterkunde wil gunnen en nu het gevoel krijgt, dat hij zich tegen Kloos, zoals hij door dr De Raaf geprojecteerd wordt, heftig moet verzetten.

De uitgever Schuyt treft het niet gelukkig met zijn kloeke, verzorgde edities, wier formaat een superieure inhoud volkomen waardig zou zijn. Eerst komt hij met Van Boovens biographie van Couperus, een even aanhankelijk, maar nog gebrekkiger geschrift dan het tweede: De Raafs monographie over Kloos. De heer De Raaf is natuurlijk - als litteratuur-historicus van het vak - een beter stylist dan Van Booven; maar overigens lijken deze beide beschouwingen over ‘grote mannen’ als twee druppels water op elkaar, niet alleen door de wijze van uitgave. In beide die toegewijde en op zichzelf dus zeer respectabele vriendschap jegens het model; in beide, dientengevolge, en door de afwezigheid van critisch besef, een analoge eredienst voor het idool. Ik vind de lezing van dergelijke geschriften bepaald hoogst pijnlijk, omdat men voortdurend vriendschap ziet samenvallen met kleurenblindheid; alsof dat nodig ware! Nogmaals (ik heb het vroeger al eens gedaan) wijs ik hier op de biographieën van Frank Harris, gewijd aan zijn intieme vrienden Oscar Wilde en Bernard Shaw. De ware vriendschap luistert juist heel nauw naar de critiek, omdat zij voortdurend bang is dupe te worden van de bestaande intimiteit; maar de vriendschap van de heren Van Booven en De Raaf luistert naar geen enkel sentiment dan de blinde verering.

In zijn inleidend woord beroept de heer De Raaf zich op de methoden van prof. dr G.S. Overdiep, ‘waarbij de *stijl*geschiedenis, de beschouwing van den literairen *vorm*, in het middelpunt komt te staan’. Hij zegt van die methode o.a. dat zij ‘de bezigheid met onze schoone letteren (zal) moeten verheffen van onbevredigend stukwerk en beunhazerij tot bevrij-

dende wetenschap, stuwend naar een ideaal van inzicht en synthese'. Zal *moeten*: daarop mag men dan in dit geval wel bijzonder de nadruk leggen! Want van die schone desiderata komt bij dr De Raaf al heel weinig terecht. Door de stijl-en vormquaesties in het middelpunt te plaatsen (zoals o.a. ook dr G. Stuiveling doet, als hij de poëzie van Tachtig analyseert) komt deze schrijver er toe, de *mens* Kloos te construeren zonder enig psychologisch talent en zonder enig gevoel voor humor, een humor, die men bij een persoonsbeschrijving niet kan missen, wil niet alle gevoel voor verhoudingen zoek raken. Aandacht schenken aan particuliere bijzonderheden doet dr De Raaf echter alleen dan, wanneer het de grootheid van zijn held kan bevorderen. Kloos' jeugd wordt volgens de traditionele cliché-principes, die voor een 'dichterjeugd' nu eenmaal vereiste schijnen te zijn, behandeld; zelfs het kostelijke verhaal, dat Kloos naar Brussel is gevlucht om aan het... schutteren te ontkomen, wordt door dr De Raaf met een ernstig gezicht meegedeeld als een bewijs voor de bijzonderheid van de dichterziel! Kloos als student, die maling had aan het collegelopen, dient de heer De Raaf ook louter en alleen als argument voor 'god in het diepst van zijn gedachten', die boven de nuchterheid verre verheven was. Nergens een spoor van psychologische critiek; de methode Overdiep schijnt psychologie te enenmale overbodig te maken.

Maar zelfs als men wil aannemen, dat iemand zonder psychologische intuïtie het recht heeft de mens Kloos omstandig te tekenen, moet men er dr De Raaf als litteratuur-historicus nog een ernstig verwijt van maken, dat hij er niet aan gedacht heeft één van de belangrijkste bronnen voor de jeugdige periode van Tachtig te raadplegen: de sleutelroman van de *Nieuwe-Gids*-redacteur-van-één-jaar Willem Paap, *Vincent Haman*. Over Paap spreekt dr De Raaf in zijn boek nauwelijks, laat staan, dat hij Paaps karakteristiek van Kloos, die in de roman van Paap onder de naam Moree optreedt, aanhaalt of analyseert. Is hieraan het gebruikelijke vooroordeel jegens *Vincent Haman*, dat stelselmatig is doodgezwegen door de litteratuurhistorici schuld? Zo ja, dan wordt het hoog tijd, dat men notitie gaat nemen van dit boeiende werk, waarin men Tach-

tig voorbij ziet trekken, geobserveerd door een zeker niet onpartijdig, want hevig multatuliaans geïnfecteerd, maar van de ‘l'art pour l'art’-conventies geheel losstaand mens. Ziehier enkele fragmenten uit de beschrijving, die Paap geeft van Moree-Kloos:

‘In die dagen woonde in een afgelegen buurt op een behangsel-papieren kamer van de recht-stratige Pyp de jonge Moree, een vyftal jaren ouder dan Vincent (Haman d.i.Lod. van Deyssel M.t.B.). Zijn naam was bekend als de schryver van eenige goed geschreven artikelen, waarin hy de onnoozele verzen die toen (gelyk later) verschenen, aanviel. Ook had hy eenige sonnetten gepubliceerd die, ofschoon slecht, toch werden uitgelachen, daar zy op een andere manier onnoozel en slecht waren dan men gewoon was. Moree was student in de letteren, liep geen college, las veel in een beperkt aantal auteurs: in hoofdzaak Plato, Virgilius, Shelley, Platen, en verder meest engelsche dichters. Tot diep in den nacht las hy; als te vyf uur in den morgen de voetstappen reeds klotsten, de karren ratelden in de straat onder zyn ramen, ging hy naar bed; laat in den middag, te twee, drie uur stond hy op, maakte een korte wandeling, zat 's avonds weer te lezen in Plato, Virgilius, Shelley, Platen. Van het leven zag hy niets dan zyn kamer by lamplicht.’

Na deze werkelijk ongemeen scherpe en humoristische plaatsbepaling van de situatie des jongen dichters vervolgt Paap met een passage over ‘eerst de keerl, en dan de styl’, waarin hij Multatuli, de ‘keerl’, boven de ‘styl’ van Tachtig stelt. Hij komt dan op Moree terug:

‘Maar Moree, ofschoon zeer begaafd, was een dier menschen, by wie de intellectueele vermogens steeds in een soort van kinderlyken toestand blyven die hen belet te leven in de wereld der realiteit. Die realiteit met haar nooden en vreugden, haar stilten en hartstochten begreep hy niet, zag hy niet. Terwyl hy daar 's namiddags in de straten liep, de beenen wat onvast zwevend onder het lichaam als hing hy met het hoofd aan een draadje, de linkerschouder wat hooger dan de rechter, de rossige haren ruw onder den hoed, de droomerige oogen kykend naar verre dingen, stapten zijn zwevende beenen in een kinderlyke wereld, een imaginaire wereld.

's Avonds, 's nachts by het lamplicht op zyn kamer las hy de groote engelsche dichters. Maar by zyn niet begrypen van eenige realiteit lieten de opstanden van een Shelley tegen de huichelary der engelsche menschentroep hem koud. Wat hy genoot was alleen wat in de schoolmeesters-chrestomathieën heet: the high poetical diction; het was het beeld, de klank, het rhytme; van het gevoel van Shelley klonk niets in hem na, dan het gevoel voor liefde.'

Ik zeg niet, dat deze karakteristiek (die bovendien in een roman voorkomt en dus ook niet op historische nauwkeurigheid aanspraak behoeft te maken) het wezen van de jonge Kloos volkomen weergeeft; ik beweer alleen, dat men geen boek over Kloos kan schrijven, als men met deze passages van *Vincent Haman* niet grondig afrekent. Want hoeveel men ook op Paaps beschrijving meent te kunnen afdingen, één ding staat vast: zij is scherp en beeldend, zij geeft in enkele zinnen meer van een persoonlijkheid dan de omvangrijke beschrijvingen van geïmponeerde vrienden, die slechts de *Grote Dichter* zien, die in de adoratie van hun hoofdman eigenlijk zichzelf adoreren. Ik had dus van dr De Raaf een principiële uiteenzetting (uiteraard afwijzend) betreffende dit zo belangrijke document verwacht; nu hij het voorbijgaat en ons overstelpt met anecdotes van bewonderaars, die merendeels weinig zeggen, moet men veronderstellen, dat hij het opzettelijk negeert.

Men zou hiertegen in kunnen brengen, dat de methode De Raaf-Overdiep geen particuliere levensbijzonderheden van node heeft, omdat zij zich met stijl en vorm en niet met de persoonlijkheid als zodanig bezighoudt. Uitnemend; maar dan moet men ook consequent zijn! Dr De Raaf is inconsequent, want hij gebruikt particuliere details uit Kloos' leven, maar alleen de welkome, die zich voegen naar het geïdealiseerde beeld. Sterker nog: terwijl hij geen woord van critiek op Kloos kan verdragen, geeft hij zelf in de zonderlingste bewoordingen af op Van Eeden en Verwey, waarbij hij zich niet ontziet om alle verdraaide voorstellingen, die van zekere zijde omtrent deze auteurs in omloop zijn gebracht, als de zuivere waarheid verder te colporteren. Mag dit nog littera-

tuurbeschouwing heten? Zonderling trouwens is ook de wijze, waarop dr De Raaf, blijkbaar ‘plus royaliste que le roi’, op pag. 126 van zijn boek plotseling eerbiedig terugdeinst voor het noemen van de namen der vrouwen, die Kloos tot zijn poëzie hebben geïnspireerd... terwijl n.b. Kloos zelf zijn liefdesbrieven heeft uitgegeven!

Zich nader te verklaren omtrent de bekende quaestie van de uitgave der sonnetten van Jacques Perk acht de heer De Raaf ook al niet nodig, want dr Aeg.W. Timmerman heeft al een einde gemaakt aan ‘een betweterige kritiek welke Kloos' bevoegdheid in twijfel had getrokken’. De reeks conflicten in de boezem der *Nieuwe-Gids*-redactie worden door dr De Raaf omgezet in een stralende apotheose van Kloos' wijs beleid. De befaamde scheldsonnetten, die toch op zichzelf al een grotesk gemis aan gevoel voor proporties verraden, behandelt dr De Raaf zonder een zweempje verlossende humor. Als criticus wordt Kloos door hem wel vergeleken met anderen, maar uitsluitend om hem te kunnen ophemelen. Het spreekt vanzelf, dat Kloos ook nog tot een groot philosoof wordt gepromoveerd, waarvan de *Binnengedachten* natuurlijk aanzienlijk profiteren. Hier faalt de heer De Raaf wel het allerjammerlijkst. Hij laat zich verschalken door de massa's hoofdletters, die wel meer als teken van diepzinnigheid worden misverstaan, maar in dit bijzondere geval toch zelfs de heer De Raaf niet op het verkeerde pad hadden behoeven te brengen! De philosophie van Kloos is - dat moet hier eerlijkheidshalve met nadruk tegenover de buitensporigheden van dr De Raaf worden volgehouden - een systeem van volumineuze vaagheden, die door de gewichtigheid waarmee zij worden geponeerd nog niet exacter worden.

En dan tenslotte de befaamde analytische stijlmethode! Hier zien wij dr De Raaf bezig met grote ijver de verzen van Kloos (waaronder er toch waarachtig wel zijn, die beter verdienen!) na te vertellen en naar de uiterlijke vorm te keuren. Ik wil gaarne toegeven, dat dit op zichzelf bijzonder knap wetenschappelijk werk kan zijn; maar zuiver monnikenwerk is het ook en het brengt ons geen stap nader tot Kloos of tot de poëzie van Kloos. Misschien had het *materiaal* kunnen zijn

(en kan het nog eens materiaal zijn) voor een onderzoeker, die zich ook werkelijk van het materiaal weet te bedienen; in het verband van deze monografie echter mist het alle zin.

Ik heb zeer hard over de studie van dr De Raaf moeten oordelen, hetgeen mij om twee redenen spijt. In de eerste plaats om de duidelijke toewijding, waarmee de schrijver van dit boek zijn zo weinig geslaagde taak heeft opgevat en om de zeer belangrijke hoeveelheid gegevens, die door hem ongetwijfeld na veel wroetens en gravens hier bijeen zijn gebracht. In de tweede plaats echter, omdat deze bespreking mij genoodzaakt heeft dingen aan te roeren, waarover ik liever (uit een soort van piëteit jegens de Kloos van Tachtig, waarom men misschien lacht) had gezwegen. Men zal mij echter wel ten goede willen houden, dat ik een boek van over de 300 grote pagina's, dat ‘objectief’ wil vaststellen wat Kloos ‘is’, niet met een korte aankondiging afdoe. Dr De Raaf heeft, de omvang van zijn werk geeft het aan, recht op een ruimschoots geargumenteerde afwijzing.

Roman van Macedonië

A. DEN DOOLAARD: *Orient Express*

De Nederlandse romancier A. den Doolaard (die al evenmin Den Doolaard heet als Keleman Keleman) behoort tot die personen, die zeer nauw betrokken zijn bij de moord op Koning Alexander van Zuid-Slavië. Wat is n.l. het geval? Nauwelijks twee weken geleden verschijnt een roman van de schrijver Den Doolaard; de etalages liggen er vol van. Grote annonces verkondigen bij voorbaat de roem van dit boek, dat de titel *Orient Express* draagt. Enkele dagen later wordt koning Alexander te Marseille vermoord; plotseling richten zich, tengevolge van de door de speurneuzen gevonden aanwijzingen, de ogen van geheel Europa op de bakermat van dit complot, Macedonië; en in Nederland richten zich die ogen *daarna* regelrecht naar de etalages, waar de Orient Express in het suggestieve zwart-en-wit van een boekband snuivend van actualiteit aan komt stormen; iedereen koopt het laatste boek van Den Doolaard, dat zulke verschrikkelijke onderwerpen behandelt.

De politie heeft in de afgelopen week vele hypothesen beproefd en (gegeven het feit, dat de Franse politie nooit meer iets placht te ontdekken) met veel succes. Aan de omstandigheid, dat Den Doolaard het ganse moorddadige milieu al van te voren beschreven heeft, schijnt zij echter geen aandacht te schenken. Dat is natuurlijk haar goed recht. Het verband tussen Den Doolaard en de moordaanslag beperkt zich inderdaad tot een toevallige samenloop van omstandigheden en mijn insinuatie betreft uitsluitend de gratis reclame, die het tragische incident in dit geval voor de roman betekent. Verschillende critici, die het nog al omvangrijke werk tot nader order hadden uitgesteld (men weet, er verschijnt tegen St. Nicolaas zoveel!), werden waarschijnlijk door hun redacties aangemaand om haast te maken met deze Orient Express; anderen, waar-

onder schrijver dezes, die zich juist tot andere lectuur hadden gezet, grepen uit eigen beweging naar het fatale boek en lazen tot diep in de nacht over het land der Macedoniërs en de V.M.R.O. Niet zonder rillingen zijn al deze heren vervolgens naar bed gegaan, want *Orient Express* stelt niet teleur; het geeft de volle maat aan terrorisme, het geeft een complete opstand der Macedoniërs tegen de Turken, het geeft samenzweringen, zowel in Macedonië als daarbuiten (ook in Parijs), het geeft bovendien liefde, hartstocht, mysterie, en trouw aan de eens gezworen eed; kortom, alles, waarover men tegenwoordig dagelijks in de bladen kan lezen, en dan nog in een veel fraaier romantische schikking. Het verhaal van de vroegere secretaresse van Persetsj, die thans danseres te Belgrado is, maar vroeger met de terrorist intiem samenleefde en toch niet wist waar het geld vandaan kwam, wordt door Den Doolaard met meters geslagen; ook hier blijkt weer, dat de werkelijkheid ruw, wreed en geheimzinnig kan zijn, maar dat de verbeelding van de romancier altijd nog tot meer in staat is.

Ik betwijfel overigens, of *Orient Express* deze extra-reclame nodig zou hebben gehad om een van de best-sellers van dit seizoen te worden. Het boek spreekt ook zonder moordaanslag voor zichzelf; het biedt de romantiek in diverse soorten, het veronderstelt van de lezer geen enkele bijzondere geestelijke concentratie, het is, tenminste wat de eerste twee gedeelten betreft, met veel vlotte zwier op het papier gezet; en als hij er naast iets goeds, ook iets kwaads van wil zeggen, doet de criticus dat toch in de overtuiging, dat hij lezers zonder litteraire pretentie daarmee niet van hun amusement zal afschrikken.

Het is met Den Doolaard een ietwat eigenaardig geval. Hij is zijn carrière als dichter begonnen; in die qualiteit heeft hij vele romantische verzen geschreven, die blijk gaven van veel fantasie en jongensachtig fris élan (*De Verliefde Betonwerker; De Wilde Vaart*). ‘Dikwijls’, heeft Anthonie Donker van hem gezegd, ‘merkt men in zijn verzen een romantische grootspraak op, zijn vers is driest, levenveroverend maar van een levensmoed, die nog onbeproefd is.’ Dat is zeer juist gedefinieerd; men kan zeggen, dat de poëzie van Den Doolaard in het algemeen leeft van een onmiskenbaar vermogen om de

taal zo te gebruiken, dat de rhetoriek juist geen rhetoriek wordt. Het is een zuiver uiterlijke romantiek, deze wildevaart-poëzie van Den Doolaard, en zij getuigt van veel ongetemde jeugdverbeelding, die echter steeds aan de oppervlakte blijft. Ontdoet men de dichter Den Doolaard van zijn grote, schallende woorden, dan blijft over een inderdaad 'onbeproefde' jongeling, die alles, wat hij in het leven meemaakte, onmiddellijk van zich afschudde door het in grote gebaren om te zetten. Ik beweer dus allerminst (zoals wel eens gedaan is), dat Den Doolaard niets anders is dan een reisjournalist, een 'razende reporter' en een poseur; ik beweer alleen, dat hij *nog steeds niet* de kunst verstaat zijn innerlijke ervaringen in zijn kunst te objectiveren. Het poëtisch talent van Den Doolaard behoeft men niet in twijfel te trekken, maar het is een talent, waaraan alle subtiliteit en psychologisch raffinement nog vreemd is.

Den Doolaard werd vervolgens romancier en schrijver van reisbrieven. Hij debuteerde met een gelukkig reeds geheel vergeten mislukking, *De Laatste Ronde*, die overigens karakteristiek is voor zijn jongensachtige neiging om grote sterke litteratuur te maken; insgelijks is reeds vergeten een latere mislukking, *De Witte Stilte*, kitsch à la Leni Riefenstahl, waarvoor (voorzover mij bekend) geen criticus in Nederland ook maar een vinger in het vuur heeft gestoken. Daarnaast staan zijn romans *De Druivenplukkers* en *De Herberg met het Hoefijzer*, die beide door hun beschrijvingstechniek de onstuimige dichter weer in de herinnering roepen; men heeft deze boeken om hun stylistische qualiteiten zeer geprezen, en men mag inderdaad zeggen, dat zij goed geschreven zijn en een vaardig verteller verraden. Of men dit werk voor de volle honderd pCt. kan accepteren, is een vraag, die afhangt van de verhouding, die men tot de litteratuur in het algemeen heeft. Is men gewoon een boek uitsluitend te waarderen naar de qualiteiten van het verhaal, dan kan men Den Doolaard ronduit een goed stylist noemen; verlangt men echter van de litteratuur behalve smijdige poëzie en sterk aangezette kleur ook nog mensenkennis, dan komt men, met alle waardering voor de vlotte vertelkunst, toch niet verder dan tot een appreciatie van de

schilderachtige uiterlijkheid. Want ondanks al zijn experimenten op prozagebied bleef Den Doolaard een ‘onbeproefde’, een schrijver van de buitenkant; en daarom ook waarschijnlijk had hij een verdiend succes als reisjournalist. In deze functie kon hij zijn jongensachtigheid, zijn zucht naar het uiterlijke avontuur botvieren; hij kon er zich werkelijk op beroemen, dat hij aan de Nederlandse huiskamersfeer van het kleine realisme was ontsnapt en pruimejenever had gedronken met de Macedoniërs; met een stralende glimlach liet hij zich fotograferen op gletschers en op een ezeltje, verkondigde hij zijn aandeel aan filmexpedities om tenslotte met een heroische oratie te bedanken voor 500 gulden, waar hij er duizend had willen hebben.

Alles bij elkaar genomen, is Den Doolaard dus totnogtoe een weinig gecompliceerde figuur in onze letterkunde; of hij optreedt als dichter, als prozaïst, dan wel als journalist, als hij slaagt zowel als hij faalt; in al zijn uitingen is hij een schrijver van de oppervlakte, van de uiterlijkheid, van het gebaar.

Het is echter een eigenschap van zeer veel mensen, dat zij altijd juist datgene willen zijn, wat zij per se niet zijn. Zo is het ook met Den Doolaard gesteld; terwijl zijn qualiteiten liggen op het gebied van de vlotte vertelkunst, wil hij liefst worden aangezien voor een mensenkenner, die in zijn romans grote gestalten kan tekenen. Hij laat daarom aan zijn *Orient Express* een inleiding voorafgaan, die al bijzonder typerend is voor wat Anthonie Donker zijn grootsprakigheid noemt; hierin gaat hij al bij voorbaat de critici te lijf, die hem weer met Karl May zullen vergelijken en zijn grote leidersfiguur, de terrorist Todor Alexandrof, mislukt zullen noemen. Waarom? Omdat hij heel goed weet, dat de psychologie het zwakke punt (en in deze roman speciaal het zéér zwakke punt) van zijn schrijverschap is, en dat deze Todor Alexandrof inderdaad een puur verzinsel is van zijn ‘onbeproefdheid’! Hij zegt dus, dat hij deze Todor heeft pogen te schilderen ‘als de oersamenzweerder, niet als de tijdelijke Todor Alexandrof voor en tegen wien tallooze brochures en artikelen geschreven zijn’; niet als journalist, maar als romanschrijver wil hij hem tekenen. ‘De journalist houdt zich bezig (of liever: diende zich

bezig te houden) met *het ware*; de romanschrijver met *het waarschijnlijke*. De journalist beschrijft; de romanschrijver beeldt uit.' De naïveteit van deze definitie ligt voor de hand. Gesteld al, dat Den Doolaard zou weten, waar de 'waarschijnlijkheid' ophoudt en de 'waarheid' begint; gesteld al, dat men de journalist en de romancier in één persoon uit elkaar zou kunnen houden, zoals men zijn colbert en zijn smoking uit elkaar houdt; dan nog is het baarlijke nonsens te menen, dat de 'oersamenzweerder' zou kunnen worden uitgebeeld zonder een zeer precieze kennis van die gesmade brochures en artikelen, d.w.z. zonder een uiterst scherpe blik op de klein-menselijke eigenaardigheden van die ene, afzonderlijke samenzweerder Todor Alexandrof. Wat Den Doolaard krachtens zijn definitie schijnt te willen, berust op het veelvuldig voorkomende misverstand, dat men 'grote gestalten' uit de grond kan stampen zonder de afzonderlijke mensen te kennen. Zijn tegenstelling van journalist en romanschrijver deugt daarom niet; er zijn veeleer goede journalisten en goede romanschrijvers tegenover slechte journalisten en slechte romanschrijvers, en men kan pas beginnen aan een onderscheiding van 'de' journalist en 'de' romanschrijver als men eerst heeft erkend, dat een goede journalist altijd nog tienmaal meer waard is dan een slechte romanschrijver. De goede journalist heeft b.v. op de slechte romanschrijver dit voor, dat hij niet eens in het wilde weg probeert om 'oersamenzweerders' uit het niet op te blazen; hij houdt zich eenvoudig bij zijn referaat en is als zodanig niet meer dan hij wil doen voorkomen, terwijl de slechte romancier poseert als de Grote Creator van het Blijvende, Eeuwige... alleen omdat hij zich met de brochures en artikelen niet wil bezighouden!

De gehele roman *Orient Express* nu is één doorlopend pleidooi voor de stelling, dat Den Doolaard een (in de *ruimste* zin) zeer verdienstelijk journalist is, terwijl hij als romancier telkens weer terugvalt in de onwaarschijnlijkste cliché-verbeeldingen. Daar waar hij eenvoudig vertelt, pakkend beschrijft, zoals b.v. in het eerste en verreweg het beste deel van *Orient Express*, onderscheidt hij zich zeer duidelijk van de auteur van *Eroica*, met wie hij overigens veel motieven ge-

meen heeft; het grote verschil tussen beide schrijvers is, dat Den Doolaard de sfeer van een reëel landschap tot zijn beschikking heeft, omdat hij het bereisd heeft. Het verhaal van de opstand der Macedoniërs tegen de Turken moge hier sterk romantisch zijn aangezet, men mag niet ontkennen, dat de geschiedenis, die zich concentreert op de drie broeders Damian, Kosta en Kroum en in de zelfmoord der opstandelingen culmineert, met kleur en pit is geschreven... door een romancier, die in alles zijn *journalistieke* begaafdheid verraadt. Ook in het tweede deel is nog veel van die kleur, al begint met het optreden van de vrouwelijke komitadji Milja, de dochter van Damian, die in de strijd tegen de Turken omkwam, het gebrek aan psychologische observatie, aan werkelijke romancierstalenten dus, reeds te hinderen. Het derde en vierde gedeelte van het boek, die Milja laten zien in haar relaties met de heer Todor Alexandrof van de inleiding en, na veel wonderlijke intriges, leiden tot haar dood in de Orient Express, zijn geheel mislukt. Niet omdat de feiten, die in deze hoofdstukken verteld worden, overdreven zijn (de kranten leren ons thans dagelijks, dat niets overdreven is, wat men over terroristische organisaties weet te berichten), maar omdat Den Doolaard hier trachtte tot een roman te maken, wat als zuiver journalistieke reportage op zijn plaats zou zijn geweest. Hij heeft, als zoveel bereisde Roels, al zwervende veel genoteerd en ook veel gezien; maar in deze beide laatste gedeelten van zijn boek wil hij ook mensen tekenen, die hij nooit of hoogstens in het voorbijgaan heeft gezien en van wier psyche hij precies dezelfde voorstelling heeft als iemand, die Macedonië alleen van de aardrijkskundeles kent. Men merkt het ook aan zijn stijl, die in het eerste deel levendig en concreet is; er verschijnen gemeenplaatsen, die als twee druppels water op de gemeenplaatsen van *Eroica* lijken, er verschijnen banaliteiten om de leegten op te vullen, de mondaine parfum, zo welbekend uit de schepping van Theun de Vries, gaat concurreren met de heerlijk-primitieve pruimejenever der komitadji's; men hoort spreken over ogen, die ‘samenkrimpen van de schrik’, terwijl ergens anders iemand schrikt, ‘als werd er een spiraaldraad door zijn ruggemerg getrokken’; en om het sa-

mengezweer in Parijs kan men werkelijk alleen maar luidkeels lachen, zo onbehouwen en jongensachtig zijn al die schrikaanjagende allures hier aangebracht. Men zou gaarne willen zien, wat iemand met het romancierstalent van een Gerard Walschap van dit milieu zou maken, alleen al om *dezelfde* feiten, die waarachtig dramatisch genoeg kunnen zijn, te aanschouwen met de noodzakelijke afstand als 'vierde dimensie'!

'Ik draag dit boek op aan al mijn Zuid-Slavische vrienden, in Belgrado en Sofia, in Weenen en Parijs. In het bijzonder aan Kroumoslav D., die mij in de Zuid-Slavische gedachtenwereld inwijdde en aan Velimir K., mijn broederlijke vriend van vele jaren. En dan, en vooral, aan alle Zuid-Slavische boeren, Bulgaren, Serviërs, Montenegrijnen en Kroaten, onder wier gastvrij dak ik sliep.'

Na het lezen van deze opdracht verbaast het niemand meer, dat *Orient Express* werd geschreven: Nov. '31 Parijs, April-Mei '32
Sofia-Hissar-Bansko-Belgrado-Skoplje-Saloniki, Maart Juni '34 Den Haag, Juli-Augustus '34 Kals-Zakopane.

Alleen doet in deze ceel Den Haag aan als ironie. Het klinkt bijna ongeloofwaardig, dat de reiziger Den Doolaard vier maanden verblijf heeft gehouden in de jungle van het Voorhout.

Op zijn plaats

JEANNE VAN SCHAIK-WILLING: *Sofie Blank*

Ieder mens, die niet geheel bedorven is door de nivellerende invloeden der gelijkheidstheorieën, heeft ergens (misschien diep verborgen achter allerlei zwaarwichtige leuzen en leerstellingen) nog resten van een gevoel voor *rangorde*. Het is niet zo gemakkelijk te zeggen, waarop dit gevoel berust, maar het bestaat, ook al wordt het theoretisch maar al te vaak verloochend, omdat het gemakkelijke 'Alle Menschen werden Brüder' veel schoner klinkt, zij het in internationaal-kosmopolitische, zij het in nationaal-provincialistische toonzetting. Met dit gevoel voor rangorde bedoel ik dan ook geenszins de neiging om autoriteiten te vereren of zich te buigen voor een uniform met goud erop; gewoonlijk is die neiging juist het tegendeel van een werkelijk gevoel voor rang, omdat het de mensen collectief wordt opgelegd, van buiten af, als algemeen recept. Het is eenvoudig genoeg om een autoriteit te aanbidden, die door jan en alleman wordt aanbeden; maar om door te dringen tot zijn eigen, persoonlijk waardegevoel is een zeer veel moeilijker taak.

Toch zijn er voorbeelden te over, die bewijzen, dat het gevoel voor rangorde algemeen in de mens voorkomt, zij het dan ook in de meeste gevallen door allerlei officiële cliché-gevoelens onderdrukt. Ik noem hier één geval. Zeer veel mensen hebben (meestal weliswaar voor een bepaald levensgebied, voor een onderdeel dus van het maatschappelijk geheel) het vermogen bewaard om direct aan te voelen, *of de dingen op hun plaats staan*. De goede smaak b.v. behoort tot die intuïtieve gevoelens; als men smaak heeft voor de inrichting van een kamer, voelt men onmiddellijk, dat een bepaalde kleur in een bepaald milieu past of detoneert; in het eerste geval wordt men onaangenaam getroffen door de disharmonie, in het tweede wil men zich spontaan met het milieu vereenzelvigen. Het is karak-

teristiek voor de parvenu (op ieder terrein!), dat hij van dit instinct verstoken is; de O.W.-er, die voor elk van zijn overigens geheel onmuzikale dochters een witgelakte vleugelpiano bestelt, geeft er duidelijk blijk van, dat hij door een sociale gebeurtenis van het ene milieu in het andere milieu is geslingerd, zonder dat hij in staat is geweest zich ook werkelijk in dat andere milieu met zijn instincten te transponeren. Er is weinig ergers denkbaar dan dit verlies van rangorde-instincten, want daardoor wordt een mens veroordeeld tot een leven 'boven zijn stand', dat hem van iedere 'stand' uitsluit. Het enige, wat er dan nog voor hem overschiet, is het avonturierschap, maar daarvoor heeft men een dosis vitaliteit nodig, die de meeste mensen ontbreekt; zij worden chaotische mengproducten van alles en nog wat door elkaar, verliezen ieder gevoel voor reële plaatsbepaling en bederven behalve zichzelf ook nog het goede humeur van de verschillende 'standen', waartussen zij heen en weer zwalken.

Ook in de litteratuur bestaat een gevoel voor dit op-zijn-plaats-zijn der dingen, waaraan in het algemeen veel te weinig aandacht wordt geschonken, hoewel men de waarde ervan niet gemakkelijk kan overschatten. Om ditmaal bij de roman te blijven: ieder romancier maakt gebruik van bepaalde stijlmiddelen; hij handelt over menselijke gevoelens, over hartstochten, over intriges, over het hoge en edele, over het lage en het gemene, over mannen, heren, markiezen, revolutionnairen, renteniers, courtisanes, boeren, badgasten, negers, zwervers, dames, handelslieden, toneelspelers en diplomaten. Ieder romancier zal dat op zijn manier doen; maar voor het slagen van zijn roman zal alles er van afhangen, of hij het gevoel voor het op-zijn-plaats-zijn der dingen niet heeft verloren. Dit is van oneindig veel meer belang dan de 'grote figuren', de 'demonische gestalten' en de 'kosmische visie'; immers groot, demonisch en kosmisch kan men alleen dan zijn, wanneer men de dingen ook werkelijk groot, demonisch en kosmisch op hun plaats kan zetten; kan men dat niet, dan maakt men zich verdienstelijker door zich bescheiden te beperken tot lagere regionen en de grote figuren met rust te laten. Speciaal in onze tijd echter (en ook in ons land heb ik er menig-

maal voorbeelden van kunnen geven) is de parvenu in trek geraakt: de auteur, die het zonder de witgelakte vleugelpiano's van gravinnen en de levensloop van een of andere grote samenzweerder niet wenst te stellen, maar daardoor zijn carrière als wellicht zeer behoorlijk auteur van het lagere plan te enenmale misloopt. Er schijnt voor dit soort schrijvers geen erger schande te bestaan dan een verdienstelijk leven in bescheiden proporties; zij zijn niet tevreden eer zij (‘boven hun stand’) zich een riant verbeeldingspaleis hebben verschaft, gemeubeld met Louis XVI, Empire, Old Dutch en modern staal kris en kras door elkander; zij ontvangen daar dagelijks enige overtuigend gecostumeerde individuen, die zich uitgeven voor grote mannen, maar hun rekening aan de costumier nog niet eens voldaan hebben; geschminkte dames gaan bij hen in en uit, met de geleende allures van Madame de Pompadour of Greta Garbo; het gehele ensemble doet zijn best natuurlijk te zijn, maar brengt het hoogstens tot een welgeslaagde filmscène. Van tijd tot tijd wordt er geschoten en erg met bommen gegooid om ook naar buiten indruk te maken; alles, wat op een goede pose lijkt, is welkom en de gehele opzet maakt dan ook dikwijls de vrij aanzienlijke kosten goed. Het merkwaardigste van het geval is echter, dat de ondernemers van dit soort parvenu-romans in veel opzichten volmaakt te goeder trouw blijken te zijn.

Maar hoe buitengewoon weldadig doet het aan, als men temidden van deze mode-film-ateliers eens een boek aantreft, dat zich niet ‘deftiger’ voordoet dan het ‘naar de geest’ is, waarvan men in alle opzichten kan zeggen, dat het ‘op zijn plaats staat’, en dat door zijn bescheidenheid de kans loopt voorbijgezien te worden en versmaad terwille van de parfums en bommen bij de luidruchtige buren. Zulk een boek is de nieuwe roman van Jeanne van Schaik-Willing, *Sofie Blank*.

De eerste en zeker niet de geringste verdienste van dit boek is, dat het geschreven is door een vrouw, die precies haar maat kent, die zich weet te beperken en door die beperking dan ook bereikt wat zij wil: n.l. de op zichzelf volstrekt niet demonische geschiedenis van een meisje voor de genuanceerde lezer laten leven. Mevr. Van Schaik-Willing heeft noch met het par-

venuschap van de bommen werpers noch met het gezapig realisme van de Nederlandse damesroman iets uitstaande; zij zal zich hoogstwaarschijnlijk niet verbeelden, dat zij met Dostojewski te vergelijken is (waar zij zo duidelijk uit de school van Flaubert komt), maar zij zal zich evenmin behoeven te verwijten, dat zij Dostojewski bedrieglijk heeft willen nabootsen. Haar stijl is de eenvoud zelve; haar mensen komen uit alledaagse milieus; en juist daardoor is haar stijl concreet, zijn haar mensen wezens van vlees en bloed. Van de damesroman, die doorgaans ook een soort parvenuschap vertegenwoordigt (het parvenuschap der gezellige en uitvoerige levenstragedie) onderscheidt *Sofie Blank* zich principieel door een algeheel ontbreken van onbenullige dialoog, door afwezigheid van sentimentaliteit en rancuneus zelf beklag, door bijzondere ingetogenheid van de verteltrant; eigenschappen, die ook de vorige roman *Uitstel van Executie* kenmerkten, maar hier zeker niet minder compleet terug zijn te vinden. Het is duidelijk, dat het er deze schrijfster niet om te doen geweest is een ‘grote gestalte’ uit de grond te stampen; haar doelstelling was zonder twijfel niet gebaseerd op een pompeus programma; en zo komt het, dat Sofie Blank, de dochter van een cabo tin met de qualiteiten van de aestheet, de dandy en de acteur, en een vrouw uit het volk, voor de lezer werkelijk een gestalte *wordt*. Een *grote* gestalte? Een Kirilow, een Stawrogin, een Karamasow? Neen; hoewel er bladzijden in deze roman te vinden zijn, die een schrijver van werkelijk groot formaat allerminst zouden misstaan! In het algemeen speelt zich het leven van Sofie Blank af op het plan van betrekkelijk ‘alledaagse’ vrouwelijke ervaringen; maar het is juist de verdienste van de schrijfster, dat zij op dìt plan en met de middelen, die op dit plan een zuiver effect kunnen bewerkstelligen, haar boek heeft gebouwd. Daarom staat zij, ondanks al deze planverschillen, veel dichter bij iemand als Dostojewski dan de parvenu's, die hem met uiterlijke geweldigheden trachten te imiteren; want als men gevoel voor rangorde heeft moet men beseffen, dat op *ieder* plan de dingen op hun plaats kunnen zijn en dat men het allerverst van het hoogste plan afstaat als men het eerzuchtig ambieert zonder het te kunnen bereiken.

Jeanne van Schaik-Willing weet te boeien door zeer eenvoudige middelen; door een enkel woord, een ‘op zijn plaats’ opgeroepen detail; het nadrukkelijke en uitbundige ontbreekt haar, terwijl men toch onder de koele, gladde oppervlakte van deze romanvorm de scheppende gloed raadt. Als alle auteurs van betekenis (op welk plan ook) heeft Jeanne van Schaik-Willing afstand genomen van haar onderwerp; de vertedering voor de hoofdpersoon uit zich dus niet in een onstuimig en babbelzuchtig medeleven (gelijk bij velen onzer damesauteurs), maar in de glans van het proza; de zakelijkheid en de koelheid van de verteltrant krijgen door die glans een bijzondere secundaire warmte, die de slechte lezer ontgaat, omdat hij minstens kookhitte verlangt.

De feitelijkheden in deze roman zijn, nuchter naverteld, niet bijzonder belangrijk; zij krijgen hun belang door de wijze waarop. De voorgeschiedenis van Sofie Blanks leven is het huwelijk van Marius Blank en Lotte Dobroszinsky; een huwelijk, dat eigenlijk een aesthetische gril geweest is van de enige zoon van een gefortuneerde vader. In een ‘voorspel’ wordt met de soberste middelen aangegeven, uit welke gecompliceerde motieven de daden van deze poseur (poseur ook tegenover zichzelf!) voortgekomen zijn. Op het moment, dat de gril hem onwerkelijk wordt, verdwijnt Marius Blank en laat zijn vrouw en dochtertje aan de misère over. Jeanne van Schaik tekent vervolgens uitmuntend de verhouding tussen de volksvrouw Lotte, die in het haar opgedrongen milieu eigenlijk nooit thuis is geweest en dus gemakkelijk weer terugkeert naar het milieu van vroeger, en het kind Sofie, dat met haar instincten rebelleert tegen die terugval. Sofie Blank wordt een stroef meisje, dat geen contact kan vinden met haar levenscondities. Deze jeugdgeschiedenis is zeker het beste deel van de roman, al is ook de rest de moeite waard. De omkeer voltrekt zich, als Sofie in zich de mogelijkheid ontdekt de mensen lief te hebben. ‘Het scheen een gemakkelijke omschakeling van haar wezen.... Roekeloos, zonder op zelf behoud bedacht te zijn, wilde zij den wenk der omstandigheden volgen, met uitschakeling van haar persoonlijke voorkeur, van haar smaak, haar pretenties, want deze hadden haar slechts ongelukkig kunnen maken.’

Een dergelijke innerlijke omkeer is volkomen aannemelijk en door de schrijfster ook psychologisch uitstekend gerechtvaardigd. Het gevolg is een avontuur uit misverstand met een provinciaal, die op een scharrelpartijtje belust is; en ook deze scène met de groteske situaties, die er uit voortvloeien, heeft Jeanne van Schaik-Willing met talent getekend, zonder in gedisproportionneerde sentimentaliteit te vervallen (waar alle kans op bestaat, als men de ‘inwijding in het leven’ van een jong meisje tot onderwerp heeft). Bij dit avontuur sluit zich dan aan Sofie's liefde voor de poëtische dilettant Gérard Lambecke, in wie haar verdwenen vader, Marius Blank, een soort wederopstanding beleeft, althans voor het gevoelsleven van Sofie; in de verhouding tot deze Lambecke duiken telkens elementen op, die men als een voortzetting van het dilettantisme van de vader kan beschouwen; tot deze vader als een seniele ruïne weer in het bestaan van zijn dochter valt en ook de liefde van Lambecke zich manifesteert als een gril, een artistiek experiment. Het komt mij voor, dat dit laatste gedeelte van de roman minder sterk is dan de episoden voor het optreden van Lambecke; de bouw is minder strak, in de beschrijving van het artistenmilieu is een wat goedkope uitvoerigheid, die elders overal afwezig is; en het slot, dat een perspectief opent op een nieuwe liefde, had werkelijk gemist kunnen worden. Hetgeen niet wegneemt, dat men tot het einde geboeid is, en dat men Jeanne van Schaik-Willing erkentelijk blijft voor dit document van zuiver vrouwelijk schrijverschap.

De smalle mens

E. DU PERRON: *De Smalle Mens*

Onlangs las ik een graphologische bespiegeling van een mij overigens geheel onbekende heer Hellmuth Carsch in de *Groene Amsterdammer* naar aanleiding van de tentoonstelling van verluchte manuscripten, bijeengebracht door Santee Landweer te Amsterdam en ook in Den Haag geëxposeerd geweest bij de boekhandel Boucher. Op mij maakte deze beschouwing eerlijk gezegd de indruk van een aardige, postume Aprilgrap; de karakteristieken der diverse Nederlandse auteurs waren althans van dien aard, dat men ze ook zonder behulp van het manuscript en dus uitsluitend op grond van hun oeuvre wel geven kon. ‘De meeste dezer handschriften’, aldus eindigde de heer Carsch, ‘drukken lijdende zelfverzonkenheid uit’; het komt mij voor, dat men tot zulk een overdonderend resultaat ook wel kan komen zonder graphologische documenten te bezichtigen.

Over E. du Perron gaf de Heer Carsch het volgende ten beste: ‘Du Perron bevindt zich tusschen deze allen als een vreemde. Zijn handschrift openbaart een uitermate analytische verbeelding en hij teekent letterlijk een knuppel uit den zak, die hij in den grond van de zaak tegen zichzelf richt. Uit eenzelfde masochisme stelt hij wetten op als dwarsbalken, waaraan hij zich vastklampt.’

Deze karakteristiek trof mij; niet zozeer vanwege de definitie van de Heer Carsch waarschijnlijk, het zal meer toeval geweest zijn. Want, n'en déplaise de niet overduidelijke graphologische terminologie (wat is b.v. ‘uitermate analytische verbeelding’?): er komen in deze regels een paar zeer juiste opmerkingen voor. In de eerste plaats is Du Perron inderdaad in het milieu der Nederlandse letteren een volslagen vreemde, een outsider niet alleen door zijn zeker merkwaardige handschrift; in de tweede plaats is de ‘knuppel uit den

zak', 'die hij in den grond van de zaak tegen zichzelf richt' een verdienstelijke waarneming van de heer Carsch; in de derde plaats is misschien ook 'masochisme' hier de juiste term, vooral omdat de heer Carsch, zeer terecht waarschijnlijk, heeft geconstateerd, dat de term 'sadisme' in verband met de persoonlijkheid van Du Perron geheel misplaatst zou zijn. De onbarmhartige critische knuppel van deze aggressieve schrijver, die men ergens eens met een fox-terrier heeft vergeleken, is in laatste instantie altijd een zelfgericht; hij analyseert zijn medemensen, omdat hem het leven met die medemensen als ongeanalyseerde, geïdealiseerde, door het licht van een ongemotiveerd 'hogere' bestraalde wezens, volstrekt onmogelijk is. En juist daarom heeft de heer Carsch gelijk, als hij Du Perron een vreemde noemt tussen de anderen; immers van de erfelijke belasting met zwoegende diepzinnigheid, die de Hollander, zij het weer op een gans andere wijze dan de Duitser, vaak belet de werkelijke diepten op te zoeken, heeft deze auteur met een scheut toegevoegd Frans bloed niets meegekregen en zijn laatste, ongetwijfeld zijn compleetste, persoonlijkste werk, *De Smalle Mens*, geeft deze 'vreemde', die iemand (het was, meen ik, Marsman) een 'bijtend zuur' heeft genoemd, ten voeten uit, met al zijn stylistische eigenaardigheden, zijn accent van 'man tegen man', zijn meedogenloze scherpte, zijn haat jegens de humbug, zijn warme genegenheid voor de weinige verwante geesten, die hij in en buiten zijn land ontdekt.

'Mais au fond, cher lecteur, je ne sais pas ce que je suis: bon, méchant, spirituel, sot. Ce que je sais parfaitement, ce sont les choses qui me font peine ou plaisir, que je désire ou que je hais.' Deze uitspraak van Stendhal heeft Du Perron als motto voor in zijn boek laten drukken; het is het fundament, waarop de levensbeschouwing van de 'smalle mens' is gebouwd. Deze 'smalle mens' begint niet met het opstellen van vaste, algemene principes, waaraan de levensverschijnselen voortaan tot in alle eeuwigheid zullen worden getoetst; neen, hij weet niets over zijn uitgangspunt, hij weet zelfs niet of hij spiritueel dan wel zot is; zijn verhouding tot de *afzonderlijke dingen* is primair, het generaliseren en abstraheren volgt

eerst uit het handgemeen met de concrete persoonlijkheden. De ‘smalle mens’ is de individualist, in zijn begrippenstrijd met de vervaarlijke collectieve wereldbeschouwingen, die hem dreigen op te slokken; maar dit individualisme stelt Du Perron niet als dogma en alleenzaligmakend geneesmiddel voor alle kwalen; het individualisme wordt voor hem juist het brandende probleem bij uitstek, hij werpt het midden in de strijd; hij stelt het beschikbaar... maar men moet het komen halen! In zijn inleidend woord aan de dichter A. Roland Holst (aan wie het boek is opgedragen) maakt Du Perron dadelijk het verschil duidelijk, dat er bestaat tussen de afzijdige aristocratie van de individualist, die in de poëzie een ‘tweede wereld’ heeft gevonden en de partijdige strijdvaardigheid van die andere individualist, voor wie het individualisme slechts waarde heeft als het in de slag zijn vitaliteit kan bewijzen. Tot de eerste categorie behoort Roland Holst, tot de tweede Du Perron; hun individualismen vinden elkaar echter in een gemeenschappelijke vijand, n.l. ‘de sfeer die men in het buitenland de akademiese zou noemen en waarvoor Holland tot symbool de Maatschappij van Letterkunde bezit’.

Een van te voren opgesteld, theoretisch principe is dus het individualisme bij Du Perron geenszins, zelfs niet een principe van dichterlijke afzijdigheid en mystieke eenzaamheid. Du Perron is individualist, omdat hij in een milieu geboren werd, dat hem aanwees op het individualisme; zijn instincten zijn individualistisch, zijn zoeken naar een criterium voor de menselijke waardigheid kan daarom niet tevreden worden gesteld met de panaceeën van communisme en fascisme; als individualist door afstamming, aanleg en opvoeding voelt hij zich dus ingeklemd tussen de collectivistische groeperingen, en omdat hij geen struisvogelpolitiek wil voeren, werpt hij nu zijn erfenis als hèt probleem in de strijd. Is het individualisme, waarmee wij zijn opgegroeid, ‘bon, méchant, spirituel, sot’? Du Perron geeft geen medicijn, maar één ding proeft men uit zijn stijl: dat hij weet wat hij bemint en wat hij haat, dat, met andere woorden, voor hem althans het individualisme nog een vitaal element is, een toetssteen en een scherpgeslepen wapen.

Als de grapholoog Carsch van Du Perrons ‘masochisme’ spreekt, dan wil hij daarmee ongeveer zeggen, dat diens polemische instincten eigenlijk op *zelf* beproeving uit zijn. Het weinig speelse Nederland heeft er vaak anders over gedacht; men heeft in de bijtend-persoonlijke ‘cahiers van een lezer’ (*Voor Kleine Parochie; Vriend of Vijand; Tegenonderzoek*), die aan de *De Smalle Mens* vooraf zijn gegaan, ten onrechte niets anders gezien dan het harteloze amusement van iemand, die er pleizier in heeft *anderen* te kwellen en te sarren. Deze wonderlijke misvatting van Du Perrons persoonlijkheid (wonderlijk, omdat de toon ook van deze geschriften reeds overal de strijdbare individualist, de vijand van de ‘edeldoenerij’ verraadt) werd in de hand gewerkt door de afwezigheid van sluiers, nevels en rode rozen, d.w.z. van alles wat naar verdoezelende vaagheid en aesthetisme-ethicisme kon zwemen; men zag in deze bundels uitsluitend het spel, men zag niet, hoe dit spel een ernst voorbereidde, die zonder spel nooit zou zijn ontstaan. Moet men niet met zeer veel heilige waarden spelen, eer men aan zijn *eigen* ernst toe is? Moet men niet eerst alle raffinementen van het individualisme hebben geproefd, om het in het beslissende ogenblik grondig te kennen, wanneer het er om gaat het te verdedigen tegen de schetterende leuzen der collectivisten? De betekenis van die ‘cahiers van een lezer’ is (afgezien dus van de litteraire waarde op zichzelf), dat zij Du Perron de weg hebben leren vinden in de ‘wereld van de geest’; zij hebben hem de zekerheid verschaft, die menige al te vurige kampioen voor het individualisme ontbreekt, zij hebben hem wegwijs gemaakt in een tijd, toen hij het individualisme nog als luxe kon beschouwen. Nú is het individualisme noch voor Du Perron, noch voor wie ook een luxe artikel, en een boek als *De Smalle Mens* mag daarom niemand ongelezen laten, die met individualistische instincten is geboren *en daarbij het gevaar ziet*! Du Perron luidt, zonder pathetische manieren en op zijn manier, een noodklok; hij, die het individualisme door en door kent, weet, dat het niet aangaat zich op dit ogenblik pedant op zijn intellect en culturele waarden te verheffen; daarom tracht hij de ‘smalle mens’ en ‘ons deel van Europa’ te rechtvaardigen door het

te beproeven aan de theorieën van het historisch-materialisme en van Mussolini; hij zet het ontleedmes in het eigen 'geesteslichaam', als ik die paradox gebruiken mag. Voor alles de strijdbaarheid; indien na scherpe tortuur mocht blijken, dat het individualisme tegen een persoonlijkheid als Trotzki niet bestand is, dan is het ook niet waard ons hoogste criterium te blijven; wij zijn geen fetichisten, die zich vastklampen aan een afgodsbeeld, wij zetten ook onze dierbaarste bezittingen op het spel.

Deze onbevangen houding tegenover eigen 'bezit' is het, die Du Perron, de strijder *voor* het individualisme, tegelijk tot het geweten *van* het individualisme maakt. Met een minimum aan donquichoterie en bereid om ieder argument contra gretig te aanvaarden, mits het de moeite van het bestrijden waard is, handhaaft deze auteur de rechten van de onderscheiding en de nuancering, in een tijd, die voor deze dingen niet veel anders dan minachting over heeft. Daarom alleen al mag men zijn boek één van de belangrijkste verschijningen van dit jaar noemen.

De Smalle Mens is een merkwaardig voorbeeld van een door en door individualistisch boek, dat door de tijdsomstandigheden, door de conflicten van de schrijver met zijn wereld, omgeslagen is in een sociaal boek. De afrekening met de sociale problemen is, dat voelt men aan de wijze, waarop zij aan persoonlijke waarnemingen en ontmoetingen ontspringen, de individualist Du Perron afgedwongen. Hij komt uit een andere wereld dan die van de strijd om maatschappelijke waarden, en vele hoofdstukken uit *De Smalle Mens* leggen nog getuigenis af van die herkomst. Oorspronkelijk was een 'flirt met de revolutie' voor Du Perron nog meer een discussie tussen individuen (hij enerzijds, Trotzki, Malraux anderzijds), zoals hij in dit boek meer interessante discussies voert; pas langzamerhand, vooral ook onder invloed van de gebeurtenissen in Duitsland, gaat het sociale vraagstuk overheersen, tot het in het uitstekende hoofdstuk 'Ons deel van Europa' voorlopig met een diep indringend gesprek over onze cultuurphase wordt afgesloten.

De belangstelling van Du Perron richt zich echter op veler-

lei, dat men niet in engere zin tot de sociale quaestie kan rekenen, hoewel het er toch altijd mee in verband kan worden gebracht. De veelheid van onderwerpen in deze bundel is verbluffend, en toch is de veelheid niet chaotisch, omdat de persoonlijke zuurdesem alles doortrekt. Waarover hij ook spreekt, Du Perron beroept zich nooit op autoriteiten of specialisten; hij nadert tot de toneelspeler, tot de poëzie, tot de filmquaestie, tot de erotiek en tot onze koloniale letterkunde met dezelfde ondogmatische onbevangenheid, die ook zijn positie ten opzichte van het individualisme kenmerkt. In alle cultuurphaenomenen zoekt hij achter de gebaren de mens, die deze weidse gebaren nodig heeft om zich van anderen te onderscheiden; vandaar zijn bewondering voor ‘de menselijke staat bij kookpunt’ (Malraux' *La Condition Humaine*), vandaar zijn woedende verachting voor de grote acteur en de nog grotere regisseur; de onvoorwaardelijke weerbaarheid van Malraux' romanfiguren, hun ‘entweder-oder’ tegenover het leven is voor Du Perron wel het duidelijkst contrast met wat hij ironisch qualificeert als ‘de grote dingen van de planken’; ‘men komt aan zijn werkelike waarden eerst toe als men de acteur grondig in zichzelf heeft vermoord.’ Dat hoofdstuk over de toneelspeler is mede een van de allerbeste van het gehele boek; men verbaast er zich na lezing over, dat men aan deze au fond zo eenvoudige beschouwing van het toneelprobleem niet eerder heeft gedacht, dat men zich liever door de zwaarwichtige programma's van deze of gene regisseur laat imponeren dan recht op de kern van het vraagstuk af te gaan, gelijk Du Perron doet.

Men zou kunnen zeggen, dat bij Du Perron, ook in zijn strijd tegen de collectivistische dogma's, de aanval eigenlijk altijd de acteur in de mens geldt. De acteur: dat is de voorgrond van leuzen, dogma's en ‘sterke’ allures, die moeten maskeren, welk een hulpeloze, naakte individualiteit zich achter die voorgrond wil verbergen. De acteur: dat is voor Du Perron ook in het bijzonder de Nederlandse mentaliteit, die hij hier heeft gepersonifieerd in de gestalte van Jan Lubbes. Wie is Jan Lubbes? Jan Lubbes is Nederland, dat zich groter, gewichtiger, dramatischer voordoet dan het is; Jan Lubbes is Nederland als ac-

teur van geestelijke waarden, die het niet bezit en waarvoor het zijn werkelijke waarden smadelijk verloochent. En als ik van *De Smalle Mens* in één zin een karakteristiek zou moeten geven, dan zou ik dit zeggen: dit boek verdedigt met de grootst mogelijke luciditeit de mens tegen de toneelspeler, de ‘menselijke waardigheid’ tegen de menselijke aanstellerij.

Roman van het offer

GERARD VAN ECKEREN: *De Oogen in den Spiegel*

Gerard van Eckeren heeft, als romancier althans, lang niets van zich laten horen. Hij begon dan ook als zodanig wel wat in het vergeetboek te raken, want de jongere generatie leest zijn romans, als daar zijn *Ida Westerman* en *Annie Hada*, waarschijnlijk nog maar hoogst zelden. Dit werk van Gerard van Eckeren behoort tot de periode van het Hollandse realisme in zijn gematigde vorm, is daarvan zeker lang niet het slechtste staaltje, maar zal wel evenmin de eeuwen kunnen trotseren; met de tijd waarin het ontstond, zal het ongetwijfeld snel worden weggespoeld.

Als criticus (o.a. in het tijdschrift *Den Gulden Winckel*) bleef Van Eckeren echter actief. Hoewel zijn uitgangspunt mij vreemd is en zijn ontleding van boeken meer op vertedering voor het Hogere met een hoofdletter geschreven dan op een scherpe critische blik schijnt te wijzen, geloof ik, dat men voor de eerlijkheid en de onbevangenheid van Gerard van Eckeren niet genoeg waardering kan hebben. Men mag het tenslotte niemand kwalijk nemen, als hij met zijn normen blijft behoren tot een periode, die hem heeft voortgebracht en die zijn lot durend blijft bepalen; ‘unzeitgemässe Betrachtungen’ kan men nu eenmaal niet van iedereen verwachten en Van Eckeren is dan ook alleen in zoverre ‘unzeitgemäss’, dat hij, met een benijdenswaardig goed vertrouwen, in *onze* tijd blijft vasthouden aan het idealisme van een meer idyllische (en mijns inziens voorgoed voorbije) wereld dan die van thans. Als men de critieken van Gerard van Eckeren leest, kan men het dus bijna doorlopend met hem oneens zijn, wanneer men zijn uitgangspunt voor naïef en zijn kijk op de wereld derhalve voor romantisch houdt; maar het zal bij niemand opkomen, Van Eckeren bewuste vooringenomenheid of steile ontoegankelijkheid, laat staan nog minder aangename critische eigen-

schappen, te verwijten. Van Eckeren spant zich in, hij spaart geen moeite om de nieuwe verschijnselen in het litteraire leven te begrijpen; zijn houding is het tegendeel van gemakzucht (bij critici van een ‘gearriveerde’ generatie geen zeldzaam symptoom) en daarom kan ook een antipode als schrijver dezes de aanwezigheid van iemand als Gerard van Eckeren niet anders dan op prijs stellen. Moge onze weinig lieflijke maatschappij hem nog lang gelegenheid geven aan zijn zachtmoedige levensvisie vast te houden; een levensvisie, die ongetwijfeld in deze vorm alleen nog in het betrekkelijk rustige Nederland mogelijk is. Idealisten van de oude garde als Van Eckeren, mensen waarvan men de oprechtheid en de goede wil zo duidelijk bespeurt, doen ons met een weinig weemoed terugzien naar een voor-oorlogs Europa, dat althans aan de oppervlakte een dragelijker voorkomen had dan het zichzelf verscheurende kaapje van Azië in 1934; toen was het nog mogelijk de problematiek te beoefenen, waaraan Van Eckeren ook nu nog zijn leven wijdt, toen kon men nog vredig philosopheren over ‘het offer’ gelijk Van Eckeren in zijn roman *De Oogen in den Spiegel*, die een poging is om dat centrale probleem van Van Eckerens levensbeschouwing neer te leggen in het conflict van twee mensen. Het is een zeer wonderlijke poging en voor een antipode is het niet gemakkelijk de daaraan bestede ernst en goede wil in het resultaat na te voelen.

Het wil mij voorkomen, dat Gerard van Eckeren in zijn laatste boek aan het huiskamer-realisme van zijn vorige romans heeft willen ontsnappen. Hij heeft het voor hem zo cardinale probleem van het offer tot een probleem van vlees en bloed willen maken en daarvoor zijn vroegere methoden trachten te verzaken; wat de criticus Van Eckeren theoretisch naar voren had gebracht moest thans in de romanvorm practische gestalte krijgen. Maar men schudt zijn oude litteraire Adam nu eenmaal niet zo gemakkelijk af; ook in deze *Oogen in den Spiegel* blijft Gerard van Eckeren volledig een auteur van de gematigd-realistische periode, een beschrijver van het Nederlandse millieu, weliswaar met een meditatief-idealistische inslag, maar daarom niet minder gebonden aan dat bekende procédé van omslachtige en meestal weinig precieze vertelkunst.

Wat Van Eckeren als criticus kenmerkt, kenmerkt echter ook stellig deze roman; Van Eckeren wil zich open stellen voor ‘het nieuwe’, hij wil per se iets geven, dat boven het huiskamer-realisme uitgaat, en daarom spaart hij geen moeite om zich te meten met de problemen van na de oorlog. Hij laat zijn romanheld Rudolf de Neuville met zijn geliefde (in Parijs natuurlijk) danig philosopheren over Nietzsche, die zij weliswaar behoorlijk misverstaan; maar het probleem Nietzsche, dat door Van Eckeren uiteraard gebruikt wordt voor de contrastwerking met zijn eigen offerprobleem, is er dan toch; ook de moderne bohème van de Lichtstad en de gedragingen van het ‘kleine roofdier’ vrouw, dat zich tegenover de artistieke scepticus Rudolf de Neuville niet onbetuigd laat, om van vele andere, modern geschilderde coulissen nog maar geheel te zwijgen, brengt Van Eckeren ten tonele. Edoch dwars door dit alles heen blijft Van Eckeren wat hij altijd geweest is: een schrijver uit de school van Herman Robbers (bij wie trouwens soortgelijke problemen ook steeds voorkomen, zij het dan minder wijsgerig omkleed). Het moderne blijft decor; Parijs wordt in de verbeelding van de Nederlandse romancier een min of meer verdorven kolonie van den Haag; en vooral aan de wijze, waarop Van Eckeren de ‘exotische sfeer’ tracht weer te geven, wordt zijn typisch-Nederlandse aard openbaar. Iets dergelijks vond men ook in de roman van Marsman, *De Dood van Angèle Degroux*: het au fond toch wel wat provinciale pleizier om straten en restaurants zo te kunnen opnoemen, alsof men in Parijs evengoed thuis was als in het Belgisch Park. Het zou zeker niet onvruchtbaar zijn om eens een parallel te trekken tussen Van Eckeren en Marsman, ook buiten het verband van de straatnamen en eetgelegenheden; daarbij zou o.a. blijken, dat bij alle verschil in vormgeving de overeenkomst tussen de gematigde realist Van Eckeren en de onstuimige dichter Marsman zeer groot is; de verhouding tussen Charles de Blécourt en Angèle Degroux doet in veel opzichten denken aan de verhouding tussen Van Eckerens romanfiguren Rudolf de Neuville en de dichteres Ada. Alleen is Marsman een veel bondiger beschrijver dan Van Eckeren, die door zijn verleden vastzit aan de tradities van het oude realis-

me; maar hun beider reacties op Parijs en de gesprekken, die zij hun personages laten voeren, lijken op elkaar als twee druppels water.

De hoofdlijnen van *De Oogen in den Spiegel* zijn ongeveer met de volgende feiten aan te geven. Rudolf de Neuville, schrijver van een soort proza, dat volgens Van Eckeren op dat van Aart van der Leeuw moet hebben geleken, een op de eenzaamheid en de zelfanalyse afgestemd man, ontmoet een meisje, dat ook een weinig aan de litteratuur heeft gedaan; zij heeft n.l. een dichtbundeltje onder de omineuze naam *Morgenrood* gepubliceerd en heeft daardoor zelfs de aandacht getrokken van de Maatschappij der Letterkunde. Van deze ontmoeting komt een verloving, en Ada, die after all meer een gewone vrouw dan een dichteres blijkt te zijn, doet haar intrede op de Kraaijenhorst, het buiten van De Neuville, die er met zijn moeder woont. In de buurt ‘staat’ echter een vriend van Rudolf; staat, want hij is predikant en heet Jan Henkes, is in zijn geloof tamelijk stevig verzekerd, maar toch bereid tot discussies op badinerende toon met zijn onkerkelijke vriend Rudolf. Bij Ada wint de vitaliteit en het zelfvertrouwen van ds Henkes het op den duur van de twijfelende, raisonnerende De Neuville, die door een toeval ontdekt (hier komt er even zelfs in deze stijl een detective-element), dat Jan ook Ada liefheeft. Een en ander is voor Rudolf voldoende om zijn liefde te offeren aan het geluk van Jan en Ada, die inderdaad in het tweede boek gehuwd blijken te zijn; hij gaat reizen en schrijft ook weer een roman, die onder het pseudoniem Gerard van Aelderen (het lijkt erg veel op Gerard van Eckeren) verschijnt en de titel ‘De Overgave’ draagt. In die roman biecht De Neuville zijn ervaringen met Ada, en het gevolg is, dat Jan, die een presentexemplaar bereikt, ook over de zaak gaat tobben. Rudolf zit inmiddels in Parijs en maakt daar kennis met een tweetal Weense meisjes, waarvan de ene, Else, hem door haar parfum en andere eigenschappen sterk bekoort. Maar deze liefde voor het ‘kleine roofdier’ (dat over Nietzsche kan meepraten en een witte kimono met een Griekse rand van goudborduursel draagt) is een andere liefde dan die voor de opgeofferde Ada; de haat der sexen is de ondergrond. Als Ru-

dolf zijn geliefde dan ook betrapt met een officier en de roofdierlijke Else hem voor de voeten werpt, dat hij eigenlijk een ‘Feigling’, een ‘zelfgemaakte martelaar’, in ieder geval het tegendeel van een 100 pCt man is, dan knijpt hij haar de keel dicht en gaat dientengevolge in de gevangenis.

Tot dusverre is het mij wel duidelijk, wat Van Eckeren met zijn roman wil zeggen, al heb ik tal van bezwaren tegen zijn Parijse divagaties en vooral tegen zijn filmscènes in Parijs, waarbij de liefde te pas komt; maar het slot van zijn boek is mij zelfs in deze gedachtenevolutie wel wat al te kras, omdat de motivering het niet geloofwaardig maakt. Ds Jan bezoekt zijn vriend in de gevangenis en tracht zich in te leven in de ervaringen; hij verliest, onder de indruk van die ervaringen, zijn laatste geloofszekerheden en ziet plotseling de realiteit van het officiële Christendom, het nutteloze van al zijn preken, de noodzakelijkheid van het offer, ook zijnerzijds. Ook dat lijkt nog aannemelijk, al maakt Van Eckeren juist in dit laatste hoofdstuk zich op weinig geloofwaardige wijze van de zaak af. Maar nu besluit Jan om Rudolf te redden door ook in de gevangenis te gaan zitten; en om erin te komen, gaat hij (dat maak ik tenminste op uit de gedachten-associaties en het spelen met een polis) zijn huis in brand steken! Dit zonderlinge tegenoffer heeft Van Eckeren niet beschreven en slechts vaag aangeduid, maar het vormt niettemin het sluitstuk van zijn roman.

De hier gegeven inhoud is niet volledig; er zijn nog heel wat bijfiguren te noemen, die echter in dit verband minder ter zake doen. Hoofdzaak is de bijna maniakale offer-tendentie, die, zou ik zo zeggen, wel moet wijzen op een erfelijk predikantencomplex bij Van Eckeren. Het offer speelt sedert Abraham en Izaäk een grote rol in de moraal en het is dus op zichzelf ook niet zo bijzonder vreemd, dat Van Eckeren door het thema wordt geboeid. Alleen: hij voert het door ad absurdum, zonder het psychologisch voldoende te kunnen funderen, zonder de *noodzakelijkheid* van de wederzijdse offerandes de lezer aannemelijk te kunnen maken. Het geval van de dominee, die uit offerwoede zijn huis in brand steekt, schijnt voor Van Eckeren een ideaal geval te zijn in plaats van een pathologisch

incident; zo althans klinkt zijn toon, wanneer hij over deze dingen schrijft. Zou Van Eckeren ons willen leren, dat de zin der menselijkheid inhaerent is aan deze zelfvernietigingsdrift? Als ik hem goed begrijp, denkt hij er zo over; het offer heeft voor Van Eckeren een mystieke betekenis en hij wijst daarom nuchterder interpretaties van de driehoek Rudolf-Ada-Jan bij voorbaat van de hand.

Een zakelijker, minder snel tot mystiek en exaltatie geneigd mens dan Van Eckeren zou in het geval Rudolf de Neuville allicht meer een aangelegenheid voor de psychiater en in het drama aan het eind zeker een ziekelijke ontaarding van het religieuze sentiment bespeuren; en er is inderdaad ook niets tegen om het probleem ook eens van die nuchtere kant te bekijken. In Van Eckerens gedachtengang is echter zelfs de door ds Jan gestichte brand volkomen consequent, omdat de levensbeschouwing van deze schrijver door en door anti-Nietzscheaans, d.w.z. door en door christelijk is; en wat men hem, gegeven deze christelijke levensbeschouwing, moet verwijten, is dan ook alleen, dat hij de situatie meestal niet aannemelijk kan maken. De schrijver Rudolf de Neuville leeft nog het meest, al heeft hij officieus te zeer de bewondering van Van Eckeren, die hem wel als slachtoffer van zijn analytische neigingen tekent, maar heimelijk toch geweldig geïmponeerd wordt door Rudolfs auteurschap. De dominee zie ik eigenlijk niet voor mij; er is voor mijn gevoel geen bloed in de aderen van deze man; hij is nu eens een spottend causeur en dan weer onverwoestbaar gelovige, maar verband tussen die verschillende uitingen van zijn persoonlijkheid heeft Van Eckeren niet kunnen suggereren. Het dichteresje Ada met haar bundeltje veelbelovende versjes lijkt mij ook al niet bijzonder geslaagd; Van Eckeren citeert helaas haar poëzie niet, zodat wij niet over concreet materiaal beschikken; en uit zijn eigen beschrijving wordt haar persoonlijkheid, die nogal onbeduidend moet zijn geweest, niet levend. Van Eckerens personages in Parijs hebben in het geheel geen relief; tegenover de grote wereldstad schijnt hem de humor verlaten te hebben, want de artisten lijken hier stuk voor stuk op caricaturen. Het is duidelijk: het milieu, dat Van Eckeren ligt, is dat van zijn eigen

land; waar hij de Hollandse sfeer beschrijft is hij op zijn eigen plan, waar hij naar Parijs verhuist, verdwaalt hij.

De Oogen in den Spiegel is aan Greshoff opgedragen. De magneet Greshoff schijnt het hardste en weekste metaal aan te trekken; van Du Perron en Elsschot, die hem ook boeken wijdden, naar Van Eckeren is althans een hele sprong.

Twee dichtertypen

Nagelaten Verzen van JOHAN ANDREAS DÈR MOUW (ADWAITA)
ANTHONIE DONKER: *Gebroken Licht*

Het is al weer ongeveer vijftien jaar geleden, dat de poëzie van Johan Andreas Dèr Mouw (Adwaita) in twee delen *Brahman* het licht zag. De dichter was in Juli 1919 gestorven; zijn werk, grotendeels echter nog door hemzelf voor de druk gereed gemaakt, moest bezorgd worden door een vriend. Hoewel de beide zeer omvangrijke bundels door de toenmalige critiek werden opgemerkt, waren zij op het tijdstip der verschijning als het ware bestemd om spoedig weer vergeten te worden. Er was in deze wonderlijke, zowel door taalplastiek als intellectuele elementen boeiende poëzie, iets, dat men nu eens met het volste recht 'unzeitgemäss' zou kunnen noemen. Bij de befaamde bloei der Nederlandse dichtkunst had zij indertijd eigenlijk geen kans; want die bloei kenmerkte zich door afkeer van het cerebrale, dat in Dèr Mouws werk zulk een overheersende rol speelt, en tevens door een algemene voorliefde voor het verweken en wegnuanceren van de woordbetekenissen der dagelijkse omgangstaal, terwijl in *Brahman* plotseling een dichter sprak, die opereerde met de 'vulgaire' en 'ordinaire' en zelfs pathetische woorden van die omgangstaal. Men kan intussen in de oudere Nederlandse dichters van het laatste twintigtal jaren zeer veel verschillen aanwijzen; maar Henriëtte Roland Holst, Leopold, Boutens, A. Roland Holst, Bloem en zovele anderen hebben tegenover Dèr Mouw toch allen een zekere 'zangerigheid' (dit begrip in de uitgebreidste betekenis genomen) gemeen. Ik verklaar dit volstrekte gemis aan 'zangerigheid' uit de wijze, waarop Dèr Mouw tot de poëzie kwam. Meestal hangt het dichten samen met de aandoeningen der puberteit; het neemt zijn oorsprong in de puberteitsperiode en verliest, hoezeer het zich ook moge sublimeren, nooit het kenmerk van intellectuele onvoldragenheid. Men zingt de dingen, die men niet zeggen kan, luidt een der definities van poëzie, en daarin is veel waars.

Niet aldus bij Dèr Mouw. Deze man kwam tot de poëzie na een verleden van philosophische en universeel-wetenschappelijke werkzaamheid; hij was oud, toen het leven zich in verzen aan hem openbaarde, hij had zich verdiept in Schopenhauer, hij had in een nog altijd voortreffelijke critiek op het absoluut idealisme en andere wijsgerige studies Hegel en Bolland bestreden, hij was bovendien een uitstekend philoloog, kenner ook van de Upanishaden, waaraan hij later zijn hoogste dichterlijk symbool Brahman ontleende. Ik heb aan de wisselwerking tussen de philosophisch-wetenschappelijke en de dichterlijke periode van Dèr Mouw in mijn boek *Afscheid van Domineesland* een gedetailleerde studie gewijd, die mij thans in vele opzichten zeer onrijp voorkomt, maar althans het voordeel heeft de dichter niet los van zijn wijsgerige verleden te behandelen. Men kan de beide delen *Brahman* onmogelijk in hun geheel op de juiste waarde schatten (al kan men veel poëzie erin natuurlijk zonder enige voorstudie ondergaan), als men zich geen rekenschap geeft van hun afstamming; *Brahman* toch is in laatste instantie philosophische poëzie gebleven, ook al bedoel ik daarmede volstrekt niet, dat deze poëzie *abstract* of *droog* zou zijn. Zij is het tegendeel; zij is in haar beeldend vermogen soms eer over-plastisch dan droog, zij vertegenwoordigt eer een teveel aan zichtbaarheid en tastbaarheid dan een tekort; philosophisch noem ik *Brahman* dan ook alleen, omdat het ganse begripsverleden van de dichter geworden denker en philoloog er voortdurend in aanwezig blijft, omdat dichten hier niet betekent een zangerige afkeer van het denken, maar een terugkeer tot de eenvoud, die *door het denken* heen is gegaan en er alle sporen van dragen blijft. Ook als Adwaita (hij, die de tweeheid overwonnen heeft) is Dèr Mouw (en dat is zijn grootheid als dichter) toch Dèr Mouw gebleven; ik heb in de loop der jaren dan ook steeds weer een lichte tegenzin voelen opkomen bij het horen van dat theosophisch en ‘zangerig’ klinkende pseudoniem: Adwaita, want juist de poëzie van Dèr Mouw zou door een sprong opzij naar de theosophie of een andere leer voor ingewijden in de grootheid van haar structuur zijn geschokt, onherstelbaar. Er mogen in Dèr Mouw als dichter elementen van rhetoriek enerzijds en mysti-

cisme anderzijds aanwezig zijn: de kern van zijn poëtisch oeuvre is een prachtige nuchterheid, een steeds waakzame humor, een gestadige wisselwerking tussen de noodzakelijke tweeheid van het verleden en de visionnaire eenheid van het in *Brahman* beleden heden.

Men vraagt zich af, waarom er eigenlijk nooit een door bevoegde handen samengestelde *bloemlezing* uit de twee delen *Brahman* is verschenen; voorzover ik weet, is sedert kort het eerste deel uitverkocht. Maar de reden, waarom ik in de eerste plaats zulk een bloemlezing vurig zou wensen is deze: men zou uit deze vaak zeer ongelijke overvloed van verzen een bundel kunnen formeren, die de oorspronkelijkheid en enigheid van deze bijzondere persoonlijkheid misschien zuiverder zou doen uitkomen dan thans het geval is. Dèr Mouw behoort tot de onderschatte dichters; geen beter middel om zijn unieke waarde te rechtvaardigen dan een representatieve keuze uit zijn werk!

Er waren, toen Dèr Mouw stierf, nog verzen in zijn nalatenschap die organisch behoorden bij *Brahman* (dus eveneens ontstaan waren in de jaren 1913-1919), maar die door de dichter nog niet in de conceptie van het geheel waren opgenomen. Deze cyclus-verzen aan de jeugd van Dèr Mouw zelf gewijd werd daarom door Victor E. van Vriesland, de bezorger van de nalatenschap, uit *Brahman* weggelaten, hoewel ook hij van mening was, dat de sonnetten van deze cyclus, wat ‘geest, toon en stemming’ betrof, zich bij *Brahman* aansloten. Bovendien bestond het bezwaar, dat Dèr Mouw soms twee varianten naast elkaar had laten staan, waaruit ten overvloede duidelijk bleek, dat dit werk nog niet voor publicatie was bestemd.

Dat Van Vriesland er thans toe over is gegaan, deze ‘jeugdverzen’ (in de zin dus van verzen over de jeugd) in een afzonderlijk boekje uit te geven, zal iedereen, die *Brahman* gelezen heeft en de poëzie van Dèr Mouw de plaats gunt, die haar toekomt, ten zeerste verheugen. Het ligt immers voor de hand, dat bezwaren tegen publicatie in afzonderlijke vorm geacht kunnen worden niet te bestaan, omdat de sonnetten van de cyclus (hier ten overvloede met de varianten

afgedrukt) toch hun poëtische gestalte hebben gevonden en dus buiten *Brahman* om een duidelijke eenheid vormen; maar daar komt bij, dat verschillende van die sonnetten zo representatief zijn voor Dèr Mouws dichterschap, dat men ze zeer ongaarne naast *Brahman* zou hebben gemist. Het element jeugd speelt ook in *Brahman* zelf een belangrijke rol, en deze *Nagelaten Verzen* maken al bijzonder duidelijk waarom. Voor Dèr Mouw, die na een philosophische dolage met als consequentie voortdurend het volstrekte solipsisme voor ogen in de poëzie de bevrijding had gevonden, waarvan de Indische identificatie van Zelf en Wereld (‘*Dat* ben jij’) hem een symbool werd, had de jeugd een magische betekenis: de betekenis n.l. van een voor-stadium der Brahmanperiode. Uit deze sonnetten spreekt voor alles de echte, op zinnelijke reminiscenties gebaseerde herinneringen aan de jeugd; want jeugd is in de eerste plaats, voor de volwassene, die zich herinnert, een complex van zintuiglijke gewaarwordingen; de reuk van hars brengt Dèr Mouw terug naar altijd bewaard gebleven jongenservaringen op de Veluwe, en in die reuk beleeft hij Brahman in zijn voorbewuste heerlijkheid; een plaat, een nietig incident in het klasselokaal, een konijntje... het zijn (voor de logische redenering toevallige) dingen, die de schakel vormen naar het verleden. Daartegenover verschijnen dan in deze jeugdvisioenen de gemeenplaatsen der ouderen, die een kinderwereld reeds vroeg met conventies belasten: naïeve Godsvoorstellingen, theorieën van Grootmoeder, halfbegrepen stellingen van anti- en philosemiten; in deze van bovenaf opgelegde en door het kind tot wonderlijke dogma's verwerkte tradities ligt natuurlijk de kiem van Dèr Mouws latere strijd om een levensbeschouwing zonder zelf bedrog en ‘bambergerij’, zoals hij het zelf eens genoemd heeft in een dispuut met de grote saltimbanque Bolland.

De poëzie van Dèr Mouw laat geen ogenblik twijfel opkomen aan de zuiverheid en de directheid der ervaringen; men voelt in de beste sonnetten de lichamelijkheid van de herinnering door de eenvoudige, bijna onlitteraire woorden heen. Maar zeer zelden komt in deze jeugdcyclus de dreunende, in herhalingen vervallende ‘paarse zichtbaarheid van taal’ uit

sommige gedeelten van *Brahman* aan het woord; simpelheid van expressie gaat hier samen met die nuchtere humor, die vertedering niet uitsluit, maar alle stroperige sentimentaliteit verbant uit de atmosfeer der herinnering. De mindere sonnetten (zoals b.v. ‘Ik werd al aardig knap, want 'k leerde Fransch’) hebben eer een neiging tot het al te prozaïsche, al te ‘zakelijke’ dan tot taalvirtuositeit: het ‘spreken in poëzie’, dat Dèr Mouw onderscheidt van zijn ‘zangerige’ tijdgenoten, heeft ook een kant van verstandelijke mededeling. Maar daar staat tegenover, dat men over de verantwoording van de gevoelens dan ook nooit in het onzekere behoeft te zijn; het element goochelarij en verstoppertje spelen, waarmee men in de poëzie zo terdege rekening moet houden, omdat de schone taal en de welluidende klank veel domheid kunnen maskeren, is hier tot een minimum gereduceerd. Ik citeer hier een van de beste verzen uit dit nagelaten werk, ten bewijze van mijn opvatting; een vers, dat bovendien in veertien regels het gehele jeugd-Brahman-probleem inhoudt:

'K hoor ruischen ons moeras - zoo noemden wij't,
Mijn vriend en ik - vol angstig rits'lend riet,
Met, soms, een zichtbaar wieg'lende karkiet;
Er om eerst bosch, dan heiden, vlak en wijd.

Wij stookten vuurtjes, veilig: niemand ziet
De blauwe rook. Over ons, dreigend, glijdt
Kraaiengeroep, vreemd, wild, door de eenzaamheid. -
Leeft hij nog? - 'K ruik de hars - Ik hoop van niet.

Ik heb hem vaak beleedigd en gegriefd;
Want'k hield van hem. Neen, 'k was op hem verliefd.
Neen, meer - mijn ideaal van goed en waar.

Nu ben ik oud. In Brahman is vergaan
Mijn wereld, en ikzelf, grijze brahmaan -
Hij had blauwe oogen en mooi donker haar.

Nuchterheid en zuiver gevoel maken, voor mijn smaak en

reuk, dit gedicht tot een van de beste door Dèr Mouw geschreven.

Het is zeer verleidelijk om naast het werk van Dèr Mouw dat van een diametraal tegenovergesteld dichtertype te plaatsen; in casu de nieuwe bundel van Anthonie Donker, *Gebroken Licht*. Ook Donker is een dichter, en zelfs een rasdichter; maar hoezeer wijkt de *functie* van dit dichterschap af van die van Dèr Mouw! Donker behoort tot de groep der 'zangerigen'; hij is een bijzonder talentvol afstammeling van een dichtergeneratie vóór hem, waarvan hem echter een onbetwistbare originele inslag onderscheidt. Er staan in *Gebroken Licht*, evenals in Donkers vorige bundels, voortreffelijke verzen, verzen van een zeldzaam raffinement en een even zeldzame vormkracht; over de vraag, of hij al dan niet een geboren dichter is, behoeven wij dus geen moment te disputeren. Bij een vergelijking met Dèr Mouw is echter wel een andere vraag van groot belang, en wel deze: hoe is dit dichterschap uit het persoonlijk leven voortgekomen? En dan vinden wij een merkwaardige tegenstelling; terwijl Dèr Mouws poëzie de directe weerslag geeft van een levensloop vol conflicten en problemen, dient de poëzie van Donker veeleer om te *versieren*. Het dichterschap van Dèr Mouw berust op een verleden van intellectuele worsteling, en dus op een 'laatste ernst'; dat van Donker heeft het karakter van speelse virtuositeit, van gracieuze guirlande ook wel eens van gezellige bonhomie en 'volkstümliche' idylle. Deze sierpoëzie is, als alle sierpoëzie, vrij van problemendwang; in de beste zin van het woord is Donker langzamerhand onze gelegenheidsdichter bij uitnemendheid geworden, die geïnspireerd wordt door zijn zoontje, maar ook door de aesthetische kant van de godsdienst, door Mickey Mouse, maar ook door een schilderachtige blinde. De algemene gemoedelijkheid en verzoening, die Donker in zijn critisch werk wil bereiken (mevr. IJssel de Schepper hand in hand reidansend met vader Vondel) vindt dus (maar m.i. op een veel 'echter' plan) ook haar aequivalent in zijn dichterlijke arbeid. Hoezeer Donker vóór alles dichter is, blijkt wel uit het feit, dat men dit virtuoze arabeskenwerk in zijn soort erkent als een subliem staaltje van het genre; alleen wanneer

zo nu en dan de moralist de sierkunstenaar komt verdringen, zoals in de voor mijn gevoel onuitstaanbare *Standaard overhandigd aan mijn Zoon*, kittelt mij de ergernis om het au fond zo Tollensiaanse karakter van dit moraliseren. De sierkunstenaar moet sierkunstenaar blijven; het is zijn werk om zijn ernst in het versieren te leggen, niet in de moraal! De charme van poëzie als die van Donker is juist, dat zij vergeten laat en dus *verbergt*, dat er ook nog zoiets als consequentie, denken, waarheidsdrift à la Dèr Mouw bestaat; zijn kunst is picturaal, zeldzaam muzikaal, rococo, Sans-Souci, Boccherini... maar het tegendeel van philosophische poëzie in de zin, die ik hierboven aan dat begrip gaf. Men beluistere slechts dit schone gedicht *Scheppingswerk*:

Maar toen het haast voltooid was - het scheen prachtig-
Was er voor God reeds ander werk te doen
In een gansch andre hemelruimte, - toen
Liet hij het los en het werd zóó, halfslachtig,
Vol ziekte, zweren, zonden, levenskrachtig
Genoeg nog voor een lange sleep van eeuwen.
De zin ervan was echter ondoorzichtig,
't Menschengeslacht arm, dwaas, onevenwichtig,
Sterfelijk, twistziek, tot geluk onmachtig. -
Als op den dooltocht door zijn labyrinth
Van sterren, zonnen en planeten God
Ooit deze wrakke wereld toch weer vindt,
Luisterend naar een ver, helsch, angstig schreeuwen,
Wellicht dat hij dat oud werk nòg bemint,
Het uit den angstdroom wekt waaruit het riep
En het dan eindlijk glorieus herschiep.
't Kan ook, dat hij er niet meer aan begint,
't Woedend verbrandt of zachtjes in laat sneeuwen.

Ik kies expres dit gedicht (en niet een opzettelijk-speels vers uit de afdeling *Scherzo* van deze bundel) om duidelijk te maken, wat ik in dezen met ‘sierkunst’ bedoel; want het is geen verkleining van de waarde van dit gedicht, als ik zeg, dat het hoegenaamd niet ter zake doet wat de man, die het schreef,

denkt over God en de schepping. Hij geniet van de arabeske, die een oud verhaal hem in de pen heeft gegeven en verheugt het kind in ons met een nieuw beeld; maar het is een ander kind dan het kind uit de jeugdcyclus van Dèr Mouw.

Het ‘emigrantencomplex’

KLAUS MANN: *Flucht in den Norden*
ERNST ERICH NOTH: *La Tragédie de la Jeunesse Allemande*

Sedert ik over *Der Hass* van Heinrich Mann en *Eine Jugend in Deutschland* van Ernst Toller schreef, is het beeld, dat de Duitse emigrantenlitteratuur oplevert, scherper omlijnd geworden. Naast de officiële litteratuur van het Derde Rijk, die culmineert in het begrip ‘Blubo’, is een over verschillende uitgeverijen in Nederland, Frankrijk, Zwitserland en Tsjecho-Slowakije verbreide ‘boekenmarkt’ ontstaan, die begrijpelijkerwijs de heftige jaloezie der ‘gelijkgeschakelde’ concurrenten opwekt, omdat zij voor de afzet van het officiële Duitse boek een gevoelige slag betekent; door de Duitse vakbladen en zelfs door een hoge instantie als Goebbels is dat onomwonden toegegeven.

Ik heb nooit onder stoelen en banken gestoken, dat ik persoonlijk voor de thans in Duitsland officiële litteratuur weinig of niets voel. Zij heeft (op uitzonderingen als de uiterst belangrijke Von Salomon en Spengler na, die bovendien niet tot de ‘getapten’ van het regime behoren) voor niet-Duitsers weinig belang; dat is mijn subjectieve mening, die ik echter te allen tijde met objectieve argumenten gaarne wil verdedigen. De autarkie in de litteratuur is mij evenmin sympathiek als de autarkie op economisch of wetenschappelijk gebied, omdat het volgens mij in deze cultuurphase struisvogelpolitiek is voorbij te zien, dat de cultuur van West-Europa een romantische terugval in het hermetisch afgesloten (of hoogstens secundair voor andere invloeden bereikbare) nationale niet meer verdraagt. Een schrijver, die zich tegenwoordig van zijn nationaliteit bewust is, zal tegelijk bewust internationalist zijn; hij zal zijn nationale eigenaardigheden niet verloochenen, maar hij zal ze gebruiken als ‘springplank’ voor zijn Europese taak. Deze opvatting van het nationalisme staat echter lijnrecht tegenover het huidige Duitse nationa-

lisme, dat in de verheerlijking van bloed en ras zwelgt; men heeft laatst zelfs ergens kunnen lezen, dat de nieuw-uitgevonden ‘nordische’ mens hoger boven de andere mensenrassen staat, dan die andere mensenrassen boven de apen! Zulke geniale aperçu's mogen dan ook (met de *Stürmer*-lyriek van Julius Streicher) niet de gemiddelde mening van de gemiddelde Duitser vertegenwoordigen: dat zij kunnen opkomen en getolereerd worden, zegt al veel, te veel.

Deze opmerkingen vooraf, om nog eens duidelijk te maken, waarom de mens met Europees besef automatisch een voorkeur moet hebben voor de litteratuur der emigranten; die voorkeur is er dus al, eer hij de geschriften dier emigranten heeft gelezen; en het is dus *daarnaast* zeer wel denkbaar, dat hij die geschriften op *zichzelf* niet eens zo bijzonder belangrijk acht en er in bepaalde gevallen zeer scherpe critiek op zal uitoefenen. Wij vergeten volstrekt niet, dat een groot deel der emigranten voor de komst van Hitler ‘litteraten’ van zeer twijfelachtige betekenis zijn geweest; schrijver dezes heeft met name een auteur als Emil Ludwig, toen hij nog door de Duitse dames werd vereerd, herhaaldelijk aangevallen en op het belachelijke van deze ook al Europees genoemde reputatie gewezen; en Ludwig blijft Ludwig, of hij nu emigrant is, ja dan neen; hij blijft zelfs desperaat Ludwig en een uiterst bevoegd beoordelaar als dr M. van Blankenstein heeft in de N.R.C. onlangs zijn laatste maakwerk *Führer Europas* zonder consideratie als slechte journalistiek afgewezen.

Waar onze sympathie voor de emigranten dus niet voortkomt uit een blinde verering van de emigranten, maar uit een gemeenschappelijk verzet tegen het autarkistisch nationalisme, daar ligt het voor de hand, dat wij met leedwezen een symptoom opmerken in emigrantenkringen, dat wij met dezelfde scherpte veroordelen als het provincialisme aan de andere zijde. Ik bedoel hier de ‘adoration mutuelle’ in de emigranten-tijdschriften. Als men geregeld en nauwkeurig de litteraire critiek in *Die Sammlung* en een overigens voortreffelijk geïnformeerd orgaan als *Das Neue Tagebuch* volgt, zal men (aanvankelijk tot zijn verbazing) ontdekken, dat er geen emigrantenboek kan verschijnen, of het wordt tot een soort

meesterwerk geproclameerd; en het spreekt vanzelf, dat daardoor van een werkelijk onbevangen critiek, zoals die ook onder gelijkgezinden en zelfs vrienden mogelijk kan zijn, geen sprake meer is. Ik zou dit verschijnsel het 'emigrantencomplex' willen noemen, omdat het natuurlijk psychologisch verklaarbaar is als een poging tot eerherstel tegenover het buitenland, waarvan men de gastvrijheid geniet; omdat men zich (met enig recht) tegenover de officiële litteratuur in Duitsland als de litteratuur op Europees niveau wil beschouwen, uniformeert men het gehele ensemble als Europees super-ensemble. Met dat al: ook de overschatting der z.g. 'Blubo'-litteratuur is psychologisch zeer verklaarbaar, maar daarom nog niet minder verwerpelijk, en waar wij niet de minste reden hebben om met twee maten te meten, veroordelen wij het 'emigrantencomplex' evenzeer als het 'Blubo-complex'. Want dat de emigrantenlitteratuur 'en bloc' uit meesterwerken zou bestaan, is een bewering, die ik niet gaarne voor mijn rekening zou nemen. Het is op zichzelf nog maar een betrekkelijk negatieve verdienste, dat men (zoals de meeste emigranten) beter kan schrijven dan de Blubo-auteurs; ik zou haast zeggen, men verwacht ook niet anders van hen; zij waren eens de leidinggevende 'litteraten', hebben als zodanig hun pen wel leren gebruiken en waren ook *in* Duitsland behoorlijk trots op hun goede stijl. Maar een knap 'litteraat' is nog geen belangrijk, laat staan meesterlijk en daarom Europees auteur; zijn vaardigheid in het penvoeren *kan* hem tot voordeel strekken... wanneer hij ook werkelijk iets belangrijks te zeggen heeft; heeft hij dat niet, dan blijft hij met al zijn knapheid en vlotte techniek een... 'litteraat'.

Een groot deel van de totnogtoe verschenen emigrantenboeken nu is inderdaad knappe litteratuur, die getuigt van een als zodanig zeker niet te versmaden, maar alleen als middel tot het doel te waarderen vaardigheid; maar de meesterwerken moet men, als overal en altijd, ook hier met een Diogeneslamp opsporen. Als men op de uitwisseling van lyrische lofspraken in de emigranten-tijdschriften zou afgaan, zou men echter moeten geloven aan een bestendige stroom van genialiteit; er bestaat dus een bedenkelijke contradictie tussen het

regelmatig branden van wierook in de critiek en de werkelijke verhoudingen in de litteraire productie.

In hoeverre het ‘emigrantencomplex’ wortelt in een slechte gewoonte van de litteratuur onder de republiek van Weimar zou men nader moeten onderzoeken. Op deze plaats wil ik alleen het symptoom signaleren; misschien vinden de redacties der genoemde organen het de moeite waard hun standpunt ten opzichte van deze vriendschappelijk bedoelde opmerkingen eens nader te bepalen. Ik vind n.l. de lucht van permanente wierook, in welk kamp ook, slecht te verdragen en op den duur compromitterend voor de werkelijke bewondering van het werkelijke meesterschap.

Ik noem een concreet voorbeeld: de eerste in de emigratie geschreven roman van de leider van *Die Sammlung*, Klaus Mann: *Flucht in den Norden*. In een aankondiging door de uitgever lees ik, dat een auteur, die de emigratie zeer na staat, met veel schrijfvaardigheid, Max Brod, over dit boek o.m. heeft gezegd: ‘das alles ist phantastisch gut gelungen, *schlechthin unübertrefflich*. Ich kann mir im Augenblick gar keinen neuen Roman ausser dem Ihren vorstellen, er hat alles andere völlig in mir ausgelöscht.’ Toen mij deze uitspraak onder de ogen kwam, had ik juist *Flucht in den Norden* gelezen, en ik moet zeggen, dat dit de maat bij mij deed overlopen. De vraag is alleen maar: is deze Max Brod, die toch werkelijk niet dom is, volkomen zijn bezinning kwijt, of heeft hij tegen beter weten in iets opgeschreven, dat hij in geen enkel opzicht zal kunnen verantwoorden? Want men kan dit werk meer of minder geslaagde ontspanningslectuur noemen, als men wil, maar er dithyramben aan verspillen is toch al te dwaas. Mij heeft *Flucht in den Norden* zwaar gedesillusionneerd; ik kende van Klaus Mann een autobiographie, *Kind dieser Zeit*, die althans een ernstige poging was om zich rekenschap te geven van zijn positie en die zijner generatie; men kon over de luciditeit van die autobiographie discussiëren, maar er wàs tenminste een kern, een neiging om los te komen uit litteraire allures. Ik had verwacht, dat de emigratie dit proces zou hebben bespoedigd, of minstens voortgezet. Niets daarvan; de roman *Flucht in den Norden* lokt niet eens

meer uit tot discussie over beter of slechter, de eigenlijke qualificatie voor dit boek is: overbodig.

Als de emigratie een zin zal hebben, dan zal zij toch zeker voor de uitgeweken schrijvers een zuiverings- en uitbrandingsproces moeten betekenen; want welke zin heeft het maken van modelitteratuur in het aangezicht van verbanning, verlies van burgerrechten, concentratiekamp? Aan Klaus Mann schijnen de gebeurtenissen van 1933 spoorloos te zijn voorbijgegaan; zijn roman is de geschiedenis van een reisje in Finland, tevens het met gewichtige nadruk vertelde erotische avontuur van een emigrante, Johanna, met een zekere heer Ragnar. O ja, men hoort op de achtergrond iets van revolutie en ‘op de vlucht neergeschoten’; maar de belangstelling van de schrijver is verre van deze dingen. Is de moraal van zijn boek soms, dat de emigranten het toch zo slecht nog niet hebben, en dat men altijd nog uitvoerige reisjes in Finland kan maken? De wijze, waarop zijn Johanna tenslotte naar het strijdtoneel wordt teruggebracht, omdat een vriend, die illegale actie bedreef, werd gedood, heeft met de rest van de historie niets te maken; dit slot is er met de haren bijgesleept, het had evengoed kunnen vervallen.

Was het relaas van dat snoepreisje nu nog maar goed, dan zou men er nog vrede mee kunnen hebben, betrekkelijk althans; puur amusement is ook nodig in de wereld; maar ook dat is niet het geval. De stijl van Klaus Mann heeft in dit boek alle pretentie van wat men noemt ‘kunstproza’; men merkt, dat hij verbazend veel gewicht hecht aan het doen en laten van Johanna en haar merendeels als exotisch en gecompliceerd aangediende vrienden; hoofdkenmerk van deze stijl is de uitvoerige en litterair uitgesponnen beschrijving van totaal onbelangrijke details en ergo: even totaal gebrek aan *humor*. Driemaal horen wij, dat Johanna onder haar rok naakte knie- en had, alsof ons dit ook maar enigszins kon interesseren, behalve in verband met kans op rheumatiek; costuums en eetpartijtjes worden tot in finesses naverteld, als ware Mann bij een chemisier en een kok tegelijk in de leer geweest; en (wat het ergste is) bij de persoonsbeschrijving neemt Mann genoegen met de bespottelijkste pseudo-details, die òf exotisme òf

perversiteit òf intelligentie moeten suggereren. Ik spreek nu nog niet eens van de door hem in verheven stijl gedeclameerde, humorloze schildering van de lijfelijke paring tussen Johanna en de op vaste momenten altijd ‘grollende’ Ragnar, waarbij *Lady Chatterley's Lover* (op de minst geslaagde bladzijden dan) in het niet verzinkt; en ik zwijg verder nu ook maar over de vele zwempartijen, over de onevenredig uitvoerig uitgewerkte dwaze hysterica Yvonne met haar schildpad Herakles-darling; ik zwijg verder over het hele boek, dat een immense leegte moet verbergen door een met degelijke volharding bedreven litterair halma. ‘Art for art's sake - halma for halma's sake’: met die scherpe definitie van Aldous Huxley is het ‘l'art pour l'art’ van Klaus Mann in *Flucht in den Norden* afdoende gekwalificeerd.

Misschien is dit ‘schlechthin unübertreffliche’ litteratuur; dan is het volgens mij voor Klaus Mann de hoogste tijd om van de litteratuur afscheid te nemen en op deze misstap een boek te laten volgen, dat als litteratuur voor mijn part naar niets lijkt, maar tenminste blijk geeft van een wedergeboorte als *mens*.

Nu ik toch over de emigratie schrijf, maak ik van de gelegenheid gebruik om de aandacht te vestigen op een uitstekend geschreven boekje van de uitgeweken Duitser Ernst Erich Noth, dat, voor zover mij bekend, alleen nog in het Frans is verschenen onder de titel *La Tragédie de la Jeunesse Allemande*. Men kan het beschouwen als een parallel van Heinrich Manns *Der Hass*, maar het is veel gedocumenteerder, veel critischer en vooral veel sterker door inzicht in de tekortkomingen van de Duitse intellectuelen zelf. Wat de feiten betreft, vindt men hier niet zoveel nieuws; maar de wijze, waarop de tragedie der na-oorlogse jeugd in Duitsland wordt geanalyseerd en wordt gemotiveerd, dat Hitler slechts voltrok wat door het negativisme der tegenstanders reeds grondig was voorbereid, is ronduit voortreffelijk. Het essay van Noth is sober geschreven en zonder onnodige uitvallen tegen de overwinnaars van het ogenblik gesteld; het is (uiteraard en goddank!) partijdig, maar het is tevens een onderzoek van de Duitse jeugdcultus in het algemeen, die volgens de schrijver

alle voorwaarden in zich droeg om de ‘nationale revolutie’ mogelijk te maken. Noths toon is die van de historicus; maar zijn geschiedschrijving houdt contact met de strijd, die nog niet is beslecht.

Een volledig en bovendien boeiend geschreven overzicht dus; een duidelijke plaatsbepaling van emigrantenzijde, maar zonder medewerking van het ‘emigrantencomplex’!

Erasmus en Luther

STEFAN ZWEIG: *Triumph und Tragik des Erasmus von Rotterdam*

In een buitengewoon merkwaardige brief aan de destijds (1886) te Londen vertoevende Russische schrijvers Herzen en Ogarew geeft de bekende anarchist Bakoenin aan, wat hem, de man der volstrekte maatstaven ten opzichte van de revolutionnering van Rusland, onderscheidt van zijn vrienden, die trachten langs de weg van compromissen met de tsaar hun doel te bereiken. Na de beide standpunten met tal van argumenten tegen elkaar te hebben afgewogen, schrijft Bakoenin aan het slot van deze brief het volgende:

‘Maakt U los, bevrijdt U van seniele vrees en grijsaardsoverwegingen, van alle flankmanoeuvres, van tactiek en ‘practijk’, houdt op *Erasmus* te zijn, wordt mannen als *Luther*, en met het verloren geloof aan de zaak zal Uw oude welsprekendheid en Uw oude kracht terugkeren.’

In dit verband doet het niet ter zake, wat het resultaat van deze ‘oproep’ is geweest; ik haal de passage aan om het contrast der beide namen, Erasmus en Luther. Bakoenin, de eeuwige agitator, voelt zich, waar hij zijn verhouding tot een man als de sceptische Herzen moet bepalen, als de gelijke van de van dadendrang overschuimende Luther, terwijl hij in Herzen (het lijdt geen twijfel, of Bakoenin richt zich in dit schrijven in de eerste plaats tot Herzen) het evenbeeld ontdekt van de aarzelende, steeds naar twee kanten georiënteerde, voorzichtig manoeuvrerende Erasmus; en hiermee neemt hij een vergelijking op, die in het boek van Zweig het eigenlijke hoofdthema vormt. Niet alleen Bakoenin en Zweig overigens hebben in de tegenstelling tussen Erasmus en Luther een symbolisch feit gezien; het contrast dringt zich immers vanzelf op, het was misschien nooit zo onafwijsbaar belichaamd als juist in deze beide historische figuren. De onmogelijkheid deze twee uitersten in een synthese te verzoenen, ligt zelfs zozeer

voor de hand, dat men de ‘oproep’ van Bakoenin aan ‘Erasmus’ om ‘Luther’ te *worden* wel als een staaltje van betrekkelijke naïveteit mag beschouwen; nooit immers zal het wezen Erasmus iets begrijpen van het wezen Luther (‘begrijpen’ hier dan opgevat als: begrijpen ook met zijn instincten, niet alleen louter verstandelijk), nooit zal Luther iets anders dan weerzin, wrevel en verachting kunnen overhebben voor ‘Erasmus’. Ik voeg er dadelijk, ter voorkoming van misverstand, aan toe, dat de tegenstelling Bakoenin-Herzen allerminst eenvoudigweg kan worden afgedaan met de parallel Luther-Erasmus; er spelen hier allerlei andere factoren mee, die de verhouding veel gecompliceerder maken; maar juist daarom is het merkwaardig, dat Bakoenin op een bepaald punt van zijn leven deze vergelijking te binnen is geschoten. Blijkbaar heeft hij gevoeld, dat de keuze tussen Erasmus en Luther voor hun tijdgenoten ongeveer hetzelfde heeft betekend als het ‘entweder-oder’, waarvoor hij de Russische revolutionnairen heeft gesteld.

In Stefan Zweigs Erasmus-biographie beslaat het conflict tussen beide persoonlijkheden waarschijnlijk ook daarom zulk een grote plaats, omdat de auteur beseft heeft, dat hij in deze tragedie zijn schrijversgaven het best zou kunnen ontplooien. Er zijn immers aan de figuur van Erasmus ook andere kanten, waarop Zweig natuurlijk eveneens ingaat; maar met kennelijke voorliefde verlegt hij het zwaartepunt van dit aan geestelijke werkzaamheid en glimlachende observatie gewijde humanistenleven naar het conflict met de geweldige hervormer, de man van de religieuze practijk, die in al zijn uitlatingen steeds zo typisch de zoon van zijn volk is gebleven.

In dit conflict staat Zweig, hoewel hij als neutraal man van smaak er wel voor oppast al te openlijk partij te kiezen, aan de zijde van Erasmus. Hij heeft veel critiek op Erasmus, hij ziet de kleine, vileinige karakterzwakten van zijn ‘held’, hij plaatst hem ‘in het kader van zijn tijd’, hij deinst er zelfs niet voor terug het succes van Erasmus ten dele toe te schrijven aan het snobisme der toenmalige litteraten; maar men voelt, dat Zweig met zijn instincten Erasmus desalniettemin aanvaardt, ook al zou hij hem dan dieper, minder beperkt tot het

geleerdenleven, universeler en warmer willen hebben. Zweigs biographie is, veel duidelijker dan het boek van Huizinga, dat overigens vrijwel dezelfde tendenties vertoont, een vooropgezette apologie van het Erasmiaanse standpunt, dat vooral wordt uitgespeeld tegen ‘den engstirnigen Fanatismus’, die Zweig in Luther verpersoonlijkt heeft willen zien; zij is een ‘vie romancée’ juist in die zin, dat ondanks de vertellende en beschrijvende methode van styleren het ‘triomfantelijke’ en tragische aan Erasmus (dus een *psychologisch* element) bewust in het middelpunt van de compositie is gezet.

Wat de feiten betreft houdt Zweig zich in het algemeen aan de historische traditie; als hij de stof dramatiseert, dan doet hij dat zeker niet met de opzettelijke bedoeling de geschiedenis te verloochenen. Het grote verschil tussen de ‘vie romancée’ van Zweig en de biographie van Huizinga moet men dan ook niet zoeken in de feiten en zelfs niet in derzelver onderling verband; de waardebepalingen van Erasmus door Zweig en Huizinga zijn beide.... Erasmiaans, d.w.z. zelfs in hun critiek vervuld van de geest van tolerantie, kosmopolitisme en humaniteit; het verschil ligt in de *opzet*. Bij Huizinga valt de nadruk op het historisch onderzoek, bij Zweig op de psychologie; de eerste tracht erasmiaans te zijn door het contrast Erasmus-Luther zo ‘objectief’ mogelijk uit de stof te laten spreken, de tweede tracht eveneens erasmiaans te zijn, maar nu door het drama bewust te richten en in verband te brengen met de maatschappelijke tendenties der twintigste eeuw. Huizinga ‘plus royaliste que le roi’, wil zelfs in de strijd tussen zijn ‘held’ en diens tegenstander het liefst maar toeschouwer zijn: ‘De strijd van Luther en Erasmus bewoog zich aan gene zijde van het punt, waar ons broze oordeel heeft halt te maken en de gelijkwaardigheid, ja de samenbestaanbaarheid van het ja en neen heeft te aanvaarden’; hij ziet het conflict niet als een conflict van recht en onrecht, maar van recht en recht, door die formule belijdend, dat hij zo erasmiaans is, dat hij ook Luther en zijn standpunt onpartijdig wil bejegenen. Een bewijs m.i., dat de historicus Huizinga iemand als Luther uitsluitend beoordeelt als een om zijn strategische positie wel belangwekkende, maar verder abstracte pion in

het wetenschappelijke schaakspel der geschiedwetenschap, zonder zich verder warm te willen maken over het ook voor ons nog geldend, zeer persoonlijk psychologisch probleem, door Bakoenin tegen Herzen in het geding gebracht. In dit opzicht is Zweig totaal anders op de materie ingesteld. Bij al zijn erasmiaanse voorzichtigheid gaat hij toch niet zover, dat hij zich beroept op 'de gelijkwaardigheid, ja de samenbestaanbaarheid van het ja en neen'; hij gaat uit van Erasmus als *ideaal* tegenover het fanatisme als zodanig en beschouwt het leven van Erasmus in de eerste plaats als een geestelijke erfenis *voor ons*. 'Het zal de roem van de in het aards bestek overwonnen Erasmus blijven, voor de humaniteitsgedachte litterair de weg in de wereld gebaand te hebben, voor deze eenvoudigste en tegelijk eeuwige gedachte, dat het de hoogste taak der mensheid is steeds humaner, steeds meer van de geest, steeds meer begrijpend te worden.' Door deze uitspraak verklaart Zweig zich solidair met Erasmus, tegenover Luther, vóór de erasmiaanse levensbeschouwing in modern costuum; het 'bovenpartijdige', humanistisch getinte Christendom van Erasmus verschijnt bij Zweig als de voorbode van het boven-nationale Europese bewustzijn, beide symbool der geestes-aristocratie. Terecht? Dat is een tweede vraag.

De tragedie Erasmus-Luther gaat niet geheel schuil achter de theologische quaesties, die er de voorgrond van vormen. Het feit, dat Erasmus Luther lang 'verdroeg', omdat hij voor het partijwezen van zijn tijd niet voelde en, om dezelfde reden, toch eindelijk met hem moest breken, krijgt pas een achtergrond door de vergelijking der temperamenten, die begint met een vergelijking der portretten. Maar zelfs in de verhandelingen voor en tegen de 'vrije wil', (*De Libero Arbitrio Diatribe* van Erasmus, *De Servo Arbitrio* van Luther), die voor ons gevoel weinig anders dan denksport zijn, omdat de problemen zich niet meer in deze vorm aan ons voordoen, is het contrast der temperamenten na te gaan. In ieder geval heeft de psycholoog de plicht te trachten het drama als zodanig los te maken van de spitsvondigheden, die de tijd meebracht; de historicus 'pur sang' kan eventueel volstaan met een schematische verklaring van 'het gebeurde', de psycho-

loog moet meer doen, hij moet meer riskeren en interpreteren, hij moet de historische mensen kunnen zien, alsof hij ze morgen op straat zou kunnen tegenkomen. Dat wil dus niet zeggen, dat de psycholoog er maar op los moet fantaseren; maar wel, dat de psycholoog de nauwgezetheid van de historicus in laatste instantie moet beschouwen als *voorstudie*. Het komt betrekkelijk zelden voor, dat een goed historicus ook een goed psycholoog is; meestal overheerst de drift tot het opsporen, bijeenbrengen, ordenen, schiften en catalogiseren bij de historicus zozeer, dat de psychologie in zijn werk noodzakelijkerwijs tweede-, zo niet derderangs wordt. Een onderhoudend en vrij volledig boek over Luther als dat van Funck-Brentano heeft als psychologie b.v. maar geringe waarde, ook al is het op zichzelf niet onaardig om Luther ook eens te zien, als een voorloper van Hitler in zijn functie van Duits volksman. Om de geschiedenis als psycholoog te beschouwen moet men zich echter kunnen losmaken van zoveel bijzaken, die door het wetenschappelijk vooronderzoek op het eerste plan worden gebracht, dat men alleen op grond van dit feit veilig kan zeggen, dat de combinatie van een eminent historicus en een eminent psycholoog in één persoon tot de grote uitzonderingen behoort.

In de z.g. 'vie romancée', die door de historicus Huizinga destijds zo heftig werd aangevallen als een symptoom van vervlakking, zie ik daarom in de eerste plaats een poging (meestal uiteraard ondernomen door leken in het historische vak) om de conventionele psychologie der *geschied*kundigen te vervangen door een ietwat beweeglijker psychologie der *letter*kundigen: een zeer begrijpelijke reactie dus op de studeerkamer-objectiviteit der historische wetenschap, democratisch en vulgair misschien (of zeker!) aan de ene kant, geschikt echter om de geschiedenis uit haar dreigend isolement te verlossen aan de andere kant. Immers: tenslotte komt de geschiedeniswetenschap, hoe academisch zij dan ook beoefend mag worden, altijd weer terug tot het 'volk', waarvan zij (in de vorm van kletspraatjes over het verleden, de z.g. legendevorming) ook is uitgegaan; tenslotte kan men, na hoeveel bronnenonderzoek en tekstcritiek dan ook, met de ge-

schiedenis niet veel anders doen dan haar.... vertellen, en om te kunnen vertellen heeft men het contact nodig met de *levende* mensheid, d.w.z. met de beelden, waarin deze mensheid zich uitdrukt. Door dit noodzakelijk contact te herstellen heeft de 'vie romancée' goed werk gedaan; terwijl zij natuurlijk op het gebied van onderzoek en schifting de mindere was van de officiële wetenschap, eenvoudig al omdat haar belangstelling niet in die richting ging, maakte zij een eind aan de pseudo-aristocratische eilandpositie der geschiedschrijving.

Stefan Zweig, ongetwijfeld de meester der 'vie romancée', is dus in beginsel op de goede weg, wanneer hij Erasmus 'prolongeert' tot in onze dagen en *het* 'erasmiaanse' losmaakt van de zuiver tijdelijke eigenaardigheden van de man. Het spreekt b.v. vanzelf dat de erasmiaanse levenshouding zich heden ten dage niet zal manifesteren door een voorliefde voor het Latijn als omgangstaal; maar is dat een reden om aan te nemen, dat het type van de erasmiaanse mens niet meer bestaat of niet meer teruggevonden kan worden? Integendeel, nu begint pas de taak van de psycholoog! Misschien zal hij wel tot de conclusie komen, dat het Latijn bij Erasmus en de voorliefde voor de oude spelling bij prof. Huizinga identieke factoren zijn! Hoe het ook zij: pas bij de omzetting van de verhouding Erasmus-Luther in een analoge verhouding als die van Herzen en Bakoenin, d.w.z. pas bij het ontdekken van menselijke eigenschappen in hun onderlinge relaties onder het dode masker van lang geleden gestorven wezens, wordt de geschiedenis werkelijk interessant, anders interessant dan als curiositeit.

Ik zing dus gaarne de lof van Stefan Zweig, voorzover hij het waagt Erasmus in verband te brengen met dingen van deze tijd; daarnaast wil ik echter evenmin verzuimen mijn bezwaren kenbaar te maken. Waar de 'vie romancée' zich richt tot een groot publiek, daar heeft zij te maken met het populariseren van de wetenschap; en aan vele eigenschappen van Zweigs stijl is duidelijk te merken, dat hij achter zijn harmonische, afgewogen woordenkeus zulk een neiging tot populariseren moet verbergen. Als men zijn boek over Erasmus heeft gelezen, heeft men eigenlijk een uiterst verfijnde en met wer-

kelijk bijzonder goede smaak gearrangeerde navertelling van grotendeels wel min of meer bekende zaken aangehoord; omdat de wijze waarop zo onberispelijk is, kan men geneigd zijn dat aanvankelijk te vergeten. De betekenis van Zweig is dan ook voornamelijk deze, dat hij er in slaagt, een historisch beeld met een maximum van distinctie aanvaardbaar te maken voor de algemeen-ontwikkelde mens, de wetenschappelijke historische traditie te verbinden met de goede smaak van de gemiddelde beschaafde lezer. Bij nauwkeuriger herlezen blijkt Zweig precies zoveel gemeenplaatsen behouden te hebben als nodig zijn voor het behoud van een gemakkelijk te begrijpen vertelling. Vandaar dat de in principe zo juiste methode van Zweig om uit te gaan van het psychologisch-vergelijkbare uitloopt op een wat al te simpele lofrede op Erasmus (zijn 'triomf') voor de stalles, en dat een 'Weltschicksal' en 'Schicksalsaugenblicke' nogal eens dienst moeten doen om de indruk te wekken, dat Zweig evengoed een 'diepe' ondergrond heeft als de officiële historici. In dit opzicht heeft prof. Huizinga gelijk; de hang naar populariseren is de zondeval van de 'vie romancée'. Maar mag dat een reden zijn om het *gemis* aan psychologisch inzicht bij de gemiddelde officiële geschiedschrijving te vergoelijken?

Poëzie als roes

JAN ENGELMAN: *Tuin van Eros*
M. NIJHOFF: *Nieuwe Gedichten*

In mijn artikel, handelend over de poëzie van Dèr Mouw en Donker, heb ik een onderscheiding gemaakt tussen ‘philosophische poëzie’ en ‘sierpoëzie’. Ik legde er de nadruk op, dat het verschil tussen beide soorten niet zozeer een verschil van onderwerp dan wel van instelling op het leven is; want het spreekt vanzelf, dat onderscheidingen als deze altijd een min of meer ‘vloeiend’ karakter blijven dragen, omdat ook de ‘philosophische’ dichter steeds het sierelement in zich zal hebben, terwijl men evenmin kan ontkennen, dat, anderzijds, de ‘sierdichter’ er bepaalde ideeën op na houdt, die zich tot op zekere hoogte toch in zijn werk weerspiegelen. Het gaat hier, als altijd, om schakeringen en overgangen, maar dat neemt niet weg, dat de tegenstelling philosophische-sierpoëzie licht werpt op allerlei dingen, die de dichters zelf liever maskeren door een vloed van schoonklinkende vaktermen. De dichters hebben er immers belang bij, zich tegenover de ‘menigte’ voor te doen als Olympiërs, en met name de ‘sierdichters’; zij kunnen er om der wille van hun menselijke waardigheid geen genoegen mee nemen, dat hun poëzie in de eerste plaats zou dienen om hun menselijke eigenschappen te *verbergen*; daarom fabelen zij veel over hun poëtische ontroeringen, terwijl zij de humor ten opzichte van die fabels gewoonlijk snel verliezen.

Hoeveel variatie er ook in onze dichtkunst sinds Tachtig moge zijn (en er is een grote rijkdom aan poëzie in ons land, dat zal niemand loochenen!), in één opzicht is zij voor het overgrote deel geheel in de ban van de ideeën der Tachtigers gebleven: zij was, wat haar critische instelling op eigen en anderer poëtische voortbrengselen betreft, volkomen argeloos ten opzichte van het belangrijke stuk *maskerade*, dat er in alle poëzie, in de poëzie als zodanig, steekt. Men zal mij mis-

schien verwijten, dat ik mij over dit thema al eens meer heb uitgelaten; ik geef dat toe, maar er zijn steeds weer nieuwe kanten te ontdekken aan dit merkwaardige probleem. De mededeling van Willem Kloos, dat kunst moet zijn ‘de allerindividueelste expressie van de allerindividueelste emotie’, was natuurlijk tegenover al dan niet met rijmwoordenboeken dichtende predikanten en verdere beeldspraakconsumenten een voortreffelijk woord; het is alleen de vraag, of men door dat jagen op die allerindividueelste expressie van die allerindividueelste emotie op den duur niet in een ander wak is geraakt. Immers: het wonderlijke, maar onmiskenbare feit doet zich voor, dat de mens vele allerindividueelste emoties heeft, die allerindividueelst worden geëxprimeerd... en toch eigenlijk bitter weinig uitstaande hebben met zijn individualiteit! De neerslag van een persoonlijkheid in de poëzie is óók een poging tot ‘wegzingen’ van wat aan die persoonlijkheid het diepst en karakteristiekst persoonlijk is, dat moet men niet vergeten! Waarom zou iemand zijn toevlucht nemen tot de poëzie als het niet was, dat hij er zijn goede redenen voor had zich *niet* in proza uit te drukken? Over dat feit glippen de poëziecritici ‘van het vak’ echter gewoonlijk met bewonderenswaardige lichtvoetigheid heen; zij schijnen het niet de moeite waard te vinden en haast te hebben om te arriveren bij hun vernuftige specialisten-termen. Ontkennen kunnen zelfs de vurigste apostelen van de ‘poësie pure’ niet, dat de oorsprong der dicht ‘kunst’ heel weinig met ‘puurheid’ en zeer veel met rhythmische stuiptrekkingen en magische bezweringsformules van doen heeft. Het lijkt mij nu allesbehalve onwaarschijnlijk, dat de bijzondere aandoeningen die de poëzie ons geeft in het algemeen meer uitstaande hebben met die oude functie van roes door bewegingsorgie en bedwelming door toverformules dan met de allerindividueelste expressie van de persoonlijkheid; tenzij men meent, dat de persoonlijkheid zich het allerindividueelst uitdrukt, wanneer zij beschonken is of onder suggestie van hocus pocus (waar ook veel van aan is!); maar dat bedoelde Kloos niet, toen hij zijn bekende zin neerschreef.

Men moet zich niet laten misleiden door de omstandigheid,

dat in ons cultuurstadium de dichter niet meer met zijn armen zwaait, met zijn voeten trappelt of met amuletten werkt; de civilisatie heeft ten gevolge, dat de mens zich ‘rustiger houdt’; maar dat wil allerminst zeggen, dat die rusttoestand hem bevalt. In hem leeft nog even sterk als vroeger het verlangen om zich van de nuchterheid in de roes te ontslaan, d.w.z. (waar het de gemiddelde Europese intellectueel geldt) om zich aan de klamme verantwoordelijkheid van het intellect te onttrekken door zich vaagheid en onredelijkheid te veroorloven in de poëzie. Ieder, die wel eens te veel gedronken heeft, weet, dat de roes een gevoel van macht geeft, waaraan men nuchter zijnde niet kan raken; de alcohol is zelfs zulk een ordinair middel om aan een vergroting van machtsgevoel te komen, dat men er met een fles port voor kan gaan zitten. Met de roes voor poëziegebruik is het natuurlijk niet zo eenvoudig gesteld, omdat de poëzie zich alleen als bedwelmingsmiddel kan richten tot degenen, die het nuchterheidsstadium in de *taal* uit ervaring kennen; iemand, die zich *permanent* aan de taal bedwelmt, b.v. door verkiezingsredevoeringen te houden of ‘Heil Jansen’ te roepen, zal niet de geëigende man zijn om de roes der poëzie te ondergaan; alle gewoonte stompt af, niet alleen bij het gebruik van alcohol.

Voortredenerend langs deze weg (maar ik vrees, dat de dichters voor dit station uit welbegrepen eigenbelang al zijn uitgestapt) komt men dus tot de conclusie, dat de poëzie niet de allerindividueelste expressie van de allerindividueelste emotie, maar *de alleromslachtigste expressie van de allergeciviliseerdste roes* is; wat misschien in feite op hetzelfde neerkomt, maar een geheel andere gevoelswaardering inhoudt van de functie van het dichterschap. Het kenmerkende b.v. van de roestoestand is, dat men in zijn gezwollen machtsbewustzijn over dingen spreekt waar men anders over pleegt te zwijgen, dat men zichzelf belangrijker, royaler, edelmoediger acht dan men in de nuchtere werkelijkheid is, dat men ondernemender wordt in liefdeszaken dan dat anders het geval is, dat men zijn helderheid van begrip inruilt tegen het eerste het beste magische woord waar men tegenaan loopt, dat men zich verwant voelt aan zijn medemens op de zonderlingste punten en zich,

anderzijds, van hem gescheiden acht door fictieve geschillen... alles evenzeer kenmerken van de ‘sierpoëzie’, d.w.z. van de eigenlijke, ‘natuurlijke’ vorm van poëzie. Want wij mogen na deze afleiding van het dichterschap uit een biologisch-verklaarbare toestand gerust concluderen, dat de z.g. ‘philosophische’ poëzie (als die van Dèr Mouw) een later en zelden voorkomend stadium vertegenwoordigt, terwijl de z.g. ‘sierpoëzie’ nog volkomen duidelijk haar afkomst van roes en hocus pocus weerspiegelt.

‘Maar er zijn Goddank nog dichters, die ècht van starren droomen en er is nog een kleine gemeente van behoorlijk opgevoede lieden, die het edele en schoone weten te onderscheiden van het banale en sensationeele. Laten zij elkander stevig bij de hand houden!’ aldus schreef de sierdichter Jan Engelman. Het eerste deel van deze uitspraak bewijst, dat Engelman dichtkunst en behoorlijke opvoeding ten onrechte met elkaar in verband brengt, het tweede deel, dat hij, waarschijnlijk gedreven door de hierboven aangehaalde motieven, voelt voor een ‘roesclub’ van geciviliseerden; meer kan ik in deze typisch dichterlijke hoogmoed tegenover degenen, die zich met de alcoholroes tevreden stellen, met de beste wil niet ontdekken. Is het soms een teken van bijzonder hoog peil, dat men ‘echt van starren droomt’? Het lijkt mij meer een veelvuldig voorkomend verschijnsel, dat hier echter door de geboren sierdichter voor zijn ‘kleine gemeente’ als privilege wordt opgeëist. Die hele ‘kleine gemeente’ is trouwens een vervelende superioriteitswaan, die op niets berust dan op het betrekkelijk zeldzame talent voor de roes-in-woorden.

Ik verwerp dus Engelmans waardering van de dichter, omdat ik niet geloof dat ‘van starren droomen’ en ‘banaliteit-sensatie’ tegenstellingen zijn; die tegenstelling is bedacht door dichters, wier taalvermogen hen van de wijs heeft gebracht. Engelman zou ik juist willen noemen als een prachtig voorbeeld (veel zuiverder nog dan Donker) van wat ik zoëven als ‘sierpoëzie’ heb omschreven; zijn nieuwe bundel (deels bestaande uit herdrukte verzen van vroeger), *Tuin van Eros*, legt van zijn bijzondere talenten als sierdichter overal getuigenis af. Na een begin met nog onzekere zwenkingen naar

het expressionisme (b.v. in zijn eerste grote gedicht *De Geboorte*) heeft Engelman zich het meesterschap verworven in dit tussengebied tussen begrip en beeld, dat in zijn ganse structuur zo levendig herinnert aan de roes als tussenstadium tussen nuchterheid en volkomen lallen. Ik zeg: meesterschap, omdat er ook voor de roes een meesterschap bestaat (niet alleen in de poëzie, maar ook in de vulgair-alcoholische dronkenschap); er is meesterschap voor nodig om in de taal zo voortreffelijk het midden te kunnen houden tussen ‘denken’ en ‘voelen’, tussen intelligentie en domheid, tussen het schilderen en het musiceren met woorden, en tussen nog veel andere dingen meer; men verwarre vooral de roes niet met zijn soms voorkomende consequentie, de ronkende en zatte stompzinnigheid! Karakteristiek voor de roes is - ik leg er nogmaals de nadruk op - het zich bevrijd voelen van de nuchtere, neerhalende beperktheid, die de enkeling in het maatschappelijk verband wordt opgelegd; karakteristiek voor de poëtische roes in deze superieure vorm is, dat de wellust aan het magische woord nooit ontaardt in een smakeloze verspilling van klanken, dat de onhelderheid der ideeën juist de voorwaarde is voor het oprijzen van deze ganse betoverde wereld, die mij onwillekeurig (ik weet niet precies waarom) steeds weer opnieuw doet denken aan het Gentse altaarstuk, met het lam in het centrum en de oneindige perspectieven daarachter. Wanneer men er maar niet aan denkt, de dichter Engelman au sérieux te nemen om zijn onduidelijke, platonisch-christelijk-aesthetisch getinte begrippenwereld, dan zal men in zijn werk de wereld van de ‘ware’ poëzie, d.w.z. van de meesterlijk beheerste taalroes vinden. Deze poëzie loopt uit op de bekende, alleen nog op klank-, beeld- en begripsassociaties berustende cantilene *Vera Janacopoulos* (‘Ambrosia, wat vloeit mij aan?’) en op de humor in hetzelfde genre der *Diablerie* (een uitstekend voorbeeld van de bijnainfantiele roesfantasie, waartoe humor in dit ‘pure’ genre leidt):

Zij zitten om den koffiepot,
zij spelen zot en zevenzot -

o koffiepot van koper,
roep om Sint Jan den Dooper!

Want daar is Klits met Philippien,
die zijn het paradijs gaan zien -
goddank, de gouden deuren
die konden ze niet beuren, etc.,

waarin de begrippen beelden zijn geworden, terwijl de beelden toch nog een weinig begrippen zijn gebleven; maar deze uiterste consequentie van Engelmans poëtisch werk laat slechts te duidelijker beseffen, dat zijn *gehele* dichterlijke oeuvre in laatste instantie op visuele en acoustische (maar vooral visuele!) associaties drijft; neemt men die roeskenmerken weg, dan blijft er niets over dan wat erotische grootspraak en religieuze vaagheid. Zelfs als Engelman een enkele maal directer is, zoals in het gedicht *Erich Wichmann*, dan blijft toch de grondtoon een visioen (het visioen is de roes van het netvlies); en in dit bepaalde geval behoeft men er dan ook niet aan te twijfelen, dat de 'echte' Erich Wichmann voor het nuchtere oog er enigszins anders heeft uitgezien.

Soms, als de avond licht werd, bleef hij staren
in een verzilverd watergat van Amsterdam,
floot Duitsche liedren, dronk aandachtig klare
alsof zijn leven eindlijk simpelheid bekwam.

En vocht weer voort in geestdrift en ellende
en viel in 't harnas - toen wel veel te laf
ons glas stond tegen 't glas der sloome bende -
op Oudjaarsavond, kort na twaalven, in zijn graf.

Déze Erich Wichmann herinnert sterk aan Marsmans Breero - waarschijnlijk omdat op dit punt Marsman en Engelman aan elkaar herinneren....

Nijhoff blijft, ook in zijn laatste bundel *Nieuwe Gedichten*, een gecompliceerder verschijning dan Engelman, wanneer men de poëzie afleidt van de roes en de dichter als 'normaal'

geval dus allereerst beschouwt als ‘sierdichter’. Zijn poëtische instincten maken Nijhoff ongetwijfeld tot zulk een ‘sierdichter’, en zeker tot een niet geringere meester in de roes dan Engelman; maar er is bij hem daarnaast een soort intellectuele zelfcontrole op het sprookje dat zijn taalvermogen vertelt, die bij Engelman ontbreekt. Ik zou zelfs bijna zeggen (wat bij een lyrische dichter een gevaarlijke hypothese is), dat Nijhoff werkelijk de humor ten opzichte van de betrekkelijke waarde der roesverbeeldingen bezit. Zijn groot gedicht *Awater*, zeer persoonlijke Nijhoffiaanse mengeling van arabeske en zakelijkheid, heeft voor mij een bijsmaak van zulk een humor, die het onweerstaanbaar maakt; het geheim van die humor is het door-elkander van sierkunst en de nuchtere controle daarop. Wie deze heer Awater is? Een dubbelganger van Nijhoff zelf? Het lijkt mij niet nodig de figuur scherp af te bakenen; in Nijhoffs verbeelding is Awater een werkelijkheid geworden, een vluchtige ontmoeting met de exactheid van de kapperswinkel gecombineerd:

Nooit zag ik Awater zo van nabij
als thans, via de spiegel: nooit scheen hij
zo nimmer te bereiken tegelijk.
Tussen de flessen, glinsterend verbrijzeld,
verrijst hij in de spiegel als een ijsberg
waarlangs de gladde schaar zijn snavel strijkt.
Maar het wordt lente, en terwijl wijd en zijd
de damp hangt van een bui die overdrijft
ploegt door het woelend haar de kam de scheiding.
Dan neemt Awater van de kapper afscheid
en ik volg hem op straat, werktuigelijk.

Het gedicht *Awater*, waarvan de titel zelfs Nijhoff al typeert, geeft Nijhoff op zijn best: met zijn bestudeerde kinderlijke effecten, zijn dichterlijk ‘verteltalent’, zijn onfeilbare beelden:

De cigaret die in de asbak gloeit
maakt een stokroos die langs 't plafond ontbloeit.
Hij zit volstrekt alleen en ongemoeid.

Hij heeft wat een planeet heeft en een bloem,
een innerlijke vaart die diep vervoert.

Niet alle verzen uit deze bundel staan op deze hoogte; Nijhoff in zijn soldatensentimentaliteit (*De Soldaat en de Zee*) laat mij ijskoud, en de pure sierkunst van *Het Lied der Dwaze Bijen* is prachtig als voorbeeld van virtuoze ‘taalverstuiving’ in het niets. Tot Nijhoffs beste verzen reken ik echter *Het Veer*, met het sterke visionnaire slot.

Een vernieuwde Van Schendel

ARTHUR VAN SCHENDEL: *Herinneringen van een Dommen Jongen*

Arthur van Schendel blijft voortgaan met ons te verbazen. Wij zijn immers in het algemeen reeds geneigd een schrijver te beoordelen naar zijn laatste werk en daarin onwillekeurig een eindstadium te zien; in nog veel sterker mate geldt dat voor een schrijver, die de zestig reeds gepasseerd is; men meent tegenover hem veilig rechter te kunnen spelen, omdat ieder boek van zijn hand de afsluiting van een 'carrière' zou kunnen zijn. Ik wil dan ook eerlijk bekennen, dat ik mij in Van Schendels *Waterman* weer een dergelijke afsluiting had voorgesteld; de stijl van dit boek was tenslotte de bekroning van een ontwikkeling, die met *Het Fregatschip Johanna Maria* inzette en men had zich kunnen verbeelden, dat Van Schendel na *De Waterman* nog enige romans in dezelfde aristocratische, getemperde trant zou geven om zich een monument van Nederlands proza te stichten. Hoe voorbarig deze conclusie is geweest, blijkt wel uit Van Schendels laatste boek, *Herinneringen van een Dommen Jongen*. Déze Van Schendel is mij, ook daarvoor wil ik rond uitkomen, een volkomen verrassing geweest. Ik zou niet aanstonds durven zeggen, of ik deze *Herinneringen* Van Schendels meesterlijkste werk acht, maar dit is zeker, dat ze mij het meest hebben geboeid van al zijn geschriften. Deze nieuwe Van Schendel heeft alle qualiteiten van zijn vroegere proza, maar het is, alsof zijn proza nu eindelijk volledig zijn 'derde dimensie' heeft gekregen; niet alleen een schat van levenservaring, maar ook een onuitputtelijk arsenaal van humor is in deze verhalen uitgestort; het accent van het soms monotone meesterschap is verdwenen en heeft plaats gemaakt voor een ondeugend spel met menselijke waarden, waarvan men in verhalen van Van Schendels vorige periode wel de aankondiging maar niet de vervulling vindt. Daarom zijn mij deze *inneringen van een Dom-*

men Jongen bijzonder dierbaar geworden; zij hebben mij (en dit is een zuiver persoonlijke opmerking) het laatste restje onverschilligheid, dat ik ten opzichte van Van Schendels oeuvre nog niet kwijt had kunnen raken, geheel doen verliezen. Misschien gaat het anderen ook zo.

Ik wijs allereerst op de vorm van dit nieuwe boek: vijftig verhalen in sprookjesgedaante. Op zichzelf is daarin niets wonderlijks; de verhalen beginnen met 'er was eens', waaruit al blijkt, dat de schrijver zich de structuur van het sprookje bewust als model heeft gekozen. Maar wat wèl zeer wonderlijk mag schijnen, is de ongelofelijke fantasie van de auteur, die deze 'er was eens'-en naar men zegt achter elkaar heeft opgeschreven. Want onder de lezing dezer verhalen wordt men door niets zozeer getroffen als door dit éne feit: dat iedere bijgedachte aan gewrongenheid en 'serie' verre blijft, dat elk verhaal op zichzelf weer een nieuw organisme is in zijn eigen verbeeldingswereld, dat er hier geen aanwijsbaar stokpaardje in de gestalte van een moraalpredikatie met herhalingen voorkomt. Zo organisch zijn de *Herinneringen* blijkbaar op het papier gekomen, dat Van Schendel aan iedere neiging tot 'systeemdwang' kon ontsnappen. Vijftig verhalen, zonder een spoor van schematiserend denken! Wel moet de schrijver over een verbazingwekkende inspiratie beschikken, dat in ieder sprookje, dat hij noteert, het vorige weer volkomen vergeten kan zijn, zodat het als het ware uit een luchtledig, gebaad en gezalfd in de verrukkelijkste concreetheid, tot ons komt en zich aandient als een kosmosje zonder voorgeschiedenis. In dit opzicht zou ik Van Schendel als verteller zelfs boven Andersen willen plaatsen, ook al heeft het misschien weinig zin deze beide schrijvers met elkaar te vergelijken, omdat zij ieder in hun soort een zekere volmaaktheid hebben bereikt; maar gaat men uit van de eigen logica van het sprookje, dan heeft Van Schendel toch zeker precies de mogelijkheden en ook de grenzen van die logica begrepen. 'Er was eens' betekent immers ook 'er was *nooit*'; de waarschuwend opgeheven moraalvinger van die drie eerste woorden ('het is werkelijk zo gebeurd') moet daarom vrij zijn van alle schoolmeesterlijke bedillerij en de mogelijkheid van ontsnapping

voor de lezer steeds vrijlaten, wil het sprookje niet ontaarden in een geïllustreerde parabel voor de zondagschool; daarom is het schrijven van sprookjes niet het werk van de eerste de beste prater, die ‘in de vorm van een verhaal’ levenswijsheid wil opdissen. Integendeel: zulk soort met moralistische bijbedoelingen opgezette sprookjes hebben meestal een geparfumeerd luchtje bij zich, waaraan zij onmiddellijk te herkennen zijn, terwijl het ‘ware’ sprookje zich even onmiddellijk doet gelden door zijn spontaan gegroeide beeldenwereld. Sprookjesfiguren bedenken is een jammerlijk tweederangs werk; sprookjesfiguren moeten in de verbeelding present zijn, nog eer de schrijver zich rekenschap heeft gegeven van de moraal, die zij vertegenwoordigen; *ondanks* zichzelf vertegenwoordigen zij iets, eenvoudig omdat zij zijn zoals zij zijn. Van Schendel weet zulke gestalten op te roepen: zijn ‘kwinnelien’, tussenvorm (volgens sprookjeslogica geschapen) van een fee en een vrijster, zijn Kriemp en Pompe, familjare penaten van vechtende ridders, hebben alle eigenschappen van concrete sprookjeswezens; men vraagt zich niet af, tot welke wereld zij behoren, men tracht hen niet wetenschappelijk onder te brengen; zij *bestaan* zo, zij worden door de schrijver ook niet afgeleid uit dit of dat gebied van de alledaagse logica, want hun ganse wezen verzet zich tegen zulk een afleiding, omdat zij tot de bevolking van een oorspronkelijke staat behoren, waarin verbeelding met werkelijkheid en werkelijkheid met verbeelding volkomen gelijkstaat.

Elisabeth de Roos heeft in een scherpzinnig opstel over het sprookje geschreven:

‘Sprookjes zijn geen symbolen maar ontsnappingen; als wij er met alle geweld een spiegel in moeten zien, dan worden onze eigenschappen er op zijn best de stoffage van een betooverde wereld waarin wij met een onuitgesproken maar duidelijke bestemming bewegen en waarin zich alle omstandigheden, hoe toevallig ook, in een speciaal voor ons herkenbaren vorm voordoen, zoodat aan ieder lot een toepasselijk verloop te beurt valt.’ En aan deze omschrijving, dienende om aan te geven, dat het sprookje noch om de ‘geschiedenis’, noch om de daarin geserveerde moraal van waarde is, voegt zij terecht

toe: ‘Het is trouwens duidelijk, dat in de sprookjes die in onzen tijd gelezen worden, het folkloristische element alleen een pittoreske rol speelt: de sprookjes van Andersen zijn “litteratuur”, die van Grimm zoo meesterlijk naverteld, dat hun herkomst wegvalt voor de kunst van den verteller.’

Ik citeer deze passages, omdat zij helder doen uitkomen wat ook de bijzondere betovering uitmaakt van de vijftig verhalen van Van Schendel. Natuurlijk zijn déze ‘sprookjes’ geheel en al ‘litteratuur’; maar ik zou toch niet aarzelen ze te rangschikken onder de categorie ‘sprookje’, omdat zij in ieder opzicht ver blijven van de symboliek en onmiskenbaar het karakter dragen van wat Elisabeth de Roos ‘ontsnappingen’ noemt. In het woord ‘ontsnapping’ ligt immers ook opgesloten, dat alle elementen van de wereld, *waaraan* men ontsnapt, toch in de herinnering aanwezig zijn gebleven; de bekoring van het sprookje is, dat de bouwstoffen geleverd zijn door de ‘gewone’ wereld, terwijl kennelijk een architect met totaal andere principes die bouwstoffen heeft geordend en tot een samenhangend geheel geconstrueerd. In de verhalen van Van Schendel bouwt die wonderlijke, glimlachende architect een ‘andere’ wereld met het materiaal van *onze* aarde; hij kent haar betoveringen, hij kent de kleine zwakheden van de mensen, die haar bevolken, hij ziet met ongenadig scherpe blik het spel der hartstochten; maar hij maakt er geen gebruik van om een aanklacht uit te schreeuwen of zich met heftigheid partij te stellen. De natuur van Van Schendel is anders; hij ‘ontsnapt’ in het sprookje, dat onder zijn handen een soort ‘lof der zotheid’ wordt, een hekeling met een ondergrond van blijmoedige en zelfs vreugdige berusting. Zo speels vermomd in de sprookjeslogica, zo humoristisch geobjectiveerd in de verre afstand van zijn ‘er was eens’ verschijnt de moralist Van Schendel, dat zelfs de luistervink niet van angst behoeft te zweten, wanneer hij het vonnis leest, dat Van Schendel over de luistervink velt.

Als gewoonlijk treft ook ditmaal in Van Schendels proza de meesterlijke, door en door aristocratische zelftucht in het gebruik der stijlmiddelen. Het hevige en lawaaiige, kenmerken van de plebejer, zijn hem te enenmale vreemd en dit be-

werkstelligt dan ook in een roman als *Jan Compagnie* de te grote monotonie. In de *Herinneringen van een Dommen Jongen* vallen echter poëzie en humor zo wonderbaarlijk goed samen, dat een verhaal maar zelden te lang aandoet; er zijn natuurlijk zwakkere plekken in de bundel, maar zij behoren tot de uitzonderingen. Soms overheerst de poëzie, een andermaal de oubollige humor (die echter nooit nadrukkelijk of plat wordt, en altijd een tegenwicht vindt in het poëtische element); enkele verhalen zijn eigenlijk vlijmscherpe satyre, maar zo elegant in de vorm gegoten, dat de argeloze lezer meent naar een onschuldig vertelseltje te luisteren. Reeds in de keuze der namen (een belangrijk ding bij de beoordeling van een auteur!) is vaak zoveel fijne ironie, dat men in de klank de ‘strekking’ reeds voelt aankomen (maar ook weer zonder tè bewuste moralisatie). Het is bijna noodzakelijk, wil men een indruk krijgen van dit nieuwe gezicht van Van Schendel, om een enkel karakteristiek fragment te citeren. Neem deze uitmuntende eerste ‘strophe’ van ‘De Gauwdief en het Ideaal’:

‘Er was eens een gauwdief, van aanleg idealist, die zich zoozeer ergerde over de wereld dat hij het ideaal vaarwel zei en zich daarna zoo zwaarmoedig voelde dat hij het met vreugde weer opnam, toen het hem werd teruggebracht. Aangezien zijn vader, een geacht geleerde van naam, toch al verstand bezat, had de natuur het ook hem geschonken en wel ruimschoots. Hij was een Nederlander (deze zin op deze plaats is op zichzelf al een vondst. - M.t.B.). Voor zijn landgenooten was het onaangenaam te moeten erkennen dat er onder hen een man kon zijn die het idealisme vaarwel zei en oneerlijke handelingen pleegde. Toen hij echter later tot bezinning kwam om de beginselen van zedelijkheid weer te omhelzen, ging er een zucht van verlichting door het land terwijl menigeen zeide: het end telt best.’

Dit is in een notedop een levensverloop, waaraan men geen nadere commentaar heeft toe te voegen. Of neem dat prachtige verhaal ‘De Professor en de Witte Vrouwen’, waaruit de parodie op de wetenschappelijke koeliearbeid in een wolk van poëtische geuren en beelden tot ons overwaait:

‘De werken van Neuter bestaan uit tweeduizend en vijf kloeke deelen, waarvan er vijf nog lezenswaard zijn, terwijl de overige slechts door snuffelaars geraadpleegd worden. Begrijpelijkerwijze zijn zij thans voor de geschiedenis van zijn tijdperk belangrijker dan voor de wetenschap. Als men bedenkt, dat de menschen toen over gebrekkige middelen beschikten en zoo goed als geheel afhankelijk waren van gering ontwikkelde zintuigen, verbaast men zich toch over de vernuftigheid en de nauwkeurigheid waarmede zoo talrijke verschijnselen, hoe beuzelachtig ook, werden waargenomen.’ Dan volgt een doodernstige, uiterst exacte opsomming van wat er in de eerste duizend delen werd behandeld; waaraan Van Schendel zonder een spier van zijn gezicht te vertrekken (bij wijze van spreken) opmerkt: ‘Het tweede duizendtal behandelt eigenlijk dezelfde stof, maar op breedere schaal.’ Wie de dodelijke steek, toegebracht met de élégance van de floretschermer niet voelt, verdient niet een lezer van Van Schendel te zijn. In zulke subtiele middelen schept deze auteur een glimlachend welbehagen; men kan zich denken, hoeveel binnenpret met het noteren van zulk een observatie gepaard ging!

‘De wereld leek hem een schimmenspel waar met stokken werd geslagen op een onzichtbaar hoofd’, zegt Van Schendel, waar hij de geschiedenis vertelt van een ongeluksvogel, Engeltje (hoe uitstekend ook weer die naam, juist hier!); men zou het meer in het algemeen van de fantasie van deze ganse bundel kunnen zeggen. Want of men nu neemt de khan en de vorstin zonder gebrek, de onnozele ketellapper, de strenge rechter of de behaagzieke vrouw: tegenover al deze ‘typen’ blijft men in de verhouding, die de kunst van het sprookje, van het veelbetekenend schimmenspel der verschijningen, alleen tot stand kan brengen. Over welke enorme reserves aan mensenkennis moet deze zestigjarige beschikken! En hoe curieus is het op zichzelf reeds, dat hij een aanzienlijk deel van die mensenkennis bewaard heeft tot zich deze voor hem zo geëigende vorm voordeed om er mededeling van te doen. En toch: misschien ligt ook dàt geheel in de lijn van dit schrijverschap, dat in de jeugdperiode zich aan de romantiek kon overgeven, omdat toen mensenkennis de *aanval*, de pole-

miek zou hebben betekend; nu, als toeschouwer, ontvouwt de ouder geworden man alles, wat hem over het leven doet dichten en lachen tegelijk, zonder hatelijkheden en met een erasmiaans accent, maar daarom ook des te treffender voor hen, die oren hebben om te luisteren.

Laten wij na dit boek de legende van de *oude* Van Schendel vaarwel zeggen; want in het aangezicht van zoveel juist beheerde vitaliteit is het leeftijdsverschil hoogstens een stijlverschil.

De figuur Van Eeden

DR H.W. VAN TRICHT: *Frederik van Eeden, Denker en Strijder*

Onder de ‘afvalligen’ van Tachtig is Frederik van Eeden ongetwijfeld degene, die aanleiding heeft gegeven tot het grootste meningsverschil; meer nog dan b.v. Gorter, die men al naar gelang van aesthetische of maatschappelijke criteria, toch vrij regelmatig òf als de dichter van *Mei* òf als de dichter van *Pan* beschouwt. Bij Van Eeden is de toestand anders; hij was zulk een wonderlijk ‘gedraaide’ figuur, dat er op zijn minst vijf meningen over hem in omloop zijn. Men heeft hem op het monsterlijke af overschat, men heeft hem zelfs tijdelijk tot het object gemaakt van een ganse cultus (in hoeverre hij daaraan zelf heeft meegewerkt is een tweede vraag); men heeft hem aan de andere kant aan de kaak willen stellen als een comediant van geestelijke waarden, die in de kern geen enkele echte sensatie verborg; men heeft hem ook voorgesteld als de hulpeloze dilettant, volkomen onmachtig om de draagkracht van de grote woorden, die hij gebruikte te beseffen en overgeleverd aan een noodlottige ‘half-zachtheid’; en daartussen zijn nog talrijke variaties.

Het spreekt vanzelf, dat een dergelijk verschil van mening niet geheel onafhankelijk van de persoon van Van Eeden zelf is ontstaan. Nu hij dood is en vrijwel niemand er nog belang bij kan hebben hem aan te vallen, komt steeds duidelijker uit, dat de invloed door Van Eeden in en buiten Nederland zeer afhankelijk is geweest juist van zijn persoonlijk optreden. ‘Van Eeden hatte im grossartigen Masze, was ein uraltes Wort der magischen Kulturen “Orenda” nennt, - das meint ein Fluidum von gebieterischer Macht, Führertum, bannender Kraft. Der Mann, der in unser Zimmer eingetreten war, machte auf uns zunächst fast den Eindruck eines Seemanns. Eine herrliche Straffheit des Körpers wie ein Panther. Die Hand - ich werde nie aufhören den Druck dieser wunderbaren Hand zu

spüren - war die Erde die von Sonne durchglüht ist. Das Ueberwältigendste aber waren die Augen die unablässig Blitze und Funken sprühten.' Aldus het oordeel van een tijdgenoot, door dr Van Tricht in zijn boek over Van Eeden geciteerd; het demonstreert Van Eeden als 'Führer' (een begrip, waarover wij inmiddels aan de hand van levend materiaal wat sceptischer zijn gaan denken), als magiër, als hypnotiseur zelfs. Juist deze eigenschappen zijn het, die gedeeltelijk zijn succes verklaren en in dit opzicht zou men hem gerust kunnen vergelijken met Stefan George, met wie hij op andere punten absoluut niets gemeen heeft.

Voor veel mensen, die Van Eeden persoonlijk gekend hebben en die tevens gevoelig waren voor 'hypnose', moet het buitengewoon moeilijk geweest zijn zich aan die invloed te onttrekken. Begrijpelijk is om dezelfde redenen een korzelige, rationalistische reactie bij nuchterder aangelegde mensen op deze ietwat dubieuze sfeer, waarin Van Eeden leefde, begrijpelijk is zelfs, dat door rationalisten het element aanstellerij als verklaring is opgeworpen voor de ganse persoonlijkheid van deze man, die nu eenmaal noch een zeeman noch een panter was, maar een cultuurmens in uiterst labiel evenwicht. Ook naar die zijde heeft men dan weer overdreven, omdat men zich niet genoeg rekenschap gaf van de (althans gedeeltelijke) onbewustheid van zulke 'aanstellerij'; ik zie daarbij nog af van de onverkwikkelijke ruzies, die het probleem Van Eeden meer vertroebeld hebben dan noodzakelijk was. Het wil mij voorkomen, dat thans de tijd wel rijp is voor een beoordeling van deze auteur, die niet meer afhankelijk is van de 'geschillen' uit zijn omgeving; het moet zeker mogelijk zijn Van Eeden te zien als de representant van een mensentype, dat onze cultuur in hoge mate kenmerkt.

Men kan echter van de heer Van Tricht veel goeds zeggen; maar helaas juist niet dit goeds, dat hij de aangewezen man is om de persoonlijkheid van Van Eeden te karakteriseren. Voor alles heeft de biograaf van Van Eeden nodig een scherp psychologisch inzicht in de 'mimicry' van de kunstenaar; want er mogen dan al kunstenaars zijn, die zich in hun werk geven zoals zij zijn (en dit zal altijd nog een zeer betrekkelijke

waarheid blijken!), Van Eeden was zeker precies het tegenovergestelde van zulk een kunstenaar. De zucht om met grote woorden en hoofdletters te werken, was hem zozeer tot een tweede natuur geworden, dat het enorm moeilijk is te onderscheiden, waar hier 'natuur' en 'onnatuur' aan elkaar grenzen. Zijn de symbolen uit *De Kleine Johannes* nog 'natuurlijke' kinderen van Van Eedens fantasie, of zijn zij al 'bedacht'? Enerzijds vertonen zij al een duidelijke verwantschap met symbolische figuren uit Van Eedens latere oeuvre, waarvan het voor mij vaststaat, dat zij in hoofdzaak langs de cerebrale weg zijn tot stand gekomen; anderzijds is er in de stijl van *De Kleine Johannes* nog een zuiverheid, die later veelal is gaan ontbreken en die er m.i. op moet wijzen, dat dit verhaal zeker niet geheel ten onrechte op een grote reputatie kan bogen. Hoe het ook zij (want een krantenartikel is niet de plaats om op deze quaestie nader in te gaan aan de hand van het materiaal), er bestaat bij Van Eeden een voortdurende wisselwerking, maar ook een voortdurende spanning tussen de aandrift waaruit zijn werk ontstond en het werk zelf; men kan niet, zoals dr Van Tricht doorgaans maar doet, eenvoudig afgaan op wat Van Eeden zelf zegt; een verdeling in perioden die op zulke gegevens berust, zal ongetwijfeld blijken onvruchtbaar te zijn.

Ik heb eens iemand, half en half bij wijze van grap, maar toch met een onmiskenbare ondertoon van overtuiging, op de vraag, wat hij het beste werk van Van Eeden vond, horen antwoorden: *De Student Thuis*. Wat in dit antwoord zeker niet zonder reden naar voren wordt gebracht, is, dat men aan de 'levenswaarden' van *De Student Thuis* geen ogenblik behoeft te twijfelen, terwijl men dat bij de 'litteraire' werken van Van Eeden wèl steeds moet doen; en het is misschien een aanwijzing in welke richting men te zoeken heeft wanneer men Van Eedens persoonlijkheid wil analyseren, als men uitgaat van de tegenstelling tussen dit volkomen 'gewone' jeugdwerk en de hang naar symboliek van de volwassene. Maar zover gaat dr Van Tricht niet, en dat op zichzelf zou ook niemand hem kwalijk nemen: erger is, dat hij vrijwel helemaal geen aanwijzingen geeft en zich door de hoofdlet-

ters van Van Eeden veel meer laat imponeren dan voor een schrijver van een dissertatie wenselijk is. Ook Gorter bediende zich in zijn ‘sociale’ periode buitensporig veel van hoofdletters; en toch is het idealisme van Gorter een geheel ander phaenomeen dan het idealisme van Van Eeden; men zou zeker eens moeten nagaan aan welke uiteenlopende begeerten bij beiden dit merkwaardig typografisch verschijnsel moest tegemoetkomen. Het dogmatisme van Gorter en het mysticisme van Van Eeden zijn op verschillende punten vergelijkbare, maar allerminst identieke grootheden; wat dr Van Tricht, sprekende over Van Eeden zijn ‘stijgingtendens’ belieft te noemen (vaag en nietszeggend woord!) of ‘onze uiteindelijke verlossing van de “werkelijkheid”’, vindt men ook in het muziek-ideaal van Gorter, maar met een totaal ander accent; een studie daarover zou misschien interessante perspectieven openen.

Slechts vluchtig noemt dr Van Tricht (overigens zeer loyaal zijn diensten erkennend) het bekende boek van dr G. Kalff jr, *Frederik van Eeden, Psychologie van den Tachtiger*. Na gezegd te hebben dat Kalff veel materiaal bijeengebracht en geordend heeft, voegt hij er echter dadelijk aan toe: ‘Evenwel doet hij (Kalff) Van Eeden als historische figuur onrecht, door voortdurend de aandacht af te leiden van het grote en te richten op het kleine.’ Ik wil mij geenszins door dik en dun met het boek van Kalff vereenzelvigen, maar het staat m.i. als een paal boven water, dat Kalffs methode juister is dan die van dr Van Tricht. Het kan een fout zijn zich te versnipperen in details en te blijven kleven aan details, maar het is zeker een grote fout om, gelijk dr Van Tricht, met het grote te beginnen zonder aan het kleine te zijn toegekomen. ‘Alleen een ruim uitzicht kan ons oriënteren te midden der... tegenstrijdigheid en veranderlijkheid en de... veelvoudigheid van uitdrukking’, zegt dr Van Tricht; en dit nu lijkt mij even onjuist als zijn reprimande aan het adres van Kalff. Met een ruim uitzicht kan men niets aanvangen, als men niet eerst een diep *inzicht* heeft en het is een fictie te menen, dat men door maar steeds ruimer en ruimer uit te zien, het inzicht vanzelf wel krijgen zal. Ik geloof, in tegenstelling tot dr Van Tricht, dat

men bij iemand als Van Eeden, hoeveel materiaal men ook raadpleegt, steeds weer stuit op hetzelfde schema: overgevoeligheid en sterke zinnelijkheid, die zich niet hebben kunnen aanpassen bij de maatschappelijke eisen en nu bij wijze van compensatie hun bevrediging hebben gezocht in het idealisme. Omdat compensatie door de 'geest' altijd maar een twijfelachtige voldoening geeft en Van Eedens intellect zich nooit macht wist te verschaffen over het conflict tussen de overgevoeligheid van het individu en de onvermurwbare wereld, die nu eenmaal van de overgevoeligheid weinig nota neemt, is het evenwicht van deze persoonlijkheid steeds wankel geweest; door allerlei wisselende formules en door de magie van zware, galmende termen en hoofdletters trachtte Van Eeden zich te suggereren, dat hij over de metaphysica sprak, terwijl hij eigenlijk niet anders deed dan een mythe zoeken, die hem vergoeding zou kunnen geven voor zijn gebrek aan zekerheid. Zijn overgang tot het katholicisme is van dit proces slechts de laatste consequentie en het lijkt mij dan ook zeer ongemotiveerd (zoals wel eens geschiedt) hem daarom hard te vallen. Zijn hele leven door heeft Van Eeden 'gezocht' en ook telkens weer 'gevonden'; dat vloeit voort uit zijn aanleg en dat hij op latere leeftijd voorgoed 'vond', is dus slechts een gradueel, niet een principieel verschil met voorafgegane 'vind'-stadia.

Aangezien dr Van Tricht echter zelf tot dit 'zoek-en vind'-type behoort en even graag als Van Eeden met vage begrippen opereert, is zijn critiek op Van Eeden volkomen dilettantisch en toevallig geworden. Sedert 1912, aldus dr Van Tricht, is van al het werk 'de onzekerheid het alles overheersende motief'. Van Eeden gaat in deze jaren 'zijn ogen sluiten voor de werkelijkheid om hem en in hem'. Had de Van Eeden, die het experiment Walden ondernam, dan *niet* zijn ogen gesloten voor de werkelijkheid 'om hem en in hem' (wat dit 'om' en 'in' beduidt, begrijp ik bovendien niet)? Van Tricht schijnt zoiets te bedoelen, want hij schrijft naar aanleiding van Van Eedens reizen naar Amerika: 'Dan blijkt wat hij door Walden gewonnen heeft: praktische wereldkennis, en het gezag, het recht van spreken van de experimentator. De

door de barre werkelijkheid beproefde visionnair fascineert, zowel als hij over de sociale plannen als wanneer hij over psycho-therapie leest.' Dat Van Eeden bepaalde Amerikanen fascineerde, lijkt mij nog geen bewijs van zijn winst aan practische wereldkennis en evenmin een argument voor zijn gezag en recht van spreken; het wil er bij mij trouwens niet in, dat iemand, die zich op idealistische wijze vergist heeft, voor het land van de dollar door die vergissing een autoriteit wordt. Maar dit voorbeeld van zonderlinge oordeelvelling is niet willekeurig gekozen; ik kan aan de logica van dr Van Tricht eerlijk gezegd nauwelijks een touw vastknopen. Hij heeft b.v. wel critiek op Van Eedens overgang tot het katholicisme; maar opeens, als men wacht op een positieve conclusie, acht dr Van Tricht het blijkbaar zijn plicht zijn held niet al te zeer te verloochenen, en de bekering wordt nu toch 'een wijze en goede daad, met de intuïtie uit zijn beste tijd in volkomen harmonie'. En dan volgt deze zonderlinge zin: 'De velen, die hem om zijn moedig waarheidzoeken vereerd hadden en hem nu veroordeelden, konden niet weten, dat hij niet anders kon.' Ik zou zo zeggen, dat zij dat best konden weten, want het lijkt mij voor de hand te liggen, dat iemand niet anders doen kan dan wat hij doet, want anders zou hij het niet doen. Misschien is déze logica dr Van Tricht te simpel, maar zij is toch op de vingers na te rekenen; en het komt mij voor, dat niemand Van Eeden zijn Katholiek-worden heeft kwalijk genomen, omdat hij deed wat hij deed. Het gaat hier bovendien niet om kwalijk nemen en veroordelen, maar om het bepalen van een standpunt ten opzichte van die bekering; en daarvan heb ik in het boek van dr Van Tricht niets kunnen vinden.

De cardinale fout van deze studie is wellicht met één zin te karakteriseren: dr Van Tricht is niet opgewassen tegen zijn onderwerp. Voor mijn part vindt men Van Eeden de grootste van alle Tachtigers (wat mij al bijzonder onjuist lijkt, maar het is natuurlijk te verdedigen); dan moet men echter met andere argumenten aankomen dan dr Van Tricht, die er zich eigenlijk alleen toe beperkt heeft de werken van Van Eeden met andere woorden na te vertellen. In het slothoofdstuk, een 'terugblik', vinden wij een wel zeer magere conclusie: 'maar

één historisch geestesverband (in zulke nietszeggende termen is dr Van Tricht een meester. M.t.B.) doemde allengs zo overduidelijk op, dat de opzettelijke vergelijking al bijna overbodig is geworden: de Romantiek.' Om te weten, dat Van Eeden een romanticus was, behoeft men nu toch waarlijk geen monographie over hem als denker en strijder te lezen! Romantiek is weer een van die 'vak-technische' qualificaties, die in laatste instantie over de bijzonderheid van een man als Van Eeden geen enkel uitsluitsel geven; Poe was ook een romanticus, en Victor Hugo eveneens, maar daarom lijken Poe, Hugo en Van Eeden nog maar heel weinig op elkaar; men vraagt zich juist af, in hoeverre de romantiek van Van Eeden afhankelijk was van zijn aanleg en in hoeverre zij werd bepaald door zijn enorm acteertalent; de romantiek is immers bij de een een spontane uiting van het gevoelsleven, bij de ander een voortreffelijk middel om zich achter de grote gebaren te verbergen. Enfin, dr Van Tricht schijnt zich voor deze nuchtere dingen minder te interesseren dan voor de Heilige Richting, het Absolute en andere hoofdletterzaken, want hij vindt, naar hij zelf zegt, deze verwijzing naar de romantiek 'verbluffend'. Dit versterkt mij in de mening, dat dr Van Tricht zich ook door het werk van Van Eeden te snel heeft laten verbluffen, dat hij, door een gemeenschappelijke aanleg tot vaagheid reeds van te voren met de geest van Van Eeden verbonden, zich niet genoeg rekenschap heeft gegeven van de lagen, die het onderwerp hem kon leggen. Dr Van Tricht is te goed van vertrouwen, omdat hij blijkbaar nooit aan den lijve de misleiding door woorden, die zelfs de eerlijkste kunnen misleiden, ervaren heeft.

Heine gezien door Brod

MAX BROD: *Heinrich Heine*

Er is tegenwoordig opmerkelijk veel belangstelling voor de ‘Duitse Parijzenaar’ Heinrich Heine. Men mag dat waarschijnlijk toeschrijven aan het ontstaan van een soort tegenstroming tegen de nationalistische waardering der litteratuur als de enige mogelijke; immers Heine is een van de levendste voorbeelden van een schrijver, die, hoewel hij altijd in hart en nieren een Duitser bleef, nooit heeft opgehouden de belachelijkheden van zijn eigen landgenoten te brandmerken en een synthese van Duitse en Franse cultuur na te streven. Daarom is hij in Duitsland, na een kortstondige periode van populariteit, naar het tweede plan verdrongen; men wist met deze kosmopoliet, die bovendien nog Jood was, niets aan te vangen; men gunde hem slechts nauwelijks vindbare gedenktekens, die bij passende gelegenheden bevuild werden en tegenwoordig heeft men zijn uit den treure gegalmde ‘Ich weiss nicht was soll es bedeuten’ ook nog in de ban gedaan. Reden genoeg dus voor een tegenstroming.

Enige tijd geleden verscheen een Frans boek over Heine van Antonia Valentin; een heldere, overzichtelijke, met veel gevoel voor proporties gecomponeerde biographie, die bij uitstek geschikt is om hen, die van Heine's leven weinig weten, in te lichten. Thans heeft in Nederland het licht gezien een nieuwe studie over de persoonlijkheid Heine van de bekende essayist en romancier Max Brod; een boek, dat ongetwijfeld de vorige biographie verre in belangrijkheid overtreft, omdat het behalve feiten ook een critiek en een waardeoordeel geeft. Misschien doet men er goed aan zich te oriënteren met het Franse en zijn standpunt te bepalen met het Duitse boek. Brod geeft weliswaar ook een overzicht van werken en data, maar het zwaartepunt van zijn boek ligt toch in de uiteenzetting van zijn eigen opvattingen over Heine, die belangrijk

genoeg zijn om er met nadruk de aandacht voor te vragen.

Wat aan Brods biographie een zekere pikanterie geeft, is, dat de auteur Brod volstrekt niet behoort tot het mensentype, waartoe men de auteur Heine kan rekenen. Brod beschouwt Heine als kunstenaar, als een figuur, die geenszins tot de allergrootsten behoort. Laotse, Plato, Mozes, Goethe, Thomas van Aquino: dat zijn voor Brod de persoonlijkheden van de eerste rang, omdat zij de tegenstellingen, voorzover dat onder mensen mogelijk is, hebben verzoend. ‘Zij zijn leraren der mensheid, de ware onzichtbare kerk, de “Jeschiwah schel maalah”, het opperste leercollege’... Pas daarna komen, volgens Brod, degenen die de synthese en de verzoening der tegenstellingen hebben gezocht, zonder haar echter te kunnen vinden; tot hen rekent Brod dan Heine, en in de geest van deze beginselverklaring heeft hij in zijn boek Heine dan ook beoordeeld.

Ik ben het met dit beginsel niet eens, omdat ik Heine zeker niet beneden Goethe of Thomas zou willen stellen. Het rustende, verhevene, olympische als superieur te beschouwen aan het strijdbare, agitatorische, ‘vulgaire’, doet voor mijn gevoel de betekenis van iemand als Heine geen recht wedervaren. Maar hoe men ook over de beginselen mag denken, het staat vast, dat Brod geen moeite heeft gespaard om desondanks aan zijn onderwerp de volle maat te geven. Het spreekt vanzelf, dat hij Heine's persoonlijkheid niet zonder veel moties van wantrouwen accepteren kan, dat hij, met name, zeer ernstige bezwaren heeft tegen zijn polemische uitvallen tegen Schlegel en Platen; maar dat neemt toch niet weg, dat hij zich, zonder enige vooringenomenheid behalve die der principiële verschillen in levensbeschouwing, rekenschap geeft van de betrekkelijke noodzakelijkheid der polemiek. Brod meent, dat Heine in zijn aanvallen op personen over de schreef ging en dat ‘die Spekulation auf die Schadenfreude der Menge’ dikwijls het echte polemische accent overstemde. Het kan inderdaad niet worden ontkend, dat Heine in zijn strijdmethoden (en in het bijzonder in het geval Platen) weinig kieskeurig is geweest in zijn middelen; anderzijds moet men echter erkennen (en het komt mij voor, dat Brod geneigd is in dezen de

verdiensten van Heine te onderschatten!), dat Heine dóór deze persoonlijke methode, dóór dit recht op de ‘man’ afgaan zich ook gehoed heeft voor de bekrompenheid van voorzichtige specialistische vakcritiek. Men kan dat het best zelf nagaan, door geschriften als ‘Die Romantische Schule’ nog eens te herlezen; hoe fonkelend, hoe onaangetast door de tijd zijn die beschouwingen over mensen, die ons als actualiteiten in het geheel niet meer aangaan! Hoe meesterlijk verstaat Heine de kunst om door een paar boosaardige, maar altijd voor de beschreven figuur karakteristieke trekken persoonlijkheden als Goethe, Schlegel, Tieck e.a. voor de lezer van 1935 op te roepen!... Brod als partijganger van Goethe en Flaubert, is meer ingesteld op de beschrijvende volledigheid en kan daarom de methode van Heine en Nietzsche maar half waarderen. Hij heeft echter zijn argumenten en het is zeer de moeite waard hem te volgen in zijn uiteenzettingen over de mogelijkheden en grenzen der polemiek. ‘De spotter’, meent Brod, ‘ziet eigenlijk alleen zichzelf als reëel levend wezen, aan de werkelijkheid der andere mensen gelooft hij maar half en half.’ Is dat inderdaad zo? Het hangt er m.i. in de eerste plaats van af met welk *soort* spotter men te doen heeft! Het wil mij voorkomen, dat juist het type Goethe meer dan het type Heine geneigd is alleen zichzelf als werkelijk levend wezen te zien; een spotter van het kaliber van Heine had juist in hoge mate de gave de zwakke plekken van anderen, maar eveneens de ware meerderheid te onderscheiden van de gefingeerde (denk slechts aan zijn prachtige passage over zijn ontmoeting met Goethe zelf!). Maar deze waardering van de ‘betere’ spotter komt niet overeen met het beginsel van Brod, die ook het gezegde van Goethe citeert, dat luidt: ‘Humoristisch, daher vom zweiten Rang’. Ik kende dit gezegde niet, maar het is bijzonder typerend voor de Olympiër van Weimar!

De verwijzing naar de Atheense comediedichter Aristophanes, die immers nog veel persoonlijker was dan Heine, houdt Brod voor verwarrend. In tegenstelling tot Heine meent hij, ‘dat het verleden een boek met zeven zegelen is’. Ook hier weer het principiële contrast, dat mij dwingt de partij van

Heine te kiezen. Ik geloof, dat het zeer wel mogelijk is de geest van Aristophanes met die van Heine te vergelijken en dat zulk een vergelijking door Brod alleen als ‘verwarrend’ wordt gequalificeerd, omdat de consequente doorvoering der vergelijking hem zou nopen ook tegen Aristophanes en de Atheense polis in het algemeen te velde te trekken... wat hem minder van pas zou kunnen komen bij zijn bewondering voor Plato.

Zeer belangwekkend zijn ook Brods ‘Exkurse’ over Heine als Jood en het Jodendom als historisch verschijnsel; over dit onderwerp brengt hij dingen te berde, die, voorzover mij bekend nog door niemand zo zijn gezegd. De verhouding van Heine tot het Jodendom is niet gemakkelijk te benaderen, omdat men in de werken en brieven van Heine over dit thema allerlei tegenstrijdige opmerkingen kan vinden. Men kent de weinig roemrijke geschiedenis van Heine's doop; men kent ook zijn afkeer van de conventionele, dogmatische zijde van het Jodendom en zijn neiging om het Jodendom samen te laten vallen met het Christendom van de ‘Nazarener’, beide verenigd in hun asketische tendenties en hun hang naar het ‘Jenseits’ *tegenover* de ‘Helleense’ aanvaarding der levensvreugde. Brod, die een zeer goed kenner van het Jodendom is, onderwerpt dit Heineaanse thema (dat overigens later door Nietzsche veel beter is uitgewerkt) aan een scherpzinnige critiek. Hij is overtuigd, dat Heine door zijn geringe kennis van de Joodse bronnen het Jodendom ten onrechte geïdentificeerd heeft met askese. ‘Zo ontstond de innerlijke tegenspraak, dat in hem (Heine) zelf, en wel in zijn persoonlijke situatie, in zijn leven zowel als ook in zijn hele geesteshouding, de geest van het Jodendom deels remmend, deels productief werkzaam was, terwijl hij deze geest in zijn definities van het Jodendom op de verkeerde plaats zocht. Pas in zijn laatste levensjaren wordt het misverstand, onder de indruk van de herhaalde lectuur van het Oude Testament, opgehelderd.’

Aan zijn beschouwingen over Heine's positie als Jood tussen Duitse en Franse cultuur in (hij schat Heine als zodanig zeer hoog!) knoopt Brod enige interessante bespiegelingen vast over ras, nationaliteit en universaliteit. Brod behoort tot degenen, die aan ras en nationaliteit een beperkte geldigheid

toekennen; zijn standpunt noemt hij noch nationalistisch, noch kosmopolitisch, maar ‘nationaal-humanistisch’. Ook deze probleemstelling wordt beheerst door Brods platonische zienswijze, waarmee men het eens kan zijn of niet; het loont in ieder geval de moeite om te lezen wat deze auteur, de grenzen der biographie overschrijdend, over deze materie te zeggen heeft. Met Heine heeft deze theorie alleen in zoverre te maken, dat Brod in Heine een ‘intuïtieve’ voorloper ziet van zijn eigen ideeën over het Jodenvraagstuk, die zich door zijn reële houding gunstig onderscheidt van de abstracte en vaag-humanistische opvattingen van zijn Joodse tijdgenoten. Op deze bladzijden wordt de mens Heine echter min of meer een voorwendsel voor Brod om te kunnen theoretiseren; wat m.i. het belang van het boek als zodanig slechts ten goede komt.

Ik kan in dit artikel nog slechts terloops wijzen op andere verdiensten van deze omvangrijke studie. Zeer juist lijkt mij, wat Brod opmerkt over de ‘Harzreise’, die hij zeer overschat noemt ten koste van Heine's latere proza. Scherpzinnig is ook de passage over Heine's verhouding tot het volkslied; Brod veronderstelt, dat de populariteit van Heine's poëzie juist in de *afstand* van het werkelijke volkslied ligt. Verder geeft Brod een uitvoerige analyse van Heine als dichter: een analyse, die uiteraard ook weer staat en valt met Brods platonisme; hij meent nl. dat de eigenlijke betekenis van de kunstenaar ligt in ‘das halkyonisch Ruhende’ en ergo, dat men van ‘wirklich und absolut schöne’ gedichten kan spreken. Brod heeft echter, afgezien van de principes, een fijne smaak en dat maakt zijn beschouwing ook voor een ‘andersdenkende’ lezenswaard.

Over de pennestrijd tussen Heine en Platen geeft Brod originele en van psychologisch inzicht getuigende opmerkingen (b.v. dat in Heine's opvatting van de liefde altijd een stuk philister is blijven steken). Om deze en dergelijke details is mij voornamelijk dit boek bijgebleven; als een poging om met het oog van de anders geaarde het leven en de werken van Heine recht te laten wedervaren, zal het zeker zijn effect niet missen.

Veertig jaar

JEAN GUÉHENNO: *Journal d'un Homme de* 40 *Ans*
ALBERT HELMAN: *Orkaan bij Nacht*

Het feit, dat iemand veertig jaar wordt, is op zichzelf evenmin van belang als het moment, waarop het oude jaar overgaat in het nieuwe. Ieder mens met gezond verstand zal aanstonds toegeven, dat de eigenlijke belangrijke momenten van het leven doorgaans niet samenvallen met kalenderdagen en dat het dus onmogelijk is iemand, die het orgaan voor officiële herdenking mist, voor te schrijven op een bepaald ogenblik in een bepaalde stemming te komen. Het rhythme van de individuele ontwikkeling wordt slechts zeer gebrekkig weergegeven door de curve van kindertijd, puberteit, volwassenheid en ouderdom, die men als biologische grondslag kan beschouwen van een menselijk bestaan; bij de een eindigt de puberteit pas met vijftig om zonder overgang aan te sluiten bij de ouderdom, bij de ander houdt de jeugd al op met veertien om plaats te maken voor de grijsheid; en al zijn zulke krasse gevallen ook uitzonderingen (het overslaan van het volwassenheidsstadium komt echter nogal eens voor), het is zeker dat men aan tabellen van de menselijke levensloop, uitgedrukt in vaste perioden met vaste data, maar zeer weinig houvast heeft bij het bepalen van iemands persoonlijke groei.

Stelt men dit voorop, dan is het des te merkwaardiger, dat officiële, algemene en dus voor de persoonlijkheid als zodanig eigenlijk volkomen waardeloze herdenkingsdagen of -jaren toch zo dikwijls onmiskenbaar weerklank vinden in het persoonlijk leven. Hoe, in welke mate; daarover beslissen natuurlijk de individuele aanleg en het temperament en ieder kan hier slechts voor zichzelf spreken. Ik heb, wat mij betreft, moeten constateren, dat ik allerminst vrij ben van gevoeligheid voor de situatie van een willekeurige dag als 31 December; die gevoeligheid uitte zich bij mij in mijn kindertijd in een heftig verzet tegen de atmosfeer van de oudejaarsavond,

dat in de grond niets anders was dan een verzet tegen mijn eigen neiging tot plechtigheid. Zelfs als volwassene heb ik mij nooit kunnen onttrekken aan de sensatie van een verjaardag. Toen ik dertig werd, voelde ik mij geneigd tot een terugblik op de 'twintiger' jaren. Etc. En met dat al heb ik een zeer werkelijke afschuw van jubilea en andere door toevallige cijfers opgelegde feestpanieken. Een woord van Thomas Mann uit *Der Zauberberg* zou ik ook tot het mijne kunnen maken: 'Die Zeit hat in Wirklichkeit keine Einschnitte, es gibt kein Gewitter oder Drometengetön beim Beginn eines neuen Monats oder Jahres, und selbst bei dem eines neuen Säkulums sind es nur wir Menschen die schiessen und lauten.' Er bestaat dus in dit opzicht een tweeledigheid van voelen, die echter niet zonder meer gelijk te stellen is met de tweeledigheid maatschappij-individu; want er zijn schijnbaar zelfs extreme individualisten, die op oudejaarsavond iets van een noodlotsmoment menen te bespeuren. Waarschijnlijk is juist dit raam van officiële data, waarin immers zelfs het weerbarstigste mensenbestaan is gevat, een duidelijke vermaning van de biologie: 'met al uw bijzonderheid, zijt ook gij, waarde individualist, een kuddedier met de andere kuddedieren'.

De veertigjarigen zijn thans degenen, die behoren tot de oorlogsgeneratie; en in zoverre is het dus reeds zeer aannemelijk, dat een schrijver als Jean Guéhenno van deze verjaardag gebruik maakt om zich rekenschap te geven van wat de oorlog voor hem heeft betekend. Maar zijn *Journal d'un Homme de 40 Ans* is daarom nog allesbehalve een gelegenheidsboek; de veertig jaar hebben Guéhenno (die, voor zover mij bekend, in Nederland nog vrijwel niet gelezen wordt) tot een klaarheid over zichzelf gebracht, die slechts zeer ten dele samenhangt met het toevallige biologische feit. Het is niet de eerste maal dat ons blijkt, dat een oorlog, juist voor hen die hem hebben meegemaakt, moet 'bezinken' eer hij tot werkelijke ervaring wordt. Een boek als '*Im Westen nichts Neues*' (dat ik overigens veel minder belangrijk acht, ondanks het feit van het ongehoorde succes, dan dit *Journal*) verscheen op een tijdstip, dat de oorlog zijn actualiteit reeds verloren scheen te hebben; *Voyage au Bout de la Nuit* van Céline geeft een hels

beeld van de roes, dat zeker niet geschreven had kunnen worden in een periode van na-oorlogse bevangenheid door schijnoverwinning en schijnpacifisme. Ook Guéhenno heeft tijd nodig gehad om te *weten*, wat de oorlog voor hem waard is geweest. Deze auteur is, zoals uit iedere nuance van zijn stijl blijkt, een 'idealist', d.w.z. iemand die aan de mens gelooft en ook is blijven geloven ondanks alles, ondanks de slachtpartij van 1914-1918, ondanks de algemene herbewapening van 1934; hij behoort echter tot die betrekkelijk zeldzame idealisten, die door hun geloof in de mens niet worden verleid tot scheve idealisering *van de* mens. Zulk idealisme - men kan het met de strekking ervan eens zijn of niet - heeft zijn sporen verdiend; men *gunt* zulke uitzonderingsidealisten hun idealisme, omdat het hun ruimschoots toekomt om de vuurproef, die het doorstond; niet alleen de vuurproef van het front, maar ook die van de zelf-critiek. Wanneer ik dus aan het einde van zijn boek Guéhenno hoor verklaren, dat hij zich handhaaft als belijder van de idealistisch te noemen leuze: 'un temps viendra où sera épargnée à tout homme la honte', dan kan ik aan de juistheid van die stelling blijven twijfelen; maar de ervaringen, die Guéhenno in zijn *Journal* heeft genoteerd, hebben mij ervan overtuigd, dat ik hier niet te doen heb met de eerste de beste gratis bewering van iemand, die het 'goed voor heeft met de wereld'. Guéhenno blijft tot de laatste bladzijde van zijn boek op zijn hoede tegen de verlokking (die ieder fatsoenlijk mens kent) om de dingen mooier, dieper en betoverender te zien dan zij zijn; 'je m'accuse d'être encore trop métaphysique'; en het is juist die voorlopige motie van wantrouwen tegen zijn eigen geloof in de mens, die aan dat geloof de volle waarde geeft.

Guéhenno is er toe gekomen deze simpele bladzijden over zijn eigen leven te schrijven, nadat zijn veertig jaar hem hadden geleerd, dat men in laatste instantie toch over niets anders kan schrijven dan over zichzelf, ook al doet men nog zoveel moeite om zich een schijn van objectiviteit te geven, b.v. door zich te verschuilen achter romanfiguren of wetenschappelijke theorieën. Niet de zucht tot het uitstallen van eigen belangrijkheid dreef hem. 'Ik heb een afkeer van de anec-

dote': met die beginselverklaring stelt Guéhenno zijn geestelijke autobiographie volkomen zuiver voor. Het is er hem niet om te doen om gelijk b.v. Rousseau in zijn *Confessions*, zijn leven te arrangeren voor het publiek; hij schrijft over zichzelf, eenvoudig omdat hij tot het inzicht is gekomen, dat men aldus ook het best voor *anderen* schrijft. Alle toespelingen op liefdesavonturen, die Guéhenno evengoed gekend zal hebben als wie ook, ontbreken in het *Journal*; het gehele boek richt zich, na een voortreffelijke inleiding over de jeugd van het proletariërskind Guéhenno, waaruit zich de intellectueel Guéhenno geleidelijk aan ontwikkelde, op het grote drama van dit leven: de wereldoorlog. De oorlog heeft de mens Guéhenno in tweeën gespleten; misschien zou hij zonder deze demonische ervaring langzaam geworden zijn, wat zoveel talentvolle Franse schrijvers worden: uitstekend stylist met enorme knaphandigheid in het penvoeren en lid van de Académie Française (later). Maar wat die 'splijting' voor hemzelf betekende, is hem pas goed duidelijk geworden... door de vrede, die volgens hem een 'occasion manquée' is geweest. Welke rechtvaardigheid heeft men te Versailles betracht? De rechtvaardigheid van historici, die alleen in staat zijn Johannes Hus, Kosziusko en de... Elzas recht te doen wedervaren, maar van het ware, levende recht geen begrip hebben, omdat zij de door de oorlog geboren Europeaan niet begrijpen kunnen. Het is de tragiek van deze vrede, aldus Guéhenno, dat een Amerikaan Europa moest komen meedelen wat Europa betekende... en dat deze Wilson een onpractische idealist was. 'Quelle matière pour un nouveau Machiavel!'

Deze opvattingen klinken misschien niet nieuw, wanneer ik ze hier refereer in de stijl van een dagbladartikel; hun ware betekenis steekt in de wijze waarop, in de uitstekende *toon* van dit boek. Die toon zegt, dat Guéhenno geen phrasen verkoopt, maar zich dit failliet van Versailles door nadenken en 'navoelen' van jaren persoonlijk gerealiseerd heeft. Guéhenno vertelt, hoe hij gedurende de oorlog was aangewezen om de soldaten z.g. 'théorie morale' te onderwijzen, die naast het onderwijs in het bajonetvechten een gewichtige plaats innam in het menu van de dag; hij moest de deelnemers aan de

oorlog (met de schietschijven op de achtergrond!) de zo noodzakelijke patriottische begrippen bijbrengen, waardoor zij de oorlog als iets zinrijks konden verstaan. Dit *Journal* nu is misschien in de eerste plaats te beschouwen als een menselijke reactie op deze 'théorie morale'; tegenover de lege gemeenplaatsen dier publieke voorlichting stelt het de persoonlijke ideeën van de man, die zijn denken ook wil *leven* en alle cultuur als waardeloos versiersel afwijst, zodra die waarachtigheid eraan ontbreekt. 'Je ne cesserai pas de croire que les idées ne sont pas faites seulement pour être pensées, mais encore pour être vécues.' Met deze zin is de inhoud van Guéhenno's idealisme gegeven. Treffend illustreert hij deze plaatsbepaling nog met het verslag van een bezoek aan de oude Anatole France, de man der negentiende eeuw, de 'vieillard trop sage', die ook na de oorlog nog getroond heeft tussen zijn zorgvuldig geconserveerde kunstvoorwerpen. Er is in dit verslag enige overeenkomst met het verslag van Heine's bezoek aan Goethe: het bezoek van het onofficiële leven aan de onbeweeglijke Olympus. Met veelbetekenende nuchterheid neemt Guéhenno afscheid van de grote oude: 'Daarna zette hij een onwaarschijnlijk klein hoedje op om ons tot aan de weg uitgeleide te doen.' Geen polemiek tegen France, wiens grootheid niet wordt aangetast: een *afscheid*....

Er is alle aanleiding om het *Journal d'un Homme de 40 Ans* naast *Voyage au Bout de la Nuit* van Céline te leggen, ten einde de overeenkomsten en verschillen vast te stellen. Overeenkomst is er in het ontbreken van iedere 'oudstrijders'-illusie over de oorlog; zowel Guéhenno als Céline hebben volkomen gebroken met de 'heroïsche' beschouwing van het verschijnsel als zodanig, die nog bij de stierenvechter Henri de Montherlant in trek was. Guéhenno staat tegenover zijn eigen oorlogscarrière zo zakelijk nuchter, dat men hem er eer van verdenkt zijn 'dapperheid' te kort te doen; hij is 'oudstrijder', omdat hij (zoals volgens hem alle oudstrijders) op een gegeven moment het geluk had achter het front te komen, nadat hij *aan* het front zich in acht had genomen. Ook bij Céline vindt men deze nuchterheid, maar vertaald in een geheel ander temperament; Céline spuwt op de heldenmoed

en verheerlijkt de lafheid van het zelfbehoud, waar Guéhenno slechts constateert en de rechten der persoonlijkheid verdedigt tegenover die van de collectieve suggestie. Het feit van Guéhenno's idealisme (tegenover Céline's cynisme) openbaart zich niet door een geringer realiteitsbesef, maar door de toon van een ander, sympathieker, milder mensentype. Als de oorlog bij Guéhenno verschijnt als de zinledigste verdwazing en als de menselijke 'schuld' aan de bloedige affaire niet wordt weggepraat of verdoezeld door schoonklinkende taal, dan geschiedt dit niet om wie ook te bespuwen, maar uitsluitend om de menselijke waardigheid op te sporen zelfs onder deze modder van menselijke zelfvernedering. Reeds in de ontmoeting van het kind Guéhenno met de president van Frankrijk, die zijn geboorteplaats bezoekt, is de tragedie van gezag en menselijkheid gegeven, waarvan Guéhenno later, in de oorlog, de volle realiteit zal ondergaan.

Men zou er goed aan doen dit boek in een Nederlandse vertaling te laten verschijnen; onder de z.g. 'oorlogsboeken' is het één van de rijpste en respectabelste, omdat het niet uitgaat van het vergoten bloed, maar van de oorlog-in-de-vrede.

Ervaringen van een veertigjarige (gedeeltelijk zelfs eveneens in de vorm van optekeningen in de ik-toon) vindt men ook in de nieuwe roman van Albert Helman *Orkaan bij Nacht*. 'De ziekte waaraan ik lijd is die van den veertigjarigen Europeeër die met teveel bewustzijn, teveel twijfels leeft', zegt de ingenieur Minne Postma, held van dit verhaal van late liefde, in het ik-gedeelte. Minne Postma heeft n.l. zijn huwelijk zien verlopen; tussen hem en zijn vrouw Béa is onverschilligheid de plaats komen innemen van de vroegere begoocheling. Hij gaat op reis om alleen te zijn, alleen met zijn nog altijd onbevredigd verlangen naar de grote liefde. In Afrika ontmoet hij dan gelukkig een dame, die ook eenzaam blijkt te zijn; hoewel fabrikante leeft zij eveneens in het verwachtingsstadium van Minne; en dus is het begrijpelijk, dat de schrijver van deze samenloop van gelukkige omstandigheden profiteert om ons te onthalen op een zeer uitvoerige historie van de ontmoeting etc. der beide ongestilden. Na veel aarzeling en daarna veel zaligheid gaan Minne en Claire echter weer uit elkaar;

deze nieuwe liefde zal hen altijd vergezellen, ook wanneer zij elkaar nooit terug zullen zien, geeft Helman ons te kennen.

Het gegeven dus van Vestdijks Ina Damman; maar met hoeveel minder oorspronkelijkheid behandeld! Dit boek behoort tot dat soort litteraire middelmatigheid, dat ieder ogenblik kan ondergaan in de betere kitsch. Terwijl Helmans vorige roman *Waarom Niet* aanleiding gaf tot enig optimisme (vooral om de opzet, de intentie), laat deze slappe liefdeshistorie ons weer geheel in de steek. Er is geen twijfel aan: deze auteur schrijft veel en veel te veel! Te merken is dat al dadelijk aan het uitdrogen van zijn concreetheid; banaliteiten en stoplappen moeten het gemis aan inspiratie verbergen, en dat kunnen zij niet, per definitionem. Dat maakt het gehele verhaal, dat misschien als novelle niet onaardig had kunnen zijn, tot een ongeloofwaardig ratjetoe van vrij goedkope fantasieën en al evenmin originele bespiegeling. Men krijgt, evenals bij *Waarom Niet*, weer de indruk, dat Helman een enkel ‘gezien’ stuk leven (de aan de eigenlijke geschiedenis voorafgaande ontmoeting van Postma met de Spaanse vrouw Maria ‘Esclarmonde’, verreweg het beste fragment van het gehele boek!) met behulp van vlotte reisnotities en filmverbeelding tot een stevige roman heeft laten uitdijen; en dat geeft de lezer het niet aangename gevoel van gedupeerd te zijn door een romanticus van de tweede rang. In deze stijl kan Helman nog tien, twintig boeken schrijven; zij zullen alle even middelmatig en waarschijnlijk even vol liefde zijn, maar zij zullen niet meer herinneren aan *Zuid-Zuid-West* of *Mijn Aap Schreit*.

Het gebrek aan concreetheid hindert niet slechts in de stijl, maar ook in de karakteristiek van de personages. Een op zichzelf goed opgezette scène als die van Postma's bezoek aan de ‘harem der herinneringen’ van zijn zonderlinge vriend Sam Hopkins blijft een filmtafereeltje, evenals deze Sam zelf een matig getypeerd bijrolletje uit een matige Ufafilm blijft. Aangezien Helman zakelijk slecht ingelicht is, maakt hij van de vrouwelijke hoofdpersoon Claire en passant een caricatuur van een fabrikante, terwijl men ook van de bezigheden van Postma niet veel begrijpt. De liefde en het platonisch schijnsel

moeten dan alles maar vergoeden; een mysterieuze Berber is als decor ook niet kwaad; wat gaat ons dit alles echter nog aan? *Even* een vergelijking met Guéhenno, en de veertigjarige Minne Postma defileert naast Courths-Mahler. Laten wij er dadelijk aan toevoegen, dat Helman onvergelijkelijk veel meer talent heeft dan Hedwig de Onoverwinnelijke; en dat is dan ook de reden, dat men *Orkaan bij Nacht* met andere maatstaven wil meten dan *Roode Rozen*, dat men (zelfs tegen de schijn in) steeds nog iets van Helman blijft verwachten. Een verknoeid talent blijft iets anders dan een goed geexploiteerd patent, ook al zijn de resultaten vaak bijna overeenkomstig.

Met de orkaan loopt het overigens nogal mee. De fabriek waait gedeeltelijk in elkaar, maar de liefde overwint ook de storm, gelijk men weet. Althans in een roman.

De realistische bril

JEF LAST: *Zuiderzee*
JAN CAMPERT: *Die in het Donker*...

Enige maanden geleden knipte ik uit de *Action Française* het volgende fragment uit een opstel van de essayist Thierry Maulnier, getiteld *Le Capital Littéraire* en betrekking hebbend op de waarde van het z.g. realisme in de letteren:

'Ik heb geenszins de behoefte hier nogmaals aan te tonen, hoe men door van de 'exacte' uitbeelding van de wereld de hoogste wet van de kunst te maken niet alleen de kunst zelf, maar ook de waarde van het menselijk getuigen vernietigt, dat men boven alles beweert te stellen en dat men aldus vernedert tot een warrelend stof van feiten en gevoelens. Het is zelfoverschatting van de 'realistische' schrijver als hij meent, dat het onbetekenende door het blote feit van het opschrijven op papier er vatbaar voor wordt om iets te betekenen. Het 'reële' heeft juist behoefte aan de ontkleding, die er de lichtpunten en schaduwen in aanbrengt en de bouw naar voren doet komen, heeft behoefte aan de geoorloofde vervorming, die het een eeuwigheidsaspect geeft. Men kan de ontelbare auteurs van tweederangsromans, die sinds tientallen van jaren uit dezelfde milieu's putten en dezelfde thema's exploiteren, niet verwijten, dat zij onwaarschijnlijke situaties schilderen, of onjuist waarnemen, of grof zijn in hun psychologie; hun boeken zijn dikwijls slecht van compositie, maar men kan niet zeggen, dat zij vals zijn. Men kan hun niets verwijten, *behalve dat zij ons niets leren*. De auteurs van deze boeken meenden, dat het voldoende was waarheid te spreken, en daarom hebben zij niets bijzonders gezegd.'

Ik wil dit citaat overnemen, niet, omdat ik het er op alle punten mee eens ben, maar omdat het een zeer juiste definitie geeft van het verouderingsproces, waaraan een zeker soort realisme, dat vijftig jaar geleden revolutionnair aandeed, thans onderhevig is. Men behoeft, zegt Thierry Maulnier, nog

geenszins slecht te schrijven of onwaarachtig te schrijven om toch niets te zeggen te hebben; er is zelfs, aldus kan men de redenering voortzetten, een soort realistische schrijverij, die nog altijd op een zeker peil staat... en die toch volstrekt tot het ‘verleden’ behoort, omdat zij in haar neiging de optekening van massa's feiten met de waarheid te vereenzelvigen, achterop is geraakt. De Franse essayist heeft dit volkomen juist gezien. Wat is eens de betekenis van het realisme geweest? Dat de ‘werkelijkheid’ er door aan het licht kwam? Dat de ‘werkelijkheid’ werd ‘ontdaan’ van allerlei stofnesten en vuilnislagen? Allerminst; de betekenis van het realisme en de diepe indruk, die het op een bepaald ogenblik maakte, zijn uitsluitend te danken aan het feit, dat bepaalde schrijvers de mensen plotseling stelden voor een nieuwe optische mogelijkheid; terwijl vroeger een zekere idealiserende bijziendheid tot een goede stijl behoorde, werd nu een scherpe bril gepermitteerd; en omdat de vroeger bijziende mèt een bril plotseling veel meer kleine, omlijnde zelfstandigheden zag dan voorheen zònder, beeldde hij zich bij tijd en wijle in, dat dit brillewereldje der ‘petits faits’ de ‘werkelijke’ of de ‘objectieve’ wereld was. Alles wat er aan het realisme aan werkelijkheids- en objectiviteits-philosophie vastzit, is dus rechtvaardiging van de bril door de myoop, die vergeten heeft, dat hij weleer zonder bril ook een werkelijkheid zag; wat hij brillend werkelijkheid en objectiviteit noemt, is eigenlijk niets anders dan de *vreugde* van de ontdekking van de brillewereld.

Nu is het echter in de litteratuur langzamerhand zo ver gekomen, dat de bril gemeengoed van vrijwel allen is geworden. Dientengevolge heeft de wereld van de kleine brillefeiten niets verrassends meer; er rust geen taboe van bijzienden meer op het realisme. Hier in Nederland is zelfs een school van ijverig brillende dames ontstaan, die niet voor elkander onder willen doen in gebrilde werkelijkheid en objectiviteit en zich ook gaarne wijsmaken, dat de overhoopliggende echtgenoten en onbeantwoorde liefden en slechts voor 35 pct. bevredigde verlangens (die zij door hun bril zeer scherp observeren!) het ‘werkelijke’ leven vertegenwoordigen. Om nu met Thierry Maulnier te spreken: men kan deze dames niets verwijten, be-

halve dat zij ons niets leren; zij menen, dat het voldoende is waarheid te spreken en daarom hebben zij niets bijzonders te zeggen. Wanneer Herman Robbers in het laatste nummer van *Elsevier* dan ook lijfstraffen wil invoeren tegen persoonlijke polemiek, dan is deze (bij een zo zachtzinnig mens als de heer Robbers is, onverwachte) bloeddorstigheid alleen te verklaren uit een bovenmatige genegenheid van de heer Robbers voor het brillewereldje, waaraan hij zijn hart heeft verpand en dat hij onaantastbaar acht. Moet men hem dat verwijten? Geenszins, want de voorkeur van de heer Robbers is even respectabel als de mijne; men kan alleen maar niets meer van hem leren, omdat hij sedert onheuglijke tijden zijn speciale brillebeeldvlak met *de* werkelijkheid heeft vereenzelvigd. Wegnemen of veranderen van de brilleglazen, die de ogen langzamerhand aan die bepaalde optische instelling hebben gewend, staat dus voor de heer Robbers gelijk met onfatsoen, sterker: met het uitsteken van de ogen zelf.

Het spreekt vanzelf, dat nu de beperkte waarde van het realisme langzamerhand begint door te dringen ook in ons land, dat in dit opzicht zeer weerspannig is geweest en gedurende geruime tijd het uitverkoren land der realistische optiek scheen te zullen worden, schrijvers, die genoeg verstand hebben om die door Thierry Maulnier geformuleerde beperktheid in te zien, maar tevens door aanleg en ambitie *eigenlijk geboren realisten zijn*, in een moeilijk parket geraken. Zij weten wel, dat het niet aangaat om rustig de oude paden te bewandelen en daarom zoeken zij, hoezeer hun hart hen ook trekt naar de realistische instelling op de wereld, krampachtig nieuwe. Ik beschouw de hele mode om à la Ilja Ehrenburg en consorten te schrijven, die hier bijzonder in zwang schijnt te raken en waarover ik al meermalen heb geschreven, als zulk een krampachtige uiting; en met name Jef Last, wiens nieuwe roman *Zuiderzee* tevens een gezocht (en dus gevonden) nieuw pad is, maakt op mij de indruk zulk een realist-in-verlegenheid te zijn. Ongetwijfeld: uiterlijk lijkt Last niets op Robbers, en zijn revolutionnaire temperament wil ik door hem een realist-in-verlegenheid te noemen ook geenszins ontkennen. Alleen: revolutionnair betekent tegenwoordig zoveel en o.a. betekent

het in Sowjet-Rusland, dat men als fatsoenlijk neo-burger arbeidt en zwijgt (behalve over onschadelijke onderwerpen), aangezien men anders evenveel kans loopt om zelf onschadelijk te worden gemaakt als ten Oosten van Zevenaar. Deze dilettantische opmerking zal Last mij wel ten goede willen houden. In ieder geval sluit het woord ‘revolutionnair’ op zijn Russisch geïnterpreteerd, tegenwoordig volstrekt niet meer uit, dat men ook stevig en uitvoerig realistisch beschrijft. Ik meen in dit opzicht zelfs een zekere ontwikkeling bij Last te kunnen constateren: terwijl hij in zijn destijds door mij besproken boek *Partij Remise* portretten van historische personen gaf (of tenminste *wilde* geven), verklaart hij in een nawoord tot *Zuiderzee*, dat daarin geen portretten voorkomen en dat hij getracht heeft ‘typen te tekenen waarvoor de karaktertrekken en belevenissen van onderling zeer verschillende mensen naar vrije fantasie van de schrijver, in enkele figuren samengevat werden’. Wij zijn dus door de auteur zelf gemachtigd zijn Zuiderzeewerk te beschouwen als iets dat, wat de uitbeelding der personages en hun particuliere lotgevallen betreft, geheel voor rekening komt van zijn arbeidsmethode. Die arbeidsmethode nu is typisch realistisch, alle pogingen ten spijt om het werk in dienst te stellen van een revolutionnaire idee; de beste bladzijden van *Zuiderzee* zijn de in realistische zin geslaagde; zodra de idee naar voren komt, ruikt men òf de vrij goedkope propagandist òf de gewone, ‘burgerlijke’ sentimentaliteit. (Propaganda en sentimentaliteit zijn trouwens in het algemeen nauw met elkaar vergroeid.)

Toevallig had iemand mij, eer ik dit boek van Last gelezen had, er op attent gemaakt, dat het beter was dan *Partij Remise*, hetgeen mij uiteraard met verwachting vervulde. Ná lezing wil ik mijn zegsman inderdaad gaarne gelijk geven; *Zuiderzee* heeft meer qualiteiten dan *Partij Remise*, het is (misschien wel dank zij de abstinentie die Last zich zelf oplegde bij het portretteren) harmonischer van compositie; het is kort en goed betere litteratuur en minder brochure. Maar dat is dan ook werkelijk alles; in wezen is Last toch dezelfde krampachtige realist-in-verlegenheid gebleven. Het kost mij de grootste moeite een boek als *Zuiderzee* conscientieus ten einde te le-

zen, omdat ik er, evenals in *Partij Remise*, voortdurend het procédé in blijf voelen; het procédé, dat altijd weer neerkomt op de manier van Don Passos of Ehrenburg; het procédé van de verschillende bevolkingsgroepen, die dwars door elkaar en naast elkaar in bepaalde personen worden vastgelegd, het procédé, dat telkens wordt opgefrist door cijfers, tabellen, statistieken, het procédé, dat er nog niet minder procédé om is, omdat het met een zeker talent wordt gehanteerd. Ditmaal zijn het de Urker vissers en de Friese boeren, die ten tonele worden gevoerd, voor het contrast afgewisseld door ingenieurs van de 'werken', ministers, een aanstellerige freule en een sympathieke edoch zwakke folklorist; gisteren was het de arbeidersbeweging, morgen is het ongetwijfeld de illegale actie in Duitsland of de stemming in het Saargebied (de mariniers als uitgangspunt), die aan de beurt komt. Ik kan mij niet losmaken van het gevoel (en of ik gelijk heb, moge de lezer zelf beoordelen), dat bij Last, vooral in zijn laatste 'scheppingsperiode', een of ander schilderachtig gegeven aanleiding wordt tot het schrijven van een roman, terwijl de 'innerlijke noodzaak' ontbreekt; juist in dit opzicht is hij de gelijke van de realisten, die zich hebben uitgeput in het weergeven van de 'buitenkant' der dingen. Als psycholoog is Last zeer conventioneel, daaraan kunnen talrijke uitgestalde documenten en handig berekende 'filmrijmen' niets veranderen; hij stelt zich tevreden met gangbare karakteristieken, waarvan ik overigens de schilderachtige waarde in het geheel niet wil loochenen; maar heeft de Zuiderzeefilm van Ivens of zelfs *Dood Water* van Rutten ons wat dit betreft niet betere waar gegeven? Ik *zie* deze uiterlijke kant van de Zuiderzeewerken liever, dan dat ik er over *lees* en telkens gehinderd word door de vlugge oppervlakkigheid, waarmee de psychologische kant wordt afgedaan. Was het grootscheepse hier niet zo krampachtig opzettelijk, dan zou men er zich toe kunnen bepalen de zuivere beschrijvingstechniek van de realistische bladzijden te waarderen; nu wordt dat bemoeilijkt door de rompslomp, die de constructie meebrengt.

Men moet in de eerste plaats luisteren naar de toon van een boek: de toon van *Zuiderzee* nu bevalt mij niet, of ligt mij

niet, al naar men het noemen wil. Zulks in tegenstelling tot de roman van de dichter Jan Campert *Die in het Donker*.... Ik heb tegen *Die in het Donker*..., wat Thierry Maulnier tegen het realisme heeft, omdat Camperts realisme, hoewel allerminst onzuiver of grof, zich houdt aan een oud en ietwat overleefd schema. Dit vooropgesteld; men zou er verkeerd aan doen zulk een boek als een gebeurtenis aan te kondigen. Noch in zijn vaak eveneens zuivere poëzie, noch in deze uit reporterservaringen geboren roman doet Campert zich voor als een baanbreker of een genie; maar hij doet dan ook geen enkele krampachtige poging à la Last om groter te schijnen, dan hij is. Zijn visie op het 'staatje in de staat', onderwereld van de grote stad, is meer pittoresk dan analytisch, omdat Campert zich als realist voornamelijk geboeid voelt door de *sfeer* van het 'rosse leven'; als men Campert een wijsgerige reporter zou noemen, zou men er de nadruk op moeten leggen, dat hij toch altijd een reporter blijft, zij het dan ook van de beste soort. Want van de vulgariteit van de verslaggever heeft dit boek niets; de verleiding om dik en protserig en sensationeel over zijn bijzondere wereld te schrijven heeft Campert weerstaan; hij kent ongetwijfeld zijn mensen en legt daarvan getuigenis af door hen niet romantischer voor te stellen dan zij zijn. Het verdienstelijke van *Die in het Donker*... is juist, dat het de 'onderwereld', waarin de werkeloze intellectueel Joost Verheyde verzeild raakt na met stofzuigers langs de deuren te hebben gelopen, laat zien als een maatschappij met ongeschreven, maar even burgerlijk vaste wetten als die van de 'bovenwereld'. Campert speculeert niet op het verschil, dat in het algemeen de sensatielust gaande maakt, maar brengt het overeenkomstige naar voren; hij is in zijn beschrijving zeer sober, in zijn karakteristieken van souteneurs, inbrekers, juffrouwen van de vlakte precies en zakelijk. De wijze, waarop hij het samenleven van Verheyde en 'Zwarte Lizzy' aannemelijk maakt en ervoor weet te waken, dat het geval naar het sentimentele verloopt, kan men onverdeeld appreciëren, vooral als men even denkt aan het misbruik, dat talrijke realisten van het mindere plan van dit gegeven hebben gemaakt. Er komt daardoor een werkelijk tragische toon

in het onverwachte moment van afscheid tussen deze beide mensen: het moment waarop Lizzy door een auto wordt aangereden en gedood. En zo is het met dit gehele boek; het wordt overal gered door de soberheid en de zuiverheid, waar één concessie aan het realistisch misbaar de ergste banaliteit zou hebben opgeleverd.

Zowel Last als Campert gebruiken ditmaal ‘dialect’: Last het Urker dialect en het Fries, Campert het bargoens. Het is mij bijzonder opgevallen, dat dit bij Last hinderlijk en opzettelijk is, terwijl het bij Campert in de stijl is opgenomen. Ook daarin vind ik het verschil tussen krampachtigheid en zuiverheid terug.

De specialisten

DR HERMAN WOLF: *Nietzsche als Religieuze Persoonlijkheid*

Het is mij ontschoten, wie het was, die in een onmiskenbaar geniaal ogenblik de volgende definitie van een *specialist* heeft gegeven: ‘Een specialist is iemand, die van hoe langer hoe minder hoe langer hoe meer weet.’ De genialiteit schuilt in het ‘hoe langer hoe’; daarin ligt opgesloten, dat de ontwikkeling van onze cultuur zich beweegt in de richting van het specialisme en dat er practisch geen grens aan dat specialisme kan worden gesteld. Immers wat is de uiterste consequentie yan dit specialisme? Dat men van *niets alles* weet, dat het ‘hoe langer hoe minder’ oneindig klein en ‘hoe langer hoe meer’ oneindig groot wordt, tot niets en alles elkaar vernietigen in een volkomen paradoxale botsing. Ik zie de man al voor mij, die aan dit consequente ideaal beantwoordt; hij is tegelijk de grootste nul en de grootste geleerde, tegelijk de grootste barbaar en de meest algemeen-ontwikkelde, tegelijk de verachtelijkste domoor en de respectabelste knappert. Wanneer onze beschaving het zo ver zou weten te brengen, dat zij dit eindstadium bereikte, zou zij zonder enige inval van Hunnen en zelfs zonder Reichskulturkammer de vicieuze cirkel hebben voltooid; zij zou, zwoegend onder de last van eeuwenoude tradities en zwetend onder honderden vakken, automatisch terugstorten in het barbarendom en te gronde zijn gegaan, zonder dat zij het zelf had gemerkt.

Men kan nu wel zeggen, dat het nooit zo ver zal komen, omdat zowel aan het ‘niets’ als aan het ‘alles’ altijd nog wel wat zal ontbreken; en gelukkig is dat ook inderdaad zo, omdat een cultuur gewoonlijk allang te gronde is gegaan, eer zij aan haar uiterste consequenties toe is; een weinig van de nieuwste gifgassen is al voldoende om langs geheel andere weg alle specialisten van de aardbodem te doen verdwijnen, en met hen de aan hen verbonden consequenties. Maar dat

neemt niet weg, dat de cultuur van het ‘avondland’ in de eerste plaats gekenmerkt wordt door een inschrompeling van het universele weten en een toenemen van het waterhoofd van het specialisme; Ortéga y Gasset wijdt in zijn *Opstand der Horden* een hoofdstuk aan dit verschijnsel, waarin hij de specialist karakteriseert als de typische cultuur-barbaar. Terwijl de negentiende eeuw in haar optimisme doorgaans van de illusie uitging, dat men al specialiserende tenslotte tot een steeds volkomener kennis van de ‘werkelijke’ wereld zou komen, draait Ortéga y Gasset de waarden om; ‘het blijkt,’ zegt hij, ‘dat de man van wetenschap van heden ten dage het prototype is van de massamens.’ En op de volgende pagina: ‘De specialisatie is juist begonnen in een tijd waarin de ‘encyclopaedische’ mens als man van beschaving gold. De negentiende eeuw deed haar eerste schreden onder de leiding van lieden die encyclopaedisch leefden, maar wier werk reeds een gespecialiseerd karakter had.’ Het gevolg van deze ontwikkeling der dingen is, dat er tegenwoordig een enorm aantal ‘mannen van wetenschap’ rondloopt, maar dat er veel minder universele mensen zijn dan b.v. omstreeks 1750.

Het specialisme op ieder gebied is werkelijk zo typerend voor onze cultuurphase, dat men zich zelfs niet meer voor kan stellen wat eigenlijk ‘encyclopaedisch leven’ is; men heeft tegenwoordig voor iemand, die zich niet aan een bepaalde vorm van specialisme wil binden, een zekere minachting; zo iemand is een dilettant, een oppervlakkige. De tijd, waarin de beroemde Encyclopédie van Diderot en d'Alembert het licht begon te zien, werd in mijn schooljaren door de leraar in de geschiedenis min of meer belachelijk gemaakt; die mensen hadden de naïeve illusie, dat men alle wetenschap in een verzamelwerk bijeen kon brengen, zei hij, en dat was in de twintigste eeuw reeds lang volmaakt onmogelijk gebleken. Hij had natuurlijk gelijk; wie tegenwoordig van alles wat wil weten, belandt onherroepelijk in een warwinkel; want men kan alle cursussen der Volksuniversiteit tegelijk lopen en acht avonden van de week in de Openbare Leeszaal doorbrengen, zonder dat men daardoor ook maar iets dichter bij het ‘encyclopaedische weten’, laat staan leven, komt. Onze beschaving

dreigt te verstikken in de feiten, in de quantiteit ten koste van de qualiteit; en eigenlijk behoeft men er zich dan ook niet al te zeer over te verbazen, dat in een land als Duitsland, waar het specialisme erger heeft huisgehouden dan waar ter wereld ook, door een grote categorie van zogenaamd algemeen-ontwikkelden onmiddellijk geloof werd geslagen aan onbewezen en onbewijsbare rassentheorieën en bloedsprookjes; immers, het is een eigenschap van dit soort feiten-beschaving, dat zij aan de oppervlakte blijft, geen eigendom wordt, en dat zij dus zeer gemakkelijk van kleed verwisselt. De gang van de individuele ontwikkeling van een zogenaamd beschaafd mens in Europa is ongeveer zo: men eigent zich als kind in de familie en op de school een groot aantal gemeenplaatsen toe (b.v. 100 j.v. Chr. de Batavieren komen in ons land; Vondel was de prins onzer dichters; 2×2=4; de som van de quadraten van de rechthoekszijden is gelijk aan het quadraat van de hypothenusa), meestal met vrij veel tegenzin, omdat men dat alles van buiten moet leren; vervolgens specialiseert men zich haastig op een of ander vak, dat men gaat beoefenen met deze collectie gemeenplaatsen als basis en waar men meer of minder diep in doordringt, al naar gelang van maatschappelijke omstandigheden en persoonlijke geaardheid; maar hoevelen komen *daarna* weer toe aan het onderzoek van die allereerste gemeenplaatsen, waarzonder men het specialisme niet eens kan denken? Men weet van hoe langer hoe minder hoe langer hoe meer; en daardoor weet men (de definitie is eenvoudig om te draaien) ook van hoe langer hoe meer hoe langer hoe minder. Wij staan dus voor het opmerkelijke feit, dat de tegenwoordige mens temidden van cultuurgoederen leeft, die hem aan alle kanten omringen... en waarin hij geen enkel persoonlijk aandeel heeft. Het ligt daarom voor de hand, dat de twijfel aan de waarde van het specialisme tegenwoordig overal opkomt; Ortéga y Gasset is waarlijk niet de enige, die er de scherpste critiek op oefent, en reeds Multatuli kende het dilemma uit eigen ervaring; dat het voor de Pennewips en de Stoffels nog niet eens een probleem is, vermag er ons niet van te overtuigen, dat het probleem niet bestaat. Het gaat ons als koning Midas: alles wat wij aanraken wordt goud, goud der

beschaving, maar wij leven temidden van dit goud minstens even hongerig en armoedig als vroeger toen het goud er nog niet was, en wij zijn even rijp als Midas weleer voor de verlossende symboliek van een paar ezelsoren.

Het probleem van het specialisme is dus *niet*, dat wij te veel weten; men stelt het zo wel eens voor, maar dat is absoluut onjuist. Ik ken mensen, die bijzonder weinig weten en toch doorgewinterde specialistentypen zijn, ik ken eveneens mensen, die een uiterst veelzijdige en diepgaande kennis hebben van een specialisme bij onze cultuur behorend en toch allerminst in dat specialisme zijn vastgelopen. Niet de hoeveelheid of zelfs de gespecialiseerdheid van het weten is hier van belang; ik zou zelfs met grote zekerheid durven zeggen, dat de zogenaamde algemene ontwikkeling (dat systeem van duizend-en-één specialismen door middel van handboekjes in één arm hoofd gestampt) juist deze fout heeft, dat zij nooit door het vagevuur van een specialistische training is heengegaan en *daarom* nog verder verwijderd is van het 'encyclopaedische leven' dan het verhardste specialisme. Want niets is duidelijker, dan dat men het specialisme niet kan bestrijden door terug te keren tot domheid of flodderige oppervlakkigheid; *door* het specialisme *heen*, iedere consequentie van het specialisme aanvaardend, zal men het specialisme moeten overwinnen... of men zal het *niet* overwinnen. Elk terug is hier romantiek, iedere vlucht in mysticisme een nederlaag. De eerste eis is: dat men beseft, dat hier een probleem *bestaat*, dat de gebruikelijke opeenhoping van kennis ons niet alleen 'verder brengt', maar ook afsluit van andere levensgebieden dan het toevallig door één bepaald specialisme bestreken terrein, dat men met zijn verworven kennis veel kan doen, maar door die kennis geen enkel recht krijgt op een verheven uitzonderingspositie. De meeste mensen vereenzelvigen zich met hun specialisme; zij zijn in de eerste plaats geleerde, jurist, referendaris en pas in de tweede plaats mens; zij zouden nota bene *slechte* geleerden, juristen en referendarissen worden, als men de rollen omkeerde en hun beval in de eerste plaats mens te zijn. Tot zulke absurditeiten heeft de cultuur de mensen gebracht, doordat zij hun leerde zich met het vak te vereenzel-

vigen; zelfs het woord ‘universiteit’ heeft bij ons sedert lang zijn zin verloren, omdat de universiteit de broedplaats is geworden van het specialisme; het weinigje ‘universaliteit’, dat men op de middelbare scholen nog meekrijgt in de vorm van oppervlakkige kennis van tien of meer vakken tegelijk, gaat aan de universiteit onmiddellijk weer verloren en àls men aan de universiteit algemene mensenkennis opdoet, is het zeker niet op de colleges!

Men behoeft hierin geen aanval te zien op het universitair onderwijs of een zoveelste poging om (b.v. door het invoeren van een nieuw universeel ‘vak’, de voor alle faculteiten verplicht gestelde inleiding in de philosophie of iets dergelijks) dat onderwijs te ‘hervormen’; want het zou hoogst kortzichtig zijn om hoogleraren een tragedie te verwijten, waarvan zij zelf alleen de marionetten zijn, of een instelling te willen ‘hervormen’, die slechts krachtens haar specialisme bestaat. Het verzet tegen het specialisme zal niet van instellingen uitgaan, die door hun mechanisme voorgoed aan het specialisme zijn gekoppeld; àls er verzet komt, dan zal men niet van te voren kunnen aangeven, waar en in welke vorm het zich zal openbaren.

Deze beschouwingen hebben niets en alles te maken met het boek van dr Herman Wolf, dat ik als voorwendsel onder de titel schreef. Het is mij n.l. niet mogelijk op het boek van dr Herman Wolf zelf in te gaan, aangezien hij zich zozeer met zijn specialistendom heeft vereenzelvigd, dat er voor enig menselijk, persoonlijk accent nauwelijks ruimte over is gebleven. In een slordig vaktaaltje schrijft dr Wolf over Nietzsche, het humanisme, Just Havelaar, Leopold Ziegler, mr C.P. van Rossem, Stefan Zweig, moderne Duitse litteratuur, Thomas Mann, Hermann Hesse en Franz Werfel; ik noem de onderwerpen zo uitvoerig op om te laten zien, dat ik er niet nader op in kan gaan. Welk gegeven de schrijver ook aangrijpt, het wordt nietszeggend en banaal onder zijn specialistenhanden; zoals trouwens uit de titel al wel kon blijken. De mensen, die Nietzsche tot een religieuze persoonlijkheid willen bombarderen, maken zich n.l. schuldig aan datgene, waartegen Nietzsche zijn gehele leven heeft gestreden: een

vervalsing van waarden; als Nietzsche religieus was, dan was Marx het ook, en Trotski niet minder, om van Moleschott en andere door en door religieuze stofvereerders nog maar te zwijgen; dan is ieder mens, die denkt en voelt, religieus en kan men ergo het begrip gerust afschaffen. Maar de onuitgesproken intentie van dr Wolf is van Nietzsche een soort grootscheepse Just Havelaar te maken (getuige, wat hij over de philosophie van Havelaar, in precies hetzelfde specialistenjargon overigens, elders in zijn boek heeft te vertellen); en om dit fundamentele misverstand moet men deze bundel studies verwerpen. Iemand, die in ernst kan schrijven, dat Nietzsche ‘de meest verscheurde denker der negentiende eeuw’ was (alsof de negentiende eeuw een sterrit om de verscheurdheidsbeker was geweest), die er verder nog niet eens in slaagt hem behoorlijk voor een schare na te vertellen en telkens in de wanhopigste valse beeldspraak vervalt, moest werkelijk eens gemoedelijk worden herinnerd aan de weinig vleiende dingen, die Nietzsche over de philosophen heeft gezegd. Of wil dr Wolf door het laten drukken en uitgeven van zijn werk de juistheid van Nietzsche's verachting bewijzen? Dan is hij daarin voortreffelijk geslaagd en men zou zijn studie gratis ter beschikking moeten stellen als afschrikwekkend voorbeeld van steriel specialistengedoe. De gemeenplaatsen zijn hier zo overtalrijk gezaaid, dat men er oprecht aan twijfelt, of dr Wolf wel eens anders dan in de schema's van anderen heeft gedacht, of hij, de specialist in de philosophie, zich wel ooit rekenschap heeft gegeven van de *woorden*, waarvan hij zo critiekloos gebruik maakt. Zelfs als naverteller van andermans wijsheid is hij derderangs; bijzonder pikant is wel, dat dr Wolf in zijn opstel over Havelaar navertellend afgeeft op de ‘academische philosophen’... waar hij zelf alleen maar niet toe gerekend kan worden, omdat hij niet eens een goed philosoof is; men zou hem moeten klasseren onder de ‘academische navertellers’, d.w.z. als één van de afschrikwekkendste voorbeelden van de verwoestingen, die het specialisme in een gezond mensenlichaam kan aanrichten.

Mijn toon is wat heftig geworden; niet omdat ik dr Wolf een naar iemand vind, maar omdat ik er veel bezwaar tegen heb,

dat Nietzsche, in leven en werken de tegenpool van alles wat dr Wolf aan geest vertegenwoordigt en met name het voorbeeld van een niet-specialistisch en ‘encyclopaedisch levend’ mens, onder het motto ‘religiositeit’ tot de Johannes de Doper van een naverteller wordt bevorderd. Liever is mij de felste polemiek tegen zijn levenshouding, die hij trouwens zelf door zijn persoonlijk philosopheren uitlokt, dan de slappe hand van dr Wolf, die het even goed met hem voorheeft als met Just Havelaar, Thomas Mann, Franz Werfel en het humanisme.

Tien maal gehoorzaamheid

F. BORDEWIJK: *Bint. Roman van een Zender*

Bordewijk wordt gewoonlijk gerekend tot de schrijvers, die de moderne beknoptheid betrachten en zich voorgoed hebben afgewend van de uitvoerigheid van de gebruikelijke psychologische roman; als zodanig ziet men hem dan nogal eens verschijnen in de buurt van de heren, die met elkaar het Nederlandse filiaal van het concern Ehrenburg & Co. vormen. Geheel ten onrechte; want het schrijven van korte zinnen en het versnellen van het tempo is bij de ene auteur niets anders dan een gehoorzamen aan de mode van het seizoen, terwijl het bij de ander organisch samenhangt met zijn persoonlijkheid. Er is iets verbijsterend vervelends in de roman ‘onder de invloed van de film en het voorbijrazende moderne leven’, wanneer hij alleen maar op trucs en uit de bioscoop gehaalde montageeffecten berust; de romans van *Jef Last* b.v., waarvan ik er zeer onlangs een besprak, zijn daarom voor mij vrijwel onleesbaar; zij zouden, dat voelt men onophoudelijk, wanneer men al dat papieren celluloïd aan zich ziet voorbij trekken, in een vorige litteratuurperiode zonder enig bezwaar in het Zola-procédé geschreven kunnen zijn. Het is daarom misschien van enig belang het werk van Bordewijk nadrukkelijk van deze en andere producten te scheiden; want bij Bordewijk, en met name in zijn laatste roman *Bint*, is de beknoptheid volkomen gemotiveerd door de innerlijke ervaringen van de auteur. In laatste instantie komt men, na alles wat bij een boek samenhangt met stijl-uiterlijkheden te hebben overzien, toch weer terecht op de ene grote vraag: is iemand een goed of een slecht schrijver? Bordewijk nu is een goed schrijver, die sedert zijn *Fantastische Vertellingen* langzamerhand een eigen vorm heeft gevonden, over welks qualiteiten men zich bezwaarlijk kan vergissen. Hij heeft in *Bint* (en naar het schijnt ook reeds in zijn vorige verhaal *Knorrende Beesten*,

dat ik tot mijn spijt heb verzuimd) volkomen gebroken met de au fond nog altijd wat gemakkelijke Poe-imitatie van het vroegere werk; in de ijzeren schooldirecteur Bint heeft hij niet alleen een werkelijk grootse figuur geschapen, maar ook een bewijs geleverd van zijn oorspronkelijke denkkracht. Daarom ondergaat men Bordewijks stijlmiddelen, die zeker modern zijn te noemen, allerminst als opzettelijk modernistisch; dit boek zou met geen andere middelen geschreven kunnen zijn, in tegenstelling tot *Zuiderzee* van Last; in zoverre zijn dus hier vorm en inhoud één, dat men de vorm niet van de inhoud af kan trekken zonder ook de inhoud onherstelbaar te beschadigen. Bint en zijn staf, de leraar De Bree en zijn 'hel'-klasse, zij leven dank zij de zakelijkheid en beknoptheid, waarmee zij zijn geportretteerd; en dit was alleen mogelijk, omdat Bordewijk een zeer goed psycholoog is, die in een enkel detail precies weet uit te drukken, wat mindere schrijvers met een omhaal van woorden... *niet* uitdrukken. De beknopte stijl is een stijl voor psychologen en eigenlijk was dat honderd jaar geleden niet anders; en wie geen psycholoog is, moet liever niet proberen op grond van 'onze tijd' of de film zich in dit moeilijkste aller stijlgebieden te wagen.

Bint is de geschiedenis van een school onder het 'unzeitgemässe' systeem van een directeur, die de verpersoonlijking is van een dictatoriale paedagogische methode; als zodanig is *Bint* met een onmiskenbare, want geïnspireerde woede geschreven tegen het systeem Pestalozzi-Ligthart-Montessori-Casimir-de Vletter, dat berust op de nog niet zo lang geleden definitief ontdekte 'kinderziel'. (Ik schakel deze namen niet aan elkaar om onverantwoordelijk te generaliseren, maar omdat zij tegenover het systeem van Bint tot één galerij behoren.) De leraar De Bree, de eigenlijke hoofdpersoon (echter ondenkbaar in de compositie van het geheel zonder Bint als machtige schaduw), doet zijn intrede aan de school en raakt geheel in de ban van Bints sterke persoonlijkheid, die geen enkele barst van paedagoochelarij schijnt te vertonen. Het systeem wordt steeds consequenter doorgevoerd, ook al leeft Bint op voet van oorlog met de wethouder en met vrijwel de gehele maatschappelijke moraal van de 'eeuw van het kind'; prachtig

suggereert Bordewijk, hoe de school, die reuzen wil kweken, tegelijk afsterft, omdat er geen leerlingen meer bijkomen. Leerlingen met bijzondere gaven worden bij Bint niet aangemoedigd, maar neergedrukt, omdat de ervaring leert, dat zij in de samenleving meestal doodgewone huisvaders worden; zelfs wordt het systeem geen moment verzwakt om een jongen, die met zelfmoord dreigt: ‘er is geen reden iemand te sparen die zelfmoord aankondigt’. Maar als deze jongen zijn plan ook werkelijk volvoert en zich van kant maakt, blijkt de stugge, dictatoriale, principiële Bint, hoewel hij met de virtuositeit van zijn ijzeren wil een schooloproer onmiddellijk neerslaat, op den duur niet bestand tegen dit feit; het systeem is zelfs hem te veel, en De Bree ontdekt, dat ook Bint lijdt aan ‘de kleine fouten in het wezen die het menschelijke zijn’. Bint verdwijnt, hij wordt onzichtbaar; de school met het systeem wordt zijn praalgraf.

Het gehele boek heeft de toon van een uitmuntende groteske, die zeer diep peilt en volstrekt niet afgedaan kan worden met het constateren van het element overdrijving, dat in iedere groteske nu eenmaal onvermijdelijk steekt. Men hore Bints beginselverklaring op de vergadering van leraren (leraren, die bijna allen zijn creaturen zijn en door zijn persoonlijke invloed een keurcorps vormen):

‘Ik eisch van den leeraar dat hij zich niet inleeft in het kind, dat hij niet daalt. Ik eisch van het kind dat het zich inleeft in den leeraar, dat het klimt. Ik eisch dat het zich inleeft in tien leeraren. Ik eisch dat het tienmaal gehoorzaamheid zal kennen, tienmaal tucht, dat het door tien volwassenen zal worden getuchtigd.

De jeugd is bezig zich te constitueeren tot groote groepsverbanden die elken Zondag langs de straten gaan. Zij hebben een gevaarlijken schijn van schoonheid. Het individu gaat in hen onder, maar niet uit gehoorzaamheid.... De groepsverbanden zijn de ontbinding van het individu, omdat het geen gehoorzaamheid leert, maar macht. De mensch mag niet meer massa zijn dan voor de staatsorde noodig is. Hij mag geen leger vormen dan het staatsleger. Al deze Zondagslegers zijn infect. De mensch moet gehoorzaamheid leeren en

tucht. *Daardoor onderwerpt hij zijn wil en ontdekt hij zijn wil*.'

Ik heb de laatste zin gecursiveerd. Dit programma van Bint is een duidelijk programma tegen de paedagogen van de 'kinderziel', wier zwakke punt is, dat zij er een persoonlijkheidscultus van het kind op na houden, zonder dat iemand weet, waar al die persoonlijke kinderzieltjes voor moeten dienen. Bints programma is realistisch... maar het is tegelijk donquichoterie, omdat het door de tegenwoordige maatschappij niet meer wordt begrepen; het is van een oud-romeinse hardheid doortrokken en vol van spartaanse verachting voor culturele genietingen, die geen ander doel hebben dan de bevordering der algemene verslapping... en daarom is het 'unzeitgemäss', d.w.z. heroïsch en tevens bestemd om aan zijn eigen beginselen te gronde te gaan; op de zelfmoord, die voor het systeem de uiterste krachtproef moest zijn, gaat het kapot. Niet de wethouder, noch de oppositie der ouders, maar de 'kleine fout der menselijkheid' doet Bint schipbreuk lijden.

Uit de wijze, waarop Bordewijk de verhouding tussen leraren en leerlingen heeft getekend, blijkt m.i., dat hij die verhouding uit eigen ervaring moet hebben leren kennen. De schitterendste paedagogische systemen, die uitgaan van de vertedering voor de jeugd (door Ortega y Gasset gekarakteriseerd als 'de chantage met de jeugd'), kunnen niet ongedaan maken, dat er op een school altijd twee soorten moraal tegenover elkaar staan: de lerarenmoraal en de leerlingenmoraal. Zij kunnen elkaar soms kruisen, er kan een 'tussensfeer' van begrijpen en welwillende samenwerking ontstaan: desalniettemin blijven leraar en leerling elkaars antipoden. De leraar ziet de leerlingen in de eerste plaats als materiaal om op te voeden, de leerlingen zien hun leraren in de eerste plaats als onwezenlijke mens-goden (beminde of gehate), wier deugden en gebreken zij vervormd zien door de bril van de afstand; van elkaars werelden hebben zij wederzijds slechts een zeer onvolledig begrip, omdat zij in een gedwongen verhouding tot elkaar staan. Sommige vertederde paedagogen bedwelmen zich aan de illusie, dat men het contrast dier twee moralen kan opheffen door kameraadschappelijkheid of iets dergelijks;

illusie! De leraar geeft zich niet als mens aan leerlingen, de leerlingen passen er wel voor op, dat zij hun intiemste problemen overleveren aan de man voor de klas; en dat ligt in de aard der verhouding, die van nature een kunstmatige verhouding is en moet zijn. De kameraadschappelijkheid blijft altijd (en behoort te blijven) een compromis, dat de ware machtsverhoudingen dragelijk en voor beide partijen aannemelijk maakt; zodra zij een *ideaal* wordt, betekent zij een concessie aan de door niets gemotiveerde vertedering voor het kind, *omdat* het kind is.

Ziet men deze evidentie als de ondergrond van Bordewijks groteske, dan erkent men eerst recht (en vooral, als men toevallig zelf leerling en leraar is geweest) de grote betekenis van deze schijnbare ‘overdrijving’. *Bint* is geschreven uit de ‘lerarenmoraal’, zoals Vestdijks *Terug tot Ina Damman* met dezelfde scherpe, psychologische blik geschreven is uit de ‘leerlingenmoraal’; het is zeer de moeite waard om beide boeken, die samen weer op één front staan tegenover de Ligthart-moraal, in hun overeenkomsten en verschillen met elkaar te vergelijken. Zowel bij Bordewijk als bij Vestdijk ontbreekt de kunstmatige ‘tussensfeer’, die hedendaagse paedagogen wel eens willen uitgeven voor de werkelijke sfeer op de school; bij Bordewijk leven de leerlingen in het onbarmhartige uitzicht van de leraar De Bree op zijn apen en zeeleeuwen, bij Vestdijk leven de leraren in de mythe, die de leerling Anton Wachter in staat stelt zijn mens-goden in zijn denkwereld op te nemen. Dit verschil van uitgangspunt verklaart ook veel van het verschil der schrijfwijzen bij beide auteurs; terwijl bij Vestdijk de leraren met al hun menselijke tekortkomingen toch een overschot aan macht behouden, behandelt Bordewijk de leerlingen als verworpen gestalten van Hiëronymus Bosch, gezien van het leraarstafeltje af. Het is niet alleen de rebelse klas, die de bijnaam ‘de hel’ draagt, waarop Bordewijk een helse visie heeft; ook de ‘grauwe klas’ en de ‘bruine klas’ en de ‘bloemenklas’ konden van een doek van Bosch zijn weggelopen. Geen zweem van de paedagogische vertedering; de verbroedering tussen De Bree en zijn ‘hel’ komt voort uit een hardnekkig volgehouden guerilla

tussen de dierentemmer en zijn troep. Bordewijk ziet een klas niet als een verzameling van individuen, maar als een wezen, dat een organische eenheid vormt en in zijn reacties altijd zichzelf gelijk blijft; een observatie, die voor mij bewijst, dat hij het leraarschap van nabij moet kennen. Een klas is inderdaad een bovenpersoonlijk individu, waarin de leerlingenindividuen worden opgeslorpt; de taak van de leraar is vóór alles, die persoonlijkheid te raden en de eventuele onwillige elementen, die tegen die klas-persoonlijkheid verzet plegen, schaakmat te zetten. Uitmuntend ontwikkelt Bordewijk het karakter van de 'hel', het stelletje onrustige wezens, dat de trots is van de directeur Bint en dat, ondanks de aanhoudende regens straf, het meest verbonden is aan de geest van de school; alles getransponeerd in de sfeer van gedrocht en schimmel, die kenmerkend is voor zijn stijl en die het 'gewone' van de gemiddelde leerling laat verdwijnen achter een fantastische veelheid van groteske vormen. Er is in deze stijl voor het 'gewone' geen plaats; ieder wezen wordt door Bordewijk onmiddellijk betrapt op zijn uitwassen en krijgt een plaats aangewezen onder de gnomen van Hiëronymus Bosch.

In het begin van dit artikel wees ik er al op, dat men Bordewijk wel eens wil onderbrengen bij een mode-stijlprocédé, waar hij eigenlijk niets mee uitstaande heeft. Hij zelf heeft eens als invloed even de naam Van Oudshoorn genoemd; en inderdaad is hij aan deze schrijver in sommige opzichten verwant. Maar terwijl Van Oudshoorn langzamerhand in het beschrijven van slijmerige wezens in rottingstoestand is blijven steken, heeft Bordewijk afstand genomen; daarvan schijnt mij zijn zakelijke, praegnante stijl het symbool. Hij heeft de onmiskenbare humor, die Van Oudshoorn ontbreekt; een humor, die hem in staat stelt de representatieve eigenschappen der gnomen met een enkel beeld naar voren te halen uit de 'realiteit'; zelfs zijn fantastische namen, die de zonderlingste associaties doen geboren worden, werken daartoe mee (Whimpysinger, Kiekertak, Taas Daamde, Klotterbooke Bolmikolke, Schattenkeinder, leerlingen uit 'de hel'). Hoe voortreffelijk Bordewijk de kunst van beschrijven verstaat zonder ooit te vervallen in het vervelende schilderen met

woordklodders uit de school van Is. Querido, moge b.v. blijken uit dit fragment van De Bree's tocht met ‘de hel’ door Zeeuws-Vlaanderen:

‘Zij twaalven stonden even op den dam in het Krekerak en zagen over een zak van zee, de baai der Oosterschelde. Zij zagen veel dien dag. Hulst omwald, Axel rellend op een hoogte in het stof, ver weg kruivende struisveeren van het bluschwater in Sluiskil, op het terrein der fabriek, en toen zij er waren een motregen van ammoniak, die alle ijzer ontleedde. Er was een dwingende Oostenwind in hun rug. Zij zeilden aan op het diep gelegen Philippine, heel nietig, heel beklemmend, de grens passeerden zij een paar maal, en altijd waren daar slechte keiwegen. Er was veel somberheid van herbergen en grenshuizen. Dan weer dreven zij op den wind door de landen in een vlucht van lage vogels achter elkaar.’

Iemand, die zo de beknoptheid weet uit te buiten, heeft recht op beknoptheid. Hij onderscheidt zich soortelijk van degenen, die het korte beoefenen, omdat zij aan het lange nog niet eens toe zijn. Maar tevens heeft Bordewijk met deze korte roman *Bint* de onnozelheid en overbodigheid van de nog steeds geeerde lange huiskamerromans nog eens afdoende aan de kaak gesteld.

Met eigen ogen

LEO SJESTOW: *Crisis der Zekerheden. Drie Essays: Pascal, Dostojewsky, Husserl*

Er zijn twee manieren om een verhouding tot de philosophie te hebben; de ene is de verkeerde, de andere is de goede. Daarmee is niets gezegd ten gunste of ten nadele van de vele ‘stelsels’, die er bestaan; het gaat in de philosophie pas in de tweede plaats om de stelsels. De gehechtheid aan welk philosophisch systeem ook, *omdat* het als systeem zo voortreffelijk is gebouwd, bewijst dat de man, die zich hechtte, de verkeerde verhouding tot de philosophie heeft gevonden; want *ieder* systeem is, wanneer het tenminste niet door een warhoofd is uitgedacht, een sluitend geheel, waar men geen speld tussen kan krijgen. Zij, die de verkeerde verhouding tot de philosophie hebben, verdoen er echter hun tijd mee tòch naar de mogelijke spelden te zoeken, die mogelijk in een mogelijke reet van het systeem van een ander zouden kunnen worden gestoken, opdat zij na het verrichten van deze heldendaad triomfantelijk hùn systeem als het ware of het objectieve kunnen verheerlijken; voor deze categorie philosophen, die altijd gelijk heeft, omdat zij het gemakkelijke van zulk gelijkhebben nog nooit heeft beseft, is de ganse geschiedenis der philosophie eigenlijk één aanloop naar het systeem, waarbij zij toevallig leven kunnen, d.w.z. een serie mislukkingen aan de rekstok van het denken, uitsluitend verricht om de reuzenzwaai van het ware systeem voor te bereiden. Men vergeve mij dit stoute beeld, aan de gymnastiek ontleend; men zou deze opvatting van de philosophie ook kunnen verduidelijken door het beeld van een veldslag. Neem b.v. het zoëven verschenen boek van de Duitse philosoof Ernst von Aster, *Die Philosophie der Gegenwart*; het begint met een soort confetti-veldslag tussen systemen, zoals zelfs de terminologie van de auteur verraadt; de laatste zelfstandige figuren der Hegelse school, Marx en Feuerbach, ‘lopen met vliegende

vaandels naar het kamp van de tegenpartij over', het materialisme van Büchner en Vogt 'beheerst als populaire philosophie het slagveld en voert luidruchtig strijd met een bekrompen orthodoxie', etc. etc. Aangezien een philosoof zich het eerst verraadt door de woorden, waarin hij zich uitdrukt, mag men veilig aannemen, dat Von Aster zich meer interesseert voor het 'bakkeleien' der systemen, dan voor hun persoonlijk, onvervangbaar gehalte; hoe meer systemen aan de slag deelnemen, des te gevarieerder wordt de geschiedenis van het menselijk denken.

Ik geef deze verkeerde manier van philosopheren (verkeerd voor mijn gevoel althans) hier natuurlijk wat al te schematisch aan; maar ik heb nooit een tegenstelling in de philosophische wereld ontdekt, die beter het verschil tussen philosopheren en philosopheren aangaf. De scheidslijn loopt dwars door de gebruikelijke tegenstellingen, die men in philosophische handboeken gewoonlijk aantreft, heen; het is dikwijls moeilijk uit te maken, aan welke kant een philosoof staat, maar ik ben er van overtuigd, dat men van een philosoof en zijn gedachtengang *niets weet*, eer men heeft ontdekt, hoe hij zich juist op dit punt tegenover de philosophie verhoudt. Aan de ene, volgens mij de verkeerde zijde, valt altijd de nadruk op de methode, op de constructie, op de formule, aan de andere, volgens mij de goede zijde, zijn methode, constructie en formule altijd dienstbaar aan de persoonlijke *toon* van de denker, aan zijn 'denkmelodie', aan wat Leo Sjestow noemt de 'gril' van het leven; men kan dus, als men aan de 'goede' zijde staat, zeer veel eerbied hebben voor een preciese wijze van uitdrukken en een uiterst nauwkeurige verantwoording van zijn persoonlijke ervaringen in de noodzakelijke woorden, maar men zal hier nooit die woordenveldslag tot de inzet maken van zijn philosophische belangstelling.

Natuurlijk spreekt het vanzelf, dat de philosophen, die ik hier de verkeerde noem, met niet minder overtuiging *mijn* philosophie de verkeerde noemen; en daartegen heb ik generlei bezwaar, als men maar weet, waar het in deze materie om gaat. Vroeger verdedigde deze soort philosophen de 'waarheid' (en in sommige dogmatische kampen doet men dat

nòg); maar tegenwoordig is het meer en meer gebruikelijk geworden om voor de veldslag-philosophie een streng afgezonderd terrein op te eisen, waarin objectiviteit en norm regeren, terwijl men de tegenstander voor de voeten werpt, dat hij volstrekt geen philosoof, maar slechts *een psycholoog* is. ‘Los van de psychologische denkwijze’ is thans de leuze van de systeem-philosophen; ‘wat waar is, is absoluut waar, uit zichzelf; de waarheid is enig, of zij door mensen of monsters in hun oordelen wordt opgenomen, door engelen of door goden’, verklaart de philosoof Husserl; de wortels van die waarheid in de toevallige mens doen er niet toe, althans niet waar het de systeem-philosophie betreft. Op deze wijze trachten de volgens mij verkeerde philosophen de absolute Waarheid van weleer in modern, wetenschappelijk gewaad toch nog te redden; de afkomst van de ‘waarheid’ uit de ordinaire levensgebeurtenissen interesseert hen niet, zolang zij philosopheren. Leo Sjestow, die zich tegen deze soort philosophie richt met het scherpe waarnemingsvermogen van een persoonlijk en toch zeer zorgvuldig denker, karakteriseert de anti-psychologische denkmethode fijntjes met één zin: ‘Genealogische onderzoekingen zijn altijd gevaarlijk voor troonpretendenten.’ M.a.w. niet iedereen, die een Bourbonneus weet te vertonen, is daarom een Bourbon, niet iedere philosoof, die er in geslaagd is zich van een respectabel termenharnas te voorzien, is daarom een goed philosoof, dat is een philosoof uit noodzaak, uit persoonlijke aandrift. Maar al te vaak blijkt een wijsgeer een man, die met woorden heeft leren jongleren en zich daardoor een vrijbrief heeft verschaft om gedurende de rest van zijn leven over de persoonlijkste problemen nooit meer na te denken.

De drie essays van Leo Sjestow, die onder de niet al te duidelijke titel *Crisis der Zekerheden* gebundeld zijn, zijn zeer belangrijk, zeker veel belangrijker dan veel modelitteratuur van de dag; en men mag de uitgevers, die zulk een bundel riskeerden, dankbaar zijn voor deze culturele daad; immers, geld is er met dergelijke boeken niet te verdienen, omdat zij noch een verhaaltje, noch zelfs billijke troost verstrekken. De philosophie van Leo Sjestow is eenvoudig, maar heeft niets van de be-

denkelijke eenvoud van sommige moralisten, wier taak het schijnt voortdurend het zonnetje van binnen te laten schijnen; de philosophie van Sjestow is zo eenvoudig, dat er wellicht mensen zullen zijn, die zijn persoonlijke waarheid erger dan kolder zullen vinden; want als men niet gewoon is over de simpelste dingen na te denken, lijken zij ontzettend moeilijk te begrijpen, veel moeilijker b.v. dan allerlei dogma's, die men van zijn jeugd af heeft meegenomen en daarom nooit aan diepgaande twijfel heeft onderworpen. De allereenvoudigste levensproblemen verschijnen ons eerst als dwaasheden, omdat de officiële wereld alles in het werk stelt om zich aan vaste, overgeleverde normen te houden en de invasie van eenvoudige ‘waarheden’ te weren; immers die ‘waarheden’ hebben geen vastgesteld cijfer in de boekhouding des dagelijksen levens, zij lijken b.v. niets op de Waarheden met een hoofdletter, die door de maatschappij zijn gecanoniseerd. Ik zelf heb voor het eerst een eenvoudige ‘waarheid’ (zonder hoofdletter) gevonden in de vorm van het beeld ‘carnaval’, waarmee ik wilde uitdrukken, dat de mens zich alleen als ‘burger’ (dit woord in de ruimste betekenis genomen) kan handhaven door de eenvoudigste ontdekkingen omtrent het leven onmiddellijk om te zetten in gemeenplaatsen en door de ‘wijsheid’ alleen in zijn bestaan te tolereren als gril, als amusement, als ‘carnavalsmoraal’; zolang hij zich overgeeft aan de carnavalsroes is de ‘burger’ immers ook het tegendeel van zijn eigen deftige moraal, maar hij is het alleen bij wijze van aardigheid, zonder de consequenties van die omkering van alle ernst in spel werkelijk aan te durven; de ‘burger’ erkent zijn dichterlijke ‘mogelijkheden’ slechts in de algemeen toegelaten periode van zotheid.

Sjestows philosophie, hoewel anders, slavisch geaccentueerd, heeft een overeenkomstige verhouding tot het leven. In deze drie essays klinkt dit éne motief voortdurend weer door: men moet niet met algemene, z.g. menselijke ogen de wereld bekijken, zoals Kant dat deed, men moet, zoals Dostojewsky, ‘eigen ogen’ krijgen, men moet dus menselijkheid niet vereenzelvigen met de wetmatige wereld, die door de ‘gezamenlijkheid’ aan ons wordt opgedrongen, maar men moet de

wereld van de *gril*, van de *afgrond* aandurven. ‘Inplaats van een menigte vrije, onzichtbare geesten, individuele en grillige, waarmee de mythologie de wereld had bevolkt, heeft de wetenschap een nieuwe wereld van spookbeelden geschapen, spookbeelden, die altijd zichzelf gelijk en onveranderlijk zijn’, zegt Sjestow in zijn uitmuntend essay (zeker het geïnspireerdste van de bundel) over Dostojewsky, die hij tegenover Kant stelt als de mens van de ‘eigen ogen’. ‘De ervaring van Kant’ voegt Sjestow er aan toe, ‘is de collectieve ervaring der mensheid, en alleen een populaire, vluchtige uitlegging verwart haar met de feiten van het materieel of geestelijk bestaan’. Sjestows verering voor Dostojewsky, die overigens geenszins delirerend en juist door haar critische beheerstheid bij uitstek de verering is van de ware vriend, berust op een bewondering voor Dostojewsky's rebellie tegen de ‘gezamenlijkheid’, zowel in het leven (met de memoires uit het Siberische dodenhuis heeft Dostojewsky zich tegenover de leefwijze volgens de maatschappelijke moraal gesteld) als in de doelstelling van zijn grote romanfiguren, die volgens Sjestows scherpzinnige analyse hun eigenlijke bestaan kunnen baseren op een ‘wet der volkomen ongegrondheid’; in de romans van Dostojewsky heerst een ‘logica der droomgezichten’.

Dat het essay over Dostojewsky de beide andere, die ook zeer belangrijk zijn, blijft domineren, is wellicht te verklaren uit de gemeenschappelijke landaard. Sjestow (geb. 1866) is weliswaar een kosmopolitisch georiënteerde Rus (hij is in 1920 vrijwillig uitgeweken en woont sedert dien te Parijs, waar hij hoogleraar in de wijsbegeerte aan de Sorbonne is; zie over hem de studie van dr J. Suys, *Leo Sjestows Protest tegen de Rede*), maar zijn philosophie, die overal de aanmatiging van het aristotelische denken, van de ‘gezamenlijkheid’ en van de wetenschap op het spoor tracht te komen, komt organisch voort uit de Russische cultuur met haar uitgesproken voorkeur voor het irrationele. Sjestow spreekt over waarheid en wetenschap als onverzoenlijke grootheden; en wanneer hij zelf, al philosopherend, gebruik maakt van wetenschappelijke termen, dan geschiedt dat niet, omdat hij zichzelf onfeilbaar wil maken; wat Sjestow over de onfeilbaarheid denkt, heeft hij in het op-

stel over Husserl duidelijk genoeg gezegd. Sjestow is ongetwijfeld een philosoof, ook in de vak-betekenis van het woord (ik bedoel daarmee, dat zijn wijze van redeneren niet bij ongeluk als ‘kunst’ kan worden afgedaan, zoals die van Nietzsche b.v.); hij is vaak ietwat omslachtig om vooral geen enkel argument te vergeten, dat zijn ene grote, eenvoudige ontdekking weer beter kan rechtvaardigen voor hen, die het aan woorden willen toetsen; maar hij heeft niets van de ondoorleefdheid der veldslag-philosophen, omdat hij zich telkens vernieuwt, telkens met andere ‘eigen ogen’ weer tot zijn kernprobleem nadert, telkens het raadsel terugvindt, dat hij pas met logische argumenten heeft trachten te formuleren.

Als men Sjestow een vertegenwoordiger van het irrationalisme noemt, moet men dan ook oppassen geen misverstand te kweken; want het ‘protest tegen de rede’ van deze denker is geen *ontvluchten* van de verantwoordelijkheid, die de verstandelijke rekenschap-en-verantwoording meebrengt. In dit opzicht blijkt vooral zijn verwantschap met Pascal, die de verantwoordelijkheid van de superbe rede zozeer had beseft, dat hij *daardoor* weer op zijn ‘eigen ogen’ was gaan vertrouwen: ‘que j'aime à voir cette superbe raison humiliée et suppliante’. Het verschil tussen de ‘verkeerde’ en de ‘goede’ philosophen is niet, dat de eersten de rede aanvaarden en de anderen haar verwerpen; ook de man, die philosopheert uit persoonlijke behoefte, heeft de verantwoording met argumenten nodig, evenzeer zelfs als degeen, die het philosopheren bedrijft als woordentennis; het verschil is, dat de philosophie van Husserl aan de afgrond voorbij is gegaan, die Pascal heeft gezien. ‘De “ziekte” en de “afgrond” van Pascal (waren) klaarblijkelijk die raadselachtige stoot, die gezegende gaven, zonder welke zich Pascals waarheid nooit aan hem geopenbaard zou hebben.’ Men moet op een of andere manier aan de afgrond gebracht zijn, anders kan men niet philosopheren; en dit niet hysterisch bedoeld, neen, uitsluitend als werkelijke en volstrekt niet altijd van buitenaf zichtbare levenservaring. Dat Sjestow philosopheert, omdat hij zelf van de afgrond weet, blijkt ook (of liever: in de eerste plaats) uit zijn stijl; want hoewel deze opstellen tamelijk schools en vaak zelfs bepaald lelijk

vertaald zijn (door C.I. Spruit), vindt men in de vertaling nog gemakkelijk de nuances terug, die voor de beoordeling van Sjestows wijsbegeerte beslissend zijn. Sjestow maakt zijn persoonlijke ervaringen niet tot algemeen bezit-in-druk, om een nieuw systeem aan de vele bestaande toe te voegen; àls hij iets van een systeem geeft in zijn hardnekkig vasthouden aan zijn 'grondwaarheid', dan komt dat voort uit de *onvermijdelijkheid* van het systematische, ook voor de persoonlijkste denker; maar vóór alles bespeurt men in zijn werk een poging om de 'eigen ogen' van Pascal en Dostojewsky te rechtvaardigen voor een wereld, die het 'gezamenlijke' het normale pleegt te noemen. Aan Dostojewsky demonstreert Sjestow in zekere zin ook zichzelf, als hij laat zien, hoe ook in deze figuur met 'eigen ogen' de angst leefde voor de helderheid, in wier licht de krankzinnige niet beneden de wetenschapsmens staat, hoe Dostojewsky in zijn *Gebroeders Karamazow* naast de woorden van Iwan en Dimitrij Karamazow ook de houterige positiviteit van de monnik Zosima verkondigt; het is de *leraar* Dostojewsky, die voor de 'gezamenlijkheid' doceert, wat men alleen als persoonlijke ervaring kan beleven. Dit element leraar steekt ook in Sjestow; het steekt in ieder mens, die vitaliteit genoeg heeft om van zijn ervaringen mededeling te doen, ook al heeft hij daarbij niet de illusie, dat hij met zijn noodzakelijkerwijs abstracte woorden anderen zal bereiken dan hen, die reeds uit zichzelf soortgelijke dingen ervaren hebben of rijp zijn òm ze te ervaren; het is de inconsequentie van onze soort philosophie, waarop de philosophen van de categorie Husserl ons altijd zullen kunnen betrappen... gelukkig maar....

De onverzorgde stijl

J. SLAUERHOFF: *Het Leven op Aarde*

Men zal zich herinneren, dat de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde in 1934 Slauerhoff de Van der Hoogtprijs heeft toegekend. In mijn commentaar op die toekenning schreef ik, dat de Commissie, wier taak het is de gegadigden aan te wijzen, ditmaal een gelukkige greep had gedaan en vooral, omdat zij in haar motivering de nadruk legde op het gehele oeuvre van deze merkwaardige schrijver. Weliswaar was dezelfde Commissie niet bepaald royaal in haar erkenning van Slauerhoffs verdiensten, want zij maakte aanmerking op de 'bij uitstek onverzorgdheid' van zijn werk; 'uit deze tekst spreekt weer eens het onverwoestbaar paedagogisch instinct, dat nooit nalaten kan grote mannen op hun onverzorgde nagels te wijzen', schreef ik daarbij als kanttekening, want de vitterij leek mij nogal dwaas, zelfs afgezien van het 'feestelijke' ogenblik. Welke schrijver van betekenis kan men *niet* bevitten op kleinigheden? En is het juist het zo voor te stellen, als zou de betekenis van zulk een schrijver door zijn kleine 'oneffenheden' worden ontluisterd? Ik ben ervan overtuigd, dat de ideale grootheid van het volstrekt vlekkeloze meesterschap alleen in de verbeelding van mensen bestaat, die dat meesterschap slechts uit de verte kennen. Er 'straalt' niets, als men in de nabijheid van het genie komt, althans niet op de wijze van electrische kacheltjes of zonnige gezichten; integendeel, het geniale hangt nauw samen met de 'onverzorgdheid', waarvan de Commissie in quaestie Slauerhoff een verwijt wil maken. Zonder zijn fouten zou Slauerhoff Slauerhoff niet zijn; hij zou misschien bedrieglijk veel lijken op de dichter Van Geuns, die zeker veel minder fouten maakt dan Slauerhoff, maar desondanks een typische epigoon is. Wie het werk van Slauerhoff ziet als een verzameling van in wezen bijzondere gedichten en prozastukken, waarover als een laagje

stof of vleksgewijze hier en daar ‘onverzorgdheden’ liggen verspreid, die men er desnoods van zou kunnen wegnemen om de volmaaktheid van het werk te verhogen, miskent te enenmale de persoonlijkheid Slauerhoff. Zijn nonchalance, die lak schijnt te hebben aan alle litteraire polijstmethoden (schijnt: want natuurlijk is ook Slauerhoff wel degelijk een auteur met auteursbedenkingen en bestaat die beroemde ‘onverzorgdheid’ alleen in vergelijking met andere auteurs, die van nature verzorgder schrijven), is tevens een van de onvervangbare qualiteiten van zijn stijl; ik zou een boek van Slauerhoff zonder die nonchalance een verdacht symptoom vinden. Zolang Slauerhoff nog ‘onverzorgd’ schrijft, onderscheidt hij zich althans principieel van de litteratuurmakers, die voortdurend aan het effect op de academische aestheten denken; nonchalance wijst in dit geval trouwens meer op zorgeloosheid dan op onverzorgdheid, en zorgeloosheid tegenover de litteraire côterieën kan alleen maar een goede eigenschap worden genoemd.

Deze opmerkingen hebben niet de bedoeling Slauerhoff door dik en dun te verdedigen tegen zijn zo geheten ‘slordigheid’, maar willen uitsluitend in het licht stellen, dat men deze slordigheid niet mag beschouwen als gebrek aan goede litteraire manieren, die de schrijver per se nog eens zal hebben te leren, wil hij een authentiek genie genoemd kunnen worden, zelfs door zoiets eerbiedwaardigs als de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde. Het zou van veel meer belang zijn, dat Slauerhoff zijn ‘onverzorgdheid’ met een maximum aan vormkracht productief maakte; als men hem iets kan verwijten, dan is het, dat hij dat maximum niet overal haalt, dat zo nu en dan zijn begenadigde ‘slordigheid’ werkelijk ontaardt in wat men als rommel zou kunnen betitelen; maar ik leg er toch nog eens de nadruk op, dat ik hiermee iets anders bedoel dan de betuttelende Commissie van de Maatschappij. Slauerhoffs laatste roman, *Het Leven op Aarde*, die als geheel zeker niet zijn beste werk is, laat al bijzonder duidelijk zien, hoe het element ‘onverzorgdheid’ van Slauerhoffs stijl *tegelijk* zijn beste en slechtste eigenschap is; want men vindt hier die met schijnbare nonchalance neergegooide, maar eigenlijk meesterlijk getroffen episoden naast de *werkelijk* rommelige, als met

onverschilligheid en zelfs tegenzin afgeschreven scènes; en men kan soms nauwelijks aangeven, waar deze twee gebieden in elkaar overgaan, zozeer is de ‘slordigheid’ no 1 en de scheiding in ‘goede’ en ‘slechte’ slordigheid een zaak van achteraf analyseren.

Slauerhoff is geenszins het type van de geboren romanschrijver; veeleer is hij te karakteriseren als een geboren prozaïst. Zijn roman *Het Verboden Rijk* is misschien als roman geslotener van bouw dan *Het Leven op Aarde*; maar beide boeken hebben toch gemeen, dat zij kennelijk onwillig zijn tegenover hun architect; en dat waarschijnlijk wel, omdat die architect meer een improvisator dan een constructeur is. Het onmetelijke China komt uit de boeken van Slauerhoff naar voren als een onmetelijke chaos, niet in het minst, omdat de auteur zich tegenover dat chaotische vrijwel geen zelfbeperking oplegt. In *Het Leven op Aarde* is een ‘verhaal’, maar wie dit boek beoordeelt naar de qualiteit van dat ‘verhaal’, kan er niet veel belangrijks van vertellen; het ‘verhaal’ verschilt vaak niet veel van een onwaarschijnlijk relaas van een wapentransport naar de stad Tsjong King, waarbij de desperado-uit-levensonlust Cameron (een voor verschillende novellen en gedichten van Slauerhoff representatieve figuur, die verschillende namen draagt, maar altijd in hoofdzaak dezelfde is) toevallig betrokken raakt, nadat hij met de louche Chinees Hsioe, een soort bescheiden Zaharof, betrekkingen heeft aangeknoopt. Het is een outcast, deze Cameron, die eerst vergeefs tracht door te dringen in het wriemelende, dichtbevolkte en weeklagende China, die knabbelt aan de rand van iets onafzienbaars en geheimzinnigs, tot de ontmoeting met Hsioe hem in de gelegenheid stelt afwezig deel te hebben aan dit land. Afwezig: want hoe concreet Slauerhoff ook moge zijn in zijn beschrijving van China en de Chinezen, hij blijft toch altijd tevens de Europeaan met een gevoel van weerzin tegen de omarming van de enorme poliep. Zijn roman is verzadigd van de Chinese atmosfeer, maar niet minder van de ontgoochelingen, die de uitgestrektheid noodzakelijkerwijs inhoudt; Cameron is niet alleen in Europa, maar ook in China een uitgeworpene, hij heeft geen romantisch verlangen om zich uit

protest tegen Europa met de Chinezen te verbroederen, maar blijft in China evenzeer een rusteloze, ongeneeslijk ziek aan spleen.

Wat China in de eerste plaats voor Slauerhoff vertegenwoordigt, leest men op pag. 112 van *Het Leven op Aarde*:

'Dus had ik gevonden wat ik zocht: een voortbeweging over een land dat zeker grenzeloos moest zijn, zoo langzaam kwamen wij vooruit, zooveel mogelijkheden van omwegen, verdwaling, oponthoud en terugslag waren er.' De zin is niet alleen karakteristiek voor het China, dat de outcast Cameron boeit, maar evenzeer voor Slauerhoffs wijze van romanschrijven. Zijn boek is grenzeloos, vol omwegen, verdwaling, oponthoud en terugslag; de historie van het wapentransport en het verblijf van Cameron en zijn reisgenoten in de stad Tsjong King is eigenlijk niet veel meer dan een voorwendsel voor Slauerhoff om telkens nieuwe China-episoden (zij het dan ook door een dun romandraadje aan elkaar verbonden) voor de lezer op te roepen. Men herinnert zich dan ook na lezing van *Het Leven op Aarde* maar weinig van de gebeurtenissen, die soms ronduit absurd zijn (ik noem b.v. het verhaal van Camerons werkzaamheid in Tsjong King als radioconstructeur; als hij, op reeds mysterieuze wijze, de meeste ingrediënten voor het bouwen van een toestel heeft gevonden, ontdekt hij natuurlijk nog juist op tijd de hem nog ontbrekende lampen... en dat nog wel in een tempel!); maar des te beter herinnert men zich, dank zij Slauerhoffs pregnante, in haar quasi-onverschilligheid en ironische nuance vaak zo dodelijk-juiste typering van een mens, een ding, een geur, een gebaar, de afzonderlijke episoden, die geenszins behoren onder te doen voor het beste, wat Slauerhoff tot nog toe heeft geschreven.

Verticaal een mislukking, horizontaal een boek vol boeiende panorama's, niet alleen van het Chinese landschap, maar vooral van de menselijke ziel: aldus zou men *Het Leven op Aarde* wellicht het best kunnen karakteriseren. Slauerhoff is zorgeloos ten opzichte van de 'grote lijn' en in zoverre is hij geen romancier par droit de naissance; Slauerhoff is zorgeloos ten opzichte van het brede vlak en in zoverre blijft hij ook in een als geheel weinig geslaagd boek het type van de eersterangs-

auteur, want hij verstaat de kunst om te verdwalen in zijn stof als misschien geen tweede in Nederland. Daarom is er een belangrijk verschil tussen b.v. *Orient Express* van Den Doolaard, dat mogelijk als 'verhaal' zelfs beter in elkaar zit, en *Het Leven op Aarde*; Den Doolaard is geen mensenkenner, Slauerhoff is het wel; hij is, ook waar hij onder de indruk is van het exotische, nooit geïmponeerd als een schooljongen. Met enkele zinnen staat een ganse historische episode voor ons:

'Eenige jaren na zijn komst (van den vreemdeling Velho) werd het rijk weer gesloten voor de Westerlingen, die behalve hun goederen waarvoor zij andere goederen ruilden, ook hun geloof, waardoor zij macht hoopten te krijgen, invoerden. Hier en daar begon het al de voorouderverereering te ondermijnen en in sommige steden aan de kust lagen de graven verwaarloosd, de steenen aan de ingang brokkelden af en beenderen kwamen aan de oppervlakte. Naamtabletten waren gebroken en door geen andere vervangen en zelfs de begrafenissen geschiedden haastig en slordig. Men zong zelfs binnensmonds psalmen en litanieën, terwijl de betaalde huilebalken het rauwe jammergeluid uitbrulden. En ook in Peking aan het hooge hof begon het met wiskunde en sterrenkunde en eindigde het met de evangeliën. De afgezanten dienden zich aan als geleerden en technici en ontpopten zich als missionarissen.'

Zulk een passage geeft Slauerhoffs kijk op een stukje geschiedenis van de zending, niet in een betoog, maar in scherpe, concrete beelden, die zonder enige redenering, uitsluitend door de keuze van de zichtbare dingen, toch een persoonlijke verhouding geven van één bepaalde mens tot de geschiedenis. Ook de 'objectieve' beschrijving is bij Slauerhoff altijd vol van zijn persoonlijkheid; ook zijn landschappen zijn doordrenkt van de aanwezigheid van de outcast. De wonderlijke tocht naar Tsjong King 'leek op het vooruitschuiven van een gletscher, onmerkbaar en onweerstaanbaar. De rampen rolden er als zwerfblokken overheen, diepe sporen achterlatend en verwoestend, maar de gang van de vooruitsschuivende massa zelf werd niet beïnvloed'. Men voelt het reeds door dit citaat: de tocht is voor Slauerhoff niet louter een verplaatsing

van het ene punt naar het andere, er is ook een tocht van de ziel, die zich in het beeld van de vooruitschuivende gletscher mengt met de expeditie via overstroomde gebieden en door de woestijn. De tocht krijgt aldus iets van het fatale van een kruistocht, van een stoomwals: de individuen worden niet geteld, er gebeurt iets mèt de individuen.

Slauerhoffs stijl heeft een zo direct geluid, dat men aan het verzwakken van de toon bijna met zekerheid kan zeggen, dat de schrijver op dat punt lusteloos werd en er zich afmaakte, terwijl men evenzeer aan een plotseling sterke inzet bespeurt, dat hij weer op volle kracht is gekomen. Men krijgt b.v. de indruk, dat Slauerhoff met het slot niet recht raad wist en maar iets verzon; maar tijdens dit verzinnen maakt zich de inspiratie weer van hem meester en hij schrijft een poëtisch fragment van het beste gehalte, dat overigens los achter de roman hangt. Een van de subtielste stukken is ook de levensgeschiedenis van de reisgezel Op-één-na, een kleine novelle op zichzelf, met alle speelse en nukkige variaties van Slauerhoffs talent gecomponeerd. Ook deze Op-één-na is een duidelijke tegenspeler van de outcast Cameron; hij is een mislukte geleerde, die zijn examens altijd deed ‘op één na’. De ongelukkige strandt op een essay van minstens vijfhonderd karakters over de zin van een tekst van Kong-Foe-Tse, en na deze mislukking valt hij steeds dieper, tot hij op het niveau van alle ‘helden’ van Slauerhoff gekomen is: het avonturierschap zonder de branie van het avontuur, de verstotenheid als noodlot, de belachelijkheid naast de eenzaamheid. De grootste overwinning, die Op-één-na in dit boek viert, is zijn benoeming als schoolmeester in Tsjong King....

‘Soms kwam de gedachte wel in mij op, dat wij samen, Op-één-na en ik, die wel “Bijna-niet” mocht heeten, in een volgend bestaan een symbiose, een volledig wezen zouden kunnen vormen....’

Zo denkt Cameron, maar hij verwerpt die gedachte weer vol schrik, omdat hij de volledigheid niet begeert; zij zou hem rust en stabiliteit verschaffen, en het fatum van de outcast is, dat hij tegen het leven aanleeft, zonder naar de completering van zijn bestaan anders dan in de droom te kunnen verlangen.

Is dit ook niet de verhouding, die er tussen Slauerhoff en China bestaat? Is China niet de projectie van zijn verlangens..., maar zonder de begeerte tot eenwording, anders dan in een droom?

Vuurtjes stoken

WERNER SCHLEGEL: *Dichter auf dem Scheiterhaufen*

Het pleizier van vuurtjes stoken is niet alleen voor de jeugd gereserveerd; dat het in onze samenleving, officieel althans, weinig populair is, komt, doordat de politievoorschriften zich er uit practische overwegingen tegen verzetten; maar uit de hartstocht, waarmee jongens in de zomer de brand jagen in heidestruiken en dennenaalden, mitsgaders uit oeroude gebruiken als de in de Achterhoek nog altijd met bijzonder ritueel verzorgde Paasvuren, blijkt wel, welk een oorspronkelijke drift zich hier botviert. Het vuur is niet voor niets door Prometheus van de hemel gehaald, en niet voor niets heeft de vertoornde Zeus de onbescheidene gestraft door hem te ketenen aan de Kaukasus, waar een adelaar van zijn steeds aangroeiende lever komt eten; niet voor niets ook loopt deze oude mythe parallel met een ander verhaal, volgens hetwelk Prometheus een geheim bezat, dat de oppergod noodlottig kon worden en dat zelfs in staat zou zijn hem te onttronen. De magische betekenis, die door verschillende godsdienstvormen aan het vuur wordt toegekend, hangt samen met het tegelijk vernietigende en scheppende karakter van dit ‘element’; de vogel Phoenix herrijst immers uit de as, verjongd, gepurifieerd door de vlammen.

Men kan de ‘waarheid’ van oude mythen uit schoolboekjes leren, om haar onmiddellijk weer te vergeten; maar aanbevelenswaardiger is het, zich niet op de autoriteit van boeken te beroepen en zelf na te gaan in hoeverre het vuur ook voor ons nog een magische functie vertegenwoordigt. Iemand, die zich voor dergelijke ‘waarheden’ uit eigen beleving openstelt, zal zich zeker de sensaties herinneren van het verboden vuurtjes stoken uit eigen jeugd. De verbodenheid is één van de bijzondere bekoringen, ongetwijfeld, al is het onjuist om daaruit alleen de speciale voorliefde voor het vuur te ver-

klaren; eerder is het zo, dat door de maatschappelijke gevangenis, waarin onze cultuur het vuur heeft opgesloten, dat vuur meestal dadelijk geassocieerd wordt met de verboden vrucht, terwijl in de ontwikkeling der dingen *eerst* het vuur er was en *daarna* het verbod om het onbeperkt te gebruiken. Het verbod is er om overtreden te worden, zoals alle verboden; de mensheid heeft verboden nodig om zich in stand te kunnen houden, maar ieder individu van de vele individuen, waaruit de mensheid bestaat, is met zulk een voorzorgsmaatregel innerlijk ontevreden. Het genoegen, waarmee keizer Nero Rome vóór zich zag branden, is een pathologische vergroting van een pleizier in de vernietigende, schoonmakende kracht van het vuur, dat in ieder van ons nog zeer levend is; vandaar, dat het spelen met lucifers door kinderen met strenge vermaningen wordt vervolgd, juist omdat de bekoring van dat spelen tot heimelijk overtreden van het maatschappelijk verbod uitlokt. Telkens weer, zou men kunnen zeggen, steelt Prometheus (in de gedaante van een of andere Jan of Pietje, die met lucifers speelt) het vuur van de hemel; telkens weer ketent Zeus de ondeugende Prometheus aan de Kaukasus van de maatschappelijke conventies, die strenger zijn naarmate de gevaren van het vuur die maatschappij meer bedreigen.

De beeldspraak, waarin Prometheus het centrale punt is, heeft Carry van Bruggen in haar studie over de verhouding van individu en collectiviteit aangegrepen als een gelegenheid om twee aan elkaar tegengestelde richtingen van menselijk denken (het denken als *verzet*: Prometheus, en het denken als *bevestiging*: Zeus) te symboliseren. Ik wil echter in dit opstel niet eens zo ver gaan en mij bepalen tot het vuur in de eigenlijke zin des woords. Men kent waarschijnlijk de geschiedenis van Herostratus, die de tempel te Ephesus in brand stak om zijn naam te vereeuwigen. Deze Herostratus is een merkwaardig man; niet iedereen, die een tempel in brand steekt, is er op gesteld, dat zijn naam van de daken wordt uitgeschreeuwd; maar voor Herostratus bestond er een onmiddellijk verband tussen het vernietigen van een door de maatschappij in ere gehouden gebouw en zijn roem. De gedachte aan het paradoxale

van zulk een roem hinderde hem blijkbaar tenslotte niet meer, toen hij de vlammen vrij spel liet; hij overtrad het sociale verbod en achtte alle bedreigingen aan dat verbod verbonden gering, omdat de reputatie van een dwaze daad hem meer waard was dan een renteniersbaantje gelijk aan dat van alle anderen. Bij Herostratus zien wij dus vuur en persoonlijk initiatief (hoe infantiel ook toegepast) verenigd in hun verzet tegen de maatschappelijke orde; een bewijs, dat het individu, wanneer het voor risico niet bang is en tot iedere prijs zijn eigenheid, d.w.z. in dit geval zijn *naam*, wil verheffen boven de talloze namen der medeburgers, er niet voor terug zal deinzen het vuur uit zijn door de maatschappij ingerichte gevangenis te bevrijden en tegen die maatschappij uit te spelen. Herostratus heeft zijn zin gekregen: nog in de twintigste eeuw na Christus leren de schoolkinderen die ene naam, terwijl de naam van de winkelier op de hoek tegenover Herostratus onherroepelijk is verloren gegaan.

De herostratische kant van het brandstichten, de bedoeling om door middel van het vuur zich een soort dwaze positiviteit in de wereld te verschaffen, vindt men in pathologische vorm ook in onze maatschappelijke verhoudingen bij bepaalde personen terug; men kan er, al naar men wil, zijn psychologische en zelfs psychoanalytische conclusies uit trekken. Maar omdat het verbod zo streng is, zal de normale burger van de staat zijn handen wel thuis houden; er zijn bijzondere omstandigheden nodig voor een historische brandstichting, zoals b.v. een collectieve roes, die het verbod en de daarmee verbonden strafmaatregelen tijdelijk buiten werking stelt. Zulke bijzondere omstandigheden waren de gebeurtenissen van 1933 in Duitsland, die een op zichzelf niet eens zeer gevaarlijk, maar symbolisch des te belangrijker brandje ten gevolge hadden: het auto-da-fe der Duitse litteratuur.

Auto-da-fe (actus fidei) betekent, zoals men weet, ‘daad van geloof’; dat men bij het horen van het woord aanstonds aan vuur denkt, is een gevolg van de afdoende wijze, waarop de Inquisitie zulke ‘daden’ in practijk placht te brengen. Ook de boekenbrandstapel van het Derde Rijk was in de eigenlijke en de oneigenlijke betekenis van het woord een auto-da-fe; daad

van geloof en vuur gingen er samen om aan de wereld een demonstratie te geven van een proces tegen de moderne heks: asphaltlitteratuur; een bepaalde maatschappelijke stroming verschafte zich hier, begunstigd door het plotseling wegvallen van de gewone sociale remmen, de reputatie van Herostratus de Ephesiër.

Voorzover er dus een element van openhartige neiging tot vuurtjes stoken in deze boekenverbranding steekt, is er eigenlijk geen reden er zich druk om te maken; men gunt het bepaalde mensen graag, dat zij zich verrukkelijk positief voelen door andermans geestesproducten in vlammen te zien opgaan. Een gezamenlijk bedreven (mits niet op gebouwen of personen toegepaste) herostratische daad is een onschuldig genoegen, dat misschien andere brandstichting voorkomt; en onze liefde voor de Duitse litteratuur uit de periode voor Hitler behoeft niet zo groot te zijn, dat zij ons drijft tot heftig rouwmisbaar om die paar stuks verkoolde uitgaafjes, waarvan duplicaten buiten de Duitse grenzen bovendien nog overal verkrijgbaar zijn. Dat Luther de pauselijke bul verbrandde, dat de opstandelingen van 1848 te Wenen het portret van Metternich verbrandden... het zijn feiten, die uit de magische betekenis van zulk een vuurdaad te verklaren zijn; zelfs het verbranden van ketters kan men, uit een bepaald gezichtspunt bezien, verdedigen als een noodzakelijke grote schoonmaak in het belang van de ware leer. Het verbranden op zichzelf kan, vooral waar het zulke onschuldige objecten als boeken betreft, moeilijk als een misdaad worden veroordeeld; alles hangt dus af van onze sympathie of antipathie jegens de levensbeschouwing, die door de verbranding wordt gesymboliseerd. Het vuur vernietigt, maar het zuivert ook; gesteld dus, dat de zuivering, beoogd door juist dit auto-da-fe, ons meer waard zou zijn dan de vernietiging, dan zouden wij de Duitse boekenbrandstapel zelfs in hoge mate kunnen waarderen. Dat het buitenland deze procedure echter algemeen heeft afgewezen en in de eerste plaats de belachelijkheid van het gebaar heeft gezien, ligt dus niet aan het vuur als zodanig, maar aan de wijze waarop de nationaal-socialistische jeugd (met minister Goebbels als beproefde loudspeaker) meende tegen de

‘geest’ te kunnen strijden. Er is, waarschijnlijk onder de indruk van de verontwaardiging bij de omringende volken, waarvoor men in Duitsland onderbewust veel meer respect heeft dan men op grond van de rassenpsychose toegeeft, dan ook geen herhaling gevolgd; en men heeft van Duitse intellectuele zijde niets nagelaten, om het ietwat overhaaste vreugdevuur te interpreteren als een verbranding van ‘Schund’. Het is duidelijk, dat deze uitleg van het geval onhoudbaar is. De bibliotheek van verbrande boeken, die te Parijs is ingericht, leert, dat het begrip ‘Schund’ zich heeft uitgestrekt tot Lessing, Voltaire, Gide, Lawrence en Thomas Mann! Een Parijse correspondent schreef destijds naar aanleiding van deze bibliotheek: ‘Men is iederen keer weer verpletterd door de absurditeit van de opgemaakte lijst en tegelijk door de kinderachtige hulpeloosheid van het gebaar....’

Kinderachtig: hier grijp ik even terug op wat ik boven schreef over de voorliefde van de jeugd voor het vuur. Als wij in dit geval in de Duitse boekenverbranding een symbolisch feit moeten zien, dan is het de symboliek van de *overtreding van het verbod*, die zich aan ons opdringt. Er bestond in het Duitsland vóór Hitler een vrijwel onbeperkte geestelijke vrijheid, die, gegeven het Duitse volkskarakter, soms bijzonder veel op anarchie leek; Berlijn tussen 1918 en 1933 was de stad van de ontelbare gezindten en stromingen, uiteraard ook van de vrijwel ongelimiteerd toegelaten ‘Schund’. Deze toestand is een groot deel van het Duitse volk al lang (lang voor de opkomst van het nationaal-socialisme b.v.) een doorn in het oog geweest; een volk, dat jaren achtereen gehoorzaamd heeft, is niet rijp voor een vrijheidsbegrip, dat de Fransman in het bloed is overgegaan; voor de gemiddelde Duitser, zelfs voor een deel van de Duitse intellectuelen, betekende de onbeperkte vrijheid van Berlijn eenvoudig *het verbod om te gehoorzamen*. Vandaar dat in brede lagen van het Duitse volk (en werkelijk niet alleen die, waarvoor Rudolf Herzog zijn fidele romans schreef!) reeds lang de neiging bestond om dat verbod te overtreden en alle litteratuur, die zich niet afhankelijk stelde van de nationale idee en het gezagsprincipe, onder één hoofd te rangschikken: ‘Schund’. Als men nagaat, wat tegenwoordig in deze kringen

(door de ‘nationale revolutie’ aan de macht gekomen en in het bezit van persorganen en uitgeverijen) onder ‘Asphaltliteratur’ wordt samengevat, dan ziet men eerst recht, hoe weinig het Duitse volk van de republiek van Weimar heeft geprofiteerd; en men verwondert zich dan ook minder over de chaotische lijst van verbrande boeken, waarop de banaalste producten der voor-Hitleriaanse boulevard-litteratuur èn de werken van eersterangsschrijvers zonder enig besef van rangorde dwars door elkaar heen zijn gegooid.

Er is nu enige tijd geleden in Duitsland een boekje verschenen, ongetwijfeld van een braaf man, waarin de boekenbrandstapel voor het oog der wereld wordt gerechtvaardigd. Het boekje, *Dichter auf dem Scheiterhaufen*, van Werner Schlegel is niet belangrijk als schriftuur, maar zeer karakteristiek voor de vuursymboliek der verbodsovertreders. De auteur moet wel iemand zijn, die gemakkelijk aan grote woorden gelooft; natuurlijk begint ook dit werkje met de thans gebruikelijke phrasen over ‘Frontkameradschaft’ en over het ‘tragische genie’ Friedrich Nietzsche, dat, mogen wij het geloven, het vuurgericht tegen Freud en Gide al veertig jaar geleden met profetische blik heeft voorzien; volgens deze opvatting (ik heb het elders letterlijk zo gelezen in een Duits blaadje) gingen de frontstrijders meestal met *Also sprach Zarathustra* in hun ransel de loopgraven in. Daarna volgt een kleine bloemlezing uit enige verbrande schrijvers, waarbij de auteur er zorgvuldig op gelet heeft zijn citaten uit de tweede- of derderangsfiguren te putten; het spreekt vanzelf, dat Alfred Kerr, Emil Ludwig en Erich Kästner het moeten ontgelden, en men zou daartegen ook niet het minste bezwaar hebben, als de wijze van behandeling dier citaten door Werner Schlegel zelfs maar halen kon bij de methoden der verbrande heren. Voor het buitenland was deze opsomming bovendien volkomen overbodig, aangezien men hier ook voor 1933 wel wist, dat Alfred Kerr een aanstellerig stijltje schreef. Bijzonder boos maakt Werner Schlegel zich natuurlijk op Kurt Tucholski, de schrijver van het amusante *Deutschland, Deutschland über Alles*, waarin onder meer staat (Schlegel citeert het vol afgrijzen): ‘Deutschland ist

eine Nation von Biertrinkern, Diensttuenden, Diensthabenden und Dienstmännern.' Het 'tragische genie' Nietzsche heeft hetzelfde geschreven, en in nog scherper vorm, maar ja, men kan nu eenmaal moeilijk zijn eigen held op de brandstapel brengen.

Iedere grote revolutie, zegt Schlegel dan in zijn hoofdstuk 'Der Scheiterhaufen', heeft een symbool, dat haar typeert. Engeland heeft zijn koning onthoofd; dat was geen wraakneming; voegt Schlegel er aan toe, want de Engelsman 'kennt seiner kühlen, sachlichen Natur entsprechend keine Sentiments und keine Rachegefühle'; het staat er werkelijk zo, en men begrijpt nu ineens ook beter de later in Nederland ontstane cultus van Karel I. Frankrijk heeft zich een symbool aangeschaft door de bestorming van de Bastille; en (men voelt al, dat het daar op uit moet lopen!) Duitsland moest ook iets doen. 'Wo andere Völker ihrem Temperament entsprechend enthaupten, erschiessen (Russland) oder stürmen, verbrennt das deutsche Volk.' Want: 'Das Feuer als reinigende Kraft ist ein uraltes, mit der germanisch-deutschen Geschichte untrennbar verbundenes Symbol.' Men zou even twijfelend zijn vinger willen opsteken, maar Schlegel licht het nader toe. 'Auf dem Scheiterhaufen der Studentenschaften zerknisterten die Perversitäten, flammten die Sudeleien, sank der kulturelle Nihilismus in sich zusammen.' Aan welke dramatische zin met verbijsterende scherpte van waarnemingsvermogen wordt toegevoegd: 'Die Bücher von Kerr und Glaeser gaben durch ihren reichen Schwefelwasserstoffgehalt sogar besondere Stichflammen.'

Deze enkele citaten, die ik om der wille van de fijne nuance niet vertalen mag, zijn, dunkt mij, wel voldoende om aan te tonen, welke belangen de boekenbrandstapel in werkelijkheid heeft gediend; want wat Schlegel onder 'den kulturellen Nihilismus' verstaat, was niets meer of minder dan de Europese oriëntering in de Duitse litteratuur, die verbood om gehoorzaamheid als hoogste norm te stellen. Maar het gebod om te gehoorzamen werd overtreden, *mocht* weer overtreden worden; daarvan in de eerste plaats is de boekenbrandstapel het symbool, al de verwijzingen naar Karel I ten spijt.

Veelschrijvers

MAURITS DEKKER: *Aan beide Kanten van den Drempel*
ANTOON COOLEN: *Dorp aan de Rivier*

Maurits Dekker en Antoon Coolen zijn beide typische veelschrijvers. Misschien is dat ook wel zo ongeveer de enige overeenkomst, die er tussen hun werk bestaat, maar het is een overeenkomst, die niet geheel zonder belang is. Er zijn immers ook auteurs (ik noem b.v. in Nederland Vestdijk), die zeer veel schrijven en toch niet de karakteristieke eigenschappen van de veelschrijver vertonen. Van de echte veelschrijvers, niet naar de hoeveelheid geleverde kopij dus, maar naar het gehalte van hun werk berekend, verwacht men weinig verrassingen meer, omdat zij zich in een bepaalde stijl hebben vastgezet; die onwankelbare positie geeft hun gelegenheid gestadig te produceren en de in hun stijl opgesloten mogelijkheden te ontplooien, zonder dat men echter veel van ontwikkeling in hun productie kan bespeuren. De ene maal zijn de werken beter, de andere maal zijn zij wat minder goed; ook de veelschrijver is onderhevig aan eb en vloed der inspiratie; maar men kan hem zich moeilijk voorstellen jaren achtereen zwijgende, in een volslagen impasse geraakt; daarvoor is zijn scheppingsrhythme te nauw verbonden met het rhythme van zijn schrijvende hand. Als er drie, vier jaar lang geen roman van Maurits Dekker of van Antoon Coolen verscheen, zou het publiek bijna het recht hebben om bij hen aan te bellen en te vragen, wat er gebeurd was; zozeer zijn zij verschijningen geworden, waarop ‘men’ rekent; en al is de een een revolutionnair auteur en de ander een man van het platteland, in dit opzicht staan zij bijna in hetzelfde gelid.

Ik wil hiermee niet zeggen, dat Antoon Coolen of Maurits Dekker bewust aan het publiek denken, wanneer zij schrijven en zelfs veel schrijven. Noch *Aan beide Kanten van den Drempel*, noch *Dorp aan de Rivier* zou mij aanleiding kunnen geven zoiets te veronderstellen. Het verband tussen deze

auteurs en het lezende publiek, dat iets van hen verwacht, is heel wat subtieler; een revolutionnair schrijver als Dekker zal waarschijnlijk zelfs lachen om de gedachte alleen al aan de mogelijkheid, dat hij een rol zou spelen in het ‘letterkundig seizoen’. En toch is het zo; ook revolutionnaire schrijvers kunnen in Nederland vaste voet krijgen, zelfs in de leesportefeuille, als zij over een grote dosis ethische verontwaardiging beschikken. De romans van Dekker laten zich immers vlot lezen, evenals die van Coolen; zij veronderstellen weliswaar ontevredenheid met de heersende sociale misstanden en geven bovendien heel wat erotische ‘ergheden’ te verteren; maar wie is er tegenwoordig nu niet ontevreden (al is het dan vaak in een andere richting dan Dekker wil) en wie bekommert zich nog om ‘erge’ beschrijvingen? Het realisme heeft geleerd, (en men leert het ons op school al bij de letterkundeles) dat het preutse styleren van de dingen, die Dekker bij de naam noemt, goed is voor bekrompen zielen; en al mogen er voorlopig dan ook nog tallozen zijn, die aan Dekker ‘hevig aanstoot nemen’, in wezen is hij voorbestemd tot populariteit, ook al is het dan niet bij de mensen, die Ina Boudier-Bakker populair hebben gemaakt.

Met al zijn onmiskenbare eerlijkheid van bedoelingen zal Dekker toch nooit meer dan ‘choqueren’; hij zal misschien wel eens worden bekeurd voor een of andere al te scherpe uitdrukking, en dat pleit voor zijn onafhankelijkheid; maar met Coolen, die verder zo totaal niets op hem lijkt, heeft hij gemeen, dat hij het zijn lezers niet te zwaar maakt, zodat zij betrekkerijk gemakkelijk met hem mee kunnen voelen,... ook in dingen, die zij eigenlijk met heel hun hart verwerpen. Zulks in onderscheid met een revolutionnaire roman als Malraux' *La Condition Humaine*, die veel minder dogmatisch-revolutionnair is dan de boeken van Dekker, maar veel weerbarstiger, hooghartiger, afwijzender, minder litterair. Vergelijkt men de romans van Dekker met die van Malraux, dan weet men meteen, waarom Dekker een veelschrijver is en Malraux (die toch ook heel wat heeft geschreven) geenszins.

Aan beide Kanten van den Drempel onderscheidt zich overigens qualitatief zeer zeker van de roman, die Dekker in

het voorjaar publiceerde: *De Menschen meenen het goed met de Menschen*. Wel heeft ook dit nieuwe boek weer de fout van de veel te grote uitvoerigheid, maar het is ongetwijfeld veel meer een eenheid en bovendien minder klakkeloos nageschreven van Ehrenburg N.V. Dekker heeft zich hier op de levenservaringen van één personage geconcentreerd, een zekere Peter Baltus, die bij ongeluk onhandig met het gas manoeuvreert en niet merkt, dat de slang van het comfoor is losgeraakt; de kamer vult zich met gas, en terwijl Baltus in het ochtendblad leest over de krater van een vulcaan, over een nieuw kompas, gaat hij langzaam die tussenatmosfeer van droom en herinnering in, die door de dreigende gasverstikking wordt opgewekt. In deze wereld zijn de etappes van zijn bestaan niet duidelijk achter en naast elkaar gesteld; de gebeurtenissen, waaruit het leven van Peter Baltus bestaat, zijn veeleer jeugdindrukken, die zich in de jongen hebben gefixeerd en nu telkens in verschillende gestalten weer in zijn leven opduiken. Het zijn bij Dekker in de eerste plaats zuiver erotische motieven, waarvan de ‘held’ zich niet kan losmaken; daar is voorts natuurlijk het minderwaardigheidscomplex, opgedaan in de klas bij de onderwijzer Merens, die Baltus een ‘vuilak’ heeft genoemd; erotiek en minderwaardigheidsgevoel verbinden zich in deze proletariër tot een constante levenshouding, waardoor al zijn handelingen worden bepaald.

Hoewel men in Dekkers boek gemakkelijk de opzettelijke litteratuur kan aanwijzen en eigenlijke subtiliteit deze roman vreemd is, kan men toch al lezend ook vaststellen, welke obsessies de schrijver werkelijk vertrouwd moeten zijn. Echt is de voorliefde, waarmee Dekker zich telkens weer in de schooljongensachtige uitvoerigheid van erotische beschrijvingen begeeft, waarvan het woordgebruik hem blijkbaar een zekere voldoening verschaft; hij wreekt zich met de woorden op de voor hem waarschijnlijk weinig bevredigende erotische realiteit. Echt is ook het minderwaardigheidsgevoel van de hoofdpersoon, waarvan de roman is doordrenkt; Dekkers levensbeschouwing, inclusief zijn revolutionnaire gezindheid, is een product van de opstandigheid van de (sociaal gesproken) zwakke tegen de machtigen der aarde; Peter Baltus is iemand,

wiens ideeën gevormd zijn in een sfeer van rancuneus verzet.

Verder kan men wel zeggen, dat Maurits Dekker zich hier een zeer goed beschrijvend prozaïst toont. Ik geef echter niet veel voor beschrijvingen, ook al zijn ze nog zo suggestief door hun uitvoerigheid; men kan op dit gebied, zonder ook maar in het minst een genie te zijn, verbazend veel aanleren. Zo is Dekkers beschrijving van de walgelijke sfeer van het abattoir zeer verdienstelijk; maar als men weet, dat Döblin in *Berlin Alexanderplatz* minstens even verdienstelijk zulk een abattoir beschrijft, wordt men toch wel wat wantrouwend tegen de beschrijvingskunst. Juist als beschrijver vind ik Dekker een typische litterator, die het meer zoekt in het overstelpende van opeengehoopte beelden dan in de beknoptheid van een enkel sober detail. Hij schijnt daarmee echter in Nederland velen wel te imponeren, en dat is voor Dekker dan maar weer een goed ding. Voor mijn gevoel zou hij echter met minder beelden en meer zelf beperking oneindig meer bereiken. Er staan in *Aan beide kanten van den Drempel* werkelijk goede fragmenten, en daaronder zelfs goede beschrijvingen, maar het boek had gerust vele tientallen pagina's minder kunnen tellen. Misschien zou de ondergrond van obsessie, die nu nog vaak onkenbaar wordt gemaakt door bewust-litteraire fraaiheden, dan veel duidelijker door de woorden hebben gesproken.

Coolens *Dorp aan de Rivier* behoort tot des schrijvers beste werk. Misschien weet men, dat ik in het algemeen van het genre, waarin Coolen zich bij voorkeur beweegt, niet bepaald idolaat ben; bij veel boeken van Coolen heb ik mij, dit moet ik openhartig erkennen, stevig verveeld. Niet aldus bij *Dorp aan de Rivier*. Het gegeven: een dorp aan de Maas, met als hoofdpersoon de bizarre figuur van de dokter Tjerk van Taeke en daarom heen de in Coolens werk niet ongebruikelijke, maar in dit geval zeker aardig getypeerde dorpsmensen als Cis den Doove, Janus de Mert, Peter van den Oudendijk, Mammeke enz. enz., is boeiend verteld; ik heb een boek van Coolen voor het eerst aan één stuk uitgelezen. Blijkbaar stond de schrijver een flinke collectie anecdoten ter beschikking, waarvan hij een dankbaar en nuttig gebruik heeft gemaakt. In zijn op-

dracht aan de schilder Hendrik Wiegersma, die de roman met vaardige tekeningen heeft geïllustreerd, verraadt Coolen trouwens aan degenen, die in zijn streek niet onbekend zijn, wie hem als model heeft gediend voor zijn dokter Van Taeke; in de Maatschappij tot bevordering van de Geneeskunst zijn omtrent de echte 'Van Taeke' verhalen genoeg in omloop. Maar wat Coolen uit deze medische beroemdheid in zijn boek heeft gemaakt, is zonder twijfel sterk geromanceerd. Voor Coolen wordt dokter Van Taeke iemand, die buitensporig is in het goede en daarom ook buitensporig in zijn excessen.

Antoon Coolen is zeer wel in staat de Nederlandse Selma Lagerlöf te worden. Zijn *Dorp aan de Rivier* herinnert mij althans aan niets zo sterk als aan *Gösta Berling*. In het milieu van het Maasdorp overgebracht is dokter Van Taeke een voortreffelijke Gösta (hij is weliswaar geen mislukte predikant, maar toch een ongelovige katholiek, lezer van Voltaire en Erasmus, en tòch een vriend van de nonnetjes, die voor hem bidden, als hij met levensgevaar over de ijsschotsen gaat in het belang van een kraamvrouw); zijn mededorpelingen, en vooral ook zijn beide plaatsvervangers, dokter De Pater en dokter Rits, kunnen heel goed optreden als brabantse cavaliers. Evenals Selma Lagerlöf neemt ook Coolen 'volkse' anecdoten als grondslag, om ze met zijn fantasie te verfraaien; de wijze, waarop dokter Van Taeke zijn vrouw in zijn eigen tuin begraaft, de vergaderingen van de 'broederschap van den snoek', de wraaknemingen van Van Taeke op Petrus van den Oudendijk en Janus de Mert, zijn optreden tegenover de autoriteiten en bij zijn jubileum... het zijn geschiedenissen, die weggelopen konden zijn uit het befaamde boek van de Zweedse schrijfster en dan getransponeerd in Coolens verteltrant.

In de dorpsdokter Van Taeke heeft Coolen zeker iets weten uit te drukken van wat voor de dorpsdokter van de oude stijl typerend is: een ver over de grenzen van het speciaal-medische heengrijpende despotische macht, een positie, die varieert tussen die van een goedmoedige pope en een strenge schoolmeester. Dokter Van Taeke is bemind en gevreesd tegelijk; datgene, wat men als zijn buitensporigheid kan qualificeren, is een romantisch gezien 'Jenseits von Gut und Böse', nauw

samenhangend met het geheim, dat voor de dorpeling aan de uitoefening der geneeskundige praktijk is verbonden. Coolen blijft, zijn natuur getrouw, aan de schilderachtige buitenkant, wanneer hij dit medische phaenomeen Van Taeke beschrijft; het is hem om het genoegen van het vertellen te doen, méér dan om de analyse van een dergelijke persoonlijkheid. Maar ik moet zeggen, dat het vertellen deze keer dan ook buitengewoon goed gelukt; Coolen ziet met het oog van de romancier, wat er in een anecdote aan bruikbaar materiaal steekt. In enkele bijfiguren, zoals de syphilitische vrouw Mammeke met haar verleugend zondebesef, komt Coolen zelfs boven zijn gewone vertellerspeil uit.

Maar het best bevallen mij toch de twee waarnemers, die (de romantische enscènering niet meegerekend) 'uit het leven gegrepen zijn'. Neem deze beschrijving van dokter De Pater:

'Hij ging op jacht in het huis van dokter Van Taeke. Het ritselde achter het ruim, zwaar behang van het oude huis. Dokter De Pater hoorde die ritseling overal. Hij keek scherp toe. Dan schoot hij uit een parabellum, de muizen en de ratten vielen met een plof achter het behang neer. In den tuin schoot hij op nachtuilen en katten, hij schoot ze liever met de kogel dan met hagel, hij was een goed schutter. Hij schoot eens een schipper op een kast midden in de Maas, zonder dat die schipper zich van iets bewust was, van af den dijk met een buks de aarden pijp uit den mond. En voor de rest van den tijd zat dokter De Pater in zijn eentje schaakproblemen te stellen en op te lossen. Daarbij dronk hij een glas wijn uit de kelder van dokter Van Taeke, en hij rookte stevig uit de sigarenkistjes, die overal stonden; die sigaren stopte hij in een geweldig lange sigarenpijp. Zijn parabellum lag naast hem. Soms schoot hij tusschen zijn koningin en een kasteel door op een muis achter het behang en raakte. Het huis werd op die manier doorzeefd. Overal zaten kogelgaten. De huishoudster in de keuken zat van angst en schrik te beven en iederen keer in al de onrust maar te wachten, of er nog nieuwe schoten zouden klinken.'

Men komt de eer van het waarnemersgilde niet te na, als men royaal erkent, dat het onder zijn leden dergelijke merkwaar-

dige figuren telt; van de handelingen dezer categorie ‘medische avonturiers’ zou ik uit mijn jeugdherinneringen staaltjes kunnen opdiepen, die voor de prestaties van dokter De Pater zeker niet zouden behoeven onder te doen; zij, die het geval, door Coolen beschreven dus voor onwaarschijnlijk houden, hebben nooit een romantische waarnemer in huis gehad. Men moet de patiënten vaak tegen hen waarschuwen.

Kind in poëzie en proza

Het Kind in de Poëzie. Samengesteld en ingeleid door DIRK COSTER

Als men de titel van de nieuwe bloemlezing van Dirk Coster onder ogen krijgt, zonder nog een blik in het keurig gedrukte boek te hebben geslagen, stelt men zichzelf allicht de vraag: welk kind wordt hier bedoeld? Zullen wij een collectie dichtpogingen van kinderen ontmoeten, door Costers zorgen aan de vergetelheid onttrokken en van wetenschappelijke en litteraire commentaar voorzien? Het experiment ware zeker interessant genoeg om het eens te wagen; misschien zou men uit het stamelen der kinderen belangrijke conclusies kunnen trekken ten opzichte van de ‘poësie pure’ der volwassenen, of misschien zou blijken, dat de kinderen in hun poëtisch raffinement reeds veel verder zijn gevorderd dan de volwassenen gewoonlijk denken; ik bedoel nu natuurlijk niet het technisch raffinement der litteraire vormgeving, maar het zich verbergen achter woorden en rhythme, waarvoor de poëzie zich zo bij uitstek leent.

Coster heeft zich echter op een ander terrein bewogen; hij heeft niet het poëtisch talent van het kind zelf, maar de kinder-motieven der volwassenen in de poëzie tot thema van zijn bloemlezing gekozen. Dit werk sluit zich dus aan bij de andere soortgelijke verzamelingen met inleidingen, door Coster samengesteld: *Nieuwe Geluiden, De Nederlandsche Poëzie in Honderd Verzen*; waarschijnlijk aangemoedigd door het succes, dat hij met deze boeken behaalde, heeft Coster thans honderd verzen opgespoord, waarin op een of andere wijze het kind is betrokken. Wij hebben hier dus niet te doen met wetenschappelijk pionierswerk, maar met een bijeenlezen uit het werk, dat anderen deden; en men weet, dat dit Coster wel is toevertrouwd. Hij heeft zich b.v. zeer verdienstelijk gemaakt door in zijn *Nieuwe Geluiden* de voor tien jaar nog vrij onbekende poëzie der toenmalige ‘jongeren’ aan het

grote publiek te presenteren; en hoezeer men ook met Coster van mening moge verschillen over zijn keuze en zijn karakteristieken der verzamelde dichters, over zijn verdienste als popularisator der Nederlandse poëzie kan maar één roep gaan. Niemand anders heeft zich tot deze bezigheden aangetrokken gevoeld, die ook werkelijk de kennis van zaken en de smaak van Coster bezat; van de gewone schoolbloemlezingen onderscheiden die van Coster zich door de wijze van opdienen, door de consequente poging om via inleidende karakteristieken de dichters met suggestieve bewoordingen aan te bevelen, kortom: door de veel groter vertrouwelijkheid, waarmee Coster met die dichters omgaat. Du Perron, die in zijn beroemde of beruchte *Uren met Dirk Coster* een weinig vriendelijk beeld geeft van de persoonlijkheid van deze essayist, noemt de *Honderd Verzen* Costers meesterwerk en doet aan Costers verdiensten als bloemlezer geenszins tekort. Het behoeft dus niemand te verbazen, dat ook in deze nieuwe anthologie Costers qualiteiten terug zijn te vinden, al is dan ook de aanleiding tot verzamelen en interpreteren ditmaal minder voor de hand liggend dan de vorige malen en ook minder bevredigend als resultaat.

In zijn inleiding legt Coster de nadruk op het voorlopige karakter van dit eerste boek met verzen over kinderen of met kinderen samenhangend. ‘Het wil slechts een bescheiden bundel zijn. Dit werk heeft niet de pretentie, tal van onbekende gedichten over kinderen te brengen die dan tenslotte op een enkele uitzondering na toch middelmatig zouden blijken.’ Het komt er dus op neer, dat Coster ook thans heeft willen populariseren; en dat blijkt ook wel uit zijn keuze, want men vindt hier zelfs Cornelis, die een glas gebroken had voor aan de straat, en Jacoba, die met tegenzin de snode wereld intrad, geenszins verwaarloosd; daarnaast echter heeft Coster veel minder bekend werk opgedolven, en daaronder veel, dat de moeite van het lezen evenzeer waard is als het opgedolvene uit zijn vorige bloemlezingen.

Mijn bezwaar betreft dan ook niet zozeer de keuze (over de keuze zullen twee mensen het wel nooit eens zijn; maar daarover straks nog een enkel woord), als de wijze van indeling.

Het is duidelijk, dat ‘het’ kind in ‘de’ poëzie een abstractie is; want als Johan Andreas Dèr Mouw (Adwaita) in zijn poëzie zijn kindertijd gedenkt is dat slechts zuiver *formeel* hetzelfde als wanneer, laat ons zeggen, Jacqueline van der Waals dat doet. Als men over zijn kinderjaren mediteert, of zijn gedachten en verbeeldingen op kinderen uit zijn omgeving projecteert, doet men toch eigenlijk niets anders dan *zichzelf* transponeren in een toestand, die voorbij is; de een wordt sentimenteel, de ander voelt nog wrok vanwege de tekortkomingen zijner paedagogen, een derde blijft volmaakt onverschillig. In de eerste plaats zal men dus, als men een bloemlezing over ‘het’ kind in ‘de’ poëzie vervaardigt, hebben na te gaan, welke projecties van volwassenen op kinderen er alzo mogelijk zijn, welke rol daarbij de vervalsing door de sentimentaliteit en de herinnering speelt, in hoeverre het kind in de poëzie van een bepaalde persoon dus beantwoordt aan een bepaalde verhouding tot het leven. Er is b.v. een verslaafdheid aan het kind bij sommige dichters, die voortkomt uit een dwingende behoefte om met de vernederingen van de kindertijd nog achteraf af te rekenen (vergelijk de poëzie van Vestdijk); er is ook een stadium denkbaar, waarin het kind alle lasten der cultuurspecialisatie van de dichter afneemt, omdat deze zich in de herinnering verbonden weet met zijn jeugd, waarin de dingen nog vanzelfsprekend waren (Dèr Mouw); en daarnaast heeft men in allerlei bonte schakering vooral de Tollensiaanse tevredenheid, dat men door volwassen te worden de strubbelingen van het kind-zijn glorieus heeft overwonnen (een stadium dat meestal de sentimentaliteit en de welwillendheid van grootpapa als begeleidend verschijnsel vertoont en dat men in de hedendaagse poëzie weer vertegenwoordigd ziet in de verzen van Anthonie Donker op zijn zoontje). Al deze (en veel meer andere) verhoudingen tot ‘het’ kind zijn in onze poëzie, evengoed als in de buitenlandse, aan te wijzen, en men zou er een indeling op kunnen baseren, die psychologische waarde had. Uiteraard zou een dergelijke indeling nog altijd veel van een opzettelijke constructie hebben, maar dat is nu eenmaal het noodlot van *alle* rubricering, ook van de goede. In ieder geval zou zulk een indeling er voor moeten dienen om de le-

zer duidelijk te maken, dat de dichters die over ‘het’ kind dichten, volstrekt niet zo maar zonder meer op een zelfde object doelen, maar vóór alles in de kinderlijke phase van het leven de mogelijkheid ontdekken om langs andere weg moeilijk te realiseren gedachten en gevoelens tot poëzie om te zetten. ‘Het’ kind in ‘de’ poëzie kan dus evenzeer de ergste sentimentaliteit als de opperste eerlijkheid van een dichter betekenen.

Ook Coster heeft zijn bloemlezing ingedeeld, maar m.i. in rubrieken, die over de werkelijke verhouding van de dichter tot het kind vrijwel niets zeggen. Men vindt achter elkaar de afdelingen ‘Verlangen en Geboorte’, ‘Het Kind’ (sec), ‘Het Kind in zijn Spel’, ‘Het Kind en God’, ‘Requiem’. Deze catalogisering is vaag en weinigzeggend, maar gaat bovendien uit van het *onderwerp*: en dit heeft ten gevolge, dat de zonderlingste tegenstellingen naast elkaar staan onder één hoofd, want met de psychologische instelling der dichters op het kind heeft deze schematisering niet veel te maken. Vooral de twee laatste rubrieken zijn raadselachtig; onder ‘Requiem’ vindt men, om een enkel voorbeeld te noemen, Vondels terecht beroemde rei ‘O Kersnacht, schooner dan de daegen’ en het voor mijn gevoel volmaakt vals-sentimentele ‘Kindeke van den Dood’ van F.L. Hemkes, onder ‘Het Kind en God’ naast een gedicht van Stalpaert van der Wiele, dat op deze plaats gemotiveerd mag heten, een vers ‘Kinderen’ van Anthonie Donker, mitsgaders ‘Sterrenkind’ van Slauerhoff, die het zinledige van zulk een indeling overduidelijk bewijzen. Voor ‘Het Kind en zijn Spel’ kan men natuurlijk iets voelen, omdat hier inderdaad een ongedwongen verband gelegd kan worden tussen twee factoren, kind en spel, maar meer dan schilderachtig blijkt dat verband toch niet, als men nagaat, dat Van Alphen, Gezelle, Dèr Mouw, en Jacqueline van der Waals hier broederlijk en zusterlijk naast elkaar staan. Ik wil maar zeggen, dat men beter geen indeling kan geven dan die van Coster, en dat het karakter van de bundel als geheel er volstrekt niet op achteruit zou zijn gegaan, als deze wegwijzers hadden ontbroken; zij kunnen hoogstens de lezer een onjuiste indruk geven van de psychologie van de dichter, en

om de onderwerpen samenhangend met het kinderleven te catalogiseren, heeft men toch geen bloemlezer nodig; dat kan de lezer zelf wel af.

Coster spreekt in zijn inleiding van ‘den onbedrieglijken spiegel der litteratuur’; het komt mij voor, dat hij door daarvan uit te gaan het eigenlijke probleem van het kind in de poëzie ontwijkt. De litteratuur is volstrekt niet zo onbedrieglijk; het kost dikwijls de grootste moeite tussen de regels door te lezen, achter welke symbolen de dichter zich heeft willen verschuilen; zo is ook het kind vaak niet anders dan een voorwendsel. Coster zegt zelf verder op, dat er in vroeger tijden altijd een aanleiding nodig was om het kind als motief te kiezen. ‘In de Middeleeuwen was dit het *dogma*, in de zeventiende eeuw was het de *dood*.’ Aangenomen, dat dit in zijn algemeenheid juist is, dan bewijst het net het tegenstelde van de onbedrieglijkheid; dan moet men wel degelijk rekening houden met allerlei psychologische vermommingen, die b.v. door de indeling van Coster geenszins worden gedekt! Ik geef weer een voorbeeld. Coster voert aan, ter verdediging van zijn rubrieken ‘Kind en God’ en ‘Requiem’, dat men in de eerste rubriek aantreft ‘het essentieele probleem, dat het kinderlijk wezen den volwassen mensch opgeeft: dat der kinderlijke onschuld allereerst, en dan deze onschuld gezien als een teeken en boodschap van een andere wereld’. Moet men hieruit opmaken, dat Coster, Freud ten spijt, nog vasthoudt aan het geïdealiseerde lammetje, aan de ‘blanke, onbesmette kinderziel’? Blijkbaar wel; want hij meent, dat de kinderlijke onschuld speciaal een boodschap van een andere wereld zou overbrengen. Het is volkomen waar, dat men deze opvatting in de poëzie van Nijhoff en Roland Holst aantreft; maar daaruit volgt, dat het essentiële probleem niet de ‘kinderlijke onschuld’ zelf is, maar de vraag, *hoe deze dichters er toe kwamen aan die onschuld te geloven*! Als men op die vraag dieper inging, zou al spoedig blijken, dat men Nijhoff en Roland Holst in geheel verschillende psychologische categorieën zou moeten onderbrengen. De onschuld van het kind is een subliem sprookje, en als ieder sprookje een poging om aan de consequenties der nuchtere realiteit en haar logica te ont-

snappen; in zoverre kan men Nijhoff en Roland Holst onder één hoedje vangen; maar dat deze twee dichters, wier mentaliteit verder te enenmale verschilt, daarom een boodschap uit een andere wereld zouden hebben ontvangen, kan men de kinderen wederom... als een sprookje vertellen! Hier zijn het de vermommingen, die Coster parten spelen; vermommingen, die allerminst pleiten tegen het oeuvre der dichters in quaestie, maar die niets bewijzen voor hun saamhorigheid onder één rubriek.

Over de keuze wil ik niet twisten. Coster geeft uiteraard overwicht aan de gevoelige poëzie en laat het cerebrale element slechts bij uitzondering aan het woord; vandaar dat Gezelle en Donker, met de complete ‘Mariannes’ van Plasschaert, rijk vertegenwoordigd zijn, terwijl de meer cerebrale dichters als Dèr Mouw en Vestdijk (beide op verschillende wijze in hun poëzie sterk gebonden aan hun kindertijd) op één vers na door afwezigheid schitteren. Maar de smaak van Coster is nu eenmaal niet de mijne, en misschien vinden velen, dat Coster aan de poëtische waarde het meest recht doet wedervaren; voor hen is dan deze bloemlezing ook samengesteld. Ik wil slechts nog opmerken, dat het kind er wel eens met de haren is bij gesleept om de honderd vol te krijgen; en voorts, dat Coster zich vergist, als hij zegt, dat ‘onze onvolprezen schoolmeester’ helaas geen kindergedicht heeft geschreven:

Ik ben een zeer gelukkig kind,
Wanneer men dit bedenkt,
Mijn vader is mijn beste vrind,
Die mij schier alles schenkt:
Zijn afgedragen zomervest,
Zijn oude broeken en de rest;
Maar dat weet Moeders naaister best.

Wanneer Papa uit wandlen gaat,
Neemt hij ons dikwijls mee
En reciteert soms over straat
't Sanscritiesch a b c:
En als ik 't hem dan nazeg, ik,

Dan lees ik in zijn vaderblik:
‘*Ik ben ontzachlijk in mijn schik*’.

Verleden week zag ik een zoon,
Die zijne grootmama
Behandlen dorst met smaad en hoon,
De moeder van zijn pa!
Hij zei: haar man, die ouwe paai,
Sprak naamlijk als een ouwe kraai...
Dat stond dien jongen heer niet fraai.

Wellicht kan in een volgende druk deze vergissing worden hersteld en het geciteerde gedicht worden ondergebracht in de rubriek ‘Het Kind in Zijn Spel’ of ‘Requiem’?

Het fantastische

De Verhalen van Belcampo

Nog dikwijls hoort men de mening verkondigen, dat het fantastische element in de litteratuur het absolute tegendeel is van het nuchtere, verstandelijke, logische. Fantasie is blijkbaar voor hen, die er zo over denken, het inbegrip van alles, wat vaag, warrelig, griezelig en ongemotiveerd is, of ook wel van het sentimentele en vertederende in tegenstelling tot het koele en onverbiddelijke. Misschien herinnert men zich nog het misbaar, dat destijds losgebroken is naar aanleiding van de rede van burgemeester de Vlugt, die aan de Nederlandse litteratuur fantasie ontzegde. Bij de discussies over die inderdaad verre van heldere uiteenzetting bleek wel meer dan voldoende, dat ‘fantasie’ een zeer rekbaar en zelfs zeer onzakelijk gebruikt begrip kan zijn; en de vraag: is de Nederlandse litteratuur gespeend van fantasie? kan men dan ook wel rangschikken bij de vragen, die men evengoed beamend als ontkennend kan beantwoorden zonder een sterveling te benadelen of een revolutie te ontketenen. Er is b.v. evenzeer ‘fantasie’ voor nodig om een roman als *Bernard Bandt* te schrijven, die toch geenszins het type van de avonturenroman vertegenwoordigt, als om een detectiveverhaal te verzinnen; dat men de verhalen van Poe gewoonlijk ‘fantastisch’ noemt en dat de Nederlandse auteur Bordewijk zijn aan Poe verwante eerste bundel *Fantastische Vertellingen* heeft gedoopt, zal, dunkt mij, niemand tot de conclusie verleiden, dat Herman Robbers het zonder fantasie moest stellen. Als men zegt, dat Poe ‘meer fantasie’ had dan Robbers, bedoelt men daarmee, dat Poe in staat was zich te verplaatsen in een wereld, die buiten of naast de ‘reële’ wereld lag, en dat Herman Robbers zich strikt gehouden heeft aan het huiselijk milieu van zijn tijd; maar ook daarmee is men nog niet veel nader gekomen tot de betekenis van het fantastische in de litteratuur. Immers:

de schrijver Arij Prins (wiens werk door Robbers zelf is ingeleid) heeft in zijn *Heilige Tocht* ook geen moeite gespaard om los te komen van het burgerlijke Hollandse milieu en zelfs teruggegrepen op een middeleeuwse episode om vooral maar met zijn personages te kunnen verkeren in een onwerkelijke wereld; en toch zou ik aarzelen om op grond van deze overeenkomst Prins naast Poe te zetten, als het er om gaat precies te zeggen, wat 'het fantastische' eigenlijk is. Prins heeft zo ongeveer met alle 'normale' wetten van de litteratuur gebroken; hij heeft misschien een grote dosis schildersfantasie gehad; maar datgene, wat een boek (dat men toch pleegt te *lezen*, en niet als een schilderij te bekijken!) werkelijk fantastisch maakt, ontbreekt hem te enenmale. Hij doet de zinsbouw geweld aan, hij tracht met woorden gloeiende kleuren te suggereren, hij maakt de logica van de geschiedenis, waarom het gaat, tot een aanfluiting, hij doet kortom, alle pogingen om het 'fantastische' te zoeken in een protest tegen de middelen, waarmee de litteratuur gewoonlijk werkt; maar al die moeite kan niet voorkomen, dat één passage van Poe, die zich van een 'normale' zin en een sobere woordkeuze bedient, ons tienmaal meer overtuigt en tienmaal minder verveelt dan de uitvoerigste beschrijvingen van Arij Prins. Wanneer ik dus moest kiezen tussen de fantasie van Arij Prins en die van Herman Robbers, zou ik geen ogenblik aarzelen en op Robbers wedden!

De z.g. fantastische litteratuur onderscheidt zich dus van de andere litteratuurgenres niet in de eerste plaats, zoals wel eens wordt aangenomen, door een *verzonnen* wereld, maar door een *eigen* wereld, die haar bekoring juist ontleent aan het feit, dat zij *gedeeltelijk* met de 'normale' wereld samenvalt. Vandaar, dat de bloedigst verzonnen verhalen over romantische prinsen (ditmaal zonder hoofdletter) en zonderlinge krankzinnigen ons ijskoud laten, zodra wij het gevoel hebben, dat de schrijver maar wat uit zijn duim zuigt (vermoedelijk, omdat hij niet in staat is zich in de 'normale' litteratuur een behoorlijk bestaan te scheppen); het fantastische begint pas waarlijk macht over ons te krijgen, wanneer wij (naast het gevoel van weggehaald te worden uit dagelijkse verhoudingen)

tevens het gevoel hebben, dat het gehele proces ons iets *aangaat*. Kenmerkend voor de schrijver van goede fantastische litteratuur is, dat hij het contact met de alledaagse ‘werkelijkheid’, waarvan hij afstand doet door de lezer b.v. naar een onbewoond eiland of naar een sprookjesmilieu te verplaatsen, door andere middelen weer herstelt... opdat het ons iets aanga; en de schrijver van slechte fantastische litteratuur herkent men nergens zo snel aan als aan zijn gemis aan middelen om dat contact te herstellen; hij springt maar in zijn nieuwe wereldje rond, dat hem geen enkele verantwoordelijkheid oplegt ten opzichte van de hem omringende mensen en toestanden, en vindt het blijkbaar al een kranig stuk werk, dat hij zoveel uit zijn duim heeft kunnen zuigen. Men weet, dat er van die romans bestaan, die men voor een uiterst gering bedrag wekelijks in eindeloze vervolgen thuis kan krijgen; de mensen, die deze romans over Nick Carter, Lord Lister en aanverwante figuren samenstellen, zijn duimzuigers van de eerste rang, maar de lezers, wie deze avonturen iets aangaan, zijn nu niet bepaald de beste lezers; het zijn de lezers die er al content mee zijn, als zij zich een avondje tussen brillanten en revolvers kunnen ophouden, waarmee zij in hun huis-, tuin-en keukenbestaan niet geregeld in aanraking komen, en die behoefte hebben aan sneeuwwitte en koolzwarte zielen, aan een duimgezogen wereld van het gemeenste kwaad en het versuikerdste goed derhalve. De goede fantastische schrijver echter beschikt over veel meer genegenheid voor het ‘normale’ (en ook veel meer kennis vàn dat ‘normale’), dan sommige lezers denken; hij heeft zich niet op het fantastische geworpen om zich aan de consequenties der nuchtere alledaagsheid te onttrekken, maar om in het spel zijner fantastische verhoudingen de dingen van het alledaagse des te scherper te doen uitkomen. Hoe? Dat hangt van de middelen af, die de fantastische litteratuur tot haar beschikking heeft. Er zijn fantasten, die de fantasie als satyrisch wapen gebruiken om de wereld te hekelen in een schijnbaar onschuldige verbeelding (*Gulliver's Travels* van Swift); er zijn er ook, die een zachtmoedige ironie verkleden als sprookje (Andersen); er zijn honderd andere mogelijkheden, er is zelfs de pure fantasie om

de fantasie, maar op een of andere manier weet de goede ‘fantast’ ons toch te interesseren voor zijn nieuwe wereld, door haar een (misschien bijna onzichtbaar) verband te geven met de ‘oude’ wereld, waaraan hij in zijn verbeelding ontsnapte. Zijn logica moge nog zulke zonderlinge verbuigingen en krommingen vertonen, ergens zal de lezer ontdekken, dat zij betrekking heeft op de ‘normale’ logica van het krantenbericht en de rechtspraak; juist doordat de twee werelden gedeeltelijk samenvallen, krijgt het fantastische element waarde, contrastwaarde.

Het boekje, naar aanleiding waarvan ik deze beschouwing over het fantastische geef, is een uitstekend voorbeeld van goede fantastische litteratuur, geheel afgezien van de verdere kwaliteiten: De *Verhalen van Belcampo* hebben bij hun verschijnen enige tijd geleden een zeker opzien gebaard, en niet geheel ten onrechte. Deze auteur, die zich achter het pseudoniem ‘Belcampo’ verbergt, is, hoe men verder ook over het belang van zijn verhalen moge denken, ongetwijfeld iemand, die een fantast *is* en het dus niet alleen maar *wil schijnen*.

Men heeft in verband met zijn boekje namen genoemd als Lautréamont en Jarry, naar het mij voorkomt zonder grond; want ook al is er wel overeenkomst te construeren tussen deze en gene fantasten, ik ben er van overtuigd, dat de verhalen van Belcampo zonder directe invloed van genoemde schrijvers zijn ontstaan. Enkele ervan heb ik trouwens tien jaar geleden in het Amsterdams Studentenweekblad *Propria Cures* gelezen; de schrijver Belcampo genoot toen een zekere vermaardheid in Amsterdamse studentenkringen. Dat wil overigens niet zeggen, dat men zijn werk kan onderbrengen bij de ‘studentenhumor’; het heeft zeker wel studentikoze eigenschappen, maar die zijn voor het merendeel van de verhalen niet typerend; het studentikoze is misschien een onderdeel geweest van Belcampo's fantastische verhouding tot de wereld, want de situatie van de student heeft nu eenmaal wat fantastisch', gegeven de eigen maatschappijvorm en de hartstochtelijke rebellie tegen de ‘normale’ maatschappij. De student is een bohémien zonder bohème en muta-

tis mutandis zou men dat ook wel van de auteur Belcampo kunnen zeggen, mits men dan tevens in rekening brengt, dat de gewone studentikoze grappigheid een voorbijgaand verschijnsel is, terwijl de fantasie van Belcampo samenhangt met de structuur van zijn bijzondere persoonlijkheid. De beste verhalen uit dit bundeltje zijn dan ook iets meer dan grappigheid, zij gehoorzamen aan een eigen, originele logica, die haar waarde ontleent aan de inbreuk, die zij op de alledaagse logica maakt, waarmee zij toch gedeeltelijk samenvalt. Men zou even geneigd zijn aan verwantschap met de poëzie van Piet Paaltjens te denken (die immers ook op studentikoze bodem ontstond); maar de 'Weltschmerz' is bij Belcampo meestal verborgen achter de grillige bokkensprongen van zijn beweeglijke geest, hoewel het romantische gevoel van vijandige eenzaamheid onloochenbaar op de achtergrond aanwezig is en in het laatste verhaal 'Bekentenis' (de geschiedenis van een 'ik', die zichzelf ontmoet als een ander, een getrouwd man; een geval van splitsing in de persoonlijkheid, dat ook de psychiater zal interesseren) zelfs heel duidelijk naar voren komt.

Om een voorbeeld te geven van Belcampo's originele logica, neem ik een passage uit het verhaal 'Liefdes Zegepraal I'. De 'held' van het verhaal, Theophilus, heeft een advertentie geplaatst en krijgt daarop een brief.

'De volgende dag kwam er een brief, in paarse inkt, de letters vlijmscherp, als met een naald getrokken. Wie ze las sneed zich. Er stond niet veel in.'

Uit deze drie zinnen kan men gemakkelijk concluderen, in hoeverre de logica van Belcampo samenvalt met de alledaagse logica en in hoeverre zij verrast door daarvan af te wijken. De brief in paarse inkt met vlijmscherpe letters is het product van een 'normale' redenering. De woorden 'wie ze las sneed zich' maken plotseling de lang vergeelde uitdrukking 'vlijmscherp' tot een werkelijke scherpte, n.l. die van een mes, zodat het effect van de vlijmscherpe letters de lezer nog meer kerft dan anders het geval zou zijn geweest; hij is nu in een toestand gebracht, die het hem mogelijk maakt aan een geweldig belangrijke brief te geloven. Maar Belcampo bewijst zijn meerderheid door de weer even onverwachte toevoeging:

‘Er stond niet veel in.’ De slag is volkomen raak; want de lezer weet nu, dat Belcampo zich niet laat imponeren door een vlijmscherp handschrift en dus meer op zijn hoede is voor bedrieglijke illusies, dan men uit de eerste twee zinnen kon opmaken.

Een passage als deze geeft de fantasie van Belcampo op haar best: rijk aan onverwachte contrasten, die hun charme ontlenen aan hun plaats in het kader van een ‘normale’ redenering. Een van de beste verhalen is, juist door deze ‘contrastmontage’, de geschiedenis van de uitvinding van een ‘oud’ volksgebruik te Rijssen, dat het beroemde eeuwenoude ‘vlöggeln’ in Ootmarsum concurrentie moet aandoen, teneinde vreemdelingen te trekken: ‘Het Plan van der Aa’; jammer genoeg wordt de historie tegen het slot, als het vernuftig geconstrueerde vuurfeest in een werkelijke orgie ontaardt, ietwat goedkoop, maar de wijze, waarop men het ‘oude gebruik’ organiseert en exploiteert, is in het bijzonder voor deze tijd kostelijk van satyrisch effect. Het vuur speelt bij Belcampo ook elders trouwens een grote rol, evenals de kosmische verschijnselen en hemellichamen, die hij bij voorkeur in voetbal- en andere huiselijke termen bespreekt. Een soort komische zakelijkheid in de mededeling doet het hoogste afdalen tot het peil van Belcampo's wereldadministratie; de eigen wereld van Belcampo heeft duidelijk een eigen radersysteem, dat in de practijk op papier uitstekend functionneert; zijn visioen van de aarde over tienduizend jaar (‘Voorland’) heeft zulk een practische inslag; het geeft n.l. de practijk van de kunstmens, die volgens een eenheidsprocédé gefabriceerd wordt en daarom (o paradox) individuele maskers nodig heeft om de herkenning mogelijk te maken.

Belcampo's verhalen staan voortdurend op de grens; meermalen glijden zij af naar het vulgair-grappige, waarmee de auteur ook wel raad weet; maar neemt men dit werk op zijn best, dan getuigt het van een zeer ongewone en vooral door zijn nuchterheid fantastische verhouding tot de dingen, waartoe men meestal helemaal geen verhouding meer heeft, omdat men verzuimt er zich rekenschap van te geven.

Populaire geschiedenis

DR JAN ROMEIN: *De lage Landen bij de Zee*
Geïllustreerde Geschiedenis van het Nederlandsche Volk van Duinkerken tot Delfzijl

Men heeft er dikwijls over gediscussieerd of popularisering der wetenschap te prijzen dan wel af te keuren is. Er zijn argumenten te over zowel voor het ene als voor het andere standpunt; want enerzijds is een wetenschap, die zich volkomen terugtrekt in een milieu van 'deskundigen', gedoemd tot een soort kloosterlijke afzondering, die op den duur haar vertegenwoordigers het contact met de cultuur als totaliteit doet verliezen, anderzijds is popularisering uitermate gevaarlijk voor de waarde der wetenschappelijke resultaten, die nu eenmaal alleen gevonden worden door strenge tucht en toewijding aan een bepaald onderdeel. Over dit thema raakt men dan ook nooit uitgepraat; en ik heb reeds meermalen dit onderwerp, onuitputtelijk als het is, aangeraakt. De verhouding van noodzakelijke specialisering en even noodzakelijke algemeenheid der menselijke cultuur is misschien hèt allergrootste en onoplosbaarste probleem van onze samenleving, want het heeft betrekking op vrijwel alle levensgebieden en raakt alle vraagstukken, die samenhangen met ons mens-zijn.

Niet voor alle wetenschappen is de stand van zaken dezelfde. Het maakt enig verschil, of men over de wiskunde dan wel over de geschiedenis spreekt; dat zowel wiskunde als geschiedenis beide worden samengevat onder het algemene begrip 'wetenschap', mag ons niet verleiden tot het over ééen kam scheren van alle verschijnselen, die ondergebracht moeten worden bij de verschillende *takken* van wetenschap. Het ligt voor de hand, dat een mathematicus reeds uit hoofde van de geaardheid zijner speciale vakbeoefening het recht heeft een tamelijk volstrekte 'kloosterlijke' afzondering voor zich op te eisen; zijn materiaal is zo weinig toegankelijk voor popularisatie, dat men met enig afgrijzen mensen over Einsteins relativiteitstheorie hoort oordelen op grond van niet meer dan enkele 'algemeen-begrijpelijke' voordrachten. In het alge-

meen is het met de z.g. natuurwetenschappen niet anders gesteld, ook al hebben zij een grensgebied, dat voor de leek min of meer toegankelijk is. Maar beschouwen wij nu de geschiedenis; met haar is het reeds volkomen anders gesteld. Niet voor niets wordt er voortdurend gedebatteerd over de vraag, of de geschiedenis eigenlijk wel een wetenschap is; de animo, die er voor dit debat bestaat, laat al vermoeden, dat er hier een zeer essentiële quaestie voor ons opdoemt; want voorzover mij bekend, is het nog maar zelden bij iemand opgekomen, om dezelfde vraag voor de wiskunde te gaan stellen. Ook het populariseren van de geschiedenis wordt al bijzonder dikwijls in het geding gebracht; de vakgeleerden verzetten zich er uit begrijpelijke overwegingen van ‘zelfhandhaving’ tegen, de schrijvers van ‘vies romancées’ daarentegen achten zich gerechtigd de resultaten van het historisch onderzoek in een algemeen-leesbare en zelfs onwetenschappelijk-smakelijke vorm aan het publiek te presenteren, zonder dat zij daarom ook maar in het minst tot de romanschrijvers willen worden gerekend! Ondergetekende heeft over deze zaken met prof. Huizinga van gedachten gewisseld, zonder dat de standpunten iets nader tot elkander kwamen; blijkbaar hangt het standpunt van een persoon t.o.v. de geschiedenis zeer nauw samen met zijn temperament en kan men, ook als men wederzijds van goeden wille is, over de al-dan-niet wetenschappelijkheid der geschiedenisbeoefening niet tot overeenstemming komen, omdat men onder ‘geschiedenis’ in de allereerste plaats datgene verstaat, wat men zelf graag wil. En die geschiedenis verzet zich daar niet tegen: dat is een merkwaardig feit! Er zijn hier geen vaste formules, waarop men zich bij het geding kan beroepen; er is, ongetwijfeld, de slag bij Nieuwpoort in het jaar 1600, waarover alle partijen het eens zijn, maar niemand zal durven beweren, dat de geschiedenis als wetenschap recht van bestaan krijgt door het blote opsommen van feiten. Het element van *vertelling*, van *uitbeelding*, waarzonder de geschiedenis slechts een horribel geraamte blijft, dat het eigenlijke vlees ontbeert, is een onwetenschappelijk element; alle zuiver wetenschappelijke voorstudie, die er nodig is om zulk een vertelling te produceren,

blijft toch kennelijk... *voorstudie*, en men zou het dus wel kunnen wagen alle wetenschappelijke geschiedbeoefening met een gevaarlijke woordspeling *voorgeschiedenis* te noemen. De eigenlijke geschiedkundige uitbeelding is noodzakelijkerwijs van subjectiviteit doortrokken, ook al lijken de geschiedenisboekjes van lagere en middelbare scholen nog zoveel op elkaar; immers, dat er een schijnbaar 'objectief' geschiedenisbeeld bestaat (onmiskenbaar!), bewijst alleen, dat wij, in een bepaalde beschavingsperiode, eendrachtiglijk ons best doen hetzelfde te denken, ons aan dezelfde groeperingen te houden. Dat wijst dus hoogstens op een grote mate van volgzaamheid bij het arrangeren van het verleden; want men moet er, als men hier van 'objectiviteit' spreekt, maar liever niet aan denken, wat de Chinezen zich voorstellen bij de moord op Floris V in het objectief vastgestelde jaar 1296....

Daarmee is reeds gezegd, dat het populariseren van de geschiedenis bij voorbaat veel meer voor de hand ligt dan popularisering van de wiskunde. Sterker nog: de geschiedenis (noem haar een wetenschap of niet, op een woord komt het hier niet aan) *is als zodanig populair*, in de zin van: voor iedereen beschikbaar, die een verhaal kan lezen. Dat wil niet zeggen, dat ieder mens geboeid zal worden door het droge verhaal van de afbraak van een poortje aan de O.Z. Voorburgwal te Amsterdam, noch dat iedereen in staat is om de juistheid van de met dat poortje samenhangende feiten te controleren, maar wel, dat men geen specialistische formules behoeft te passeren om te begrijpen, waar het om gaat; jan en alleman kan, bij wijze van spreken, in zijn verbeelding door dat afgebroken poortje lopen. Dit mag misschien voor het wetenschappelijk gevoel van eigenwaarde van de archivaris, die twintig jaar van zijn leven aan dat poortje heeft gewijd, erg onaangenaam zijn, het lijkt mij niettemin een moeilijk te ontkennen feit, even moeilijk te ontkennen zelfs als de slag bij Waterloo in het jaar 1815.

Het komt mij voor, dat hieruit een tamelijk belangrijke conclusie volgt: niet het populariseren der geschiedenis is verwerpelijk, maar uitsluitend en alleen het *slecht* populariseren. Aangezien ook prof. Huizinga in zijn terecht beroemde

Herfsttij der Middeleeuwen populariseert, door b.v. boeiend te vertellen, te schilderen, te suggereren, mag men hem wel een der allerbeste popularisatoren van geschiedkundig Nederland noemen; maar een *principieel* verschil met Hendrik Willem van Loon, die naar mijn smaak tienmaal slechter populariseert, bestaat er niet, zoals er wèl een principieel verschil bestaat tussen een wetenschappelijke verhandeling van prof. Einstein en een boekje in tien lessen ‘Einstein für die Analphabeten’, om met Erika Mann te spreken. De grens tussen de zogenaamde ‘streng wetenschappelijke’ en de ‘populaire’ geschiedenis is dus voortdurend uiterst vaag, en met reden: er is n.l. geen grens.

Waar geen grens is, maken de personen, die bij grenzen belang hebben, kunstmatige grenzen; dat is zo in de Europese politiek, dat is eveneens zo in de domeinen der geschiedenis; ja, men kan zelfs wel aannemen, dat een grens nooit met meer pathos verdedigd wordt, dan wanneer hij absoluut ongemotiveerd in het leven is geroepen. En zo zien wij dan de historici van het vak met vuur oprukken ter verdediging van hun wetenschappelijke geschiedbeoefening, juist omdat hun slechte geweten hun zegt, dat zij er eigenlijk beter aan zouden doen ronduit het ‘populaire’ van hun oefenterrein te erkennen, en het verschil in distinctie te zoeken *in de wijze waarop* gepopulariseerd wordt; hoewel zij er geenszins ‘minder van zouden worden’, wanneer zij toegaven, dat de geschiedenis met totaal andere maatstaven moet worden gemeten dan de wiskunde, houden zij steeds een slag om de arm; liever verstrikken zij zich in een warnet van duistere termen, dan dat zij afstand doen van hun geliefde ‘objectiviteit’. Vandaar een (uit andere beweegredenen onverklaarbare) geprikkeldheid ten opzichte van de ‘vie romancée’, die hun toch geen kwaad heeft gedaan en die in vele gevallen (ik noem b.v. *Erasmus* van Stefan Zweig) onmiskenbaar de meerdere is van veel geijkte historiographie; zij mag dan vaak op minder nauwkeurige bronnenstudie berusten en van een zekere gedurfdheid in de persoonsuitbeelding getuigen, misdadig is zij daarom toch nog niet. Ook hier zou men er beter aan doen een onderzoek in te stellen naar de motieven van iedere schrijver

van zulk een ‘vie romancée’ afzonderlijk, in plaats van het gehele genre met het gebaar van de inquisiteur te veroordelen. Prof. Huizinga is destijds (in zijn *Cultuurhistorische Verkenningen*) met zulk een inquisitoriaal gebaar te werk gegaan: ‘Het is de *opgesierde* verbeelding, die ik in een werk, dat zich aanbiedt als geschiedvoorstelling, niet verdraag’, zegt hij nu (in *De Gids* van Februari 1935) ter nadere toelichting. Is dan Zweigs *Erasmus* meer een product van ‘opgesierde verbeelding’ dan *Herfsttij der Middeleeuwen*? Beide boeken zijn mijns inziens in die zin ‘populair’, dat zij duidelijk het *beeld*, dat de schrijver van een periode en de mensen daarin wil geven, op de voorgrond stellen, zodat het wetenschappelijke vooronderzoek vanzelf op de achtergrond geraakt; van een opzettelijke opsiering lijkt mij noch bij Zweig noch bij Huizinga sprake; en door zulk een qualificatie uitsluitend op de tegenstander te betrekken, geeft Huizinga blijk van een subjectiviteit, die duidelijk zijn ‘partij’ in dezen verraadt. Opsieren is iets, dat men uit onmacht tegenover de spontaan zich manifesterende sierlijkheid doet, en het lijkt mij hoogst ongemotiveerd de uitstekende stylist Zweig zoiets in de schoenen te schuiven.

Ik sprak hierboven van het ‘slechte geweten’ der historici van het vak, dat hen belet de populariteit van de geschiedbeoefening als een ereteken te beschouwen; naar het mij voorkomt, bestaat er voor dat ‘slechte geweten’ een zeer bepaalde grond; men is bang de vaste bodem onder zich te voelen wegzinken. Wanneer men namelijk de geschiedenis in laatste instantie (dus zonder het wetenschappelijke karakter van bronnenstudie, handschriftonderzoek en andere voorwetenschappen aan te tasten) onwetenschappelijk noemt, wordt het zeer moeilijk haar aanzien in het universitair verband te handhaven; want wat heeft een wetenschap, die eigenlijk geen wetenschap is, zodra zij haar ‘vorm vindt’, nog aan prestige over? Een kunst is zij ook niet, in de gangbare zin van het woord, omdat zij zich op alle mogelijke manieren vastklampt aan ‘werkelijke’ feiten; de geschiedenis mag alleen fantaseren met verantwoordelijkheidsgevoel, zij moet haar eigen fantasie op ieder ogenblik weer de pas afsnijden,

zodra er ergens een bron opborrelt, die ‘halt’ zegt. Wetenschap en kunst, kortom, bepalen op dit gebied elkaar zo onverbiddellijk, dat er van geen wetenschap en geen kunst... èn van beide tegelijk sprake kan zijn.

In mijn artikel over Chesterton[1] schreef ik over de paradox als laatste consequentie van het woordgebruik; welnu, hier doet zich, zeer ongedwongen, zulk een geval voor, waarin de woorden op elkaar kapotbreken. Voor de geschiedenis is in de gebruikelijke vakjes geen plaats te vinden; zij ontspringt de woordendans, zij is een voortdurend vibrato tussen feit en verbeelding, zij geeft zowel de verdordste onderzoeker als de beweeglijkste hekkespringer de gelegenheid op haar brede rug te rijden; zij is dus voor degenen, die van vakjes *houden*, een voortdurende temptatie, omdat zij met de afscheidingen tussen de vakjes spot.

Het is derhalve niet de vraag, of de geschiedenis *mogelijk* is; want ieder, die over herinneringsvermogen beschikt en zich daarvan bedient om te kunnen leven, is reeds een historicus in de dop en zweeft ook reeds voortdurend heen en weer tussen feit en verbeelding; de grote vraag is, wat men met de geschiedenis *wil bereiken*. Wil men er het verleden mee vastleggen of zich van een goedgeordende catalogus der voorbije dingen voorzien, dan zal men de geschiedenis onwillekeurig wetenschappelijk disciplineren; wil men zich van het verleden in de eerste plaats een voorstelling maken, dan zal men van de wetenschappelijke schema's steeds weer terugkeren tot de verbeelding; alles hangt af van de mens, die geschiedenis *wil hebben* en daarom, al naar gelang van zijn persoonlijkheid, zich uit de chaos van het verleden een geschiedenis *bouwt*. De geschiedenis, die men aan de universiteit als vak onderwijst, is van de mogelijke geschiedenissen slechts een van de vele vormen.

Het lijvige boek van dr Jan Romein en zijn medewerkers, *De Lage Landen bij de Zee*, is een ‘populaire’ geschiedenis van Nederland; immers dit boek, dat men toch voor het overgrote deel op rekening van twee personen, n.l. de heer en mevrouw Romein mag stellen, en dat niettemin een tijdruimte van meer dan 2000 jaar omspant, is een boek van de

‘grote lijn’, en bovendien aangenaam leesbaar; men mag ook wel aannemen, dat de schrijvers zich niet met alle onderdelen van de Nederlandse geschiedenis specialistisch hebben kunnen bezighouden, want dan waren zij, gegeven zelfs een bovenmenselijke werkkracht, nooit aan het eind gekomen. In zoverre zal dus de historicus van het vak geneigd zijn om in dit geval te spreken van een ‘populaire’ geschiedenis; en wellicht zal hij aan die qualificatie de wens toevoegen, dat men in het vervolg toch liever een handboek late samenstellen door twintig of dertig specialisten, ieder op hun terrein onfeilbaar, daar de uitgebreidheid onzer kennis tegenwoordig een synthese van 2000 jaar door één of twee of zelfs vijf mensen niet meer permitteert.

Vermoedelijk zal dr Romein, eer hij aan zijn onderneming begon, aan dergelijke mogelijke tegenwerpingen ook wel hebben gedacht; maar blijkbaar heeft hij genoeg zelfvertrouwen en gezond verstand gehad om er zich niet aan te storen. Hij heeft de populariteit geaccepteerd, omdat hij niet terugdeinsde voor een synthese; geenszins bang om zich aan koud water te branden, overtuigd van het goed recht zijner methode, niet al te benauwd voor de boeman der ‘historische objectiviteit’, heeft hij zich durven aangorden tot de strijd met het chaotische verleden. Het resultaat is een persoonlijke samenvatting van de vaderlandse cultuurgeschiedenis, die mij meer geboeid heeft dan welke andere samenvatting ook. Men moet het al dadelijk een groot voordeel noemen, dat Romein slechts onderdelen aan medewerkers (dr P.J. Bouman, dr O. Noordenbos, dr Rob. van Roosbroeck en Herman Vos) heeft overgelaten; ik kan niet beoordelen, of misschien, en zo ja in hoeverre, daardoor zijn werk aan vooronderzoek is te kort gekomen, maar ik heb mij gedurende het lezen van deze meer dan 700 pagina's rekenschap kunnen geven van een persoonlijke en toch zakelijke projectie op de feiten-oneindigheden. Dat is mijns inziens een groot voordeel; Ortega y Gasset, de Spaanse denker, merkt in zijn voorrede tot Hegels geschiedphilosophie zeer terecht op, dat men met een honderdste van de thans verzamelde en geschifte feiten substantiëler geschiedenis zou kunnen schrijven dan nu meestal gebeurt, wanneer men zich

slechts bewust is van zijn methode. Een geschiedenis, samengesteld door specialisten, die ieder voor zich huishouden in eigen keuken, moet wis en zeker de structuurvastheid missen van *De Lage Landen bij de Zee*; en hoezeer het specialisme ook vordert, het zal altijd een eigenschap van het historisch denken blijven, dat het voortdurend streeft naar de 'grote greep' op een geheel. Daarin immers bereikt de geschiedenis pas de vervulling van een wensdroom; men moet de tijdgenoot in een bepaald verband het verleden kunnen voortoveren als iets, dat aan de logica gehoorzaamd heeft, hoe dan ook; men kan de nadruk leggen op de moraal, die er uit de historie te puren valt; men kan zich met de geschiedenis troosten en, zoals de romantiek dat deed, de vlucht nemen naar het andere, dat beter was, omdat het voorbij is; men kan ook zijn geestelijk bestaan tegen ongevallen verzekeren, door ijzeren wetten in de geschiedenis te ontdekken, op grond waarvan het heden en zelfs de toekomst geen verrassingen meer opleveren. Er zijn mogelijkheden genoeg; maar wie een van die mogelijkheden aangrijpt, treedt reeds buiten het gebied van de voorwetenschappelijke vakstudie en heeft dus de 'populariteit' van en daarmee de begaafdheid voor het *beeld* volstrekt nodig.

Er zijn in de geschiedschrijving vele methoden naast elkaar, omdat er vele wereldbeschouwingen naast elkaar leven, die ieder hun goed recht trachten te bewijzen, door zich de geschiedenis toe te eigenen. Dat behoeft volstrekt niet te gebeuren met opzettelijke annexatielusten; er was eens een tijd, dat de geschiedschrijving prat ging op haar 'objectiviteit' en dat de historicus meende het verleden te kunnen weergeven, 'zoals het werkelijk geweest was'. Dat klonk dus al bijzonder onpartijdig en voor-eeuwig-rechtvaardig; maar ook de onpartijdige kan niet anders dan annexeren, omdat het verleden nu eenmaal nergens gegeven voor ons ligt; hoezeer men ook zijn best doet, zijn wereldbeschouwing *buiten* de geschiedenis te houden, men zal toch altijd het kind van die wereldbeschouwing blijven. Het is dus beter, de illusie der onpartijdigheid te laten varen, wanneer men begint geschiedenis te schrijven; het is meer waard, dat een geschiedschrijver met

zichzelf in het reine is omtrent de levensbeschouwing, die hij vertegenwoordigt, dan dat hij zich iets wijs maakt over de algemene geldigheid van zijn verhaal voor overal en altijd.

In dit opzicht nu schenkt Romein (ik noem hem voortaan alleen, ook voor zijn medewerkers, omdat hij toch op het geheel zijn stempel heeft gedrukt) de lezer van zijn *Lage Landen bij de Zee* klare koffie. In het hoofdstuk 'De Bronnen van onze Kennis' komt hij er rond voor uit, dat hij zich op het marxistische, dit is historisch-materialistische standpunt stelt; hij verklaart ervan overtuigd te zijn, 'dat het maatschappelijk zijn het bewustzijn der menschen bepaalt en niet omgekeerd', en wanneer hij dus de cultuurgeschiedenis als een totaliteit tracht te zien, geeft hij inderdaad veel meer dan 'een losse verzameling van alles wat niet-politieke geschiedenis heet'; hij geeft een doelbewuste historisch-materialistische interpretatie van het Nederlandse verleden.

Iemand, die van mening is, dat het historisch-materialisme heiligschennis is, kan zich dus nu reeds afwenden; ik zou het hem echter niet aanraden, want iedere methode, mits intelligent toegepast, heeft haar reden van bestaan. De strijd tussen wereldbeschouwingen wordt niet uitgevochten in de geschiedschrijving, die immers slechts één van de vele terreinen is, waarop de wereldbeschouwing zich realiseert; en wanneer men dus de strijd pro of contra het historisch-materialisme wil aanbinden, doet men er wel aan, dat op zuiver principiële gronden te doen; als methode op de geschiedenis toegepast echter is het een methode als iedere andere, die men nog niet als alleen-zaligmakend behoeft te beschouwen om er de voordelen van te zien. Alles hangt hier af van de persoonlijkheid, die de methode hanteert; de bekrompen orthodoxie van het historisch-materialisme is een weerzinwekkend iets, maar niet omdat het historisch-materialisme 'an sich' per se verwerpelijk is. Zodra iemand meent (en men hoort het eerst aan de toon, waarop hij spreekt en schrijft), dat hij in een methode een toversleutel heeft gevonden, waarmee alle deuren vanzelf opengaan, verstart hij in zijn formules; hij wordt de slaaf van zijn eigen discipline en is voor minder dogmatische medemensen ongenietbaar geworden. Zodra dus de historisch-

materialistische geschiedschrijver ons de wereldgeschiedenis gaat voorzetten als een ontwikkelingsgang, die uitsluitend de ‘bedoeling’ heeft om tot vorming van de ‘bewuste arbeider’ te geraken, is het historisch-materialisme als methode reeds ontspoord; het is een *leer* geworden, en men kan zich de moeite besparen er verder over te discussiëren.

Jan Romein behoort echter niet tot dezulken. Hoeveel of hoe weinig hij ook moge geloven in de volstrekte *waarheid* van zijn methode (hij gelooft er waarschijnlijk in, zoals ieder mens in een methode gelooft, die haar bruikbaarheid bewijst in een bepaald verband), hij heeft zich niet laten verleiden tot dor en goedkoop schematiseren. Juist de voorliefde tot het concrete detail maakt hem tot de geboren geschiedschrijver, die de methode als hulpmiddel gebruikt bij het oproepen van de beelden, waarin men zich geschiedenis alleen kan voorstellen. De historisch-materialistische grondslag van zijn denken ontneemt aan Romeins werk geenszins de natuurlijke frisheid en intelligente beweeglijkheid en maakt er evenmin een gedurfde theoretische constructie van, zoals men die bij Spengler vindt (zij het dan ook allerminst historisch-materialistisch georiënteerd); in hoofdzaak wijkt Romein zelfs niet zoveel af van de ‘gewone’ geschiedvoorstelling; maar één van zijn grote verdiensten is, dat hij de conventionele sprookjes, die in ons traditionele vaderlandse historiebeeld zijn doorgedrongen, volkomen laat schieten. De mogelijkheid daartoe verschafte hem het historisch-materialisme, waarvan een der beste eigenschappen is, dat het de nadruk laat vallen op de afhankelijkheid der geestelijke gebeurtenissen van de economische. Ook als men, zoals schrijver dezes, het historisch-materialisme beschouwt als een *nieuwe mythologie* (men vergelijke b.v. het woordgebruik in Marx' belangwekkende critiek op Feuerbach in *Die Deutsche Ideologie*!), moet men toch beginnen met te erkennen, dat het als werkmethode bijzonder geschikt is om definitief een eind te maken aan allerlei in de lucht hangende voorstellingen omtrent het geestelijk leven der historische mensen. ‘Ganz im Gegensatz zur deutschen Philosophie, welche vom Himmel auf die Erde herabsteigt, wird hier von der Erde zum Himmel gestiegen’, zegt Marx in het genoemde

geschrift van het historisch-materialisme; uit deze ene zin blijkt bovendien ook duidelijk genoeg, dat Marx' ontwikkelingsleer het geestelijk leven allerminst te kort wil doen (zoals in sommige kringen nogal eens abusievelijk wordt beweerd). Romein heeft hem vooral in dit opzicht uitstekend begrepen; zijn beschouwingen over het geestelijk leven behoren tot de beste van het gehele boek. Het spreekt vanzelf, dat de verdeling der hoofdstukken van *De Lage Landen bij de Zee* het marxistisch program getrouw weerspiegelt en dat Romein uitgaat van de productieverhoudingen en klassetegenstellingen; echter ook in dit opzicht conform Marx' eigen bedoelingen, n.l. zonder het proletariaat te idealiseren; het proletariaat is immers volgens Marx geen ideaal, maar bestemd om te verdwijnen, wanneer zijn tegenpool, het privaatbezit, is verdwenen.

Een geschiedenis, die *niets anders dan methode verraadt*, is mijns inziens onmiddellijk ten dode opgeschreven; en een geschiedenis, die *zonder enig begrip van methode* is ontworpen, louter en alleen om het pleizier van het vertellen van feiten, wordt gemakkelijk kinderachtig; de historicus, die zijn lezer werkelijk wil boeien, moet bewijzen van het ene niet gespeend te zijn en aan het andere toch niet verslaafd. Ik geloof, dat men in Romein zulk een historicus mag begroeten, omdat hij de nuchterheid der methodische wetenschap weet te combineren met de natuurlijke gave der uitbeelding.

Het is natuurlijk onmogelijk om binnen dit bestek een enigszins complete indruk te geven van de wijze, waarop dr Romein zijn stof heeft verwerkt. In het algemeen kan men zeggen, dat de hoofdstukken (verre in de meerderheid) door hem zelf en zijn vrouw geschreven, nog uitsteken boven die van zijn medewerkers. Zij zijn vooral boeiend door de korte, samenvattende karakteristiek, die soms min of meer overhelt naar de brochurestijl, maar toch hoogst zelden in oppervlakkige aanduiding ontaardt; alleen van de hoofdstukken, die de tegenwoordige tijd naderen en waarin Romein zich uiteraard veel directer ‘partij moet stellen’, krijgt men wel eens de indruk, dat de schrijver zijn overstelpende hoeveel materiaal wat lukraak resumeert; maar hier gaat de taak van de histori-

cus dan ook geleidelijk over in die van de marxistische pamflettist. Ik heb al gezegd, dat Romein zich niet verbergt achter de historische objectiviteit, en daarom geneert hij zich dan ook niet voor een polemische wending in zijn betoogtrant. Als hij b.v. schrijft, dat het ‘voor ons twintigste-eeuwers onmogelijk is Tollens recht te doen’, dan houdt zulk een zinnetje de bekentenis in, dat de geschiedschrijver minder een verheven rechter dan een levendig bij het gebeurde geïnteresseerd mens is, wiens uitspraken men niet als vonnissen, maar als waardeoordelen heeft op te vatten.

Op verschillende plaatsen heb ik aantekeningen gemaakt, dienende om met Romein in debat te treden; maar ik meen, dat zulks eventueel beter op een andere plaats kan gebeuren, waar de qualiteiten van het geheel zozeer de detailbezwaren overheersen. Hoe voortreffelijk geeft Romein b.v. de zeventiende eeuw, zowel in haar economische en politieke structuur als in haar stijl van leven, haar religieuze conflicten, haar wetenschappelijke en artistieke prestaties! Men vindt hier geen phrasen over de Prins onzer Dichters, maar een onbevangen portret van de figuur Vondel - om maar een enkel voorbeeld te noemen - dank zij het feit, dat Romein uitgaat van de tegenstelling tussen ‘heeren’ en ‘volk’, die onze gouden eeuw kenmerkt en die zich ook spiegelt in het karakter van de cultuur; juist ten opzichte van deze periode onzer geschiedenis blijkt de historisch-materialistische methode in handen van een man met smaak en synthetisch vermogen al een zeer gelukkig hulpmiddel. Het ligt toch voor de hand, dat een koopmans-republiek en haar cultuur niet van elkaar zijn los te maken, zonder dat òf de koopman òf de cultuur er door wordt verminkt, en al wordt dit natuurlijk ook door anderen ingezien, Romein trekt pas de volledige consequenties uit de economische-culturele twee-eenheid. Dit wat de zeventiende eeuw betreft; maar ook de middeleeuwen behandelt Romein zonder conventionele vooroordelen en met veel gezond verstand en goed gefundeerde kennis. De nieuwere en nieuwste geschiedenis zijn door de veelheid van het materiaal wat schetsmatiger gebleven, maar toch ook geenszins misdeeld.

Eindnoten:

1 *Herdrukt in ‘Het Tweede Gezicht’.*

Intellectuele kitsch

KAREL WASCH: *Visschers der Menschen*
PETER VAN STEEN: *Ochtendnevel*

In een artikel van Norbert Elias, verschenen in het tijdschrift *Die Sammlung* (Jan. 1935), waarin een definitie werd geleverd van het begrip ‘kitsch’, kwam de schrijver tot de originele conclusie, dat men het woord ‘kitsch’ niet uitsluitend mag toepassen op bepaalde producten van onze cultuurperiode, maar dat ‘kitsch’ de stijl van een geheel tijdvak symboliseert. Sedert het verdwijnen van het *hof* als centrum der cultuurverrichtingen, aldus Elias, bestaan er immers geen vaste stijlmaatstaven meer, omdat er geen nieuw vast centrum voor het hof in de plaats is gekomen; de cultuur is in de negentiende eeuw even gemakkelijk verplaatsbaar geworden als de louter in verplaatsbaar geld uit te drukken rijkdom der kunstafnemers, die men voortaan niet meer onder hovelingen, maar onder industriëlen en handelslieden moet zoeken. Onder de benaming ‘kitsch’ zou dan alles moeten worden samengevat, wat verband houdt met de beschaving van de kapitalistisch-industriële periode.

Ik resumeer hier de belangrijke theorie van Norbert Elias nog even, om er op te wijzen, dat het woord ‘kitsch’ in de zin, waarin wij het doorgaans gebruiken, door zulk een betekenisverruiming eigenlijk dubbelzinnig wordt; door het verband te leggen tussen de ‘hoogste’ en ‘laagste’ cultuur-uitingen, ontneemt deze theoreticus ons een speciale term voor Courths-Mahler. Elias meent immers te kunnen aantonen (en hij geeft daarvoor ook bewijzen), dat het woord ‘kitsch’ in de verachtelijke zin van ‘quasikunst van iemand, die nog niet aan de kunst toe is’, ontstaan is in Münchener artistenkringen, waar men het toepaste op prullaria, waardoor domme en rijke Amerikanen zich in de luren lieten leggen. In de oudste betekenis zou het dus een product betreffen, dat vervaardigd is zonder inspiratie en louter om den brode afgeleverd; lang-

zamerhand heeft zich daaruit dan die andere betekenis ontwikkeld, waarin wij het kennen; de opzettelijke bedoeling om met ‘kitsch’ geld te verdienen, is sterk op de achtergrond geraakt, want wie een boek of een film ‘kitsch’ noemt, insinueert daarom nog niet, dat de schrijver of de regisseur zich aan stof heeft vergrepen om der wille van het honorarium. Wil men nu zelfs een gehele periode het ‘Kitschtijdvak’ noemen, zoals Elias dat doet op grond van de maatschappelijke basis onzer cultuur, dan zal men zich er toch vooral rekenschap van moeten geven, dat men in dat geval verplicht zou zijn een nieuw woord te vinden om de romans van Hedwig Courths-Mahler aan te duiden; want zelfs Elias zal toch wel niet willen beweren, dat men deze dame en b.v. Baudelaire of Schopenhauer, al zijn zij nu duizendmaal lidmaten van eenzelfde maatschappelijke orde, over één kam mag scheren, door op alles het stempel ‘kitsch’ te drukken. Voorlopig is het dan toch voor het spraakgebruik misschien maar het gemakkelijkst om vast te houden aan het woord ‘kitsch’ in de betekenis van ‘quasi’, en alle verdere uitbreiding van het begrip, zoals die door Elias met onmiskenbare originaliteit wordt beproefd, te reserveren voor bijzondere gelegenheden.

Eén van de merkwaardigste ‘takken’ van de kitsch is zeker wel de intellectuele ‘kitsch’. Het komt voor, dat iemand, zuiver en alleen door te gaan schrijven, zich zozeer van zijn werkelijke wereld, waarin hij leeft, weet los te maken, dat hij een genie zou moeten zijn om van zijn schrijverij iets groots te maken; en als hij dus geen genie is, tuimelt hij midden in de groteske, bedachte holle wereld ener verstandelijke verbeelding, die ik intellectuele ‘kitsch’ zou willen noemen. Ik heb destijds een voorbeeld gegeven van zulk een geval: de revolutieroman *Eroica* van Theun de Vries. Thans komt de schrijver Karel Wasch met een roman voor de dag, die *Eroica* opzij streeft, zo niet overtreft; alsof hij het erom gedaan had, noemt ook Wasch zijn hoofdpersoon Andreas, zodat wij dadelijk geheel in de stemming komen om het vervolg aan te horen en zelfs niet de geringste moeite behoeven te doen van held te verwisselen.

Er is natuurlijk wel enig verschil tussen de roman van De

Vries en *Visschers der Menschen* van Wasch. Daar is al dadelijk het onderwerp. Wasch is door een ander grootscheeps geval uit het evenwicht geraakt dan zijn collega; niet de revolutie, maar het filmbedrijf heeft hem in de 'kitsch' gedreven. Maar tenslotte is dat slechts een quaestie van nuance; zowel revolutie als film zijn geweldige dingen in onze samenleving, en om de geweldigheid gaat het toch, als men zulke boeken schrijft. Anders echter dan Simon Koster, die een aardig verhaaltje uit de filmwereld schreef, getiteld: *Als ik Greta Garbo was*, of Ilja Ehrenburg, wiens *Droomfabriek* althans de verdienste heeft van met krantenknipsels behoorlijk gedocumenteerd te zijn, is Karel Wasch een volslagen vreemde in het bedrijf, waarin hij zijn roman laat spelen; als hij er al eens een kijkje heeft genomen, dan toch zeker in de tijd, toen er niemand aan het werk was. Het is trouwens duidelijk, dat Wasch het filmbedrijf slechts als voorwendsel heeft gekozen om zich een aantal dwaze, quasi-heroïsche verhoudingen te laten ontwikkelen, waarvoor de P.C.T. Rolprentmaatschappij dan wel zo goed wil zijn de achtergrond te vormen. Aan het woord 'rolprentmaatschappij' hoort men al direct, dat Wasch geen wasechte filmbedrijven uit eigen ervaring kent; want wie spreekt er nu in vredesnaam ten overstaan van zulk een idealistische en artistieke onderneming, van een 'rolprent', of (zoals Wasch het op andere plaatsen in zijn boek doet) van een 'prent'! 'Wij willen een prent maken: *Werveling*, waarin de verwarrende wervelstorm van het moderne leven is: het bewust-vermechaniseerde, het simultanisme, de vitaliteit, die zich geen uitweg weet, de macht en onmacht van massa en persoonlijkheid, de levensangst, die steeds vluchten wil naar den droom!' Aldus spreekt de directeur van de maatschappij en men hoort op slag, dat het niet Loet C. Barnstijn is, die voor ons optreedt. Men begrijpt overigens, dat het een reuzenprent wordt, die *Werveling*, en Wasch geeft er de lezer dan ook een vrij complete beschrijving van. Zijn held Andreas wordt (daarmee begint de roman) in dit prentbedrijf binnengeloodst, nadat hij een advertentie heeft geplaatst, waarin hij zich aanbiedt als 'bereid tot dienst, mits met eersterangsch werk. Geen geestelijk kellnerschap.' Natuurlijk wordt men

op zulk een advertentie onmiddellijk aangesteld als leider bij een firma, die zich ten doel heeft gesteld, superieure prenten te maken; want de directeur, P.C. Targent (naar wie de in het bedrijf tewerk gestelden zich ook wel, o leukheid, 'Targentijnen' noemen!), is iemand, die zijn conclusies in vijf minuten trekt en na een korte test dadelijk een contract maakt. Luister naar zijn ondervraging van Andreas:

'Houdt U van de film?' (hier had, dunkt mij, 'prent' moeten staan. M.t.B.).

'Ja.'

'Waarom?'

'Daar zou ik een lezing over kunnen houden.'

'Kort.'

'De film vervoert mij.'

'Waardoor?'

'Het flitsende en de intensiteit, de machtige greep, het saamgedrongen leven, het snelle en toch volledige, het volkomen boeien van de verbeelding.... De enkeling gaat op in een veelheid van verschijnselen, die hij niettemin centraal beseft.'

Etc. Als het de heer Barnstijn geweest was, die onze Andreas te woord had gestaan, in plaats van de heer P.C. Targent, hij had na dit antwoord waarschijnlijk (en met het volste recht) de Geneeskundige Dienst opgebeld; maar Karel Wasch zorgt ervoor, dat de sollicitant enige seconden later benoemd wordt tot beroepsmensenkenner van het bedrijf, met de volgende zakelijke toegift: 'Uw salaris wordt het dubbele van hetgeen U het laatst had. Blijkt dit niet genoeg, dan zegt U het mij.' Als dat niet coulant is, weet ik het niet meer.

Het spreekt vanzelf, dat Andreas heel wat meemaakt in de rolprenterij en vooral moet nog vermeld worden, dat de dochter van P.C.T. hem, nadat hij met de uiteraard aan zulke bedrijven inhaerente vrouwen enige gevoelsconflicten heeft doorgemaakt, ten huwelijk vraagt. Niet hij haar, maar zij hem. Met deze close up schenkt ons Karel Wasch de happy ending.

Ik kan een ieder aanbevelen dit curieuze mengsel van stuiversroman en verlate Filmliga-theorie te lezen. Men krijgt zelden een boek in handen, dat zo zuiver de intellectuele

‘kitsch’ representeert; de vroegere romans van Wasch, die toch ook niet geheel en al vrij waren van kitschige toegiften, worden vergeleken bij *Visschers der Menschen* absoluut meesterwerken.

Men zou het ‘quasi’ van Wasch' laatste roman niet beter kunnen demonstreren dan door hem te leggen naast een werk van een onbekende schrijver *Ochtendnevel* van Peter van Steen. Ik vermoed dat het een debuut is, want van de auteur heb ik nooit gehoord. Maar onbekend heeft een groot voordeel: men kan zich onbevangen instellen, zonder aan een gevestigde naam te denken of er door te worden afgeleid. *Ochtendnevel* van Peter van Steen nu is, hoewel het volstrekt geen volmaaktheid suggereert, een boek, dat door zijn zuivere toon voor zich inneemt; zelfs de onbeholpenheden van de vorm, die het hier en daar vertoont, zijn sympathiek, omdat zij bewijzen, dat Van Steen geen poging heeft gedaan om het publiek door listige theatereffecten te verbluffen. Het gehele boek is eigenlijk niet anders dan een biecht van iemand, wiens persoonlijkheid zich niet kan voegen in het sociale verband; hoewel het gedeeltelijk in de ik-vorm is geschreven en gedeeltelijk geobjectiveerd als de historie van een pianist in de bar ‘Het Geluk der Mannen’, draagt het in zijn geheel duidelijk het stempel van een persoonlijke ervaring.

Naast enkele fragmenten, die haast onwillekeurig lijken over te lopen naar een wat jongensachtige uitvoerigheid, treft men er stukken in aan, die door hun soberheid en werkelijkheidszin aanstonds de aanwezigheid van een scherpe blik verraden. De mensen, die in dit eenvoudige verhaal optreden, worden niet, zoals door Wasch, grotesk overschat en tot holle caricaturen omgeschreven; met een enkel detail weet Van Steen meer te bereiken dan Wasch met een hele menagerie. Als *Ochtendnevel* fouten heeft, dan zijn het fouten, die de schrijver allerminst compromitteren; zij zijn hoogstens het gevolg van een nog betrekkelijk beperkte horizon; maar Van Steen doet dan ook geen moeite decors te huren, waarmee hij de simpele geschiedenis van een jonge man in de eenzaamheid van de stadsdrukte kan aankleden. Zodoende weet hij zijn lezer te boeien, ook waar hij afdwaalt naar soms enigszins

anecdotische beschrijving (het geval met de electrische piano uit het tweede deel, dat nogal onhandig aan de hoofdintrige is toegevoegd); hoewel zijn stijl voortkomt uit het naturalisme, mist men hier gelukkig de detailleringswoede en de opeenhopingen van ‘petits faits’, waarin de naturalisten eens zo uitmuntten.

De hier verhaalde lotgevallen van de ik, die in het tweede deel van het boek Reinier wordt genoemd, worden voornamelijk bepaald door zijn verhouding tot zijn moeder; een onverholen Oedipuscomplex, in de terminologie der psychoanalyse, is de inzet van dit leven. De gevoelsrelatie van de zoon tot de moeder is in dit geval beslissend voor het leven van de hoofdpersoon, vooral omdat die gevoelsrelatie onklaar blijft; zo gaat het trouwens meestal, omdat de cultuur hier onduidelijke voorstellingen aanmoedigt. Aan zulk een gemis aan helderheid lijdt deze ‘held’ van Peter van Steen; waar de vader in dit geval een bruut is, die geheel vervreemd is van de zachte, onderworpen vrouw, ontwikkelt zich tussen moeder en zoon een verstandhoudingssentiment, dat echter op Reinier evenzeer verlammend en verwarrend als vertroostend werkt. ‘Wanneer ik de balans van mijn leven opmaak verschijnen er slechts verliesposten op. Dat is ten eerste het totaal van mijn schulden en dan nog een post. Een bijzondere verliespost: mijn moeder. Dat is het beeld van mijn leven tot op heden.’ Dat schrijft Reinier in zijn dagboek, wanneer hij in het tweede deel verschijnt als zelfstandig mens, maar bij voorbaat al een ‘outcast’; pianist in een obscure bar, na het aanschaffen van een electrische piano door zijn baas werkeloos, gedwee inwonend bij een goedige juffrouw, die de moeder voor hem vervangt. ‘Hij werd te laat geboren en niet meer verwacht, hij ontdekte te laat zijn moeder, hij weet dat juffrouw Fink goed is maar wat en wie ze is zal hij pas bemerken wanneer ze hem ontvallen is. Ook heeft hij te laat ontdekt, dat er buiten hemzelf nog een wereld is en dat hij zichzelf in stand dient te houden maar niet met droomen.’

Er hangt een grijze melancholie over deze kleine roman, die eigenlijk meer een grote novelle is. Deze Reinier wordt door het leven gedupeerd, omdat hij niet de brutaliteit en onver-

schilligheid heeft, die het bestaan van hem eist. Op zichzelf beschouwd dus een pathologisch geval, want de vitaliteit is in deze man een walmende kaars. Van Steen is er echter in geslaagd zijn verhaal vrij te houden van de ‘ergheden’, waarin sommige schrijvers ten onrechte de betekenis van het pathologische zien: zoals Van Steen de reacties van Reinier op de buitenwereld geeft, hebben zij belang voor ieder, die in de altijd problematische verhouding tussen individu en gemeenschap de eigenlijke kern van het probleem der persoonlijkheid ziet.

Vertalen en overtalen

HENDRIK DE VRIES: *Coplas*
GÓNGORA: *Bloemlezing uit zijn werk*, vertaald en ingeleid door Dr G.J. Schoute

Iemand, die gedichten vertaalt, neemt tegenover de vertaalde dichter een eigenaardige verantwoordelijkheid op zich; die verantwoordelijkheid is veel groter (en moest de vertaler dan ook veel meer bezwaren) dan die van de vertaler van romans of essays. Het is immers niet te loochenen, dat de gemiddelde goede lezer in staat is, zich over bepaalde stijfheden van een stuk proza heen te zetten, wanneer hij tenminste niet te doen heeft met z.g. 'kunstproza', dat eigenlijk voor een groot deel zijn waarde dankt aan 'poëtische' qualiteiten; natuurlijk blijft ook dan een niet-superieure vertaling een handicap, maar het is althans een handicap, die hij door zijn eigen intelligentie enigermate kan overwinnen. Ik denk, om een enkel voorbeeld te noemen, aan de duidelijke, maar geenszins schitterende vertalingen van Ortega y Gassets *Opstand der Horden* door dr Joh. Brouwer en van Leo Sjestows essays over Pascal, Dostojewsky en Husserl door C.I. Spruit; zij doen onder het lezen dikwijls de wens opkomen naar een soepeler gelede vertaling, maar maken het de lezer zeer zeker mogelijk het origineel te benaderen; men kan dat o.a. constateren aan het feit, dat men de gedachtengang van de schrijver geheel kan volgen. Er zullen in dergelijke gevallen ongetwijfeld nuances verloren gaan, maar tenslotte wil men wel iets door de vingers zien.

Ten opzichte van de poëzie is het echter anders gesteld. Een gedicht verdraagt vrijwel geen enkel verlies aan nuance, juist omdat het een gedicht is. De vertaler, die er zich dus toe beperkt een taalkundig onberispelijke copie van een gedicht in het Nederlands af te leveren, is dus nog geen vertaler van poëzie. Men zou het verschil tussen vertalen en vertalen van poëzie misschien het best kunnen uitdrukken, door naast het correcte, maar onpoëtische *vertalen* een nieuw woord te scheppen: *overtalen*. Bij voorbeeld: 'De heer X heeft dit of

dat gedicht zeer goed uit het Italiaans vertaald, maar hij heeft het zeer slecht overgetaald.' Het klinkt wellicht niet fraai, maar men heeft tenminste een woord, dat telkens omschrijven van het verschil in quaestie overbodig maakt. Het is b.v. volstrekt niet gezegd, dat een goede vertaler ook een goed overtaler is; men kan het éne zijn en het andere niet, maar ook het andere wel en het éne niet. Om poëzie uit een vreemde taal in het Nederlands over te brengen is het echter absoluut noodzakelijk, dat de vertaler ook overtalen kan; dat houdt in, dat men de overtaling van poëzie in het algemeen alleen aan een dichter kan toevertrouwen. Hij is degene, die het gedicht niet slechts op zijn intellectueel gehalte, maar ook op zijn *lichamelijkheid* kan keuren; want een gedicht is voor alles een lichaam, d.w.z. een organisch geheel, dat als geheel pas zijn volle waarde heeft.

De overtaler nu kent dit lichaam; hij kent het bloed, de spieren, het weefsel, de adem, de gang, de oogopslag van een gedicht, die de vertaler doorgaans ontgaan, omdat hij zich aan woorden wil houden en dus slechts de mogelijkheid heeft 'letterlijk' of 'vrij' te vertalen. Voor de overtaler bestaat het probleem van 'letterlijk' en 'vrij' eigenlijk niet; zeer zeker zal hij vaak verstandelijk moeten schaven en vijlen, maar nooit ten koste van de lichamelijkheid der poëzie, die voor hem steeds primair is en blijft.

Wanneer iemand dus wel een zeer kundig vertaler, maar desondanks een onbevoegd overtaler is, moet men hem dringend raden zich van het overbrengen van poëzie te onthouden. Niet omdat de wereld vergaat, als men een gedicht slecht overtaalt, maar omdat de slechte overtaler in staat is de reputatie van zijn slachtoffer volkomen te vervalsen. Het is de lezer, die nu eenmaal niet alle talen ter controlering kan beheersen, ten overstaan van een slechte overtaling zelfs niet mogelijk te beoordelen, of de dichter, die hij in overtaling leest, werkelijk zo slecht is, als hij zich in de overtaling voordoet; immers ook de intellectuele waarde van een gedicht spreekt alleen door de nuance, en op grond van niet meer dan een brave, letterlijke vertaling mag men geen oordeel vellen over de betekenis van een dichter; de vertaler, die geen over-

taler is, heeft dus behalve een nutteloos werk verricht, ook de vertaalde nog een zeer slechte dienst bewezen; want voortaan zal men in Nederland op grond van niet meer dan een vertaling over hem spreken, alsof hij in die vertaling werkelijk aanwezig ware geweest. In bepaalde gevallen kan dat een onrecht zijn jegens een persoonlijkheid, want niet altijd kiest de slechte overtaler slechte dichters uit als object van zijn ongemotiveerde overtaalwoede.

Ik ken niet meer dan drie woorden Spaans en ik vermag dus niet te beoordelen of Hendrik de Vries een goed vertaler is; maar dat hij een uitstekend overtaler is, meen ik op grond van de lezing van zijn *Coplas* stellig te mogen beweren, zonder mij aan philologische aanmatiging schuldig te maken. Omdat de goede overtaler in de eerste plaats rekening houdt met het gedicht als lichaam, is hij bij machte het Spaanse verslichaam over te brengen in een Nederlands verslichaam; wat de lezer dus in het Nederlands voor zich krijgt, mag hij beoordelen naar de eigenschappen, die zulk een verslichaam heeft; pas in de tweede plaats kan hij dan nog eens bij de specialist gaan informeren, of de overtaler misschien ook incidenteel ‘onjuist’ of ‘vrij’ vertaald heeft.

De *Coplas* (afzonderlijke coupletten) behoren tot de Spaanse volkslyriek en zijn geladen met volkshumor en volkswijsheid; maar behalve dat moeten zij - men mag het uit de overtaling van Hendrik de Vries gerust opmaken - sterke ‘lichamelijke’ eigenschappen hebben. De Vries is, zoals hij, die zijn overige poëtische werk kent, zeker zal weten, zelf een dichter, voor wie het woord in de eerste plaats dient om het *concrete* van de dichterlijke waarneming zo direct mogelijk vast te leggen: zijn fantasie is niet week en verdroomd, maar scherp en reëel als ijzel. Daarom is hij, de Groninger met zijn curieuze genegenheid voor Spanje, waarschijnlijk ook de aangewezen man, om het lichaam der coplas over te talen; prachtig weet hij de beeldende concreetheid van vier regels, die meestal een gekristalliseerde anecdote en soms zelfs nauwelijks meer dan een aanroep of mededeling bevatten, in het Nederlandse taaleigen vast te houden. Wanneer dus achteraf bijgeval eens zou blijken, dat De Vries slecht Spaans kende (wat al hoogst on-

waarschijnlijk is) dan zou dat zijn naam als dichter allerminst schaden! Zo lijfelijk treedt het Spaanse volk hier uit de taal naar voren, in zijn onsentimentele gevoeligheid, zijn gepeperde humor, zijn realistische vroomheid en zijn onverkapte passiebetuigingen, dat men haast een genie zou moeten zijn om die schat van beeldende concreetheid uit het niet op te roepen; dus ligt de conclusie voor de hand, dat De Vries van zijn originelen een voortreffelijk gebruik heeft gemaakt, door hun lichamelijk karakter te behouden in de Nederlandse overtaling.

Het aantrekkelijkste van volkspoëzie en volkswijsheid is, dat zij vol tegenstellingen zijn; ‘het volk’ is alles en niets, het volk zegt vandaag dit en morgen dat, naar gelang van de situatie; het is nu eens pathetisch en dan weer sarcastisch. Van die tegenstellingen vindt men een rijke overvloed in de *Coplas*; daar is zowel het pathos:

Hoera voor het Spaansche volk!
Zoo edel is er geen tweede:
Zoo trouw in zijn oorlogsmoed,
Zoo waardig in de vrede.

De maagd op de zuil heeft gezegd
Dat ze geen Fransche wil wezen
Maar voor zal gaan in 't gevecht
Aan 't hoofd van de Aragoneezen.

als het sarcasme, dat hetzelfde Spaanse volk op zichzelf toepast in zijn buurtveten:

In Valéncia, daar is 't vleesch gras,
En het gras niets dan vocht,
En de mannen zijn vrouwen,
En de vrouwen zijn bocht.

't Is een wonder bij de Aragoneezen
Wat hun koppigheid hun veroorlooft:
Moeten draadnagels ingeslagen
Dan doen ze 't met hun voorhoofd.

In het arsenaal der volkswijsheid moet men dus geen consequentie, maar wel de inconsequentie van beeldende overvloed

zoeken; men kan goddank deze felle, kernachtige *Coplas* niet gebruiken om er de goegemeente een zoetelijk Spaans Blubosprookje mee te vertellen. Jaloezie, bezitsdrift, spot met minzieke monniken, horens van de bedrogen echtgenoot wisselen hier af met amoureuze en religieuze exaltatie, die trouwens in verschillende coplas in elkaar overlopen:

Met een bruin als van jouw kijkers
Is geen kleur te vergelijken:
Zoo bruin geloof ik de spijkers
Waaraan Christus hing te bezwijken.

Deze bundel omvat strijdliederen, kerkelijke liederen, passieliederen, spreuken, vermaningen, soldaten- en gevangenisliederen, serenades, klachten, schimp- en vloekverzen en tumulten. Maar of het nu de hartstocht is

In het donker denkend aan jou
Drukte ik een kus op de muur,
Die heb ik zien kronkelen
Als de vonk uit een vuur.

Dat je de lucht zoo speelziek
Langs je laat gaan!
Wanneer de lucht een man was
Viel ik hem aan.

of de godsdienst

Ga naar God weet wat heilige toe
In God weet wat voor vreemde stad;
Wie daar boete doen, God weet hoe,
Krijgen allemaal God weet wat.

of de internationaal vermaarde boze schoonmoeder

Mijn schoonmoeder wordt begraven;
Ik neem een uieschil,
Dat is een uitstekend middel
Wanneer men huilen wil.

het is steeds weer een nieuwe beeldflits die treft en die de eerste copla van De Vries' verzameling waar maakt:

Al zong ik het heele jaar door,
Iedere dag duizend keer,
En al had het jaar dertien maanden,
Hetzelfde lied kwam niet weer.

Terwijl men dus geen moment behoeft te twijfelen aan het overtalerschap van Hendrik de Vries, is dat anders gesteld bij de Nederlandse bloemlezing uit het oeuvre van de Spaanse dichter Don Luis de Góngora y Argote (1561-1627), die bezorgd is door dr G.J. Schoute. Góngora staat in de litteratuurgeschiedenis doorgaans weinig gunstig bekend, omdat hij de geestelijke vader is van het ‘cultisme’ of ‘Gongorisme’, een duistere en opzettelijke stijl voor ingewijden der poëzie, waaraan men een nadelige invloed op de Spaanse litteratuur na hem toeschrijft; men kan hem met John Donne in Engeland en Constantijn Huygens ten onzent gevoeglijk vergelijken. De volledige consequenties van zijn duisterheid heeft Góngora echter eerst op latere leeftijd getrokken en daaraan ontleent dr Schoute het recht hem door vertalingen van vroeger werk te rehabiliteren. Dit moge voor de hispanisten belang hebben, zuiver aesthetisch gezien lijkt het mij een slechte greep. Dat dr Schoute, die zeker wel voortreffelijk Spaans zal kennen, een vertaler is, die aan het overtalen niet toekomt, maak ik reeds op uit de stijl van zijn inleiding, die lichtelijk schoolmeesterachtig aandoet en eigenlijke poëtische intuïtie niet doet verwachten. Bovendien mist men in deze inleiding een behoorlijke analyse van het ‘cultisme’ en van dit genre kunstpoëzie in het algemeen; zij ware toch verre van overbodig geweest! Men zou gaarne iets geraden zien van wat zich achter het door Velasquez geschilderde masker van deze precieuze geestelijke verbergt, maar dr Schoute, die ook nog erg terugdeinst voor het ‘platte’ (alsof men dat uit de mensen van deze eeuw kon elimineren zonder hen tot caricaturen te maken!), laat ons hier helaas in de steek. In de vertalingen zelf is weinig te vinden, wat de lezer van thans zou kunnen boeien; of dat alleen aan dr Schoute ligt dan wel aan Góngora zelf, zou men pas kunnen uitmaken, als men een overtaling van Hendrik de Vries naast deze vertaling kon leggen.

Serajewo 1914

BRUNO BREHM: *Voor hun Vaderland*
A. DEN DOOLAARD: *Van Vrijheid en Dood*

Men vindt in de litteratuur zowel schrijvers, die op een meesterlijke wijze een stof zonder enige betekenis voor het 'ongewapend oog' tot een belangrijk boek weten te maken, als schrijvers, die over een uiterst boeiende stof een boek schrijven, dat zijn betekenis in hoofdzaak dankt aan dat materiaal. (Over de schrijvers, die er helaas ook in groten getale zijn, die zelfs een boeiende stof volkomen weten te bederven, spreek ik maar niet; ieder wil hun bestaan wel als vanzelfsprekend op de achtergrond veronderstellen.)

De Oostenrijkse schrijver Bruno Brehm, gewezen artillerieofficier en 'oud-strijder' uit de wereldoorlog, behoort, voor zover men af mag gaan op de hierboven genoemde roman, in hoge mate tot de auteurs, die in staat zijn een boeiende stof te behandelen, zó, dat de lezer zich als het ware verplaatst in de gebeurtenissen, maar van Bruno Brehm zelf weinig ziet. Brehm laat eenvoudig zijn personages aan het woord, zonder zelf in te grijpen; iets, wat volgens sommigen de ware romanschrijver tekent. De auteur mag, zo decreteerde een der theorieën over de roman, alleen in die roman spreken via de objectiviteit der verbeelding; zodra hijzelf een rol gaat spelen, 'ontaardt' de roman in een essay of een brochure. Ik ben zo vrij *in het algemeen* niets van die theorie te geloven; zij is typisch de theorie van het naturalisme, dat in de 'uitbeelding' een evangelie had gevonden; en ik ken romans, die mij buitengewoon geboeid hebben, juist, omdat de schrijver er onverholen uit naar voren kwam. Men behoeft niet eens naar het buitenland te gaan om een voorbeeld te zoeken; Max Havelaar is onmiskenbaar Multatuli zelf, zonder de autobiographie van Multatuli zou er nooit een Max Havelaar geweest zijn. Is daarom *Max Havelaar* een inferieure roman? Alleen voor hen, die *De Jordaan* van Is. Querido een meesterwerk achten.

Ontdoet men de bewuste theorie van haar despotische algemeenheid, dan blijft er echter één ‘waarheid’ van over, en wel deze: iemand, die een ‘uitbeelder’ is en in dat ‘uitbeelden’ iets vermag te bereiken, bederft dikwijls zijn roman, wanneer hij probeert allerlei goedkope eigen levenswijsheid binnen te smokkelen. Men kan n.l. een zeer goed ‘uitbeelder’ zijn en tegelijkertijd in het theoretiseren en betogen zwak of middelmatig. Wellicht heeft het besef, dat zij eigenlijk weinig originele ideeën te verkondigen hadden, de naturalisten er toe gebracht, hun leer van de schrijver, die achter zijn werk moet verdwijnen, zo stellig als vaste wet op te stellen. Men zou de wet dus liever veranderen in een advies: ‘In der Beschränkung zeigt sich der Meister’.

Dat advies kan dan naar twee zijden worden toegepast: de ‘uitbeelders’ kunnen er uit opmaken, dat zij zich van eigen inmenging in de roman moeten onthouden, als zij op dat gebied niets te zeggen hebben, de ‘betogers’ kunnen er uit leren, dat zij zich niet aan de uitbeelding moeten wagen, als zij daarvoor geen talent hebben.

Wat nu de roman *Apis und Este* (door S. Vestdijk uitstekend vertaald onder de titel *Voor hun Vaderland*) betreft, men heeft te doen met een boek van een ‘uitbeelder’, die zelf achter zijn schepping verdwijnt. Natuurlijk zit hij erin, want hij heeft zijn roman geschreven en niet ‘overgeheveld’ uit de ‘werkelijkheid’; alles is hier betrekkelijk, ook het verdwijnen in een boek. Maar Brehm moge dan door de keuze van de stof en de wijze van vertellen blijk geven van een persoonlijk inzicht, hij is toch overal en in de eerste plaats objectief kroniekschrijver van boeiende historische gebeurtenissen. Het maakt zijn werk sympathiek, dat hij ook niet veinst iets anders te zijn dan een kroniekschrijver, die zijn gebeurtenissen weliswaar arrangeert (Brehm is geen historicus, hij geeft een beeld!), maar zich toch in hoofdzaak bepaalt tot de historische stof zelf. Men kan de psychologie van zijn personages geloofwaardig achten of niet, het gaat hier in ieder geval om mensen die geleefd hebben, en wier leven door de schrijver bovendien niet geëxploiteerd wordt voor kinderachtige liefdesgeschiedenisjes of onwaarschijnlijke romantische acrobatie. *Voor hun Va-*

derland is vol romantiek, de romantiek schuimt er aan alle kanten overheen; maar het is de romantiek van een historische periode op en bij de Balkan, waarvan alleen een blauwkous zal veronderstellen, dat het allemaal ‘veel te erg is voorgesteld’.

Ik wil hiermee niet zeggen, dat Brehm zich in dit boek een groot schrijver betoont. Zijn hoofdverdienste is, dat hij zijn stof kent en haar zo verwerkt, dat men aan de authenticiteit van het schijnbaar romantisch gebeuren gelooft. Daarbij - ik voeg het er dadelijk aan toe - blijft Brehm voortdurend aan de kleurige oppervlakte; hoewel hij zelden banaal wordt, vindt men bij hem ook nergens een gedurfd-psychologische kijk; het blijft de boeiende stof, die hier de lezer bezig houdt en die dank zij Brehms compositie- en schildertalent zelden verveelt en soms sterk spreekt.

Voor hun Vaderland begint met de schilderachtige samenzwering der Servische officieren in 1903 tegen Koning Alexander Obrenovic van Servië en zijn vrouw Draga Masin; leider van deze samenzwering is de hoofdpersoon van de roman, Apis, die in het vervolg van het boek echter nogal eens op de achtergrond raakt. Het is Brehm dan ook kennelijk veel minder om deze eenling te doen (die hij tegenover de te Serajewo vermoorde ‘Este’ Franz Ferdinand stelt), dan om de geschiedenis van de Balkan-intriges, die verband houden met het grote historische feit: de ineenstorting van het feodale Oostenrijk der Habsburgers, de opkomst van het zelfbewuste Servië. De moord te Serajewo, en de voorbereiding van de aanslag op Franz Ferdinand door de jeugdige Princip, vormt de voornaamste partij van Brehms roman. Telkens springt hij van de Balkan naar Oostenrijk over, om de lezer voor te bereiden op de nadering van de Oostenrijkse troonopvolger, die hier zonder geniaal doorzicht, maar toch bijzonder aannemelijk getekend wordt als iemand, die het verval der dubbel-monarchie ziet, maar niet bij machte is de ondergang van het voze rijk te verhinderen; het hoofdstuk, dat Franz Ferdinand op de gemzenjacht tekent, behoort tot de beeldendste van het boek. Aan de machinaties van Princip en zijn collega's wijdt Brehm lange bladzijden, die mij eerlijk gezegd tamelijk ver-

velen, omdat ik er de noodzakelijkheid niet van inzie; zij blijven misschien spannend, als men bijzonder van de verwikkelingen van een ‘roman policier’ houdt. De moord te Serajewo zelf brengt in Brehms schildering de spanning van die dodenrit door de straten van een overal onveilige stad weer bijzonder goed tot uiting; al is ook hier het arrangement wel duidelijk (Serajewo ‘De sleutel van Europa's noodlot’), men betrapt Brehm toch nergens op sentimentele of al te pathetische inlassingen.

In het laatste gedeelte duikt Apis, die men een tijdlang uit het oog verloren heeft, weer op. Zijn noodlot is, dat hij in conflict komt met de autoriteiten van zijn eigen land; als hartstochtelijk voorvechter van de Groot-Servische idee wordt hij in 1917 gefusilleerd.

Als men mij vroeg de roman van Bruno Brehm te classeren, zou ik hem tussen *Orient Express* van Den Doolaard en *Die Geächteten* van Ernst von Salomon plaatsen; met dien verstande, dat Brehm veel dichter bij Den Doolaard staat dan bij Von Salomon. Evenals bij Den Doolaard staat hier voorop het schilderachtige vertellen van een verhaal; maar Brehm heeft de goede smaak, zoals ik al opmerkte, zich tot de ‘kroniek’ te bepalen en geen ongeloofwaardige ficties op de proppen te brengen, gelijk in de laatste deelen van *Orient Express* gebeurt. In dit opzicht, en ook door zijn grotere kennis van zaken, kan men Brehm met Von Salomon vergelijken; maar overigens blijft Von Salomon een veel belangrijker persoonlijkheid. In *Die Geächteten* spreekt ook de auteur zelf; men verneemt zijn reacties op het gebeuren, dat niet minder bloedig-romantisch is dan de gebeurtenissen van Bruno Brehm; door de persoonlijkheid Ernst von Salomon wordt het werk op een totaal ander plan gebracht. ‘Het merkwaardige van deze soort intellectuele roversmystiek’, schreef ik indertijd naar aanleiding van *Die Geächteten*, ‘is, dat zij het scherpste intellect niet uitsluit; integendeel, juist die ondoorgrondelijke mystieke kern van het nationale gevoel drijft Von Salomon al zijn handelingen bloot te stellen aan een cynische zelfcritiek. In dit stadium zijn intellect en mystiek geen contrasten; zij doordringen elkaar; de blinde drift van het ene wordt des

te feller in haar blindheid en driftigheid beseft door de nuchtere, zakelijke scherpte van het andere.'

In de roman van Bruno Brehm ontbreekt nu juist de intellectuele zelfcontrôle; oppervlakkig beschouwd lijkt hij op *Die Geächteten*, vanwege de geaardheid van het milieu, innerlijk heeft hij er weinig mee gemeen.

Den Doolaard, bijgenaamd 'de man, die men nooit thuis treft', heeft over het succes van zijn roman, *Orient Express* begrijpelijkerwijze geen gras laten groeien; nauwelijks is de Duitse vertaling van de pers, of de onvermoeibare biedt ons een bundel reisschetsen aan onder de vervaarlijke titel *Van Vrijheid en Dood*. 'Glorie en val der Comitadji's', 'Den Balkan Rond', 'Het Onbekende Polen': men weet alleen door het lezen van de onderwerpen, dat men waar voor zijn geld krijgt.

Eerlijk gezegd, ik mag Den Doolaard liever als journalist (wat hij in deze schetsen zonder restrictie is) dan als de romancier van *Orient Express*. In deze bundel schetsen is Den Doolaard niet meer en minder dan hij schijnen wil: een reporter, die uitmuntend 'verslaat' wat hij gezien heeft en gehoord, met een beetje grootspraak en veel pittoreske effecten, maar in het genre werkelijk knap. Van nature heeft deze auteur de schrijfvaardigheid meegekregen, zodat hij geen moeite heeft om reisnotities, die bij een degelijker, zwaarwichtiger man misschien een academisch karakter zouden dragen, in vlot leesbaar, kleurig proza neer te werpen.

'Sinds het verschijnen van *De Wilden van Europa*, drie jaar geleden, heb ik al weer eenige stukken van ons oude werelddeel aan mijn hielen gelapt', verklaart Den Doolaard met onweerstaanbare H.B.S.-bravoure in zijn voorwoord; men ziet hem lappen. Het verschil tussen zijn zwerverschap en het gewone reiziger-zijn (waarvan ondergetekende zich nog steeds de representant gelooft) is, volgens Den Doolaard, dat de zwerver zelfstandig is, de reiziger niet; dit bij hem niet zozeer psychisch bedoeld, als wel met het oog op de manier van zich voort te bewegen. Men zou anders ook de theorie kunnen verdedigen, dat de reiziger, die in hotels slaapt en met koffers reist, zelfstandig is, en de zwerver niet, omdat de laatste geen

tijd heeft om boven de romantiek uit te komen; maar het omgekeerde is ook te verdedigen, in deze materie is alles te verdedigen, gelukkig. Laten wij dus maar niets verdedigen en zeggen, dat Den Doolaard een zeer vlot reisreporter is.

Een enkele maal is deze stijl mij wel eens wat al te gemoedelijk en joviaal, te duidelijk op de krant berekend voor een boekuitgave; maar dan zijn er ook massa's aardige anecdoten als vergoeding en bovendien goede foto's ter illustratie. Alles geurt naar brood, honing, kaas en uien, en moet men daarvoor niet dankbaar zijn, in deze door Coty vergiftigde samenleving?

De grote burger

THOMAS MANN: *Leiden und Grösse der Meister*

Het nieuwe boek van Thomas Mann is in Duitsland verschenen, terwijl de schrijver zelf in Zwitserland woont en zich balling voelt.

Binnenkort viert hij, die eens het cultuurorakel van zijn landgenoten was, zijn zestigste verjaardag te Küsnacht bij Zürich, ‘wo ich seit einem Jahre wohne und mehr zu Gast als zu Hause bin’, zoals hij schrijft in zijn essay over Don Quichote. Uit dit ene weemoedige zinnetje spreekt reeds de gehele Thomas Mann, wiens houding ten opzichte van het emigratieprobleem menigeen nog altijd zeer onduidelijk is; hij verliet zijn woning te München, die geconfiskeerd werd, hij vestigde zich buitenslands, maar hij vermeed iedere ondubbelzinnige uitlating over zijn vertrek en bleef zijn oude uitgever Fischer trouw. Paradoxale positie: wat heeft een Thomas Mann te zoeken onder machthebbers, die zijn levenshouding als gevaarlijk vergif beschouwen en onder lezers, die zijn boeken slechts officieus ter hand mogen nemen? Is deze auteur het vlees geworden compromis, heeft hij geen trots meer? Of meent hij ondanks alles beter werk in dienst der cultuur te kunnen doen door tot iedere prijs een Duits schrijver voor Duitsers te blijven? In het laatste geval is het te hopen, dat men hem nog lang ‘door de vingers ziet’....

Leiden und Grösse der Meister, een bundel studies over Goethe, Wagner, Platen, Theodor Storm en Cervantes' Don Quichote, zou geen waarachtig boek van Thomas Mann zijn, wanneer het een rumoerige biecht was van wat hem in de laatste jaren heeft bezig gehouden; geen enkele zin van Mann is luidruchtig, al zijn gevoelens komen in de omzichtige stylering van een door en door geciviliseerde tot ons; terwijl zijn broeder Heinrich een en al directheid is (met alle sympathieke enthousiasme, maar ook met alle noodzakelijke phraseologie

van dien), vindt Thomas Mann zijn eigenlijke ‘inhoud’ eerst in de ‘vorm’. In dit opzicht is hij volkomen het kind van een luxueuze cultuurperiode, die het begaafde individu, wanneer het althans in daartoe geëigende omgeving was geboren, de tijd liet om langzaam te zijn en dientengevolge ook de afkeer bijbracht voor het snelle en onverzoenlijke reageren op de verschijnselen van het leven. Thomas Mann is vrij van vulgariteit, maar men krijgt ook niet de indruk, dat hij ooit in de *verleiding* komt zich aan een vulgaire polemiek tegen wie ook te vergrijpen; hij zou dus gemakkelijk genoeg een precieuze stijlvernufteling kunnen zijn geworden, als hij minder waard was geweest dan hij is. Ook in dit boek met essays, waaronder werkelijk meesterlijke over Goethe en Wagner, heeft het mij telkens weer getroffen, dat en hoezeer Thomas Mann als schrijver op de grens leeft van het precieuze en omslachtiggeposeerde; door zijn indirecte manier van reageren, door zijn verliefdheid op de vorm, door het gemak ook, waarmee hij zich aanvlijt tegen een onderwerp en er alle rondingen en geledingen van in zijn beheerste zinnen laat raden, loopt hij ieder ogenblik gevaar zich te verliezen in de bekoringen van dit vormelement en zijn ‘inhoud’ kwijt te raken. Men noemt deze kunst van zich tegen de dingen aanvlijen wel eens ‘objectiviteit’; ten onrechte m.i., omdat dit woord suggereert, dat het tegengesteld zou zijn aan subjectiviteit; en een langzaam schrijver als Thomas Mann is niet minder subjectief dan een razende reporter. Hij weet dat trouwens zelf beter dan iemand anders het zou kunnen definiëren; hij kent zichzelf als de representant van de burgerlijke maatschappij, die, zelfs waar hij de grenzen der burgerlijkheid nadert en overschrijdt, door en door een burger blijft. Deze zelf kennis is het, die Mann ervoor behoedt te gronde te gaan aan de preciositeit en omslachtige verfijning, die kenmerkend zijn voor zijn stijl. Hoezeer hij zich ook moge verlustigen in de luxe van de vorm, hij keert telkens weer op zijn schreden terug, omdat hij geen snob en geen prots is; na een lome, behaaglijke uitweiding komt een nieuw en onverwacht aperçu de lezer ervan overtuigen, dat Thomas Mann geen hogere stijloefeningen schrijft, maar in de eerste plaats een levend mens is gebleven.

Wanneer men dus zegt, dat Mann geen polemische natuur is, zegt men daarmee nog allerminst, dat hij objectieve gerechtigheid wil uitoefenen en het publiek wil opdringen, hoe het voor eeuwig over deze of gene onderwerpen moet denken; want Manns opstellen over Goethe, Wagner, Cervantes, dragen wel degelijk het stempel van zeer persoonlijke ontmoetingen; hij is alleen daarom niet polemisch, omdat zijn temperament het hem onmogelijk maakt. Het blijkt uit dit werk weer duidelijk, dat een nuchtere, koele geest volstrekt niet hetzelfde is als een polemische geest; achter de nuchterheid en koelheid kan soms meer geneigdheid tot aanvaarden schuil gaan dan in een lawaaiige huldebetoning openlijk tot uiting komt. Zowel Goethe als Wagner (het is hoogst merkwaardig om dat feit te constateren!) bouwt Mann hoofdzakelijk uit negatieve kenmerken op, als ware hij bezig hardnekkig, stelselmatig alle traditionele leuzen, die omtrent deze grote mannen in omloop zijn, te ondergraven; over Wagner zegt hij zelfs voor een groot deel dezelfde scherpe dingen, die ook de polemische Nietzsche al gezegd heeft; maar... c'est le ton qui fait la musique! Thomas Mann heeft er - en dat is de hoofdzaak - geen behoefte aan, Wagner uit zich te verbannen, zoals Nietzsche dat trachtte te doen; terwijl Nietzsche in zijn strijd tegen Wagner en de Wagnerianen in laatste instantie steeds met zichzelf duelleerde, is Mann Wagner bij voorbaat zeer genegen, weshalve hij tracht, na een reeks critische en afwerende gebaren, ‘die vollkommene und ehrwürdige Reinheit und Idealität seines (Wagners) Künstlertums zu betonen und jedes Missverständnis davon abzuwehren, das sich aus der Massigkeit, dem massenberückenden Charakter von Wagners Erfolg ergeben könnte’.

Manns gemis aan polemische neigingen laat zich dus geenszins gelijkstellen met dorre neutraliteit of slappe afzijdigheid of critiekloze bewondering; zijn scherp verstand bakent de grenzen zeer nauwkeurig en onsentimenteel af en laat zich noch door Goethe's weimariaanse ‘voorgrond’, noch door Wagners Dürermuts imponeren. Veeleer moet men hem ook hier weer zien als de echte representant van de ‘burgerlijke’ cultuurperiode, die met al zijn scherpgeslepen vernuft en bijna

onfeilbaar onderscheidingsvermogen toch zeer ongaarne een interessant exemplaar uit zijn cultuurcollectie zou missen, die van vernuft en onderscheidingsvermogen vooral geniet, omdat zij hem tot een mens van hoger rangorde maken dan de ordinaire verzamelaar-om-der-wille-van-het-verzamelen. Manns stukken over Goethe en Wagner zijn tenslotte ook weer niet voor niets redevoeringen, uitgesproken bij plechtige herdenkingen; zij zijn als zodanig voortreffelijk, vrij van ieder effectbejag en rhetoriek-voor-de-hoorders, maar zij zijn toch gelegenheidsredevoeringen, bestemd om de 'held', hoe critisch dan ook, te eren. Men kan zich immers moeilijk voorstellen, dat een gelegenheidsredenaar tot de conclusie zou komen, dat zijn 'held' eigenlijk een minderwaardig sujet is geweest en een van de boze geesten, die men met alle middelen zou hebben te bestrijden; een herdenkingsbijeenkomst is nu eenmaal geen strijdbare meeting. Thomas Mann nu was dè grote gelegenheidsredenaar van het Duitsland vóór Hitler; hij zou dat niet hebben kunnen zijn, als hij niet, behalve een grote critische geest, ook een weinig de grote verzoenende burger was geweest. De tweeledigheid van zulk een mensentype heeft hij zelf eens verbeeld in zijn 'bescheiden held' Hans Castorp, die op de 'Zauberberg' zowel de critische verzamelaar van de hem omringende tegenstrijdige wijsheden als de zorgvuldige roker van de sigaar Maria Mancini is - philosoof en burger in enen, d.w.z. cultuurmens niet alleen door denken, maar ook en voor alles door *afkomst*. Ongetwijfeld heeft Mann in deze held, die geen held is, maar een door zijn afkomst bepaalde intelligente bourgeois, veel van zichzelf gegeven. Ook deze Hans Castorp had een voortreffelijk gelegenheidsredenaar kunnen worden, getuige zijn voordracht in het Frans over de liefde ten overstaan van Clawdia Chauchat, die hem karakteriseert als 'joli bourgeois à la petite tache humide'....

De grote studies 'Goethe als Repräsentant des Bürgerlichen Zeitalters' en 'Leiden und Grösse Richard Wagners' zijn ongetwijfeld de allerbeste van dit boek, omdat zij een scherpe analyse geven van wat Thomas Mann precies onder 'burgerlijkheid' verstaat. Het spreekt vanzelf, dat men het woord in dit geval niet simplistisch met 'bourgeoisie' en nog minder

met ‘kleinburgerlijkheid’ kan vertalen; wanneer zowel Goethe als Wagner het ‘burgerlijke’ respresenteren, moet men zich bij het begrip heel wat meer denken. Zo was b.v. Goethe een anti-democraat en een kosmopoliet (men kan hem ‘einen kerndeutschen Unpatrioten’ noemen, zegt Mann, zulks ter onderscheiding van Schiller, die volgens hem ‘ein internationaler Patriot’ was); zijn burgerlijkheid kondigt reeds door haar formaat aan, dat de burger van de 19e eeuw boven zichzelf tracht uit te komen (de lijn zet zich voort in Schopenhauer, Wagner, Nietzsche); in Goethe ziet Mann duidelijk vertegenwoordigd, wat thans nog de grote erfenis van de verdwijnende ‘burger’ kan zijn, n.l. de nuchterheid in de geestdrift, die wijst op zelfbevrijding van de mens. Mann wil dus niet koppig aan de betrekkelijke waarden van de ‘burger’ vasthouden, hij ziet, dat diens wereld te gronde gaat en niet gered kan worden; maar hij meent, dat men de ‘burger’ niet zonder meer af kan schaffen. De beste representanten van de ‘burgerlijke’ geesteswereld (Goethe is er het voorbeeld van) waren immers tegelijk boven dat ‘burgerlijke’ uit, en juist daarom wijst hun persoonlijkheid evenzeer naar de toekomst als naar het verleden.

Hetzelfde in andere afmetingen, bij Wagner. Ook hier tracht Mann aannemelijk te maken, dat het formaat van de kunstenaar tenslotte meer waard is dan de aan de tijd gebonden ‘burgerlijke’ kenmerken. Hij neemt Wagner in bescherming tegen de cultus, die men hem gewijd heeft; hij gaat na, waarom Wagner als echte romanticus iemand als Baudelaire in verrukking kon brengen en *tegelijk* een herleving van de populaire opera bewerkstelligen; zonder Wagner te idealiseren, ja zelfs met de ongenadigste critiek op Wagners comedianteneigenschappen gewapend, wenst hij hem toch niet prijs te geven aan zijn vijanden.

Zowel in Goethe als in Wagner critiseert en rechtvaardigt Mann dus het ‘burgerlijke’... en daarmee de waarden, die ook hijzelf vertegenwoordigt. Dat is het in de eerste plaats, wat deze opstellen zo interessant maakt; zij hebben heimelijk autobiographische trekken, zij zijn documenten van zelfkennis èn van zelfverdediging, zij brengen onthullingen over het

‘burgerlijke’ in Thomas Mann, dat zich onophoudelijk tracht te handhaven, omdat het zich onvermijdelijk te gronde voelt gaan. De grote zelfkennis van de ‘burger’ bewijst reeds, dat zijn glorietijd voorbij is, want zichzelf kennen betekent, dat men niet meer aan zijn oude formules gelooft; zijn zelfverdediging bewijst echter ook, dat hij evenmin aan een cultuur gelooft, die het zonder de ‘burgerlijke’ erfenis wenst te stellen. In dit grensgebied van zelfkennis en zelfverdediging nu treft men Thomas Mann aan, en daarom verwondert men er zich niet meer zozeer over, dat hij tegenwoordig een onduidelijke figuur is.

Naast de essyas over Goethe en Wagner vindt men hier nog twee opstellen, die Heine's tegenstander August von Platen en de schrijver van *Der Schimmelreiter*, Theodor Storm, tot onderwerp hebben. Zij geven Mann meer als de verwende litteraire fijnproever, die voor mijn smaak te omslachtig en aesthetisch is; natuurlijk (men zou het uit de strategische positie al bijna met zekerheid kunnen opmaken) komt Mann in het essay over Platen op tegen de vulgaire polemiek tegen de dichter, die men in Heine's *Bäder von Lucca* kan vinden; ik heb die polemiek nooit kunnen bewonderen, maar vind Manns eerherstel evenmin overtuigend.

Al deze stukken dateren nog van vóór 1933; de rede over Wagner werd 10 Febr. 1933 in het groot auditorium van de universiteit te München uitgesproken; het doet nu al bijna legendarisch aan, dat zulk een rede in Duitsland uitgesproken kon worden, op een officiële plaats.... Het laatste essay, ‘Meerfahrt mit Don Quichote’, stamt uit de tijd van Manns ballingschap: het zijn aantekeningen, opgeschreven aan boord van het schip, waarmee Mann naar Amerika ging, mediterende over de schepelingen, de actuele problemen en het wonderbaarlijke boek van Cervantes. Men verwachte ook hier geen scherpe aanvallen, geen plotselinge bekering tot strijdlustigheid; gedoemd om buiten zijn land te leven, blijft Mann wat hij altijd was: een onafhankelijke ‘burger’, onaangetast door de begripsverbastering, in het theoretische scherp en dikwijls ondubbelzinnig bitter (men behoeft er niet aan te twijfelen, voor wie zijn uitspraken over Christendom en Jodendom bestemd

zijn!), maar als altijd koel afwijzend tegenover iedere vorm van directheid. Ook nu haast hij zich nog geenszins met het ontbijt:

‘Sehr gut ist es dann, das Früstück mit einer halben Grape fruit einzuleiten, dieser erfrischenden Grossapfelsine, die in vorzüglicher Qualität an Bord vorhanden ist und deren Fleisch man zu bequemerem Genuss schon in der Küche mit einem besonderen instrument aus den Häuten löst. Dagegen gelingt es mir, seiner Süsslichkeit wegen, nicht, mich mit dem geeisten Tomato-Cocktail zu befreunden, den die Amerikaner vor jeder Mahlzeit schlürfen.’

Het is de met zoveel omslachtige liefde beschreven sigaar Maria Mancini van Hans Castorp, die hier herrijst in een ‘Grossapfelsine’. Maar naast deze ‘burgerlijke’ stijloefening vindt men Manns voortreffelijke notities over Don Quichote, aan de lezing waarvan op p. 259 een bijzonder karakteristieke bespiegeling over vrijheid en onvrijheid ontspringt; voor deze schrijver is het vrijheidsprobleem even gecompliceerd als het voor vele emigranten kinderlijk eenvoudig... schijnt. Ik geloof, dat deze passage met name duidelijk maakt, waarom Thomas Mann buiten Duitsland woont en desondanks in Duitsland is blijven publiceren.

Davos

ANTHONIE DONKER: *Schaduw der Bergen*

Toen ik over de persoonlijkheid Thomas Mann schreef, vermeldde ik ook even terloops en bij wijze van vergelijking de held van zijn merkwaardige roman *Der Zauberberg*, Hans Castorp, die men een bescheiden projectie van Mann zelf zou kunnen noemen, omdat hij èn de cultuur èn de 'burgerlijkheid' van de schrijver vertegenwoordigt. Mann heeft in zijn romans en novellen meer gestalten geschapen, die autobiographische elementen in zich dragen, maar in *Der Zauberberg* krijgt deze 'burger' een relief als nergens anders. Dit boek (een roman wordt het gewoonlijk genoemd, maar die qualificatie is uiterst gebrekkig voor een werk van deze bespiegelende aard) heeft als achtergrond het sanatorium, de tuberculose, Davos; de personages leven in een ijle lucht van nuttelоosheid, die hun toestaat zich te wijden aan de concentratie op zichzelf; het is, alsof Mann met opzet deze sfeer heeft gezocht, om ontslagen te raken van de wetten des dagelijksen levens (de drukte, de vergetelheid in de arbeid, de 'normale' domheid); in *Der Zauberberg* leeft een bescheiden man als Hans Castorp op een veel hoger intellectueel plan dan hij in de wereld 'beneden' zou hebben kunnen bereiken. Men vindt hier in voortdurend intellectueel duel de theoretici Settembrini en Naphta, waarin Thomas Mann de mens van de 'verlichting' tegenover de mens van de 'scholastiek' heeft gesteld, naast de heersersgestalte van de Nederlander Peeperkorn en de vrouw, die het duidelijkst symboliseert, wat Mann ergens noemt 'het leven als een ziekte der materie', Clawdia Chauchat; daaromheen gegroepeerd de minderen, de patiënten van allerlei structuur, de 'brave' officier Joachim, de arts Behrens, de psychoanalyticus Krokowski etc. Wanneer men *Der Zauberberg* meer dan eenmaal leest (en er zijn weinig boeken, die een herlezing meer waard zijn), dan ontvouwt

zich langzamerhand aan de herlezer het grote strategische plan, dat de auteur als basis heeft gediend. Wij zijn hier zeer ver van het alledaagse realisme en eigenlijk midden in de litteraire instrumentatie terechtgekomen. Men kan dit werk beter met een concert van Bach dan met een roman à la Zola vergelijken, en de personages beter met muzikale thema's, dan met romangestalten van Ina Boudier-Bakker. De sfeer van de ‘toverberg’ in Davos is die van het intellectuele contrapunt; levensbeschouwingen concerteren, duelleren hier. Zelfs de realistisch gehouden personages, zoals b.v. de geneesheer Behrens en de ‘mindere’ patiënten, dienen toch mede het strategisch berekende doel: de cultuur van Europa in de ijdelheid en betrekkelijke tijdeloosheid, waartoe de rustkuur de ‘vrijgestelden’ dwingt, rekenschap te laten geven van zichzelf. Daarom debatteren Settembrini en Naphta zonder ooit een stap verder te komen; zij zijn ieder voor zich *de* Europese cultuur, alleen het nuanceverschil in ieders persoonlijke verhouding *tot* die cultuur doet hen steeds weer op elkaar botsen en opnieuw uit elkaar gaan, zoals dat het geval is bij muzikale motieven, die gelijk gerechtigd op elkaar botsen. Dit drama van de cultuur in de ijle lucht wordt opgevoerd voor Hans Castorp, die echter niet anders doet dan toehoren en zich rekenschap geven; pas de oorlog, ‘der Donnerschlag’, roept hem weg uit dit milieu van zuivere theorie en maakt hem weer tot een onderdeel van een samenleving, die voor de theorie slechts een bedroevend klein plaatsje vrijlaat. De prachtige architectuur op de ‘toverberg’ stort ineen; er is niets meer dan modder en bloed, wij zijn weer voorgoed ‘beneden’....

Voor degenen, die *Der Zauberberg* per se als een realistische roman van het leven in Davos willen lezen, is de desillusie niet te ontlopen; op een gegeven ogenblik gaat hun dit boek, dat in zijn soort een volmaakt meesterwerk is, vervelen omdat zij niet in hun schik zijn met de lange dialogen en bespiegelingen, die voor hun gevoel de gang van het ‘verhaal’ slechts hinderlijk remmen; en bovendien blijkt hun tot hun grote ontsteltenis dan hoe langer hoe meer, dat ook het ‘verhaal’, na aftrek van de dialogen en bespiegelingen, eigenlijk niets om het lijf heeft. De fout van dergelijke lezers is dan ook,

dat zij aan *Der Zauberberg* begonnen zijn met verkeerde ideeën over deze ‘roman’, die immers nauwelijks een roman in de gewone zin van het woord mag heten. Het werkelijke drama speelt zich immers niet af in de handeling alleen, maar hoofdzakelijk in de theorie, die vele lezers overslaan; het *plan* van het boek wordt door een subtieler strategie bepaald dan die van het geschiedenisje en de zielige mensen, die stuk voor stuk een deel van hun leven aan de tuberculose moeten offeren. ‘Het leven een ziekte der materie’: die formule, waarover Hans Castorp op zijn balcon mediteert, heft *Der Zauberberg* ver boven de kroniek van een sanatorium uit, omdat daarmee het toevallige Davos wordt aangeduid als een symbool van iets veel algemeners, n.l. de levensphilosophie van Thomas Mann.

Deze uitweiding over een boek, dat niet het thema is van dit artikel, laat ik aan de eigenlijke bespreking van Anthonie Donkers roman *Schaduw der Bergen* voorafgegaan, omdat de vergelijking tussen beide geschriften zich als vanzelf opdringt. Niet alleen vanwege het onderwerp, de tuberculose en Davos; dat op zichzelf is natuurlijk al een punt van aanknoping, maar nog van zeer oppervlakkige aard. Ook de bouw van Donkers roman lijkt echter in veel opzichten op de compositie van *Der Zauberberg*; er is een betrekkelijk passieve held, in casu de speelgoedfabrikant Römer, waarom de talrijke personages van Donkers ‘toverberg’ zijn gegroepeerd, en al die personages leven ook samen in een milieu van half-verbondenheid, zoals de kuur dat meebrengt (het pension Silvana van mevr. Haenfstaengel). Verder is nog een duidelijk punt van overeenkomst, dat er in Donkers roman even weinig ‘gebeurt’ als in het boek van Mann; het is de auteur niet te doen om een spannende, dramatische historie, maar om de veelheid van individuen in hun half-collectief bestaan van pensiongasten, gezamenlijk op één toevallig plan gebracht door de ziekte. Wanneer ik dus betoog, dat *Schaduw der Bergen* ondanks al deze aanrakingspunten en overeenkomsten een boek van totaal andere conceptie is dan *Der Zauberberg*, zal het de lezer aanstonds duidelijk zijn, dat ik het *verschil* tussen Anthonie Donker en Thomas Mann niet zoek op het terrein van de uitwendige vorm. Twee schrijvers kunnen zich in

bijna letterlijk dezelfde litteraire vormgeving uitdrukken en toch inwendig zo goed als niets met elkaar te maken hebben.

In de eerste plaats moet er op gewezen worden, dat Donkers boek blijft het drama van de mensen, die hij beschrijft, terwijl Thomas Mann *door middel van* de mensen, die hij beschrijft, het veel algemener drama van de Europese cultuur beschrijft. Er is ten overstaan van *Schaduw der Bergen* dan ook geen enkele reden om aan het contrapunt in de muziek te denken of om de personages als voorwendsels van een bespiegelende geest te beschouwen; het zijn werkelijk gewone pensiongasten, wier levens hier elkaar raken, want Donker is, zij het dan ook op andere wijze dan de schrijvers van familieromans, met al zijn dichterlijke techniek en lyrische intermezzi, toch een realist gebleven. Het is trouwens gemakkelijk te zien, naar wiens schrijfwijze Donker zich georiënteerd heeft; hij vertaalde niet voor niets *Erfolg* van Lion Feuchtwanger. Hoewel het onbillijk zou zijn om Donker een navolger van Feuchtwanger te noemen (want hij blijft vóór alles ook in deze roman de Anthonie Donker van zijn verzen en critieken), de invloed van deze Duitser is onmiskenbaar; de traagheid, de stapelende uitvoerigheid, de dubbele en driedubbele adjectieven ter aanduiding van een mens, ding of begrip, waarvoor een beknopter auteur met één kenmerkend detail zou hebben volstaan, heeft Donker met Feuchtwanger gemeen. Alles is deze roman eerder dan lichtvoetig; men moet er de tijd voor nemen om hem te lezen, men moet veel herhaling op de koop toe nemen, men moet ook niet bang zijn voor tijdelijke ontsporingen naar het slordig-banale. (Ook hier een verschil met Thomas Mann, die wel precieus, maar nooit banaal wordt.) Men zou kunnen zeggen, dat een *Zauberberg* geschreven door Feuchtwanger wel ongeveer als resultaat een *Schaduw der Bergen* zou hebben opgeleverd; daarmee is dan ook tegelijkertijd het verschil in niveau tussen Donker en Mann geconstateerd. Immers, zelfs de omslachtigheid en herhalingsneiging bij Mann hebben een totaal ander karakter dan dezelfde eigenschappen bij Donker en Feuchtwanger; dat Manns theoretici Settembrini en Naphta zich met elkaar meten, terwijl zij

uiteraard geen vorderingen maken en zich steeds weer verschansen in hun reeds door hun temperament gegeven wereldbeschouwing, zal alleen die lezers irriteren, die een ‘verhaal’ willen en van bespiegeling afkerig zijn; bij Donker is echter de traagheid en herhaling wel degelijk een gevolg van de neiging om beschrijvend ‘uit te pakken’, zodat ook degene, die bereid is van het vlotte ‘verhaaltje’ afstand te doen, zich soms terechtgekomen voelt in een file auto's voor de brug bij Sassenheim in de bloembollentijd. Omdat in Donkers boek de ijle atmosfeer van het bespiegelend concerteren ontbreekt, zijn de gesprekken, die zijn personages voeren, ook niet belangrijk genoeg om de uitvoerigheid, waarmee zij soms worden weergegeven, te rechtvaardigen.

‘Vluchtige, vage ontroeringen en herkenningen van menschen met eenzelfde lot. En daarna vervliegt dat alles weer, blijft alles bij het oude. Er is onder menschen geen voortzetting, geen stijging van wat begonnen scheen. Er is enkel maar beurtvaart, heen en weer, heen en weer. Toenadering en vervreemding, opbouwen en afbrokkelen. Alles vergaat en vervluchtigt weer. Morgen zal er niets nieuws in hun midden wezen, niets van dat waaraan zij gezamenlijk even geloofden, maar al het oude zal er nog zijn.’

Hier heeft men een meditatie van Römer, die vrij precies weergeeft, hoe Anthonie Donker één op zichzelf zuivere gedachte (en deze gedachte kan men tevens de inzet van *Schaduw der Bergen* noemen) behaaglijk om en om wentelt, haar zegt, herzegt en nog eens zegt, totdat zij ‘uitgepurgeerd’ is. Eigenlijk is deze gehele roman een zeer omvangrijk geworden omschrijving van enkele poëtische reflexen van het leven in Davos, die in Donkers dichtbundels veel sierlijker uitgekristalliseerd waren. Ik heb naar aanleiding van Donkers laatste dichtbundel vroeger al eens betoogd, dat men hem het best kan karakteriseren als sierkunstenaar, als taalvirtuoos; zijn roman schijnt die opvatting te bevestigen, want hij kan niets passeren zonder het even (maar dat betekent voor de uitvoerige Donker, dat hij het op zijn gemak doet) met een paar sierlijke, liefst in groepjes geschaarde woorden, te bekleden. Als een gezelschap bij een jazz-band zit, moet die band in het voor-

bijgaan (in het voorbijgaan wil hier zeggen 2 pagina's dicht bedrukt) worden beschreven, hoewel er opstopping ontstaat. Op pag. 335 observeert Römer schaatsenrijders; zij worden eerst met halfgoden, dan met meeuwen en vervolgens nog eens met elanden vergeleken, hoewel men niet mag aannemen, dat het Römer is, die al deze beelden in zijn hoofd produceert; het is de sierkunstenaar Donker, die zich laat gaan op het rhythme van de woorden, die hem zo goed liggen, van beelden, die in die woorden zo schilderachtig worden gevangen. Vandaar dan ook, dat *Schaduw der Bergen* wemelt van vergelijkingen, die enerzijds Donkers sierkunstenaarschap demonstreren, maar anderzijds de duidelijkheid van zijn karakter- en situatietekening steeds in gevaar brengen. Dit heeft hem in de critiek reeds het verwijt berokkend, dat zijn mensen te schetsmatig blijven; ik zou liever willen zeggen, dat zij vaak bedolven worden onder een enorm teveel aan versiering. Een architectuur, die overwoekerd wordt door de oorspronkelijk als sobere toegift bedoelde siermotieven, verliest de kracht van de eenvoudige lijn; de beschouwer ziet wel de afzonderlijke partijen, maar de telkens onderbroken richting ontgaat hem op den duur als richting.

Voor mij is dus *Schaduw der Bergen* de roman van een uitgedijde dichter; de mensen, die er in optreden (en het zijn er heel wat!), worden dan ook niet geanalyseerd, maar langs de weg van een poëtisch impressionisme benaderd. Zo ontstaat dan ook langzamerhand wel een beeld van een levend wezen, maar het ontstaat uit de talloze penseelstreekjes van iemand, die uit het vele het ene wil opbouwen en nooit direct op de man afgaat, omdat hij geen aanvallend, maar wel een objectief mens is. De objectiviteit, waarnaar Anthonie Donker in zijn critieken streeft, manifesteert zich in de roman als een neiging tot uitvoerigheid, volledigheid, overvolledigheid. Op zijn allerbest betekent dat de subtiliteit van een met poëtische middelen gesuggereerde stemming, op zijn allerslechtst een uit den treure herkauwen van een woord of beeld, dat de schrijver tot het uiterste wil uitbuiten; beide momenten kan men in Donkers roman vinden. Voor zover zijn personages dus ‘stemming’ blijven, zijn zij aannemelijk; waar zij karakters

worden of problemen behandelen, worden zij ongeloofwaardig en soms helaas (dit geldt vooral de vrouwen) bedenkelijk goedkoop.

Op sommige bladzijden had Donker zich wel meer in acht mogen nemen voor gedachteloze woordherhaling, die soms bepaald stoort bij het lezen. Zo vindt men b.v. op nauwelijks één pagina 8 maal het woord ‘rhythme’ (pag. 195, 196), op pag. 340 liefst 9 maal het woord ‘licht’ en op pag. 280 t/m 282 zelfs 20 maal het woord ‘stem’! Een dergelijke voorkeur kan men bezwaarlijk anders verklaren (tenzij men in het laatste geval aan tijdschriftsymboliek wil denken) dan uit een neiging tot taalautomatisme, dat de oorspronkelijkheid van het beeld bedreigt en de vorming van taalcliché's ten koste van het sierkunstenaarschap in de hand werkt.

ANTHONIE DONKER: *Schaduw der Bergen*, tweede gewijzigde druk.

Meestal bestaat er geen aanleiding om een herdruk anders dan pro memorie te vermelden. Maar de nieuwe editie van Anthonie Donkers roman ‘Schaduw der Bergen’ verdient even afzonderlijke belangstelling. De auteur, die zich blijkbaar de tamelijk scherpe critiek op zijn boek eerlijk heeft aangetrokken, is er n.l. in geslaagd de omvang te verminderen van 422 pagina's (eerste druk) tot liefst maar 288 pagina's (tweede druk)! Hij heeft daarvoor natuurlijk enorm veel moeten schrappen, hetgeen, blijkens het bereikte resultaat, geenszins onmogelijk was. Dat Donker zelf in heeft gezien, dat zijn roman leed aan lyrische overbelasting, blijkt uit de wijze, waarop hij het bekortingsproces heeft volbracht.

Toch is de nieuwe bewerking geen nieuw boek geworden, wat ook moeilijk kan. Wie zich aan de illusie overgeeft, dat hij alleen door bekorten een sneller geschreven, minder omslachtig werk kan maken uit ouder werk, vergist zich uiteraard; de lengte en de omslachtigheid zijn niet zozeer gevolg van een *teveel* als wel van een qualitatief gebrek aan werkelijk psychologisch trefvermogen. In *Schaduw der Bergen* nu worden de mensen impressionistisch, van buiten af, aarzelend, nooit

direct en treffend gekarakteriseerd; daarin schuilt de eigenlijke zwakte van het boek, en daarin kan geen bekorting essentiële verandering brengen.

Ik wil er nog aan toevoegen, dat alleen al het feit, dat men op het idee komt een boek van zichzelf te gaan besnoeien met ver over de honderd bladzijden (hoezeer het dan ook sympathiek moge aandoen, dat een schrijver de lessen van de critiek ter harte neemt), een merkwaardig licht werpt op de mentaliteit, waaruit dat boek werd geschreven. Men kan zich onmogelijk voorstellen, dat Thomas Mann zijn *Zauberberg* tot de dikte van zijn *Tod in Venedig* zou kunnen (of willen) reduceren, omdat de lengte van de tekst hier volkomen verantwoord is, en het weglaten van regels dus de eenheid van het geschapene onmiddellijk in een *chaos* zou doen verkeren. Wat men zich *wel* zou kunnen voorstellen, is, dat een schrijver zijn werk bij herlezing beschouwt als een overwonnen stadium, en als zodanig ter zijde legt als een ding, dat zijn kathartische plicht heeft gedaan; een dergelijke onverschilligheid ten opzichte van eigen geestelijk verleden komt juist bij de grootste schrijvers voor. Maar blijkbaar is het met Anthonie Donker anders gesteld. Wanneer men *Schaduw der Bergen* in zijn nieuwe vorm herleest, moet men dan ook constateren: inderdaad, hier kan rustig geschrapt worden, hier is aan de eenheid van het werk niets misdaan. Waaruit volgt, dat die eenheid nooit bestaan heeft... en ook nooit zal bestaan, al wordt de derde druk tot een brochure verdund. Hier was met vlijt en toewijding scène op scène, beschrijving op beschrijving gestapeld; dat de stapel nu wat lager wordt, maakt de stapel overzichtelijker, maar daarom nog allerminst tot een werkelijke architectuur. Ook thans blijf ik dus de *poëzie* van Donker beschouwen als het werkelijke symbool van zijn schrijverschap.

Wat is waarheid?

MIGUEL DE UNAMUNO: *St. Manuel Bueno Martelaar*

‘Pilatus dan zeide tot hem: Zijt gij dan een Koning? Jezus antwoordde: Gij zegt dat ik een Koning ben. Hiertoe ben ik geboren en hiertoe ben ik in de wereld gekomen, opdat ik der waarheid getuigenis geven zou. Een iegelijk die uit de waarheid is, hoort mijne stem.

Pilatus zeide tot hem: *Wat is waarheid*? En als hij dat gezegd had, ging hij wederom uit tot de Joden en zeide tot hen: Ik vind geen schuld in hem.’

Aldus geeft het Evangelie van Johannes, hoofdstuk 18, vers 37-38, de controverse tussen de ‘Koning der Joden’ en de stadhouder der Romeinen weer. Terwijl Christus bereid is met zijn leven in te staan voor datgene, waarvoor hij zegt in de wereld gekomen te zijn, en dus voor hen, die weten waarin zijn waarheid bestaat, een volkomen heldere figuur is, laat de sceptische Pilatus zich hier kennen als iemand, die zich ten opzichte van waarheid en onwaarheid beide onverschillig toont. Deze houding van Pilatus kan men op minstens tien manieren interpreteren. Men kan hem vooreerst zien als een karakterloze lafaard, die om der wille van de rustige rust het onrecht liet geschieden; en deze interpretatie is inderdaad niet ongemotiveerd: want hij was ‘zeer bevreesd’, zoals er staat; de wijze, waarop Pilatus ‘zijn handen in onschuld wast’, bracht mij op de Zondagsschool reeds tot verontwaardiging, omdat het mij toescheen, dat een paar bataljons van deze hoogste autoriteit het schandaal op Golgotha wel hadden kunnen voorkomen. Pilatus is dan ook in de volksmond allerminst populair; de ‘Pilatus-geest’ is voor sommige mensen de ergste vorm van lamlendigheid, die men zich maar denken kan.

Er is echter ook een andere kant aan Pilatus, die men niet mag voorbijzien, en die ik in verband met de novelle van Una-

muno met nadruk naar voren wil brengen. Hoe komt het n.l., dat Pilatus niet ingrijpt en liever een moordenaar vrijlaat (die merkwaardig genoeg in een oudere lezing van het Evangelie van Mattheüs 'Jezus Barabbas', d.i. Jezus, de Zoon des Vaders, schijnt te hebben geheten!), dan zich met zijn ganse persoonlijkheid garant te stellen voor de vertegenwoordiger der Waarheid? Men kan toch bezwaarlijk aannemen, dat hij een eventueel oproer, dat naar aanleiding van zijn beslissing ten gunste van die Waarheid zou zijn ontstaan, met de militaire macht niet zou hebben kunnen onderdrukken. Dupe van zijn beslissing is Pilatus al evenmin geweest; hij heeft geweten en erkend, dat hij in Christus geen schuld vond; en desalniettemin liet hij Christus over aan zijn tegenstanders. Er zijn slechts drie woorden, die op het raadselachtige karakter van Pilatus enig licht kunnen doen vallen, en wel de woorden: 'Wat is waarheid?' Blijkbaar wil de schrijver van het Evangelie daarmee iets aanduiden omtrent de motieven van de stadhouder, die aanstonds de moordenaar de voorkeur zal geven boven Christus; hij wil aanduiden, dat Pilatus *geen wezenlijk belang heeft* bij de strijd onder het volk om de ene of de andere beschuldigde; voor deze scepticus is blijkbaar de Koning der Joden onschuldig; maar hij wil het volk ter wille zijn, omdat hij de schuld van de moordenaar niet gewichtiger vindt en het volk zijn eigen moraal gunt. Pilatus is, behalve een scepticus, ook een realist en een aristocraat, die als representant van de Keizer in de gebeurtenissen, die zich onder zijn ogen afspelen, niet anders kan zien dan een provinciaal drama van ondergeschikt belang. *Zijn* waarheidszin is met de keuze tussen Jezus en Barabbas niet gemoeid: ook zo zou men wellicht zijn houding, die op het eerste gezicht alleen maar karakterloosheid lijkt, kunnen verklaren, zij het dan ook niet goedpraten.

Pilatus, kan men zeggen, representeert in alle opzichten het *amorele* (hetgeen nog iets anders is dan *immorele*!) *leven* tegenover de *morele* waarheid; vandaar dan ook, dat hij zich de vraag stelt: 'wat is waarheid?', want hij heeft geen orgaan voor 'de' waarheid; hij kent alleen de macht van Rome als een werkelijke factor; hij zal wel van mening zijn geweest, dat het volk het gelukkigst is, als men het zijn zin geeft, en

dat het onbegonnen werk is om het waarheidsprobleem in zijn volledige consequentie aan dat volk voor te leggen. Dus wedt Pilatus op het leven als een instantie *boven* de waarheid; hij laat het volk zijn gang gaan, met de typische onverschilligheid van één, die iedere onschadelijke illusie voor de menigte goed genoeg acht. Dit Pilatus-thema vindt men werkelijk niet alleen in het *Nieuwe Testament*, omdat het overal actueel wordt, waar men over de betrekkelijkheid van alle waarheid gaat nadenken. In het toneelstuk *Gevaarlijke Bocht*, laat de Engelse schrijver Priestley zien, hoe iets, dat één der hoofdpersonen waarheid gelieft te noemen, slechts tot resultaat heeft, dat het leven van zes mensen onmogelijk wordt gemaakt; en door zijn 1e bedrijf aan het eind van het 3e nog eens opnieuw te laten beginnen, maar nu met een kleine omzwaai naar de *on*waarheid (één der aanwezigen vindt radiomuziek en maakt daardoor dus de uiteenzetting over de 'waarheid' onmogelijk) demonstreert Priestley, hoe deze mensen de leugen nodig hebben voor hun bestaan. Het is iets meer dan een alledaagse toneeltruc, dit overdoen van dezelfde scène, die de toeschouwer in de eerste acte op een catastrophe zag uitlopen en die hij nu, door een onbetekenende wijziging, aan het slot van de derde acte nog eens gemoedelijk ziet verzanden in een onschuldig dansje. Ook hier is de Pilatusvraag 'wat is waarheid?' de inzet van een drama, zij het dan ook op een ander plan, en de leugen blijkt hier heilzamer dan een waarheid, die te zwaar te dragen viel voor hen, die haar moesten hanteren.

Het is dan ook wat al te simplistisch, de waarheid zonder meer te vereenzelvigen met iets, dat voor het leven heilzaam is. Voor iemand als Pilatus bestaan er kennelijk naast elkaar een waarheid voor het volk en een waarheid voor de stadhouder, die eigenlijk slechts formules zijn voor twee verschillende *belangen*; het volk moet men tevreden stellen om er zo weinig mogelijk last van te hebben, de stadhouder daarentegen mag aan alles twijfelen, waarin hij het volk zijn zin geeft; wat voor de stadhouder dus zeer heilzaam is, zou voor het volk zeer *on*heilzaam zijn, en omgekeerd. Maar als iemand twee waarheden naast elkaar erkent, erkent hij daarmee tegelijkertijd, dat hij niet weet, wat waarheid is, omdat twee waar-

heden naast elkaar elkaar doodslaan! Ziehier het Pilatusprobleem in zijn volle gecompliceerdheid! De vraag wordt dus: moet de stadhouder datgene, wat *hij* waar of onwaar acht (b.v. zijn scepticisme), aan het volk opdringen, hoewel hij zeker weet, dat hij het daardoor ongelukkig maakt, of moet hij veeleer aań het volk zijn geluk laten, zij het dan ook ten koste van zijn eigen begrippen van waarheid of onwaarheid?

Deze vraag is de inzet van de novelle *St. Manuel Bueno, Martelaar* van Miguel de Unamuno, al is hier de stadhouder een heilige en het volk de bevolking van een Spaans dorp, Valverde de Lucerna.

De vorm van deze curieuze novelle is de biecht van een vrouw, die haar leven heeft gewijd aan de dienst van Don Manuel, de pastoor van genoemd dorp, die door zijn spreken en handelen reeds lang voor zijn dood door zijn parochianen als een heilige werd vereerd; en nu de bisschop van het diocees zijn best doet voor het proces der zaligverklaring, acht deze Angela Carballino zich geroepen op te schrijven wat zij van de ondergrond dier heiligheid weet. Want achter deze heilige Manuel verborg zich een geheim, dat zijn bestaan zozeer beheerste, dat hij de eenzaamheid steeds ontweek; niet voor niets was hij een *gemoedelijke* heilige, afkerig van wonderen en bloedige askese; zijn heiligheid hing samen (daarop laat Unamuno al dadelijk de nadruk vallen, als men nog niets kan raden van de tragedie, die zich in Don Manuel belichaamt) met de mensen, wier herder hij was, en met het grote geheim dat hij onder hen te verbergen had. De schrijver geeft zijn lezer op de eerste pagina's van zijn verhaal al enige wenken, waar hij het probleem van Don Manuels leven moet zoeken; als Manuel in de preek van Goede Vrijdag de woorden uitroept: ‘Mijn God, mijn God, waarom hebt Gij mij verlaten?’ (woorden, die door de dorpsidioot Blasillo bij wijze van holle echo worden nagebalkt), dan roert die preek het publiek tot tranen, want het is, of men Jezus Christus zelf hoort. Waarom? Omdat Don Manuel geen rhetor is, maar in de kruiswoorden zijn eigen geheim prijsgeeft... en *niet* prijsgeeft; immers het volk hoort wel de ontroering in zijn stem, maar legt er de algemene waarheid van zijn godsdienst in, zonder te

begrijpen, dat Don Manuel hier over zijn eigen waarheid spreekt. Wat *is* waarheid? Men ervaart pas langzamerhand, waar het Unamuno om te doen is. Het is de broer van Angela, Lazaro, die na zijn terugkeer uit Amerika, vol anticlericale theorieën over pastoors, die de vrouwen om hun vinger winden en zo het land regeren, eerst met tegenzin in aanraking komt met de dorpsheilige en dan zijn geheim raadt. Deze Lazaro vertegenwoordigt bij Unamuno het rationalistische verstand, dat in zijn vreugde om de ontdekking van de domheid op aarde begint met die domheid te willen opruimen; hij is geheel en al een ongelovige, in oppositie tegen de kerk en de religie, en dus aanvankelijk vol verachting voor Don Manuel, die hij zoveel mogelijk vermijdt. Daarom is ook Lazaro de man, die in staat is te raden, waarom Don Manuel de eenzaamheid schuwt en niet, zoals andere pastoors, op liberalen, ketters en vrijdenkers scheldt; nadat hij aan het sterfbed van zijn moeder de persoonlijke invloed van Don Manuel heeft ondergaan en nauwer met hem in aanraking is gekomen, ontdekt hij, dat de heilige, voorbeeld en toeverlaat van het dorp, *zelf niet gelooft*. Maar anders dan Lazaro, de beeldenstormer en opruimer van het verouderde, heeft Manuel het ongeloof in zijn leven toegelaten, alleen om het te onderdrukken ter wille van zijn parochianen, die bij het ‘wat is waarheid?’ niet zouden kunnen bestaan; zijn heiligheid is een subliem gecamoufleerd besef van de twee waarheden, die naast elkaar rechten kunnen laten gelden: de waarheid voor de sterke, de waarheid voor de vele, vele zwakken. Alleen Lazaro en Angela komen te weten, dat de milde pastoor der dorpelingen tevens de geheel op zichzelf aangewezen ongelovige is.

‘Ik ben er om de zielen van mijn parochianen te laten leven’, zegt Don Manuel tot Lazaro, ‘om hen gelukkig te maken, om te maken dat ze zich voor onsterfelijk houden en niet om hen te dooden. Hier is noodig, dat ze gezond leven in eensgezinde opvatting; en met de waarheid, met mijn waarheid, zouden ze niet leven. Laat hen leven. En dat doet de Kerk: hen laten leven. Ware godsdienst? Alle godsdiensten zijn waar, voor zoover ze de volken, waar ze beleden worden, geestelijk laten leven, voor zoover ze hen erover troosten, dat ze

moesten geboren worden om te sterven. En voor elk volk is de zijne, die waardoor dat volk gevormd is, de ware. En de mijne? De mijne is mezelf te troosten door de anderen te troosten, al is de troost, die ik hun geef, niet de mijne.'

Zo luidt de biecht van de heilige Manuel tegenover Lazaro, die hij met *zijn* waarheid wil winnen, omdat hij weet dat hij hem met de waarheid der anderen niet winnen kan. En inderdaad, hij wint Lazaro, die zijn volgeling wordt en afstand doet van zijn vooruitstrevend anticlericalisme om de waarheid voor de sterken, de waarheid der twee waarheden naast elkaar, te aanvaarden. En na de dood van die twee, die tot op het laatste ogenblik sterk blijven in hun dubbele rol, erft Angela, de schrijfster van deze biecht, hun geheim.

'En nu bij het schrijven van dit gedenkschrift, deze intieme bekentenis van mijn ondervinding van de heiligheid van anderen, geloof ik, dat Don Manuel Bueno, dat mijn St. Manuel en mijn broer Lazaro gestorven zijn in het geloof; dat ze niet dàt geloofden, wat voor ons van het meeste belang is, maar dat ze het toch geloofden zonder het te gelooven, doordat ze het geloofden in een actieve en berustende verslagenheid.'

Men kan het uit deze diepzinnige woorden reeds opmaken: het leven van Don Manuel was niet heilig omdat het in het teken der ene, onfeilbare Waarheid stond, maar omdat het in het woord van Pilatus 'wat is waarheid?' een nieuwe bestaansmogelijkheid had gevonden. Het verschil tussen Pilatus en Don Manuel is alleen, dat Pilatus uit het 'wat is waarheid?' de conclusie trekt, dat hij het volk zijn zin moet geven, terwijl Manuel uit dezelfde twijfel afleidt, dat hij het volk gelukkig moet maken; maar in beide gevallen is het niet De Waarheid die de doorslag geeft, maar het leven. Wat in Pilatus gemakkelijk onherkenbaar wordt door de voorgrond van sceptische lafheid, komt in Unamuno's Don Manuel veel duidelijker tot uiting: dat er waarheid is en waarheid, en dat men niet over een waarheid kan oordelen zonder te weten, voor wie zij geldt. In Don Manuel verenigt Unamuno dus eigenlijk de Pilatusgeest (de Nietzscheaanse aanvaarding van het leven en verwerping van het Christendom) met het katholicisme (het besef van heiligheid en hiërarchie); een Don Manuel kan een

ongelovige zijn en een heilige tegelijk, omdat hij zich bevrijd heeft van de gedachte, die evengoed de inquisiteurs als de vrijdenkers bevangen houdt: dat de waarheid altijd en voor allen dezelfde is, en omdat hij tegelijkertijd door zijn typisch-Christelijke liefde voor het volk aan de denkwereld van dat volk gehecht blijft.

Unamuno laat in deze merkwaardige novelle bijzonder goed uitkomen, hoe de twee waarheidssferen elkaar steeds afwisselen en doordringen, omdat de woorden, waarvan de heilige Manuel zich bedient tegenover het volk, ook telkens de woorden zijn, waaruit zijn ongeloof het duidelijkst spreekt.

Roman voor Jane

E. DU PERRON: *Het Land van Herkomst*

In zijn essaybundel *De Smalle Mens* heeft Du Perron de handschoen toegeworpen aan de *Acteur*. (Of enig acteur die handschoen ook heeft opgeraapt is tot nog toe helaas nog niet gebleken; men zou het gaarne weten!) De acteur van beroep is voor Du Perron natuurlijk niet zozeer een vertegenwoordiger van een bepaald vak, dat er een is zoals van kruidenier of romanschrijver, maar vooral een symbool van een algemener verspreide mentaliteit, die in de beroepsacteur volgens zijn opvattingen het duidelijkst tot uiting komt: de neiging om zich hoger, waardiger, interessanter voor te doen, dan men in werkelijkheid is. Aangezien Du Perron niet iemand is, die met abstracte symbolen werkt, heeft hij zich in *De Smalle Mens* met zijn bekende polemische directheid in één van zijn hoofdstukken 'gespecialiseerd' op de man van het plankenland; maar dat neemt niet weg, dat men het *gehele* boek kan karakteriseren als een verdediging van de menselijke waardigheid tegen de menselijke aanstellerij. In zijn nieuwe boek, dat de ondertitel 'roman' draagt, nadert hij tot hetzelfde probleem als een amphibie. Want in de eerste plaats is deze 'roman' geen roman in de geijkte zin van het woord. Het is uiteraard volkomen nutteloos om over een woord te discussiëren, omdat men aan een woord (en zeker aan het woord 'roman') evenveel betekenissen kan hechten als er verschillende soorten romans zijn; wil men het *Land van Herkomst* een roman noemen, dan is daar ook niets tegen, als men maar in het oog houdt, dat in dit boek juist de acteurskant van de roman geheel ontbreekt. Wat 'men' in Nederland in het algemeen onder roman verstaat, dekt zich niet met dit 'ik-boek' van Du Perron, omdat de schrijver alles versmaad heeft, wat de roman een fictief karakter geeft: het fantaseren van een intrige, het rangschikken van de stof volgens een verbeeldings-

schema, het ‘liegen over zichzelf’, waarop de gewone romancier zich moet verstaan. Een van de voornaamste behoeften toch van de meeste romanschrijvers is, zich als ‘ik’ buiten schot te brengen. Dit geldt natuurlijk vooral voor de z.g. naturalistische roman, waarin de auteur schuil gaat achter zijn figuren en handeling, maar het geldt evenzeer van vele ‘autobiographische’ romans, zelfs van vele romans, waarin de auteur een ‘ik’ laat optreden. Ik gebruik hier met opzet de uitdrukking ‘liegen over zichzelf’, omdat een mens, die zich tot schrijven zet, niet schrijven kan over die dingen, die hij zelf op het moment, dàt hij begint te schrijven, nog als een beschamende of te intieme onthulling over zijn persoonlijkheid voelt; hij fantaseert dus, en zelfs waar hij zo eerlijk mogelijk tracht te zijn, dwingt een sterker instinct dan dat van zijn eerlijkheid hem tot een arrangement van wat hem zou kunnen ‘compromitteren’. Het is dus zeer voorbarig, om uit het feit, dat iemand de ik-vorm gebruikt, zonder meer te concluderen, dat hij nu ook wel alles zal hebben onthuld, wat zijn ik heeft gedacht, gevoeld, gehandeld; een Rousseau b.v., hoewel schrijver van speciale *Confessions*, was een meester in de kunst van het arrangeren zelfs van zijn eerlijkheid. ‘Liegen’ is in dit geval geen gebrek aan lust om over zichzelf openhartig te spreken, maar eenvoudig een ander woord voor de innerlijke noodzaak om datgene te verbergen, waaraan men geen uitleg kàn geven (ook al wil men), omdat men het nog niet overwonnen en op een afstand van zichzelf gebracht heeft.

Ook Du Perron heeft deze noodzakelijke ‘leugen van de vorm’ beseft; hij spreekt er zelfs ergens in zijn *Land van Herkomst* over; en de sterkste indruk, die men van zijn ik-boek meeneemt, is wel, dat ook hij in laatste instantie tòch gezwegen heeft over zijn innerlijkste innerlijk. Maar hij erkent dat dan ook; en juist daarin onderscheidt hij zich van de gewone romanschrijver, die de lezer de illusie wil geven, dat hij de waarheid spreekt (in een verdichte vorm) over zichzelf en anderen. De oppositie van Du Perron tegen de acteur is niet de keerzijde van een pleidooi voor de waarheid en niets dan de waarheid, want hij heeft al schrijvende aan *Het Land van Herkomst* steeds sterker het besef tot zich voelen doordringen,

dat men over het waarste van zijn waarheden niet schrijven kan; in zoverre is dus ook Du Perron een acteur van zijn eigen leven gebleven; maar zijn boek onderscheidt zich van vele andere door het consequente pogen niet meer en vooral niet monumentaler te schijnen dan zijn schrijver als ‘particulier’ is. Het ‘laatste oordeel’ over deze roman zal daarom altijd afhankelijk blijven van wat men als ‘laatste waarde’ in een boek zoekt; zij, die de fantasie als hoogste criterium beschouwen, zullen wellicht onder de onafwijsbare bekoring raken van de evocatie van het Indische landschap en de Indische samenleving, die hier met meesterschap gegeven wordt, maar het geheel als tweeslachtig en òmslachtig afwijzen; anderen, die van een roman in de eerste plaats een getuigenis van een levensbeschouwing eisen, zullen de gesprekken tussen de ‘ik’ en zijn vrienden geboeid volgen en over de Indische herinneringen heenlopen.

Het is mij zelf niet mogelijk tegenover dit boek de schijn van een objectief oordeel te bewaren, omdat ik geloof, dat het persoonlijke, subjectieve reacties als het ware *uitdaagt*; waar Du Perron de illusie van de roman-objectiviteit geheel heeft laten varen, daar daagt hij de lezer uit zich partij te stellen, zowel in de Indische herinneringen als in de dialogen met zijn vrienden; twee manieren om uit te dagen overigens, die op het eerste gezicht zijn werk in twee helften uiteen doen vallen. Dit uiteenvallen blijkt slechts schijn, als men zich eenmaal de moeite getroost heeft tot de meer verzwegen dan uitgesproken kern van Du Perrons persoonlijke aandrift tot schrijven door te dringen: de liefde van zijn dubbel-ik Arthur Ducroo, die hier de centrale figuur is, voor zijn vrouw Jane. ‘Romantiek voor Jane’: zo noemt Ducroo in een gesprek met één van zijn vrienden het eigenlijke gehalte van *Het Land van Herkomst*. Romantiek voor Jane: d.w.z. geen absolute (en dus onbestaanbare) waarheid, maar een synthese van een Indische Jeugd en het Europese Heden, geschreven voor één vrouw, één persoonlijkheid als luisterend en begrijpend gedacht. De vraag wordt dus niet: is Du Perron erin geslaagd door zijn ik-vorm en weglaten van alle acteursarrangement volmaakt eerlijk te zijn?, maar: in hoeverre is de lezer bij machte zich te vereenzelvigen

met de luisterende, begrijpende Jane, wier persoonlijkheid hier het eigenlijke ‘ontvangtoestel’ van de ‘zender’ Du Perron zou kunnen heten. Wat is een uitzending, zonder dat er iemand is, die haar ontvangt? Een mogelijkheid tot luisteren, begrijpen, meer niet; het werkelijk luisteren en begrijpen voltrekt zich als een verbinding van beide.

Neemt men deze roman, waaraan alle eigenschappen van de gebruikelijke roman ontbreken, als een voortdurende projectie op Ducroo's vrouw Jane, die in het boek zelden naar voren komt (juist omdat zij luistert en slechts een enkele maal iets zegt, als een laatste correctie op het ‘point counter point’ van de veelheid van personages) en toch steeds onzichtbaar aanwezig is, dan heeft men een nieuw criterium, volgens hetwelk *Het Land van Herkomst* toch wel degelijk een roman mag worden genoemd en zich b.v. duidelijk onderscheidt van de autobiographie en het essay. Arthur Ducroo schrijft zowel zijn Indische mémoires als zijn Parijse disputen over de Europese cultuur neer, omdat hij in Jane een toehoordster vindt, die van hem èn een afrekening met zijn groei tot persoonlijkheid èn de verdediging van die eenmaal gegroeide persoonlijkheid tegenover anderen kan eisen; waar de normale romancier als toehoorder een publiek veronderstelt (al dan niet bewust, en al dan niet een groot of gedifferentieerd publiek), veronderstelt Du Perron deze ene mens. Een gevaarlijk procédé inderdaad voor een romanschrijver, een waar risico, omdat de lezer van het gedrukte boek zich moet kunnen en willen vereenzelvigen met de gevoeligheid en de intelligentie van Jane, omdat hij pas in die vereenzelviging de gewenste nabijheid kan vinden en ‘zich verzoenen’ met het ontbreken van een behoorlijke aandieningsformule, die in de gewone roman beschrijving heet. ‘De man, tegenover wie ik kwam te zitten, was groot, blond, zwaarlijvig, en had ringetjes in de oren; hij kwam uit Noorwegen, waar zijn grootvader tandarts was geweest, en had de middelbare school te Oslo bezocht; vervolgens diende hij in het leger als korporaal, werd daarna etc. etc.’; zo ongeveer dient de gewone romanschrijver, die aan een voor te lichten publiek heeft gedacht, een personage aan. De personen, waarmee Arthur Ducroo gesprekken voert, zijn echter

dadelijk compleet aanwezig verondersteld; als zij worden beschreven, geschiedt dat niet om hen te introduceren, maar om aan hun gesprekspersoonlijkheid nog een extra-relief te geven. Hier is geen enkele neiging te vinden om Z.M. de Lezer te gerieven door explicatie; en dit niet uit de hooghartigheid van een elite-heer, die zich te goed acht voor de massa, maar omdat aan Z.M. in het geheel niet gedacht is buiten de vereenzelviging met Jane om.... Met de Indische herinneringen is het weer anders, en toch hetzelfde; hier ontbreekt zeker niet de beschrijving, en nog minder de poëzie van de taal, hier ligt zelfs het ganse Indische landschap, en ook het geestelijk landschap van de koloniën in een 'klassieke' vertelkunst open; maar het feit, dat Indië gegroepeerd is om het ik van Arthur Ducroo zelf, en duidelijk de waarde heeft van een 'land van herkomst', van een voorbereiding voor zijn latere persoonlijkheid, maakt, dat de betovering van de tropische atmosfeer en de psychologie van blanken en inlanders alleen op volle kracht spreekt, wanneer men ook wil luisteren (als Jane) naar de persoon Ducroo en zijn problematiek. Voor de lezer-uit-puur-tijdverdrijf zijn èn beschrijving èn psychologie te geserreerd, te weinig aangedikt, te simpel; dat de westerse mens in de tropen zo simpel en zonder enige romantiek dan die voor Jane kon worden gezien, zal menigeen verrassen, die op de traditionele romantechniek van mevrouw Székely-Lulofs pleegt af te gaan.

Er is zeker verwantschap tussen *Het Land van Herkomst* en *Max Havelaar* van de door Du Perron bewonderde Multatuli; beide verbinden Indië met de westerse intelligentie, zij het dan ook op totaal verschillende manier, geen van beide is een roman in de conventionele zin van het woord, beide zijn gevoelig en polemisch-scherp tegelijk, geen van beide berust op 'kunstproza' of andere speciale taaleffecten; misschien zou het ook wel de moeite waard zijn eens een vergelijking te maken tussen de Jane van Ducroo en de Tine van Havelaar. Maar van een directe beïnvloeding kan toch geen sprake zijn; daarvoor komen eerder in aanmerking het zuiver autobiographische *Henri Brulard* van Stendhal en vooral *Barnabooth* van Valéry Larbaud, waarvan de 'ik', niet alleen omdat hij rijk

geboren en dus sociaal gesproken een vertegenwoordiger van de grote bourgeoisie is, aan Ducroo doet denken. Waarom echter in een artikel van beperkte omvang te hengelen naar geestelijke voorouders, wanneer het ‘duperroneske’ zozeer op de voorgrond staat? In geen van de drie genoemde ‘voorouders’ is trouwens op zo radicale wijze gebroken met de scheiding tussen de schrijver en het geschrevene; Du Perron laat de lezer zich mee-ontwikkelen met de ontwikkeling van zijn geschrift; hij doet zelfs niet de minste moeite om te maskeren, dat het ‘met horten en stoten’ is ontstaan. Drie tijden ontmoeten elkaar dus in het *Land van Herkomst*: de verleden tijd van Ducroo's Indische herinneringen, de tegenwoordige tijd van zijn gesprekken met Goeraëff, Heverlé, Viala, Wijdenes, de ‘nog tegenwoordiger’ tijd van het opschrijven van dit alles; in de ‘reportage’ van de Stawisky-affaire en haar gevolgen is wel de grens bereikt van wat een schrijver zich kan permitteren aan verwaarlozing van de traditionele vorm. Het laatste hoofdstuk is een ‘open einde’; nadat Indische jeugd, intellectuele krachtmeting en confrontatie met de politieke ‘vuiligheid’ de auteur toch weer teruggeworpen hebben op het individualisme, dat ook de *Smalle Mens* reeds vertegenwoordigde (‘na alle wroeten zie ik één wijsheid: zolang men leeft, te leven volgens de eigen aard en alsof men toch de ruimte vóór zich had’), laat hij zijn afkeer van de acteur culmineren in een slot, dat geen slot is en zodoende het anti-theatrale karakter van het gehele boek nog eens bijzonder sterk accentueert.

Ik zou er, volledigheidshalve, nog op kunnen wijzen, dat in *Het Land van Herkomst* de legende van Du Perrons cynisme en tekort aan gevoel onweersprekelijk vernietigd wordt, als het mij eigenlijk niet overbodig voorkwam na wat ik gezegd heb over de betekenis van Jane en de liefde voor haar als gevoelscentrum van deze roman. De poging tot zelfrechtvaardiging van een mens, die niet wil opgaan in de moraal der ‘notarissen’ en dus de scherpste aanvalstoon niet schuwt om, in zijn op primair gevoel gebaseerde verhouding tot zijn moeder, aan de polypenarmen van die moraal te ontsnappen, eist een goede dosis cynisme als ‘voorbereiding’; des te onaange-

taster komt het irrationele element, dat iedere persoonlijkheid bepaalt, en in het bijzonder die van Du Perron, onder de naam ‘romantiek voor Jane’, uit het bad te voorschijn, des te sterker is het bewustzijn, dat het persoonlijke leven van ieder mens pas iets waard is, wanneer het zijn eigenheid heeft bewezen in de afrekening met veel opgeblazen gewichtigheden. In dit boek rechtvaardigt Du Perron zijn ik niet minder dan vroeger door de middelen van het intellect, dat bij hem, die in het gesprek denkt en de dialoog nodig heeft als een ander het zwijgen, ditmaal dikwijls de vorm kiest van het intellectuele duel met zijn vrienden; maar reeds in deze verhouding tot de vrienden, die zowel zijn geestelijke slijpstenen zijn als degenen, met wie hij door een fanatieke trouw is verbonden, vindt men het sterke gevoelselement, waarvan Jane de eigenlijke apotheose is. Naast elkaar, tegenover elkaar en toch door het verbindingsteken Du Perron weer in zekere zin aan elkaar gesnoerd vindt men hier b.v. de Hollandse intellectueel Wijdenes en de Indische avonturier Arthur Hille, die niets gemeen hebben dan het feit, dat zij in de spiegel Du Perron hun gevoelseigenheid bewijzen; zij zouden onmogelijk met elkaar verwisseld kunnen worden, zij zouden elkaar in hun dagelijks leven waarschijnlijk zelfs voor onuitstaanbaar of belachelijk verslijten; maar het gevoel van Du Perron heeft hen beiden kunnen bereiken, omdat hij door het cynisme is heengegaan en zijn trouw aan een persoonlijke waarde sterker heeft bevonden dan dit. Van Indië naar Europa is tenslotte maar één stap onder dat gezichtspunt, en alle verschillen worden gering, als men de persoonlijke waarde verkiest boven de algemene normen. In *Het Land van Herkomst* nu houdt Du Perron aan zijn persoonlijke waarden, in herinnering en heden, vast; hij vecht ervoor om persoonlijk te kunnen blijven, en daarvan is ook zijn onconventionele romanvorm het onmiskenbare teken.

Het Spinozahuis

Enige dagen geleden reden wij met een oude, maar krachtige Ford in de omstreken van Den Haag.

Het was een van die koude, maar zonnige Zondagen van deze verwinterde Meimaand, en als wij niet geweten hadden, dat het jaar volgens vaste principes tot zijn vijfde sectie was gevorderd, dan hadden wij aan een bijzonder voortreffelijke Maartdag geloofd. Wij zaten achter een stuk glas aan de boulevard te Noordwijk, waar vele andere mensen eveneens achter een stuk glas zaten, en stoofden ons in de illusie van echte zomerwarmte, bij gebrek aan die warmte zelf. Daarop reden wij het landschap weer in, op goed geluk, en lieten de Ford dwalen tussen de weiden en torentjes, die men volstrekt niet behoeft te versmaden, ook al zijn er Alpen; het Hollandse landschap is uniek, vooral als men het op goed geluk doorkruist.

Wij spraken juist over de komende Herenbeurs en trachtten ons vergeefs een beeld te vormen van dit nieuwste instituut der westerse beschaving; het is moeilijk zich bij het begrip ‘herenbeurs’ iets reëels voor te stellen, gezien de rekbaarheid van het begrip ‘heer’ en de platheid van het begrip ‘beurs’. Zulk een zinneloos gesprek ontwikkelt zich alleen, als men doelloos door een landschap rijdt en indrukken verwerkt, die slechts een passend woordenaccompagnement van node hebben om het genot er van volkomen te maken. Men zou evengoed over iets anders of over niets kunnen spreken, ware een wisseling van woorden over een wonder der techniek niet de beste manier om de uitwassen der beschaving geheel en al te vergeten. Men vergeet het best, wanneer men in een auto over iets spreekt.

Ergens in de verte ontdekte ik voor de zoveelste maal een torentje, en dwars door de dialoog over de Herenbeurs heen vroeg ik, om het gesprek nog zinnelozer te maken, iets over dat torentje.

‘Dat is Rijnsburg’, antwoordde de man aan het stuur.

‘Rijnsburg? Is dat niet een inrichting voor zenuwlijders?’

‘Niet bepaald, althans zeker niet officieel. Je bedoelt waarschijnlijk Rhijngeest.’

‘Ja natuurlijk, je hebt gelijk. Maar er is toch iets met dat Rijnsburg.’

‘Dat zal wel.’

Op dit moment had het gesprek terug kunnen keren tot de mirakelen, onvoorstelbaar maar zonder twijfel verrukkelijk, van de Herenbeurs, wanneer niet de man achter het stuur aan zijn lome bevestiging iets had toegevoegd, na verloop van enkele seconden:

‘Spinoza heeft er gewoond. Zijn huis staat er nog, meen ik.’

‘Laten wij hem dan gaan opzoeken.’

Zo hadden wij door een toevallige wending van het gesprek over een torentje plotseling een *doel*; worden op deze wijze niet de meeste doelstellingen in het leven gevonden? Achteraf worden zij dan tot een beslissing bij volledig bewustzijn van de vrije wil omgefantaseerd; maar dat heet geschiedschrijven, en geschiedenis schrijven betekent de mens deftiger voorstellen dan hij is. Wij dan wijzigden de koers en hielden nu doelbewust op het torentje van Rijnsburg aan. Toen wij Rijnsburg binnenreden, of liever *trachtten* binnen te rijden, want het is niet altijd gemakkelijk de toegang te vinden tot een plaatsje, dat zich weigerachtig betoont op Zondag te ontvangen, waren wij van avonturiers, zwervend door het landschap en zinneloos sprekend over de Herenbeurs, al echte zoekers geworden, met al de dogmatische hardnekkigheid van dien. Zonder Spinoza had het schilderachtige Rijnsburg al geen waarde meer voor ons; wij waren, op een zonderlinge manier, reeds bijna Spinozisten geworden. Blijkbaar is Rijnsburg nog niet toe aan een theatrale Spinoza-cultus à la Bayreuth. Wij cirkelden althans om Rijnsburg heen, drongen aarzelend in Rijnsburg door, waren er eensklaps weer uit, keerden wrevelig weer terug, maar vonden zelfs geen bescheiden bordje, dat aan onze begeerte naar het doel tegemoet zou kunnen komen. In zulk een verlegenheid (die ons zelfs één ogenblik deed verlangen naar een valse, maar voor ons geval practische verering van

Spinoza door de gemeente, die zich in kleine handwijzers zou kunnen uiten) doet men altijd het best zich tot de ingezetenen te wenden; en met behulp van zulk een ingezetene bereikten wij dan eindelijk een stil, zonnig grachtje. Wij berekenden, dat hier Spinoza zou moeten hebben gewoond, omdat het grachtje zo achteraf lag. Het was er bovenaards rustig; maar Spinoza woonde er niet. Met de verbetenheid van zoekers, die door een idée fixe worden geregeerd, raadpleegden wij een andere ingezetene, die ons eindelijk een steegje, de Spinozalaan, wees. Vergeleken bij de Spinozalaan bleek het grachtje met zijn bovenaardse rust een drukke winkelstraat; maar men dient toch nog, via deze Spinozalaan, diep het land binnen te dringen, eer men het huisje van Spinoza vindt. Tot op het laatste moment: géén bordje! Gelukkige Rijnsburgers, die nog niet gedroomd hebben van de mogelijkheid, die in het bestaan van dit huisje ligt opgesloten: een Spinoza voor de Amerikanen, een rendabele Spinoza, die door zijn afgelegen brillenslijperswoning het plaatsje Rijnsburg eindelijk zijn economische *zin* geeft!

Wij stonden voor dit huisje, en wij bevonden het kleiner, afgelegener, netter en liefelijker dan wij hadden kunnen denken, toen wij ons een doel stelden. Onwillekeurig deed het mij denken aan het pannekoekenhuisje uit het sprookje. Wie geeft ons dit Spinozasprookje van voornaamheid en afzijdigheid terug?

Er kwamen, terwijl wij daar stonden, enige heren in steedse jassen en gewapend met portefeuilles naar buiten; later hoorde ik, dat het Spinozisten geweest moeten zijn, die op bedevaart waren en na afloop ‘In den Vergulden Turk’ gingen dineren. Maar waaraan herkent men Spinozisten, tenzij in geschrifte? Wij herkenden dus de Spinozisten niet en schuifelden achter hun rug langs naar binnen; en in de donkere gang vonden wij een vriendelijke oude man, die ons de weg wees naar Spinoza's kamer.

En nog onverwacht dus (want hoe langer men zoekt, en met hoe meer drift om te vinden, des te verrassender is eindelijk het feit van het vinden zelf) waren wij aangekomen bij het doel. Een lage, kleine kamer, waarin de zon viel door kleine

ramen; een tafel met drie ganzenveren pennen er op, wat oud-hollandse meubelen, een kast met boeken. Een doorgang naar een nog kleiner zijkamertje met een primitieve machinerie voor het slijpen van glazen. En verder niets dan zon en stilte, zo intens, dat men niet weet, of men er wel kan blijven staan; intense stilte noopt tot zitten.

Het overkomt iemand, die zich zelden in gelegenheidsstemming voelt, soms, dat hij door een ‘gelegenheid’ wordt overrompeld. Zo overrompelde mij min of meer dit Spinozahuis door zijn absolute stilte, zijn volstrekte afzijdigheid daar aan het eind van een obscuur straatje in een Nederlands achterafplaatsje. De legende van Spinoza's teruggetrokken leven, de legende van het teruggetrokken philosophenleven überhaupt, is zo tot vervelens toe uitgebuit voor nieuwsgierige oren, dat men er eigenlijk niet meer in gelooft. Ook de stilte wordt theatereffect, wanneer men er maar lang genoeg op hamert, dat zij bij bepaalde ‘gelegenheden’ past; het kost zelfs geen moeite een Amerikaans reisgezelschap duidelijk te maken, dat Spinoza de stilte nodig had om te kunnen philosopheren; maar wat stellen Amerikanen zich daarbij ‘reëel’ voor? Een week-end waarschijnlijk of een onbewoond filmeiland....

Er wordt over de stilte heel wat gebazeld door luidruchtige mensen. De stilte is voor hen een vast begrip geworden, dat zij gedachteloos gebruiken, omdat het nu eenmaal gewoonte is bij het woord ‘stilte’ aan iets verhevens te denken. Maar in de kamer van Spinoza is de stilte authentiek; zij zal in de zeventiende eeuw wellicht nog volstrekter zijn geweest, maar zij zal ook minder als uitzondering hebben aangedaan. Wie van de grote verkeersweg Den Haag-Leiden komt, is er rijp voor om de stilte als een museumobject te ontmoeten; hij voelt zich bij de afzijdigheid van het Spinozahuis aanvankelijk sentimenteel worden om deze mogelijkheid van het verleden, die men hem heeft ontnomen; zijn eerste reactie is zelfs deze philosophische stilte te wantrouwen, omdat zij zo volslagen echt en overtuigend is.

Spinoza kreeg in 1673 een professoraat aangeboden te Heidelberg, in opdracht van de keurvorst van de Palts, met vrijheid van philosopheren inbegrepen, waarbij de restrictie werd

gemaakt, dat hij van die vrijheid geen gebruik zou maken om de openbare godsdienst te ondermijnen. Hij sloeg dat aanbod af en motiveerde zijn negatief antwoord onder meer met de opmerking, dat hij niet wist, waar de grenzen van die vrijheid lagen, aangezien hij zelfs al gedurende zijn ‘vita privata et solitaria’ gemerkt had, dat men zijn eigen invloed niet in de hand heeft, gezien het misverstand onder de mensen. Men proeft in deze brief iets van de angst van de philsophische kluizenaar om te worden meegetrokken in het banaliserende bestaan buiten de stilte; de stilte is ook een soort zelf behoud, het kluizenaren ook een soort ongemakkelijke gemakzucht. Iedere zuivere wijze van leven, die het individu zoekt, omdat het daarin zijn geluk meent te kunnen vinden, eist een bepaald ‘klimaat’; zo eiste de zuiverheid van leven van de philosoof Spinoza (een zuiverheid, die boven twijfel verheven is en zelfs door zijn tegenstanders wordt toegegeven), de stilte en dientengevolge de afzijdigheid; daarom klemde hij zich aan haar vast als de noodzakelijke bodem voor zijn wijsbegeerte. De ethiek van Spinoza's wijsbegeerte rechtvaardigt dan ook de kleine kamer, waarin hij gewoond heeft; een professoraat zou hier een wanklank zijn geweest, misschien is werkelijk het subtiele handwerk van het brillenslijpen hier het allerbeste symbool, dat de historie met de figuur van Spinoza heeft kunnen verbinden....

Wij tuurden door de intieme venstertjes naar buiten, waar men wat groen, wat huisjes van Rijnsburg zag. De vriendelijke oude man, die ons meedeelde, dat hij al over de dertig jaar in het Spinozahuis woonde, expliceerde ons een en ander, zonder dat de stilte er (voor ons gevoel) door werd verbroken; hij legde ons b.v. uit, dat niet alle ouds hier echt oud was, zonder dat (eveneens voor ons gevoel) de authenticiteit van de omgeving er door verminderde. Wij zagen gefacsimileerde brieven van Spinoza, wij vonden de naam Bolland in het gastenboek, dat op de tafel lag, zwaar van Spinozistennamen; facsimile, Bolland, alles tekenen des tijds, lang na Spinoza: wij voelden, tenslotte, het arrangement zelfs in deze ‘werkelijkheid’; maar de sfeer van dit philosophisch enclave raakten wij niet kwijt.

Toen wij Rijnsburg uitreden, met de beslistheid van mensen, die precies weten, hoe zij het Spinozahuis moeten vinden, leefden wij nog een ogenblik in de herinnering.

‘Kunnen wij in *deze* tijd nog recht laten gelden op *deze* stilte?’ mijmerde de man achter het stuur hardop.

‘Kon Spinoza in *zijn* tijd recht laten gelden op *zijn* stilte?’ antwoordde ik met een wedervraag. ‘Ik geloof, dat je bezig bent de stilte te idealiseren, dat je vergeet, hoe Spinoza niet voor zijn pleizier geleefd heeft, dat die stilte voor een groot deel een *gedwongen* stilte was.’

‘Dat doet er in dit verband niet toe’, zei hij. ‘De tegenwoordige wereld maakt stilte en afzijdigheid tot een onmogelijkheid. Fatsoenlijke ambten als het brillenslijpen, waaraan men zich als philosoof tenminste eerbaar kon wijden, zijn door de techniek opgeslokt, zoals de vriendelijke oude man van het Spinozahuis zo treffend heeft opgemerkt, toen hij ons die draaibank liet zien. Jij zult, je beroep getrouw, over dit geïmproviseerde bezoek aan Rijnsburg wel een artikeltje in de krant schrijven: dat zijn de luidruchtige ambachten van onze tijd, die je noodzaken zelfs je intiemste verrassingen “aan de man” te brengen.’

‘Wij zullen dus verplicht zijn de stilte op een andere manier te zoeken. B.v. midden in het lawaai, met odysseïsche was in de oren voor de radiosirenen, die ons omloeien...’

‘Zoals in *dit* lawaai zeker’, zei hij en wierp zijn oude Ford midden op de Wassenaarse asfaltweg, in een denderende karavaan van autobussen. ‘Ik twijfel aan de doelmatigheid van dergelijke stilten. Op een of andere manier zullen wij toch ons Rijnsburg moeten vinden, daarvan ben ik heilig overtuigd. Tracht tot iedere prijs een vak als het brillenslijpen te ontdekken; schep er, als het niet bestaat, een afzetgebied voor.’

‘Dat is gemakkelijker gezegd dan gedaan!’

Hij glimlachte:

‘Misschien is dat iets voor de Herenbeurs!’

En zo keerden wij terug tot de doelloosheid van een rit door het zonnige landschap van een koude Meidag.

Zaken zijn zaken

J.H. DUVEEN: *Kunstschatten en Intrige. Anderhalve Eeuw Kunstkoopen*
GEORGE R. PREEDY: *De Koers van het Leven*

Dit artikel zal niet handelen over het welbekende stuk van Octave Mirbeau, dat onlangs weer ten tonele is gebracht, maar over de zakenmoraal in het algemeen; zulks naar aanleiding van een paar boeken, die juist zijn verschenen. In Mirbeau's *Les Affaires sont les Affaires* wordt namelijk het probleem van de grote zakenman op een zeer speciale manier gekanaliseerd; Isidore Lechat, de grote koopman, die representatief zou kunnen zijn voor een bepaald slag mensen in het Frankrijk van de Derde Republiek, is namelijk een parvenu, een bruut en als zodanig een *uitwas* van het zakenleven in een bepaalde periode. Deze soort zakenman te veralgemenen tot het prototype van een gehele categorie zou hoogst onbillijk zijn. Parvenuschap en bruutheid zijn niet noodzakelijk verbonden aan ondernemers van belangrijke financiële transacties; het feit, dat sommige personen zich door middel van het geld weten omhoog te werken en, aangezien zij aan dat geld hun positie hebben te danken, ook de slaaf van het geld worden, behoeft nog niet in te houden, dat zij zo bot op alle levensverschijnselen reageren als Isidore Lechat. Er zijn talloze nuances van zakenlieden; bij iedere generatie, die met het eens door een fortuinlijk personage verworven familiebezit opgroeit, gaat dat bezit ook meer deel uitmaken van haar cultuur; zo ziet men dikwijls gebeuren, dat het kapitaal, dat in het eerste geslacht alleen dienst kon doen als protsige luxe voor een man, die het alleen ‘van buiten’ kende, zich na verloop van bijvoorbeeld een eeuw intiem met zijn afstammelingen heeft verbonden en als het ware in het bestaan dier afstammelingen is doorgedrongen. Naast Isidore Lechat, de parvenu door het geld, kan men de zakenman stellen, die zijn geld met een zekere joviale vlotheid hanteert en (een etappe verder) eveneens de zakenman, die zich door het bezit de voorname achteloosheid heeft verworven van een grand seigneur;

al deze en dergelijke nuances, waarvan ik hier slechts een paar voorbeelden geef, die met de beide hierboven genoemde boeken verband houden, brengen ook nuances in de moraal van het zakendoen met zich mee. Intussen blijft het woord ‘zaken zijn zaken’ overal gelden waar het geld geldt (let op de herhaling van de stam ‘geld’!) want een zakenman, die de moraal van het geld niet accepteert, kan zijn zaak beter sluiten; de verschillen tussen de zakenlieden zijn juist interessant om te kunnen aantonen, hoe zij toch steeds weer (ieder op zijn manier) op die moraal zijn aangewezen.

Ik heb onlangs een gesprek gepubliceerd[1] met een zakenman, die stellig geen Lechat was, maar veeleer een koopman van het joviale type: de duikbootfabrikant Paul Koster. Daarbij heb ik bij wijze van commentaar (en dus uiteraard slechts vluchtig) mijn eigen overtuiging aangeduid, die hierop neerkomt, dat het onbillijk is de moraal der wapenhandelaren principieel te scheiden van de gewone handelsmoraal, zoals men dikwijls pleegt te doen; dat het, met andere woorden, een verwringing van de werkelijke verhoudingen is, als men zijn afkeer van de bewapeningswedloop en de oorlog speciaal concentreert op de leveranciers van kanonnen en bommen; het gehele interview bewees mijns inziens ook niet anders, dan dat de moraal van de wapenfabrikant die is van de gewone zakenman, wiens doel is de vervolmaking van de winst; dat déze zakenman in déze branche een afzetgebied kan vinden voor zijn producten, is een omstandigheid, waarvan de absurde realiteit niet terugvalt op die zakenman, maar op zijn afnemers. Zelfs het door de heer Koster te halverwege geloochende, maar op grond van allerlei materiaal bezwaarlijk te ontkennen feit, dat de zakenman in wapens geen middelen ongebruikt laat om zijn waar de afnemers op te dringen, b.v. door aankoop van bladen en het organiseren van speciale perscampagnes, kan volgens de gewone zakenmoraal geresumeerd worden onder het hoofd ‘reclame’; de reclame is van de zakenwereld een geoorloofde truc, waarvan het psychologisch effect nihil zou zijn, als er geen kopers waren, die er zich gevoelig voor betoonden.

Uit vele mondelinge en schriftelijke reacties op dit interview

1 *Verzameld Werk, deel* 2

bleek mij, dat men deze opvatting van de functie der wapenfabrikanten in de huidige constellatie hier en daar, in plaats van als een *verschuiving* van het 'schuld' accent, beschouwd heeft als een *pleidooi voor* de wapenindustrie en haar goed recht! Het gevoelsmotief (een begrijpelijk, maar kortzichtig motief!), dat het *materiaal*, waarin de wapenindustrie handelt, haar moreel zou veroordelen tegenover b.v. de kaas- en parfumindustrie, kwam daarbij meermalen naar voren, terwijl het toch, dunkt mij, voor de hand ligt, dat de moraal van de klant, die de wapens verzamelt en ze zelfs met trots op het geluidsfilmjournaal laat zien, in dezen de maatstaflevert voor de moraal van de leverancier, en niet omgekeerd! Daarom schijnt het mij niet onaardig, eens een vergelijkingspunt te nemen in een totaal andere en in veel opzichten toch zozeer overeenkomstige zakenwereld als die van de duikbotenfabrikant: de *kunsthandel*. En toevallig geven de pas verschenen mémoires van de befaamde kunstkoper J.H. Duveen mij voor die vergelijking rijkelijk stof. Wie hieruit mocht willen afleiden, dat ik bommen en kunst als één en dezelfde zaak wil beschouwen, kan dit artikel beter ongelezen laten. Het gaat hier niet over de techniek van de bommen, noch over de aesthetische waarde van het kunstwerk, maar uitsluitend over de moraal, die bij hun verhandeling aan de koper de *ver*koper leidt. Het 'zaken zijn zaken', aldus mijn stelling, is een moraal, die voor de handel *in het algemeen* geldt; men kan die moraal bestrijden, men kan haar zelfs verdoemelijk vinden, men kan haar als een noodzakelijk kwaad beschouwen, dat hangt van het standpunt van de beschouwer af; maar men zal moeten erkennen, dat het onjuist is een morele onderscheiding te maken tussen de ene en de andere zakenman op grond van de geaardheid van het materiaal, dat zij verhandelen; immers de ene zowel als de andere drijft handel op grond van de wetenschap, dat er klandizie voor bestaat... of op grond van het 'mundus vult decipi', als men wil....

'Anderhalve eeuw kunstkoopen' is de ondertitel van het boek van de heer Duveen, die stamt uit een familie Hangjas-Duveen, wier lotgevallen onverbrekelijk zijn verbonden aan het kunstkopersvak; behalve uit zijn eigen ervaringen uit

het bedrijf kon de schrijver van deze dikwijls bijzonder amusante anecdotes dus ook putten uit de geschiedenis van zijn geslacht, dat zelfs genoemd wordt in verband met de juwelen van Madame Dubarry. De namen Hangjas en Duveen zijn aan twee achterneven uit deze Joodse familie, die beide in Nederland woonden, in de Napoleontische tijd opgedrongen; maar de voorkeur bij de familie voor het vak gaat nog veel verder terug, zoals de heer Duveen ons meedeelt. Daar de kunsthandel een uitgesproken internationaal bedrijf is, bestrijken de avonturen door de heer Duveen verteld zo ongeveer de gehele beschaafde wereld; waar er maar iets te verdienen valt, waar de intuïtie (volgens de auteur een van de belangrijkste gaven, die voor de uitoefening van het bedrijf noodzakelijk zijn) de neus van de kunstkoper pleegt te leiden, daar heeft een lid van het huis Duveen wel acte de présence gegeven. De ‘kunst’ is in het boek van de heer Duveen niet anders dan aanleiding tot het speuren naar koopjes; zijn optreden en dat van zijn niet minder gewiekste voorgeslacht houdt het midden tussen dat van Sherlock Holmes en een gewone uitdrager; ‘kunst’ wil in de mond van de heer Duveen zeggen: zich niets laten wijsmaken op de ‘jacht’ naar het echte oude ding. Ik wil geenszins beweren, dat het de heer Duveen aan smaak voor en pleizier in kunstvoorwerpen zou ontbreken, allerminst; hij zal wel ‘dol zijn op mooie dingen’ en heeft zelf ook ‘verzameld’; maar bij de beoordeling van zijn moraal als kunstkoper speelt dat uitsluitend een rol als het voor het bedrijf nu eenmaal onmisbare jachthondeninstinct. Hoewel de heer Duveen begint met te zeggen, dat hij ‘geen moorddadig tyran noch een dame met een groot verleden’ is (‘de meest vredelievende man ter wereld’, noemde de heer Koster zich) laat hij toch doorschemeren, dat de kunsthandel een permanent oorlogsterrein is; ‘de voortdurende strijd, die er in den kunsthandel bestaat, wordt vaak uitgevochten in een atmosfeer van Macchiavellistische intriges’ (tout comme...); ja, zelfs vindt men op pag. 79 onvoorzichtig vermeld, dat dieven eerbaarder zijn dan kunstkopers. ‘Men zegt dat er onder dieven een eerecode bestaat. Onder concurreerende verzamelaars en kunsthandelaars niet. De broeder

snijdt den broeder, figuurlijk gesproken, graag de keel af als het om een grooten slag gaat.' Zelfs de terminologie doet hier aan het bedrijf van de heer Koster denken, al is het dan maar figuurlijk gesproken.

Voor het ene vak zijn andere technische capaciteiten nodig dan voor het andere. Dat de capaciteiten van de heer Duveen op het gebied van de kunst liggen, wil nog niet zeggen, dat de kunst zelf voor hem ooit een probleem is geweest; zijn probleem is, hoe men op geheime veren moet drukken om in een oud meubel een kostbaar handelsobject te vinden, dat men dan heimelijk in zijn bezit tracht te krijgen om er zoveel mogelijk aan te verdienen. Tot zijn eer moet men de heer Duveen nageven, dat hij niet meer idealiseert dan strikt noodzakelijk is; hij komt er rond voor uit, dat het hem, bij alle liefhebberij voor mooie dingen ('het is een buitengewoon interessant vak, het wapenvak', zeide de heer Koster), toch om het 'profijt' te doen was, dat hem ook ruimschoots ten deel viel; hij is een sportief verteller, die (tout comme...) zijn patente waar aan iedereen geleverd heeft, die er voor betaalde, en aan iedereen heeft afgekaapt, die zich bij de neus liet nemen. Wat de heer Duveen van de grote verzamelaars, zijn voornaamste afnemers, meedeelt is voor de intelligentie dezer mensen meestal weinig vleiend. De magnaat-verzamelaar Widener te Philadelphia liet Duveen vol trots een schilderij van Holbein zien, dat... de tweede vrouw van Keizer Maximilliaan van Mexico voorstelde! Van John Pierpont Morgan zegt Duveen, als om het peil van diens kunstappreciatie even kernachtig aan te geven, dat hij 'mooie vrouwen verzamelde, lang voordat hij kunst verzamelde'. De genoeglijkheid, waarmee dit alles er wordt uitgeflapt, is werkelijk nogal erg amusant. De heer Duveen heeft volgens het goed recht van de handelsmoraal geprofiteerd van dit verzamelaars-snobisme, dat zich toevallig op het artikel schoonheid wierp; mag men hem kwalijk nemen, dat hij misbruik maakte van zijn materiaal? Hij handelde volgens de leer 'zaken zijn zaken'!

Men zou echter de heer Duveen tekort doen, als men meende, dat hij door de toepassing van het 'zaken zijn zaken' het geloof in de mensheid had verloren. 'Er is altijd iets goeds, in

iedere menschelijke ziel, ook al zien wij dat niet altijd', meent hij, zijn levenservaring samenvattend; en men herinnert zich niet zonder aandoening de woorden door de heer Koster aan het slot van het interview gesproken, waarmee hij een beroep deed op diezelfde menselijke ziel....

Hoe dit blijde geloof te rijmen met het boven vermelde graag-elkaar-de-keel-afsnijden?

Zowel de heer Koster als de heer Duveen schijnen mij toe te behoren tot het joviale koopmanstype met een natuurlijke bonhomie, dat bij een samenleving als de onze en derzelver wapens en kunstsnobisme uitstekend past. Een heel ander, aristocratischer soort zakenman vindt men als hoofdpersoon in het boek van George R. Preedy, *The Autobiography of Cornelis Blake*, 'sometimes banker of the Netherlands and Naples', dat in een uitstekende Nederlandse bewerking van mr A.W.L. Bondam het licht heeft gezien, onder de titel *De Koers van het Leven*. Het boek geeft voor de uitgave te zijn van een manuscript van de bankier Cornelis Blake, wiens leven tussen 1773 en 1807 erin wordt beschreven. Of, en zo ja in hoeverre de auteur werkelijk gebruik heeft gemaakt van historische notities, heb ik niet kunnen nagaan en voor de beoordeling van het boek als zodanig doet het ook weinig ter zake; want dat is zeker, dat de wijze van vertellen (Cornelis Blake deelt zijn ervaringen mee als 'ik') authentiek aandoet en tengevolge heeft, dat de lezer deze 'autobiographie' niet uit de hand legt, voor hij haar van a tot z heeft gelezen. Terwijl de anecdotes van de heer Duveen iemand amuseren en tegelijk embêteren, boeit *De Koers van het Leven* door geheel andere en heel wat superieurder eigenschappen; een voortreffelijke beknopte en zakelijke verteltrant verbindt zich hier met de nuchtere, reële mensenkennis van de Engelsman en het verslag van een romaneske liefde van deze Cornelis Blake voor een Napolitaanse politieke avonturierster uit het einde der achttiende eeuw.

Ook dit boek kan men als een variatie op het thema 'zaken zijn zaken' beschouwen, maar dan in een volkomen andere toonaard. Cornelis Blake is een patricische geldmagnaat, representatief voor de welgestelde Engelse burgerij van zijn tijd;

een man van goede manieren en met veel gezond verstand, ietwat cynisch, ietwat al te sterk vervuld van zichzelf en de macht van het geld, die hem tot patriciër maakt en een tijdlang tot feitelijk heerser over het geruïneerde en verrotte Napels; maar vóór alles een deftige Engelsman, met een onoverwinnelijke afkeer van het vieze gepeupel en als 'man van gewone begrippen' gewoon, overal Engeland als maatstaf aan te leggen. 'Ik heb nimmer iets anders gekend dan een ordelijk leven, voorspoedig, comfortabel, waardig en veilig. Eerst toen ik een volwassen man was, leerde ik, dat deze weldaden niet ieders deel waren. Zeker, vaak genoeg kwamen mij de arme arbeiders onder de oogen en die bewoners van het Fen, die bijna als wilden leefden, en niets kenden van de weelde, die ik genoten heb. Dit raakte mij echter nauwelijks; ik was als heer geboren; dat verklaarde alles.'

Cornelis, erfgenaam van een ontzaglijk vermogen, en ongetrouwd, heeft een broer, Carel, die door de schrijver wordt getekend als een losbol, door Cornelis gepatroniseerd, gefinancierd en in toom gehouden. Toch weet deze Carel, als Cornelis op het punt staat een huwelijk uit grotendeels verstandelijke overwegingen te doen, diens a.s. vrouw te verleiden tot een avontuur, hoewel hij in Londen al is 'blijven hangen' aan een minder respectabele dame; het gevolg van die verhouding is, dat de vrouw in wanhoop het Fen in loopt en door Cornelis dood wordt gevonden. Het tekent de nuchtere natuur van Cornelis, dat hij van deze zaak geen melodrama maakt, maar met Carel naar Nederland vertrekt, waar hij in het milieu van zijn oom Van Torck, de bankier, komt, de typische vertegenwoordiger van de toenmalige geldmoraal. Onder invloed van dit milieu besluiten Cornelis en Carel tenslotte naar Napels te vertrekken, het liederlijke koninkrijk der Bourbons. In Napels, waar Cornelis de almacht van het geld beproeft en Carel het vermaak van dit door en door vergiftigde wereldje, speelt zich dan de romantische historie van Cornelis' liefde voor Madame Fonesca af, die verweven is met de ondergang van het rijk der beide Siciliën, de komst der Fransen, de stichting en ineenstorting van de Parthenopeïsche intellectuelen-republiek, de terugkeer van de gedegenereerde koning Ferdinand en zijn zo

mogelijk nog gedegenereerder minister Acton; de episode eindigt met het ophangen van Eleonora Fonesca, die haar voorliefde voor de verlichte ideeën met de dood moet bekopen.

Met name de schildering van de gebeurtenissen in en de atmosfeer van Napels, gezien met het oog van de Engelsman, die altijd een zekere voorname afstand blijft houden van het hem in wezen vreemde Napolitaanse maatschappijtje en er door zijn liefde voor Eleonora toch door wordt meegesleept, is uitmuntend gedaan. Blake, die de sjacherende, in de schouwburg macaroni etende koning en zijn vulgaire, domme gunsteling veracht, staat even sceptisch tegenover de idealisten van de vrijheid; hij weet het kapitaal van zijn bank de enige realiteit in deze hopeloze chaos naast die geheel andere realiteit van zijn passie voor de romantische vrouw. De auteur is er al bijzonder goed in geslaagd, dit mengsel van zakelijk cynisme, angelsaksische achtbaarheid en romantisch verlangen gestalte te geven, terwijl hij evengoed de deftige rust van het toenmalige Nederland als de waanzinnige corruptie van het zinkende Napels heeft kunnen suggereren, en dat zonder één overdreven of goedkoop effect, waarvan de mindere vertellers zich zo gaarne bedienen.

Over herdrukken

LOUIS COUPERUS: *De Stille Kracht*
FREDERIK VAN EEDEN: *Van de Koele Meren des Doods*

Men heeft er reeds meermalen op gewezen, dat het Nederlandse publiek (in hoeverre men deze conclusie uitbreiden kan tot de publieken van andere landen laat ik, wegens gebrek aan statistisch materiaal, in het midden) zich niet interesseert voor herdrukken, ook al betreft het boeken van de beste Nederlandse schrijvers. Het is een verschijnsel, dat men gemakkelijk kan constateren; maar kan men het ook gemakkelijk verklaren? Het schijnt dat het blote feit van het *nieuwe* de boekenkoper sterk imponeert; 'de nieuwe roman van Jansen' doet dus, ook al is Jansen een auteur van zeer twijfelachtige qualiteiten, opgeld, terwijl men Couperus 'niet meer leest', omdat hij geen nieuwe boeken meer 'op de markt kan werpen'. De mode spreekt in deze aangelegenheden natuurlijk een gewichtig woordje mee; er zijn altijd wel schrijvers, die op het psychologische ogenblik ontdekken, dat 'men' behoefte heeft aan realisme, of juist niet aan realisme, aan boerenromans, of juist aan romans uit de betere kringen, aan revolutieromans, aan simultaanromans, aan vliegromans, aan historische romans, aan voorlichtingsromans, aan jungleromans, aan... kortom, aan de mode van een bepaalde stijl, waardoor b.v. schrijvers als Ilja Ehrenburg zo snel carrière maken. Men kan er overigens van op aan, dat de mode even snel verdwijnt als ze gekomen is; en wee de auteur, die meent nog juist een revolutieroman te kunnen leveren als de mode reeds weer naar de boerenroman is overgeslagen! Zijn werk deelt het lot van alle modeartikelen, die zich in het seizoen hebben vergist! Alleen het genre Courths-Mahler schijnt eeuwig te zijn, omdat 'das ewig Weibliche' van deze categorie onder alle modes bestaan blijft....

De veldslagen van de modekoningen nemen een groot deel van de boekenstrategische bespiegelingen van het publiek in beslag. Een nieuw procédé (het is beter niet te spreken van een

nieuwe stijl, want tenslotte is stijl een te goed woord voor de modecreaties in de litteratuur) heeft de eigenschap, dat het verbluft, en, ergo, in veel gevallen afleidt van de hoofdzaak: de *rang* van de schrijver, zijn zuiverheid als mens, zijn verantwoordelijkheid voor de woorden, die hij gebruikt. De werkelijke stijl van een schrijver wordt niet bepaald door wat opmerkingen over zijn taalmiddelen, want de taal is nu eenmaal het bij uitstek geëigende instrument om diplomatie te bedrijven (niet alleen in de diplomatie!). Ieder schrijver is tot op zekere hoogte een diplomaat; maar achter de ene diplomaat ontdekt men, als men eenmaal door veel trucs wegwijs is geworden, een hol vat en achter de ander een boeiend mens. De litteraire mode nu behoort geheel tot het kapittel der diplomatie; wat er na nauwkeuriger onderzoek overblijft van de gebaren en zinswendingen der gegalonneerden, leidt pas tot de hoofdzaak, tot de rang. Daarom kan een herdruk van een boek, dat lang uit de mode en dus ook voor de modieuzen en de modisten niet meer van belang is, meer de aandacht vragen van de ‘ware’ lezer dan het welbekende lijstje der ‘Neuerscheinungen’. De herlezing van zulk een boek is dikwijls tevens een herontdekking en een herijk, omdat men zelf veranderd is, sedert men de vorige uitgave onder ogen had. Hoe vaak is het mij niet overkomen, dat ik een schrijver te vroeg gelezen had, hem onverschillig ter zijde legde of plichtmatig nuttigde... om eerst na tien jaar te ontdekken, dat de verhouding tussen hem en mij door de tijd totaal anders was geworden, dat hij mij om een bepaalde of een onnaspeurlijke reden plotseling na aan het hart lag! Zulke ervaringen maken voorzichtig; als men mij vraagt, of ik Multatuli, of ik Couperus ‘ken’, durf ik niet met stelligheid daarop antwoorden, omdat ik een groot deel van hun oeuvre zou moeten herlezen om het antwoord niet een paskwil te doen zijn. Met name deze twee schrijvers, Multatuli en Couperus, worden doorgaans te vroeg gelezen en dan in een kast bijgezet, om nooit meer voor de dag te worden gehaald; daaraan hebben zij dan ook enige reputaties te danken, die meer met de mode (waarvan zij nu eenmaal onvermijdelijk ook eens representanten moesten zijn) dan met hun rang te maken hebben.

Toen onlangs de derde druk verscheen van Couperus' *Stille Kracht*, herinnerde ik mij vaag het moment, dat ik als gymnasiast dat boek las. Het was waarschijnlijk de tweede druk, die ik toen in handen kreeg (deze tweede druk is van 1911, de eerste verscheen in 1900; men ziet, dat Couperus iets langer over zijn 'succes' doet dan mevrouw Székely-Lulofs, wier werken over Indië het onschatbare voordeel hebben, dat zij langs lijnen van geleidelijkheid samensmelten met de Nederlandse huiskamerroman). Het enige, dat mij van de lectuur was bijgebleven, was de episode van het sirih-spuwen; als een kleurig, maar volslagen geïsoleerd beeld was die scène blijven hangen. Herlezing kon dus een verrassing worden, maar ook een desillusie; *De Stille Kracht* was voor mij een nieuw boek. Ik herlas het... en ik kan niet anders zeggen, dan dat het mij absoluut onbegrijpelijk is, dat iemand, waar deze roman van Couperus bestaat, ooit grijpt naar één der 'producties' van mevrouw Székely! En desalniettemin: wij staan voor het feit, dat, naar men mij in de boekhandel zeide, Couperus niet meer gelezen wordt! Op welke wantoestanden stuiten wij hier! Daarom: het is misschien noodzakelijker, dat er in tijdschriften en couranten over de waardevolle herdrukken wordt geschreven en over de waardeloze en middelmatige noviteiten gezwegen.[1]

Met Frederik van Eeden is het, getuige de vele salonboekjes met het mystieke fabrieksmerk van de schrijver erop, anders gesteld dan met Couperus; hij heeft zeer zeker een schare van aanhangers gekweekt, omdat zijn persoonlijkheid zich daartoe beter leende. Maar het is toch weer opmerkelijk, dat één van zijn boeken, die ik altijd voor de beste heb gehouden, tot 1935 in vergetelheid heeft voortgesluimerd, terwijl allerlei schoons van het gehalte van *Lioba* zich in buitensporige populariteit verheugde. Ik bedoel *Van de Koele Meren des Doods*, dat in 1900 het licht zag, dus in hetzelfde jaar als *De Stille Kracht*, in 1904 nog eens werd herdrukt, en nu (na meer dan dertig jaar!) in een voor iedereen bereikbare editie opnieuw is verschenen.

Van Eeden was geen schrijver van het formaat van Couperus; voor een groot deel van zijn werkzaamheid kan ik maar een matige bewondering hebben, omdat bij hem de pose, die zich

1 *Een fragment van deze kroniek, dat verwerkt is in het essay 'Tachtiger meer dan Tachtiger'* (*over Louis Couperus*) *in 'In Gesprek met de Vorigen' is hier weggelaten.*

in Couperus' wezen met de naïveteit en de charme van het echte verbond, maar al te vaak pose bleef en groot gebaar zonder inhoud. Ook in *Van de Koele Meren des Doods* spreekt veel mee van de poseur Van Eeden; maar dat neemt niet weg, dat deze roman, die in een voor Van Eeden uiterst sobere toon is geschreven, hem het best recht doet wedervaren. In een voorwoord voor de tweede druk heeft Van Eeden er tegen geprotesteerd, dat men zijn werk beschouwd had ‘als de zielkundige studie van een min of meer pathologisch geval’. ‘Dit is’, zegt hij daar, ‘de banale opvatting van oppervlakkig-denkendeen gevoelende lezers.... Dit werk nu is geheel door kunstenaars-motieven ontstaan, en wetenschappelijke motieven zijn er te eenenmale vreemd aan. Hoezeer de schrijver ook moge tekort gekomen zijn in de uitvoering, de bedoeling was geen andere dan de weergave, het weder doen ondervinden, door anderen, van de zelf ondergane schoonheidsemotie.’

Men wil dat gaarne aannemen; maar het is dan toch een feit, dat de door het geval gegeven strenge zelf beheersing Van Eeden hier zeer ten goede is gekomen. Wie zijn Hedwig Marga de Fontayne vergelijkt met Couperus' Leonie van Oudijck, zal waarschijnlijk voor de laatste voteren, en terecht; maar in het verband van Van Eedens oeuvre verdient de nu herdrukte roman zeer zeker de belangstelling.

Een medische roman

PHYLLIS BOTTOME: *Uit de Wereld van het Onbewuste*

Blijkens het grote succes van het toneelstuk *Men in White* van Sidney Kingsley (in Nederland door twee gezelschappen opgevoerd, resp. onder de titel *Mannen in het Wit* en *Strijders in het Wit*) bestaat er bij het publiek een bijzondere belangstelling voor de medische stand. De doktoren zijn, behalve dat zij ons repareren in noodgevallen en ons medicijnen voorschrijven, ook in de meer Indiaanse zin van het woord medicijnmannen; d.w.z. er hangt om hen een atmosfeer van geheimzinnigheid, voortkomend uit de privileges van hun vak, dat immers grotendeels op 'geheimen' berust. Weliswaar zijn die geheimen minder wonderbaarlijk dan die van de regenmakers en gezondbidders bij primitieve volken, maar zij imponeren ons daarom nog niet minder, en zeker niet, wanneer wij ziek zijn. De zieke staat tot zijn arts, als het een goede arts is, in een verhouding van afhankelijkheid en vertrouwen; hij geeft zich maar liever over aan de illusie, dat de geneeskunde alwetend is en zijn vertegenwoordiger een met magische eigenschappen uitgerust man. De witte jas behoort dus, afgezien van zijn hygiënische functies, een soort priestergewaad te zijn, dat evenals de toga van de predikant een zekere afstand schept. De 'grote witte man achter het bureau', zoals hij bij de West-Europese Sioux heet, bereikt waarschijnlijk het meeste effect, wanneer hij van zijn wonderdoenerschap profiteert en de patiënt vooral niet laat merken, dat de 'vis medicans naturae' en het element water in de drankjes ook voor hemzelf een gewichtige, allergewichtigste factor blijven; blind vertrouwen en slaafse nederigheid tegenover de medicijnman zijn ook voor de Europeaan in het aangezicht van zijn dokter strikt noodzakelijk. Men heeft mij wel eens verteld (ik laat beslist in het midden, of het zo is gebeurd, maar mijn zegsman was een arts!), dat in zeker Nederlands plattelandsplaatsje een

dokter moet zijn geweest, die van de geneeskunde òf nooit iets had geweten òf er alles weer van vergeten was, zodat zijn medische methode zich niet bijzonder onderscheidde van die van de vroegere barbier. In de aangrenzende gemeente daarentegen was een arts, die als zeer knap en wetenschappelijk voortreffelijk onderlegd te boek stond. De statistiek wees echter uit, dat het sterftecijfer in beide gemeenten precies hetzelfde was, terwijl beide doktoren op hun manier het volle vertrouwen van hun patiënten bezaten; blijkbaar is dus, als men dit verhaal mag geloven, de gemiddelde invloed van de arts op de samenleving meer afhankelijk van zijn eigenschappen als slangenbezweerder dan van zijn universitaire opleiding. Een tandarts, die vertrouwen inboezemt, kan U pijnigen zoveel als hij wil; maar als hij de magische straalkracht van het regenmakersmysterie mist, zal iedere aanval op de zenuw van de kies u in woede doen ontsteken. Het is alles een quaestie van de witte jas en de persoonlijkheid, die zich van dit uniform bedient.

Het is dus niet zo zonderling, dat het publiek in deze wonderbaarlijke wezens belang stelt; en vooral natuurlijk in de arts ‘achter de schermen’. *Men in White* is op deze nieuwsgierigheid bijzonder handig afgestemd; de schrijver zet ons geen moeilijk probleem voor, integendeel, de historie van de dokter, zijn plicht en zijn liefde blijft erg aan de oppervlakte; daardoor heeft men gelegenheid zich geheel te concentreren op de mysteriën van de medische stand, die bij Sidney Kingsley culmineren in een ‘echte’ operatie. Voor het toneel is zulk een stuk dan ook al zeer geschikt, waar het er in de eerste plaats op aankomt een bepaalde sfeer aannemelijk te maken door acteurs, die uit zichzelf de suggestie van het werkelijke milieu op de toeschouwer moeten kunnen overbrengen; was het probleem der individuen onderling ook nog extra gecompliceerd geweest, dan zou de speelbaarheid van het stuk er hoogstwaarschijnlijk onder geleden hebben. Vooral op een stuk als *Men in White* is in hoge mate toepasselijk het woord van Julien Benda: ‘Les bonnes pièces, en tant que pièces, ce sont celles qui ne supportent pas la lecture.’ (Overigens is deze uitspraak evenzeer toepasselijk op Shakespeare, wanneer

men de nadruk legt op ‘en tant que pièces!’) De middelmatigheid als litteratuur maakt hier een van de voornaamste qualiteiten uit van het stuk als object voor een vertoning; de fijnste nuances van een menselijke psyche komen immers niet over het voetlicht, terwijl, omgekeerd, een betrekkelijk ondiepe tekst in de zaal door de talenten van de toneelspelers een veel sterker indruk kan achterlaten dan dezelfde tekst, wanneer men hem leest.

Wellicht zou het aan het boek van mej. Phyllis Bottome ook ten goede zijn gekomen, als zij van haar gegeven een toneelstuk inplaats van een roman had gemaakt. Een roman schrijven is nog iets anders dan een paar gevallen van en verhoudingen tussen mensen onderling volgens een zeker systeem te arrangeren; op het toneel komt men alleen met het arrangement veel verder, omdat de acteurs door hun levende aanwezigheid wel voor de nodige ‘realiteit’ zorgen. De roman van mej. Phyllis Bottome, die in de Nederlandse vertaling *Uit de Wereld van het Onbewuste* en in het Engels (veel gemotiveerder) *Private Worlds* heet, is een gearrangeerde roman, geschreven (klaarblijkelijk) door iemand, die van de medische wetenschap en haar dienaren tamelijk goed op de hoogte is, maar die als psychologe niet verder komt dan het aanlengen van gewone angelsaksische gezelligheid met wijsheid uit handboeken over zielkunde. ‘Een uiterst boeiende psychoanalytische roman’ staat er op de omslag; het woord psychoanalytisch lijkt mij hier veel minder op zijn plaats dan ‘Adleriaans’. Maar daarover straks nog een en ander. Om de lezer te oriënteren, eerst nog enige bijzonderheden over het verhaal.

De geschiedenis speelt zich af in een krankzinnigengesticht. Er wordt een nieuwe directeur benoemd, dr Charles Drummond, hetgeen een erge tegenvaller is voor de gestichtsarts dr Alec Mac Gregor, die zelf op deze plaats had gehoopt. Hij werkt al enige jaren in de inrichting met zijn vrouwelijke collega, dr Jane Everest; de auteur suggereert, dat er tussen deze beide mensen een niet sexuele vriendschap bestaat; ik geloof daar niet recht aan, maar dat is een andere quaestie. In ieder geval had Alec bijna zijn ontslag genomen uit wrevel van-

wege de hem ontgane directeurspost, en de invloed van Jane alleen beweegt hem dat plan te laten varen. Aldus laat de schrijfster voelen, dat Jane een factor van gewicht is in het leven van Alec; maar Alec is getrouwd (en gelukkig getrouwd, volgens het engels recept van geluk!) met Sally, een vrouw, die hem volkomen 'ligt', maar die niet kan meepraten over medische onderwerpen; als zodanig staat zij buiten een deel van het leven van Alec. Sally maakt zich dat echter niet bewust, want zij mag Jane graag en is zelfs met haar bevriend; vandaar, dat zij deze intellectuele inferioriteit pas realiseert, wanneer een betrekkelijke toevalligheid haar de gelegenheid biedt, dit gevoel op een andere persoon over te dragen. De zuster van Drummond, Myra, die bij hem inwoont en reeds een proces achter de rug heeft wegens moord op haar echtgenoot, (waarin ze echter werd vrijgesproken), is een gevaarlijke vrouw die zich veel beter kleedt dan de andere dames in de buurt en nog enige eigenschappen heeft, die zeer geschikt zijn om dokter Alec, hoe gelukkig ook getrouwd, het vuur na aan de schenen te leggen; Alec capituleert dan ook, zij het zonder minder van Sally te gaan houden; hij is eerlijk tegenover haar en denkt, dat dit incidentje met Myra op zijn huwelijksleven van geen invloed zal kunnen zijn. Maar voor Sally is dit een mogelijkheid om een minderwaardigheidsgevoel, dat eigenlijk Jane geldt, om te zetten in een val van de trap, die haar op een hersenschudding en een gevaarlijke bloeding komt te staan (zij is zwanger, en de gevolgen zijn dus hoogst bedenkelijk). Mej. Phyllis Bottome bereidt deze zet voor, door Sally een plotselinge voorliefde te laten koesteren voor een verpleegde, een zekere Carrie, die begint te bijten, wanneer zij kussen wil; met deze Carrie vereenzelvigt Sally zich in haar geestelijke nood. Maar gelukkig komt alles nog terecht. Sally wordt door Charles Drummond geopereerd; zij wordt beter en zal zelfs nog kinderen kunnen krijgen. De heilloze invloed van Jane wordt eveneens geneutraliseerd, doordat Drummond, die zich altijd ver van vrouwen heeft gehouden, maar op Jane verliefd is geworden, haar eindelijk ten huwelijk vraagt, nadat hij haar eerst nog op een stevig standje heeft onthaald, vanwege haar invloed op Alec, die hem doet vermoeden, dat hij hierbij de

rol van dupe heeft gespeeld. Immers ook Jane heeft hem nooit over haar gevoelens jegens hem gesproken, hoewel in het begin van het boek al dadelijk blijkt, dat haar nieuwe directeur een verbeterde copie is van haar wegens lafheid in de oorlog gefusilleerde vroegere verloofde en dus (in een Engelse roman van dit genre) bij uitstek aangewezen om met haar te trouwen.

Dit is een hele historie gelijk men ziet, en er gebeurt in de roman van mej. Phyllis Bottome nog veel meer, dat men onmogelijk allemaal kan navertellen. In hoeverre wij hier te doen hebben met een natuurgetrouwe schildering van Engelse toestanden in een krankzinnigengesticht is voor leken moeilijk na te gaan; maar men krijgt de indruk, dat het wel zo zou kunnen zijn. Wie zich daarover nader wenst te oriënteren, kan in het *Ned. Tijdschrift voor Geneeskunde* en in de *Vox Medicorum* (resp. van 15 Juni en 19 Juli 1935) meer bijzonderheden vinden van deskundige zijde. Het oordeel van de Nederlandse medische referenten is geenszins onverdeeld gunstig, maar zij kennen mej. Phyllis Bottome toch wel enige kennis van zaken toe. De beoordelaar in het eerste tijdschrift, J.B.F. van Gils, zegt, dat het geheel ‘is overgoten met een psychoanalytische saus, die over het algemeen nogal dun is, en erg doorschijnend’, afgezien van sommige onderdelen van het boek. De schrijfster, die, ook waar zij de moderne psychologische theorieën te hulp roept, altijd een ‘normale’ Engelse schrijfster blijft, gaat uit van een normaliteitsstandaard, die haar het werkelijk begrijpen van mensen volgens de leerstellingen waarvan zij het abc wel kent, onmogelijk maakt; voor haar is het ‘onbewuste’ iets, dat zelfs een ‘gentleman’ even in de war kan brengen, maar door middel van ijverige samensprekingen toch volgens de voorschriften van de happy-ending kan worden gecureerd. De term ‘psychoanalytisch’ wordt dan ook ten onrechte op deze roman toegepast; het is de geest van de optimistische, veel beter bij de Angelsaksische mentaliteit passende Adler, die over mej. Phyllis Bottome vaardig is geworden en haar het recept heeft verschaft, volgens hetwelk zij sportieve jovialiteit en psychologie dooreen kan mengen, zonder het tot een werkelijke synthese te brengen. Want het Adleriaanse lesje te kunnen opzeggen betekent

nog niet een psycholoog te zijn en mensen te kunnen scheppen. Mej. Bottome behoort, wat haar ‘klasse’ betreft, tot degenen, die een vlotte bestseller kunnen leveren; dat zij nu toevallig ook nog van de ‘Individualpsychologie’ weet, is een zuiver uiterlijke extra-attractie voor de koper van zulke bestsellers, maar betekent geenszins een wezenlijke niveau-verandering van haar roman. Het is een weinig komisch deze mensen elkaar gezond te horen bombarderen met psychologische kennis, die als uiteindelijk resultaat heeft, dat alles weer op zijn pootjes terecht komt; d.w.z. de normale Engelsen, die even door het onbewuste uit de koers dreigden te worden geslagen, zijn weer normale Engelsen geworden; zij zijn dank zij de therapie weer in staat het onderwerp te worden van een gezellige geschiedenis van liefde en leed, zoals er zoveel in de litteratuur bestaan.

Op pag. 166 zegt Jane, een van de heldinnen van dit werk, in een gesprek over de vriendschap:

‘Mijn vriend of niet, in elk geval is hij een man van eer en een gentleman.’

Zulk een definitie, en nog wel in de mond van de intelligentste vrouw van het gehele boek, doet de lezer tevens vermoeden, waarom de eigenlijke krankzinnigen van het gesticht hier vrijwel geen rol spelen, het zij dan als ‘abnormale’ figuranten om de ‘normale’ beter te laten uitkomen: zij zijn n.l. noch mannen van eer noch gentlemen, zoals de heren doktoren ondanks al hun moeilijkheden in het leven.

Menselijkheid

WOLFGANG LANGHOFF: *De Veensoldaten*
ANDRÉ MALRAUX: *Le Temps du Mépris*

Wat betekent eigenlijk het grote, veel gebruikte en zelden royaal verantwoorde begrip *menselijkheid*?

Voor een tijdvak, dat men kortheidshalve (hoewel natuurlijk zeer onvolledig en zeer schematisch) kan samenvatten als de negentiende eeuw, was de beantwoording van die vraag betrekkelijk gemakkelijk. Zodra men de overtuiging heeft, dat 'la vérité en marche', dat wil zeggen de wereld ondanks haar misère en wantoestanden op weg is naar een betere toekomst, kan men zich ook tevreden stellen met de chaos, waarin men leeft, omdat men het rotsvaste vertrouwen heeft, dat de verwarring van het ogenblik slechts het voorportaal vormt van iets anders, iets hogers, iets... menselijkers. Er is in die befaamde negentiende eeuw natuurlijk evenveel gezwendeld met de humaniteit als tegenwoordig geschiedt, maar het valt niet te ontkennen, dat er voor de besten van die eeuw een ideale eis heeft bestaan, die zeker niet op maatschappelijke hypocrisie berustte. Zelfs het pessimisme van de negentiende eeuw, dat afstand gedaan heeft van de 'opstijgende lijn' (ik noem als karakteristiekste voorbeeld Schopenhauer), verraadt toch in zijn manier van formuleren iets van het vertrouwen, door de mens gesteld in de 'betere toekomst'; tot het bij Nietzsche in zijn tegendeel omslaat, en de 'Uebermensch', dat is de sterke vitaliteit, de zin van het leven wordt. Schopenhauer is, van dit standpunt gezien, de laatste grote negentiende-eeuwer (in Duitsland, met Wagner in zijn gevolg), Nietzsche de eerste twintigste-eeuwer; want Nietzsche stelt de mens voor het probleem, hoe hij leven moet, als hem de Christelijke zingeving van het leven is afgenomen, als hij zijn humaniteitsbegrip *uit niets dan het leven zelf* moet putten. Vandaar het groteske misverstand om Nietzsche; een misverstand, waarop ik vroeger al eens heb gewezen. Men heeft in kringen, die

niet bij machte waren de volledige problematiek van zijn werken te begrijpen, de ‘Uebermensch’ van Nietzsche voorgesteld als de ideale krachtpatser, op ieder ogenblik van de dag bereid iemand morsdood te slaan om zijn levensdoel te bereiken, kortom als de ‘Blonde Bestie’; een woord, dat door de denker zelf weliswaar is gebruikt, maar nooit in de vulgaire zin, die sommige misverstaanders eraan hebben gehecht. Het probleem van Nietzsche's philosophie ligt ergens anders; omdat hij afstand had gedaan van de menselijkheid, zoals die door het Christendom als ideaal werd gepredikt en door de negentiende eeuw in de vorm van een op Christelijke basis gefundeerd humaniteitsgeloof werd voortgezet, stond hij, die een bijzonder fijngevoelig en allerminst ‘krachtpatserig’ mens was, voor een totaal nieuwe taak: namelijk de menselijke waardigheid *zonder* Christendom en *zonder* geloof aan de vooruitgang naar een betere toekomst in de zin van Darwin en Marx c.s., *toch* onder woorden te brengen. Men behoeft waarlijk geen door dik en dun verknocht Nietzscheaan te zijn, om iets van de omvang van die taak te beseffen. Nietzsche's ‘Uebermensch’ schijnt, omdat hij als een reactie op de idealen van de negentiende eeuw door zijn geestelijke vader geschapen is, op het eerste gezicht soms een verheerlijking van de brute kracht; maar hij is veeleer het grote vraagteken, bijna samenvallend met Nietzsche's krankzinnigheid, die hem weer tot een kind maakte; het grote vraagteken aan het einde van de negentiende eeuw: wat moet de mens, die alle waarden heeft stukgetwijfeld en *desondanks* een cultuurmens is gebleven, aanvangen met het cultuurbezit, hem door zijn geestelijke voorouders overgedaan? Wat is menselijkheid, wanneer er geen maatstaven meer aanwezig zijn om aan te geven, wat menselijkheid is?

Het is dit probleem, dat in Europa vrijwel iedereen bezighoudt, die niet terug wil tot de vage, optimistische illusies van de negentiende eeuw en (juist dit is van belang in het verband van dit opstel) evenmin bereid is de krachtpatser als hoogste autoriteit en laatste instantie in zaken van menselijkheid te erkennen. Want ogenschijnlijk lijkt het terrein voor de krachtpatser meer en meer vrij, omdat de edelste menselijk-

heid, waarop de negentiende eeuw zich beroemde, machteloos is, althans voorlopig, tegenover de trap van een soldatenlaars; laat men dat ronduit erkennen en geen struisvogelpolitiek voeren! De negentiende eeuw heeft haar menselijkheidsideaal immers ook dusdanig door het slijk van haar eigen hypocrisie gesleurd, dat men zich niet bijzonder hoeft te verwonderen over het feit, dat alleen naïeve zielen er nog in geloven en dat de zogenaamde 'sterke mannen' er, nu nog, een profijtelijk gebruik van maken om hun onderdanen mee te paaien; zie Mussolini aan het werk om de verovering van Abessinië 'rijp te maken', zoals dat bij auguren heet, wanneer zij elkaar knipogend voorbijkomen na een fraaie rede op de jaarmarkt over humaniteitsidealen! Met dit soort menselijkheid, inderdaad, kan men alleen nog komen aandragen op de markt, waar de luidste stem de meeste oren verdooft; en het is duidelijk, waarom Nietzsche, in het aangezicht van *dit* soort humaniteit, walgde en resoluut voorbijging! 'In naam der beschaving, voor afschaffing van slavernij, pacificatie'... die termen zijn ons maar al te zeer bekend en wij wensen er geen moment meer de dupe van te zijn, evenmin als van het Heilige Proletariaat, waarvan men op het in 1935 gehouden schrijverscongres te Parijs in alle toonaarden de lof kon horen zingen.

Wie de mens niet kan denken zonder een idee van menselijke waardigheid, die hem vergezelt, heeft vooral nuchter te zijn tegenover al deze vormen van phrase: want van diezelfde phrase kan zich thans de krachtpatser bedienen om zijn rijk op aarde te stichten.

In de negentiende eeuw heeft men de menselijkheid dikwijls behandeld als een hemelsblauwe algemeenheid. In theorie zou men, op grond van deze illusie, minstens even geschokt moeten zijn door het verdrinken van enige duizenden Chinezen ten gevolge van een overstroming, als door het sterven van een vriend. Men weet, dat het anders is; de Chinezen laat men onder het ontbijt passeren, hoogstens met enige verbazing over het getal, en het is alleen het sterven van een vriend, dat werkelijk doordringt. Menselijkheid is dus, alle phrasen die men er over hoort ten spijt, veeleer een gevoel van solida-

riteit met bepaalde wezens, dan een algemeenheid. Dat is geen schande; de mens, die met de Chinezen mee-lijdt, zoals hij dat met zijn vrienden zou doen, heeft in de meest letterlijke zin van het woord geen leven meer. Er is ons tot heil een behoorlijk pantser van onverschilligheid geschonken, een verdedigingsmiddel van de eerste rang. Die onverschilligheid houdt alleen geen stand tegenover de persoonlijke verhouding; zodra men tot mensen in een persoonlijke verhouding staat, worden zij werkelijk... mensen. De werkzaamheid van iemand als Albert Schweitzer onder de negers wordt alleen begrijpelijk, wanneer men aanneemt, dat er iets van een persoonlijke verhouding tussen hem en de negers bestaat, een verhouding dus, die hem dwingt alle misstanden in Europa, waaraan hij óók veel zou kunnen verhelpen, over het hoofd te zien. Menselijkheid is immers minder geweldig en universeel dan de phrase gaarne beweert; in ieder geval wordt de idee der menselijkheid dicht bij huis geboren.

Wanneer ik een indrukwekkend document als *De Veensoldaten*[1] van Wolfgang Langhoff lees, een boek, dat met een maximum van soberheid en nuchterheid dertien maanden leven in een Duits concentratiekamp onder de Hitlerregering behandelt, dan ben ik mij er volkomen van bewust, dat mijn zuiverste reactie van afschuw en protest ontstaat juist door dit burgerlijke (en voor de mensen van de grote phrasen zelfs verachtelijke) 'dicht bij huis'. Het is immers zeer wel mogelijk, dat duizenden Chinezen dagelijks duizenden dergelijke en misschien erger kwellingen worden aangedaan; één van de dingen, die het boek van Langhoff zo bijzonder sympathiek en geloofwaardig maken, is, dat hij het concentratiekamp niet tekent als een *complete* hel en de heren, die er de baas spelen, evenmin als ongenuanceerde boeven; dus is het niet ondenkbaar, dat een bijzonder getrainde SS-commandant maar een kind is vergeleken bij een deskundige Chinese beul. Maar al deze verstandelijke overwegingen treden terug in de schaduw, omdat zij verdrongen worden door het onweerstaanbaar gevoel van solidariteit met de slachtoffers van dergelijke methoden in een land, dat men van nabij kent, waarin men met de 'inboorlingen' eens op vriendschappelijke voet

verkeerde. ‘Een onpolitiek feitenrelaas van 13 maanden concentratiekamp’ noemt de schrijver zijn hier opgetekende ervaringen, en deze ondertitel is volkomen gerechtvaardigd. De politiek, de phrase van de politiek, speelt hier geen rol; Langhoff heeft zich evenmin genoopt gevoeld zijn verhaal te romanceren; beide factoren komen zijn boek ten goede, omdat men vermoeden mag, dat juist dikke phrasen en een verzonnen intrige dit document radicaal zouden hebben bedorven. De schrijver verklaart ten overvloede vooraf, dat hij zweert de zuivere waarheid te spreken, maar ik hecht veel minder aan zulke verklaringen (die iemand immers toch niet kunnen beletten alleen al in de wijze van voorstellen een persoonlijk inzicht te geven) dan aan het accent van het boek zelf. Dat accent overtuigt; een man, die liegen wil om zich interessant te maken of om wraak te nemen, gaat anders te werk; zijn geheugen is misschien even scherp als dat van Langhoff, maar dan in dienst van de rancune. Ik geloof niet dat Langhoff, die toneelspeler is en een betrekking aan het Stadstheater te Zürich heeft gevonden na uit het concentratiekamp te Börgermoor te zijn ontslagen, dit boek uit rancune heeft geschreven; de toon is eerder (voor zover mogelijk bij een dergelijk weerzinwekkend onderwerp) zakelijk en zelfs humoristisch dan declamatorisch en sensationeel. De auteur heeft een reeks van wreedheden, die hij moest beschrijven, niet zonder tegenwicht gelaten; de aangrijpendste passages zijn voor mij de beschrijvingen van de pogingen, door deze gevangenen zonder enige waarborg van rechtsingang gedaan, om zich ondanks alles op het ‘normale’ leven te blijven instellen door middel van circusvoorstellingen b.v. (het Circus Concentrasani). Men heeft Langhoff bovendien, als men zijn lotgevallen vergelijkt met die van de vroegere minister van het Centrum Hirtsiefer en de zoon van wijlen president Ebert, die hij beiden in Börgermoor heeft ontmoet, maar matig getrapt en geranseld; hij had zichzelf heel wat beklagenswaardiger kunnen afschilderen, als hij belang gehad had bij het melodrama. Hij is ‘maar’ eenmaal zo stelselmatig met de gummistok bewerkt, dat hij bewusteloos bleef liggen, en dat nog wel vóór hij in het kamp aankwam, bij wijze van eerste kennismaking met de nieuwe

kameraadschappelijkheid. De climax in wreedheid ontbreekt dus; telkens verneemt men van SA en SS, die zelf verontwaardigd zijn over de dingen, die in de concentratiekampen gebeuren; maar des te afschuwelijker is dit document, des te dieper zal de indruk zijn, die het achterlaat bij de lezer. Langhoff lijdt niet aan het emigrantencomplex; de menselijkheid, waarvoor zijn boek opkomt is niet de vrucht van grootsprakige theorieën; hij is bereid zijn tegenstanders hun recht op een overtuiging te laten, ook al kan hij die niet delen, en het is vooral daarom, dat men hem gelooft, wel geloven *moet*.

Wie *De Veensoldaten* gelezen heeft, weet iets meer van de instincten, die de negentiende eeuw heeft weggemoffeld achter een fraai gordijn van civilisatie en humaniteit, en die zich, als de omstandigheden gunstig zijn, openbaren als sadisme. Het kan geen kwaad, dat niet te vergeten, wanneer er ergens op pathetische toon met menselijkheid uit de oude school wordt geschermd; want dit geschiedde op luttele kilometers afstand van de Nederlandse grens.

Het nieuwe boek van André Malraux, *Le Temps du Mépris*, dat op dezelfde gebeurtenissen is geïnspireerd als het documentaire werk van Langhoff, is geen kroniek van die gebeurtenissen. Malraux zelf verantwoordt dat in een voorwoord, geschreven in de snel en scherp formulerende stijl, die zowel zijn boeken als zijn redevoeringen kenmerkt:

Laten zij, die mijn documentatie te vluchtig vinden, zich verlaten op de *officiële* reglementen der concentratiekampen. Ik neem deze kampen niet als criterium van de Duitse nationaal-socialistische partij; wat wij van de Franse bagno's weten is niet zeer bemoedigend; maar de concentratiekampen doen *hier* ter zake.

‘De wereld, waarin een werk als dit bestaat, de wereld van de tragedie, is altijd de antieke wereld; de mens, de menigte, de elementen, de vrouw, het noodlot. Die wereld laat zich herleiden tot twee personages, de held en zijn zin des levens; de individuele antagonismen, die aan de roman zijn samengesteld karakter verlenen, komen er niet in voor.’

Aan deze definitie van de schrijver zelf behoeft men, wat de

bouw en de motivering van zijn boek betreft, niet veel toe te voegen. Een roman in de gebruikelijke zin van het woord is *Le Temps du Mépris* niet, veel minder dan zijn vorige boek *La Condition Humaine*. Het is de tragedie van de hoofdpersoon Kassner, de ‘held’ der illegale actie; de woorden tragedie en held hier genomen zonder de larmoyante bijgeluiden, die er zo vaak mee gepaard gaan. De tragedie van Malraux staat in het teken der menselijkheid, waarover ik hierboven schreef; dat begrip heeft bij hem weinig meer van doen met de menselijkheid der negentiende eeuw; het is veeleer een andere term voor de broederlijke solidariteit dan voor een abstract ideaal. Dat Malraux zich in de laatste tijd steeds meer identificeert met het officiële programma van de Sowjetrepublieken, laat zich dan ook alleen verklaren uit de breuk, die er voor hem bestaat tussen de oude, door hypocrisie doodgedrukte menselijkheid en zijn eigen, mystieke menselijkheidsconceptie, die om uitgebreidheid, om een gebied van actie vraagt. Men vraagt zich nieuwsgierig af, hoe hij het daarbij met de nieuwe hypocrisie van Litwinow c.s. zal stellen....

Kassner in *Le Temps du Mépris* is een Duitser, maar hij had (gegeven een kleine verschuiving) evengoed een Rus of een Chinees kunnen zijn; zozeer is in Malraux' boek het ‘algemeen-menselijke’ hoofdzaak. Met de gestalten van de Griekse tragedie heeft Kassner gemeen, dat hij, hoewel geboren uit een bepaalde ‘vertelstof’, niet aan de toevallige omgeving gebonden is. Een man als Kassner is vóór alles een centrum van een ideeënwereld; de wereld, waarin hij leeft, krijgt bloed en beweging *door hem*, niet omgekeerd, zoals dat b.v. in een documentair boek als dat van Langhoff het geval is. Daarmee wil ik geenszins zeggen, dat Malraux de scheppende fantasie mist om een wereld plastisch te verbeelden, integendeel; de visioenen van Kassner in zijn cel, drijvende op de muziek, die de elementen voor hem losmaakt uit hun gewone samenhang, zijn een enorme plastische kracht, evenzeer zijn reacties op de tocht in het vliegtuig, zijn wederzien met zijn vrouw na zijn aankomst te Praag; maar iedere bijzonderheid van de ‘beschrijving’ staat hier in dienst van de idee, die Malraux in de ‘held’ Kassner heeft verpersoonlijkt. Dat geeft de lezer vaak

de sensatie van een luchtledig, waarin de personages van Malraux leven, hoewel zij volstrekt niet bloedeloos of schimmig zijn; het verschil tussen *La Condition Humaine*, dat in Sjanghai, en *Le Temps du Mépris*, dat in West-Europa speelt, is slechts een graadverschil, omdat de wereld, die ter zake doet, in beide gevallen de wereld van Malraux zelf is; ja, men kan zelfs zeggen, dat de revolutionnair Kyo uit *La Condition Humaine* in Kassner een wederopstanding beleeft, maar nu als de drager van de volle verantwoordelijkheid; alleen gelaten, zonder tegenspelers, met het noodlot. De arrestatie van Kassner, zijn verblijf in de cel, zijn vlucht naar Praag, nadat iemand zich voor hem heeft uitgegeven en door deze verwisseling van identiteit zijn vrijheid heeft bewerkstelligd... dat zijn, inderdaad, de anecdoten van de Griekse tragedie, die uitsluitend van belang zijn om de mens en zijn zin des levens, om het noodlot, waarvan zij de belichaming vormen.

Eindnoten:

1 Oorspronkelijke titel: Die Moorsoldaten

Spaans kosmopolitisme

JOSÉ ORTEGA Y GASSET: *Bespiegelingen over Leven en Liefde*

In een van de opstellen, door dr J. Brouwer thans verzameld onder de titel *Bespiegelingen over Leven en Liefde*, spreekt José Ortega y Gasset over het wereldburgerschap. Hij zegt daar, dat er onder de toonaangevende wijsgeren in Duitsland omstreeks het jaar 1907 niemand was die Bergson had gelezen; zelfs de grote Hermann Cohen, zegt Ortega, heeft hij nooit zover kunnen krijgen, dat hij het werk van zijn Franse collega ter hand nam. Ortega voert dit aan als een voorbeeld van de verbrokkeling van het Europese geestesleven gedurende het eind van de negentiende en het begin van de twintigste eeuw; en hij betoogt daarna, dat daarin sinds 1920 grote verandering is gekomen. ‘Tegenwoordig leven sommige Duitsche of Engelsche mannen van wetenschap in nadere betrekking met hun vakgenooten uit Spanje en Amerika dan met de massa uit hun eigen land. En het zijn niet de eerste de besten. Als men aan de gemiddelde menschen uit die landen vraagt wie hun knapste koppen zijn, noemen zij juist deze mannen en zullen hen als de voortreffelijksten aanwijzen.... Dit is een verschijnsel, dat in versnelde maat overal in de wereld tot uiting komt. Het *intellectueel cosmopolitisme* wordt bestendigd in veelbeteekenende tegenstelling tot de mislukking van het *staatkundig cosmopolitisme*.’

Wat Ortega y Gasset hier constateert (en hij constateert het, zoals ik dadelijk nog nader zal aantonen, met groot welbehagen, omdat voor hem de intellectuelen in laatste instantie toch de elite zijn), is ongetwijfeld een moeilijk te ontkennen feit, dat men b.v. zou kunnen illustreren door naast de Spanjaard Ortega y Gasset zijn iets oudere tijdgenoten Thomas Mann, de Duitser, en J. Huizinga, de Nederlander, ter vergelijking op te stellen. Hoewel zij onderling verschillen, o.a. ook door hun landaard, lijken zij, beoordeeld naar de positie,

die zij in het cultuurleven van Europa innemen, toch zozeer op elkaar, dat men in dit geval wel van een super-nationale vorm van intellectuelen mag spreken. Waarschijnlijk is van hen Thomas Mann de subtielste, Ortega y Gasset de temperamentvolste en Huizinga de behoedzaamste (althans blijkens zijn brochure, *Nederlands Geestesmerk*, is hij nu uit puur anti-heroïsme ongemeen ingenomen met de 'bourgeois satisfait' en de pruikentijd, zodat Justus van Effen bij hem wel binnenkort als de heros van een anti-heroïsche levenshouding zal optreden); maar wat hun gemeen is, is die eigenaardige nuance tussen wetenschap en kunst, tussen academie en maatschappij, tussen conservatisme en verzet, die men als kenmerkend kan beschouwen voor een bepaald cultuurstadium op de grens van de negentiende en de twintigste eeuw; van de negentiende hebben deze intellectuelen hun fundamenten betrokken, hetgeen o.m. blijkt uit de hun drieën wederom gemeenzame neiging om de intellectuelen met de elite te vereenzelvigen, maar de twintigste eeuw heeft op de vormen van hun geestesarchitectuur veel invloed gehad. Hun intellectueel kosmopolitisme onderscheidt hen b.v. van het representatieve geleerdentype uit de tijd der 'verbrokkeling', zoals Ortega het noemt; niet één bepaald land, maar Europa en zelfs Amerika leveren hun de criteria; en al mag dan Thomas Mann, blijkens een weemoedige bekentenis in zijn laatste essaybundel, zich in de ballingschap toch onverbrekelijk met Duitsland verbonden voelen, en al mag Huizinga, in zijn afkeer van nationaal-socialisme en communisme, steeds meer een 'laudator temporis acti' worden, steun zoekend bij de idylle van een denkbeeldig verleden... de betekenis van deze figuren voor hun respectievelijke landen is geweest, dat zij, verzadigd met de nationale cultuur vàn die landen, het Europese perspectief hebben gezocht.

José Ortega y Gasset was hier te lande vrijwel geheel onbekend, voordat dr Brouwer een van zijn belangrijkste werken in een Nederlandse vertaling onder de titel *De Opstand der Horden* liet verschijnen. Van dit boek is onlangs zelfs een tweede druk van de pers gekomen; wel een bewijs, dat het onderwerp hier belangstelling heeft gevonden. En niet ten

onrechte: het probleem van de massa's, die volgens Ortega een ‘verticale invasie’ van barbarie betekenen voor Europa, is het probleem, dat aan de orde van de dag is. Men kent waarschijnlijk het uitgangspunt van Ortega's gedachtengang; de enorme bevolkingstoeneming in de negentiende eeuw bedreigt de cultuur van dit werelddeel met de ondergang. Van 1800 af tot 1914 steeg de Europese bevolking van honderdtachtig millioen tot vierhonderd zestig millioen (de cijfers ontleent Ortega aan Werner Sombart). ‘Deze voortjagende uitbreiding is voor ons thans van groot belang, want zij betekent, dat er zwermen op zwermen menschen over Europa zijn uitgestort, en in zulk een korte spanne tijds, dat zij niet voldoende van de overgeleverde beschaving konden worden doordrongen.’ Aldus de schrijver van *De Opstand der Horden*. Op dit statistisch te constateren feit van de overhaaste bevolkingstoeneming baseert Ortega zijn verdere redenering. Felle aanvallen op de specialisten, op de eredienst der jeugd, op de algemene ontwikkeling, dat wil zeggen op alle vormen van ‘barbarie’, die zich voordoen bij zogenaamde geciviliseerde individuen, demonstreren duidelijk genoeg, dat voor Ortega y Gasset de barbarie niet buiten de beschaving omgaat; alles hangt er van af, hoe de beschaving is *verwerkt*; de mens van de massa (het woord ‘horde’ is van de vertaler afkomstig en houdt mijns inziens meer minachtende waardebepaling in dan wenselijk is in het verband van Ortega's redenering) heeft echter geen tijd gehad om iets te verwerken en dus houdt hij het midden tussen primitiviteit en ondankbaarheid jegens de cultuurgoederen, waar hij gebruik van maakt, alsof hij er recht op had. ‘In de gedaanten van syndicalisme en fascisme komt thans voor het eerst in Europa een slag menschen naar voren, dat geen redenen wenscht op te geven en er zich evenmin om bekommert of het gelijk heeft, maar dat zich heel eenvoudig vastbesloten toont zijn meeningen aan allen op te leggen.’

Deze dingen scherp gezien en scherp geformuleerd te hebben is één van Ortega's bijzondere verdiensten. Zijn conclusies zijn met dat al niet pessimistisch, zoals die van Spengler; Spengler gelooft aan de *macht*, Ortega niet; zonder de pu-

blieke opinie heeft nooit iemand kunnen regeren, want zelfs de sultan, die op de macht der Janitsaren steunt, is nog afhankelijk van hun mening en van de mening die de overige bewoners over dezen hebben. Ortega stuurt nu aan op een Europese ‘publieke opinie’; deze overmacht van mening ontstaat ondanks alle chaos en alle nationalistische tegenstromingen; want volgens Ortega is de Europese natie geenszins een utopie. Een natie is iets *dat men maakt*: aldus Ortega tegenover de nationalisten van thans, die in de natie iets zien, dat door bloed, taal en verleden wordt bepaald. ‘Nu zal voor de “Europeanen” de tijd aanbreken, waarin Europa zich kan veranderen in een nationale idee. Dit te gelooven is minder utopistisch dan in de elfde eeuw de voorspelling van de eenheid van Spanje zou zijn geweest. Hoe getrouwer de Westersche nationale staat aan zijn waarachtig wezen blijft, des te zekerder zal hij zich zuiver ontvouwen tot een reusachtigen Staat, die het geheele vasteland zal omvatten.’

Dit zijn enkele hoofdpunten van Ortega's *Opstand der Horden*. Het boek zal zeker degene, die met de persoonlijkheid van deze Spanjaard niet op de hoogte is, aanvankelijk verblinden door de thematische behandeling van de stof, door de flitsen en paradoxen, door de overvloed van verrassende gezichtspunten, die het oplevert. Als men het herleest, zet men hier en daar vraagtekens; men vindt in de philosoof Ortega iets van de schitterende journalist, die ideeën improviseert, maar ze slechts ten dele psychologisch verantwoordt; men vraagt zich vooral af, waarop Ortega, die de ‘hordenmens’ als zo ondankbaar, zo vulgair en zo barbaars afschildert, eigenlijk zijn elitebegrip heeft gefundeerd; men vraagt zich af, wie Ortega *zelf* is. Dat die vraag niet zo dwaas en zeker niet overbodig is, kan wel blijken uit de laatste bladzijde van *De Opstand der Horden*, waarop de schrijver erkent, dat hij aan één belangrijke vraag niet is toegekomen: aan welke wezenlijke tekortkomingen lijdt de moderne Europese beschaving?

Het is karakteristiek voor Ortega, dat die vraag hem pas aan het eind van zijn boek komt lastig vallen, dat hij niet *begonnen* is de wezenlijke tekortkomingen der Europese bescha-

ving te onderzoeken. Hij noemt de ‘hordenmens’ zonder meer de ‘ontkenning’ van die beschaving; maar hoe kan men weten, of een bepaalde categorie mensen gladweg de ontkenning van de beschaving is, als men niet vooraf heeft vastgelegd, wat de beschaving zelf is? Ik geef dit argument niet als een argument *tegen* Ortega, maar om aan te tonen, hoezeer deze persoonlijkheid met haar wortels in de negentiende eeuw vastzit; ondanks alle scherpe critische vernuftigheid heeft Ortega veel vertrouwen in de beschaving, twijfelt hij minder aan haar fundamenten dan aan haar ontplooiingsmogelijkheden. Hij kon daarom een boek schrijven over de massa's met alle voordelen van een doeltreffend strijdschrift... en toch het ‘laatste’ probleem, dat van de massa's en de beschaving zelf, buiten het geding laten, als een punt van later zorg....

De bloemlezing uit Ortega's essays, *Bespiegelingen over Leven en Liefde*, bevestigt de indruk, die men van de boeiende auteur uit *De Opstand der Horden* bewaard heeft. Men ziet Ortega hier als philosoof, als historicus, als causeur aan het werk, minder dan als polemist, zoals in *De Opstand der Horden*, hoewel zijn stijl altijd (ook in het niet-polemische genre dus) een ondertoon van polemiek heeft. Ortega houdt als stylist het midden tussen een professor en een pamflettist; nu eens overheerst het ene, dan het andere accent; een neiging tot doceren is hem niet vreemd, maar het is een paradoxaal docent, die hier aan het woord is. Wanneer hij in een gesprek over het begrip *dharma*, gehouden op een golfveld met een wereldse jongedame, zijn afzijdigheid van het leven motiveert door de zedewet van de Hindoes toe te passen op de moderne tijd (‘Uw *dharma* is golf te spelen en mijn *dharma* is te spreken en te schrijven’), dan voelt men in de wat bestudeerde frivoliteit van zulk een betoog de pose van de man, die volstrekt niet zo onwerelds is, als hij zich tegenover die wereldse jongedame wil voordoen; de gesprektoon blijft bij Ortega een kunstgreep. Ook in zijn beschouwingen over de liefde, die vol staan van scherpzinnige opmerkingen, raakt men toch nooit geheel het gevoel kwijt, dat een academisch man afdaalt van zijn troon om, met alle cultuur die hem eigen is,

over de aandoeningen van het hart te gaan spreken; de ‘Overpeinzingen voor het portret van de markiezin van Santillana’ vooral vertonen dit merkwaardig mengrecept van psychologische belangstelling en wetenschappelijke algemeenheid. In deze bloemlezing ontbreekt helaas Ortega's polemiek met Stendhal over de liefde (wel opgenomen in de Duitse vertaling *Ueber die Liebe*); want volgens Ortega weet Stendhal niet wat liefde is en blijkt dat uit zijn beroemde ‘kristallisatietheorie’. Wel heeft dr Brouwer opgenomen ‘een proeve van een psychologie van de liefde van de vrouw voor den man’, waarin Ortega de liefde karakteriseert als ‘de verhevenste en volkomenste daad van een ziel’, en haar verdedigt tegen de passie, die tegenwoordig in de mode is; ‘ik geloof daarentegen, dat men aan het woord “passie” zijn oorspronkelijke, ongunstige beteekenis moet teruggeven.’

Veel meer in zijn ware element echter lijkt mij Ortega toch als denker over meer theoretische onderwerpen; juist deze theoretische onderwerpen weet hij een smaak van concreetheid te hergeven, die zij zo nodig hebben. Uitstekend is b.v. ‘Over de manier, waarop geschiedenis moet worden beoefend’ (vooral te vergelijken met de *Cultuurhistorische Verkenningen* van Huizinga, waarvan deze beschouwingswijze zich door veel meer durf onderscheidt en waaraan zij door de ondergrond toch weer verwant is); uitstekend eveneens ‘Phraseologie en Oprechtheid’; ook in ‘Levenskracht, ziel en geest’ vindt men veel belangrijks, al is de opzet van het geheel hier minder bevredigend. In het opstel ‘Het Wereldburgerschap en de Hervorming van het Scheppend Verstand’ zet Ortega uiteen, wat hij onder de ‘elite’ verstaat; en hier ziet men hem een soort kloosterideaal van afzondering der uitgelezen mensen verdedigen, dat veel verklaart van zijn aanval op de ‘horden’ en zijn negentiende-eeuws geloof aan de superioriteit van de intellectuelen. Volgens Ortega moeten de intellectuelen zich terugtrekken en niet naar de heerschappij streven; ‘zij moeten er zelfs niet naar streven de menschen te beïnvloeden of te willen redden. Op die manier zouden zij minder nuttig zijn dan zij in werkelijkheid kunnen zijn. Zij vervullen hun bestemming niet op de beste wijze als zij in de samenleving

geheel naar voren treden, op den eersten rang komen zooals de politicus, de krijgsman of de priester. Integendeel, daartoe dienen zij zich terug te trekken tot de bescheidenste plaatsen van de maatschappij, ingetogen en aan den blik onttrokken.'

Dit elite-ideaal nu lijkt mij in wezen typisch historisch; want het probleem van de intellectuelen is thans niet de heerschappij in de wereld, die zij waarschijnlijk gaarne aan de politici zouden overlaten, maar de *onmogelijkheid òm teruggetrokken te leven*! De intellectueel wordt meegetrokken in de conflicten en als hij niet oppast, is de afzondering van Ortega y Gasset voor hem de afzondering van het concentratiekamp, waar men met al zijn elite (een zeer bedenkelijk begrip overigens, in de zin van Ortega) van een koude kermis thuiskomt. Dat het schreeuwen op de actuele markt niet de taak is voor de intellectueel, zal men Ortega gaarne toegeven, en ook, dat de geboorte der ideeën een zekere atmosfeer van stilte veronderstelt; maar het kloosterideaal is voor de intellectuelen van thans veel problematischer dan het blijkbaar voor Ortega was, toen hij dit stuk schreef.

Vondels persoonlijkheid

GERARD BROM: *Vondels Geloof*

‘De Nederlandsche litteratuurbeschouwing heeft het karakter van Vondel nooit kunnen begrijpen. Zij zag dat hij schoon kan zijn, maar dat hij over het algemeen langdradig, slap en wee is; dat hij bewonderd kan worden op vele plaatsen, maar in het algemeen onleesbaar is; dat hij aan het Nederlandsche volk sinds eeuwen is aangeprezen, maar dat de Hollanders hem niet lezen, niet waarlijk kennen, zooals de Italianen Dante kennen, de Engelschen Shakespeare.’

Met deze woorden resumeert Herman Gorter in zijn boek over de grote dichters zijn oordeel over de Nederlandse poëet van onze gouden eeuw. Volgens Gorter is Vondel, in tegenstelling tot Milton, een mislukte dichter, omdat hij zijn eigen klasse, de middenklasse, in de steek liet voor de regentenklasse, wier voortreffelijkste gelegenheidszanger hij werd; Vondel, die blijkens de prachtige regels in zijn werk te vinden, de dichter van het ‘ware realisme’ had kunnen zijn, wordt, aldus Gorter, door zijn onderdanigheid aan de machtige heren, de dichter van het valse idealisme; men behoeft hem slechts met onze zeventiende-eeuwse schilders te vergelijken (Gorter acht Rembrandt ‘de grootste burgerlijke schilder ter wereld’) om zijn geringe waarde te beseffen. Vondel werd, waar Rembrandt slechts de bewonderaar der grote kooplieden was, hun dupe.

Dit oordeel van Herman Gorter wordt uiteraard bepaald door zijn historisch-materialistische beschouwingswijze; en het lijkt lichtelijk eenzijdig, om de figuur Vondel uitsluitend te waarderen als representant van zijn klasse. Maar daarmee is volstrekt niet gezegd, dat Gorter met zijn karakteristiek bezijden de waarheid is. Er bestaat zeer zeker een schromelijke wanverhouding tussen Vondels reputatie en Vondels reële invloed, tussen de Vondel der schoolse overlevering en de Von-

del der levende tegenwoordigheid. Er bestaat eveneens een hardnekkig gecultiveerd vooroordeel omtrent Vondel, krachtens hetwelk men hem tot iedere prijs in bescherming tracht te nemen tegen mogelijke belagers, uit welk kamp zij ook mogen komen; het is het vooroordeel, dat een groot dichter ook altijd een belangrijke persoonlijkheid moet zijn. Daarmee heeft men dan eindelijk wel ongeveer bereikt, wat Gorter zegt: de Hollanders kennen Vondel niet. Men kan er aan toevoegen, dat zij hem meestal ook niet *willen* kennen, afschrikwekkend als hij voor hen is geworden door de bestendige lofpredikaties gedurende het volgen van het middelbaar onderwijs, waarvan zij de gegrondheid wel in twijfel moesten trekken na de meestal zeer ontmoedigende lectuur van *Gijsbreght* of *Joseph in Dothan*.

Vanwaar deze wanverhouding? Vanwaar deze struisvogelpolitiek, die de reële Vondelwaardering tot het nulpunt heeft gereduceerd? Is men soms bang Vondel als ‘prins onzer dichters’ te zien verdwijnen, wanneer men hem openlijk aan de psychologie prijsgeeft? Hoe het ook zij, struisvogelpolitiek is altijd een bewijs van kortzichtigheid, die zich door een dwaze gebarentaal (de kop in het zand) vergeefs een houding tracht te geven. De kortzichtigheid van de Vondel-verdedigers door dik en dun bestaat nu vooral hierin, dat zij alle belangstelling voor Vondel buiten speciale vakkringen stelselmatig onmogelijk maken door hun blindheid voor des dichters menselijke tekortkomingen, terwijl zij juist in staat zouden zijn de phaenomenale potentie van zijn dichterschap belangwekkend te maken door die tekortkomingen royaal te erkennen en in verband te brengen mèt dat phaenomenale dichterschap! Maar omdat coûte que coûte Vondels onaantastbaarheid moet worden gehandhaafd, heeft men in zekere vakkringen besloten, Vondels werk taboe te verklaren en het is juist daarom, dat men een onbevangen mening als die van Gorter met zoveel instemming leest.

Er is n.l. een mens Vondel (die de dichter Vondel inhoudt), waaraan intense belangstelling werkelijk niet verspild is, omdat men in hem een conflict verpersoonlijkt kan zien, dat in andere gedaante ook voor ons actueel is: het conflict tussen

temperament en *gezag*, tussen *zinnelijkheid* en *vorm*. Het temperament en het gezag, de zinnelijkheid en de vorm komen in een samenleving, die aan bepaalde cultuurnormen gehoorzaamt, herhaaldelijk in botsing, omdat de maatschappij het ongebonden uitleven der driften niet toestaat; zolang dus de jeugd een verzoening in de vorm van een *gematigd* gezag onmogelijk maakt, verkeert het sterke temperament dikwijls in een toestand van felle aggressiviteit of (keerzijde van de medaille) ontmoedigde neerslachtigheid. Bij Vondel, een temperamentvol en sterk zinnelijk mens, man van uitersten dus, vindt men dat conflict vooral in de tijd van zijn hekeldichten en het Oldenbarneveldt-drama *Palamedes*; zoals het bij personen van deze aanleg gebruikelijk is, manifesteert zich de botsing met het officiële gezag nu eens in een soort manische uitbarstingen (de hekeldichten van Vondel zijn voor een deel van een temperamentvolle platheid, die niets te wensen overlaat), dan weer in ‘diepe zwaarmoedigheit’ (‘die de Geneesmeesters *melancholia hypochondriaca* noemen’, zegt Vondels biograaf Geeraert Brandt), ‘een bange droefheit zonder reden, en mymering, die hem tot alles onbequaam maakte’. Zowel uit de manische als uit de depressieve buien van Vondel kan men gemakkelijk opmaken, welke mate van zinnelijkheid hij heeft moeten afreageren; zijn onvrede met verschillende vormen van gezag, zijn heftig partijkiezen tegen de Calvinisten en hun voor iemand als Vondel onverdraaglijke predestinatieleer moet men beschouwen als uitbarstingen van een temperament, dat zijn ware formule van gezag nog niet gevonden heeft. Want het Calvinisme met zijn anti-artistieke, anti-aesthetische moraal geeft dat temperament geen ruimte om binnen de letter van de wet, d.w.z. binnen de voorschriften van het gezag zich te laten gaan; Vondels zinnelijkheid heeft een andere wet nodig, een ander gezag, dat coulanter is jegens het toneel, jegens de poëzie en de heidense mythologie, waaraan hij zijn hart heeft verpand. Voorwaardelijke strengheid, dat is het, waarnaar Vondel heeft uitgezien; en waar had hij die destijds beter kunnen vinden dan in het katholicisme, het toen verdrukte geloof, dat hem èn de kans gaf om zijn activiteit als strijder in dienst van een formule te stellen èn de gelegenheid bood om

zijn voorliefde voor het zinnelijke, aanschouwelijke taalbeeld zonder zondebesef te cultiveren? Dat Vondel dus op vijftigjarige leeftijd het katholicisme omhelsde, is allerminst onverklaarbaar; dit gezag was op dàt moment het enige, dat èn absoluut èn elastisch was; de ‘paedagogische’ waarde van het katholicisme is immers, dat het de natuur binnen zekere perken toelaatbaar acht en aldus het sterk-zinnelijke temperament binnen die zekere perken ‘zijn gang laat gaan’, maar het tevens tegen zijn neiging tot excessen beveiligt door het Woord als autoriteit op de achtergrond. Men ziet dan ook Vondels eigenlijke dramatische productie pas beginnen met zijn bekering; temperamenten als de zijne hebben de veiligheid van de absolute geborgenheid in de autoriteit nodig om rustig te kunnen scheppen; niet als Shakespeare leeft Vondel in zijn drama's van de onzekerheid en het problematische, want onzekerheid en problematiek hebben alleen de functie van lastpost in zijn bestaan bekleed. Voortaan zal hij de Kerk verheerlijken, zoals hij in gelegenheidsgedichten de vertegenwoordigers van de regentenstand verheerlijkt: gelovig, critiekloos, onpsychologisch, wat zijn theorie en leerstelligheid betreft volkomen afhankelijk van de autoriteiten, die hem eindelijk, na vijf decenniën, de zielerust en de speelruimte voor zijn talenten hebben verschaft, waarom zijn temperament zo dwingend vroeg.

Men kan het dus, afgezien van de terminologie, vrijwel eens zijn met Gerard Brom, wanneer hij in zijn lijvige boek over Vondels geloof zegt, dat Vondel ‘volgens de bestemming van zijn zuiverste natuur in de genade is gegroeid’ en dat ‘zijn bekering het hoofdmoment vormt in zijn leven, zonder de ene helft te scheiden van de andere, evenmin als de cesuur, verademing en verbinding tegelijk, het de beide delen van een versregel doet’. Vondel is zeker een bij uitstek katholieke geest geweest, evenals Brom dat is; daarom waarschijnlijk is Brom er ook bijzonder goed in geslaagd een boek over Vondel te schrijven, dat meer dan 450 bladzijden over de dichter handelt, zonder dat de hooggeleerde auteur ook maar één ogenblik twijfel aan de kerkelijke fundamenten bij zichzelf heeft toegelaten. Zo is het Vondeliaans gedacht; zo bewijst Brom,

beter dan enig betoog had kunnen doen, door zijn eigen levenshouding, aan welke behoeften van het individu, dat naar een zowel sterk als elastisch gezag verlangt, de Kerk tegemoet komt.

Wanneer prof. Gerard Brom en schrijver dezes elkaar, bien étonnés, in hun waardering van Vondel als een bij uitstek katholieke geest ontmoeten, dan zal men daaruit voorlopig nog wel niet willen afleiden, dat hun waardering van het *katholicisme* dezelfde is. Ik wil echter Brom geenszins de eer onthouden, dat hij (van zijn standpunt met een maximum aan ruimheid en goede smaak) Vondels ingeschapen katholiciteit aannemelijk weet te maken. Brom deelt eigenlijk vrijwel mijn opvatting van de verhouding van temperament en gezag bij Vondel; maar aangezien Brom uiteraard niet mag twijfelen aan het speciale gezag, waaraan Vondel zich heeft onderworpen (de katholieke kerk, het Woord), drukt hij het uit als volgt: ‘De strijd, die Vondel doormaakt, in de grond een geding tussen Logos en chaos, beheerst zijn hele leven, waarin hij de vrijheid alleen zoekt, om de waarheid te vinden.’ Voor Brom zijn Vondels Doopsgezinde en Remonstrantse stadia slechts voorportalen van het ware heil; Menno en Arminius zijn de ‘natuur’, die door de ‘genade’ moet worden volmaakt, om in de terminologie van Thomas van Aquino te spreken. Tegenover hen, die de mening zijn toegedaan, dat Vondel eigenlijk zijn oorspronkelijke vrijheidsstreven ontrouw is geworden door katholiek te worden, houd ik het met Brom; Vondel streed vóór de Remonstranten, omdat hij in het gezag van het Calvinisme niet *zijn* gezag kon vinden, hij streed niet voor de vrijheid als *zodanig*, maar voor een gezag, dat hèm vrijheid genoeg zou laten om dichter en toneelschrijver te zijn. Er is dus geen tegenstelling tussen vrijheid en gezag bij Vondel, als hij eenmaal katholiek is geworden; die twee begrippen dekken elkaar in het katholicisme volkomen en men kan ze ook door één begrip samenvatten: *elasticiteit*. Men leze maar Broms hoofdstuk over Vondels onafhankelijkheid van en bewondering voor de Jezuïten. Bij de Jezuïten voelde Vondel zich veilig om de zeer begrijpelijke reden, dat hun elasticiteit zowel het gezag als de culturele

‘vrijzinnigheid’ omvatte. Op grond van diezelfde elasticiteit kon een Rubens de schilder zijn van het heidense naakt en tegelijk (zoals Brom aannemelijk maakt) de ‘bazuin’ van de strijdende Kerk der Contra-Reformatie, de ‘standaard op de vuurlijn’; als Brom Vondel qualificeert als ‘Rubens' geestverwant’, dan moet men die vergelijking tussen twee kunstenaars van het door een coulant gezag elastisch omspannen temperament uiterst geslaagd noemen. De z.g. barok, waarvan Vondel en Rubens beiden vertegenwoordigers zijn, blijkt hier nauw verwant aan het gezags-principe van het katholicisme en een strijdmiddel in dienst van de Kerk, die het verloren terrein op de Hervorming tracht te heroveren.

Ook prof. Brom is een strijdende natuur, een strategische katholiek; daarop berust zijn innerlijke verwantschap met Vondel. Wanneer dit soort geesten eenmaal een gezag hebben aanvaard, worden zij de toegewijde, militante dienaren van dat gezag, dat hun toestaat hun energie vruchtbaar te maken; van problemen merkt men bij hen nooit iets, tenzij dan van problemen, die geen verband houden met de grondslagen hunner levensbeschouwing; de strijd voor de uitbreiding en bevestiging van het katholieke gezag sluit het denken over dat gezag te enenmale uit. Men krijgt niet de indruk (en zal er althans vergeefs de sporen van zoeken in Vondels werk), dat deze bekeerling ooit anders gedacht heeft dan ‘van gezag op gezag’. Wat men Vondels denken zou kunnen noemen wordt uitsluitend bepaald door het manisch-depressieve temperament enerzijds en de noodzaak om het binnen zekere grenzen te houden anderzijds; dat voor Vondel, zoals voor zijn tijdgenoten Spinoza en Pascal, ooit een individueel probleem zou hebben bestaan, is niet aan te nemen. Vondel, en in zijn voetspoor Brom achten de Hervorming en haar uitvloeisel, het moderne individualistische denken, al veroordeeld door het feit, dat zij verwarring stichten en niet wensen vast te houden aan het traditionele gezag van Rome; dat in die verwarring juist de kracht van het leven zou kunnen bestaan, is voor deze mensensoort eenvoudig een absurditeit; vandaar, dat Brom niet kan nalaten, telkens weer met een zegevierend lachje over al die tegen elkaar verdeelde secten van het Protes-

tantisme te spreken, alsof daarmee een argument tegen het Protestantisme en vóór het gezag van de katholieke kerk ware gegeven! De problemen van het 'ik' behoren voor Brom tot de romantiek; 'wel begint Lucifer met *mijn* en Adam in ballingschap met *ik*, maar beide keren is het de duivel die spreekt'. Duidelijker kan het niet, zou ik zeggen! Als men Brom dan ook in zijn boek fel tekeer hoort gaan tegen het Calvinisme, dan moet men er zich wel rekenschap van geven, dat hij zich regelrecht richt tot de duivel zelf, al heeft hij niet de primitieve middelen van de duivelbanner, maar de geestelijke wapens van een Nijmeegse hoogleraar tot zijn beschikking.

Het is daarom bijzonder interessant te zien, hoe Brom verlegen zit met de katholieke denker Pascal, voor wie de wereld wel degelijk een probleem werd en die ons dus verwant is gebleven, zoals Vondel historisch voor ons is geworden; Pascal met zijn twijfelzucht, zijn 'ziekelijkheid', zijn 'onklaarheid' (zoals het bij Brom heet) is voor de strateeg van het katholicisme eigenlijk een pijnlijke aangelegenheid, omdat hij niets heeft van het gezagstype Vondel-Brom. Pascal is geen strijder zonder critiek, hij heeft niets van het compromis tussen gezag en temperament, waarvan de verzekerdheid van Vondel, Rubens en Brom het symbool is, niets ook van de zinnelijke gulheid van de barok; hij 'laat zich moeilijk bevrijden van de klem van zijn geweten', zoals Brom met een afkeurende stem zegt. Ook dit is zeer duidelijk: het geweten is voor de mens, die op gezag gelooft, alleen maar een hinderlijke factor, omdat het afleidt van de traditie, van de voorschriften, van het 'Eenheidsfront'. De gevolgtrekking ligt in Broms gedachtengang voor de hand, dat het geweten een uitvinding des duivels is, evenals de verantwoordelijkheid van het 'ik'; hij gaat niet zover, die gevolgtrekking ook inderdaad te maken, maar in zijn minachting voor de 'ouwelijkheid' van Pascal en zijn bewondering voor de 'tot zijn negentigste jaar vruchtbare' Vondel merkt men wel, hoe hij over dat lastige intellectuele geweten denkt. Het katholicisme van Brom en Vondel is een *middelpuntvliedend* katholicisme, het zoekt de gehoorzaamheid, de ruimte, de versiering, de veldslag, het Woord met een hoofdletter; het katholicisme

van Pascal is *middelpuntzoekend* en streeft naar verantwoordelijkheid, concentratie, soberheid, zelfbeproeving, kortom naar het levende woord zònder hoofdletter; dat Pascal voor Brom dus een ‘verkeerde katholiek’ moet zijn, behoeft niemands verbazing te wekken.

Ik heb hier slechts enkele punten van het Vondelprobleem en van de bijdrage daartoe, door prof. Brom geleverd, kunnen aanstippen. Brom behandelt veel meer kanten van Vondels persoonlijkheid: zijn verhouding tot Hugo de Groot, zijn toneeldichterschap, zijn leerdichterschap, zijn functie als burger etc. etc.; hij is daarbij volstrekt niet oncritisch, waar het ondergeschikte kanten van Vondels wezen betreft; maar juist omdat hij ten opzichte van zijn eigenlijke onderwerp, Vondels *geloof*, niet critisch mag zijn, is zijn wel wat langademige, maar met kennis van zaken en veel smaak geschreven boek toch een monumentale bijdrage geworden, geïnspireerd door een duidelijk omschreven levenshouding, en geen nieuwe verheerlijking in het wilde weg. Geen enkele niet-katholiek zal door Brom overtuigd worden; maar hij zal kunnen erkennen, dat de gelovige katholiek althans zijn reden heeft om Vondel als een figuur van grote betekenis te beschouwen... zulks in onderscheid met de velen, die hardnekkig bij zijn dichterschap zweren en hem den volke aanbevelen als een soort ‘Universalgenie’.

Boeren aan bod

FELIX TIMMERMANS: *Boerenpsalm*
ELISABETH AUGUSTIN: *De Uitgestootene*
WALTER BRANDLIGT: *Kerels in Grandel*

De boer in de litteratuur beleeft tegenwoordig een gouden tijd, wat van de echte boer op het platteland onmogelijk gezegd kan worden. Vooral in Duitsland doet hij opgeld, en wel op bijna mystieke grondslag; want wat men ook op de boer kan aanmerken, zeker niet, dat hij ooit neiging heeft gevoeld tot het verderfelijke ‘cultuurbolsjewisme’, waar Berlijn na de oorlog sterk door geteisterd werd, naar men zegt.

Uiteraard is deze voorliefde voor het agrarische ten onzent niet zo drastisch aanwezig als bij de Duitsers, die in de nieuwe romantiek een groot deel van hun geestelijk kapitaal hebben belegd. Wij weten immers nog niet altijd zo precies, wat men onder het verderfelijke ‘cultuurbolsjewisme’ te verstaan heeft en waarom het zo erg verderfelijk op de mensen werkt. Wel bestaat ook in ons land de tegenstelling tussen stad en platteland, maar het ontbreken van een millioenenstad is toch zeker van invloed op het verzachten van die tegenstelling; de boerenlitteratuur (in de zin van: litteratuur *over*, niet *van* boeren, want dit is een geheel ander onderwerp) heeft hier dus een veel gematigder karakter. Zij is een mengsel van reeds in de negentiende eeuw druk beoefende boerenromantiek (à la J.J. Cremer) en de onder suggestie van het realisme ontstane boerenpsychologie; de romans van Antoon Coolen geven van deze vermenging van elementen een duidelijk voorbeeld.

Voor de stedeling (en de meeste schrijvers zijn, hoe boers zij zich ook mogen voordoen, toch stedelingen, wat hun cultuur betreft) blijft de boer altijd een nog moeilijk te benaderen wezen. Vandaar de neiging zowel om hem te idealiseren als om hem via de naturalistische methode tot een soort primitief restant van oerhartstochten te maken; beide neigingen komen hierin overeen, dat zij de eigenlijke boerse cultuurnormen links laten liggen; de schrijver bedient zich van de boer, om tegenover

de stadsbeschaving ‘het andere’ te stellen, zonder er zich voldoende rekenschap van te geven, dat het verschil in de eerste plaats door de nuchtere *maatschappelijke* verschillen wordt bepaald. In de zeventiende en achttiende eeuw heeft men de boer gebruikt voor de idylle; hij was een versiering van het landschap, dat zelf ook een versiering was in het levensbeeld van de toenmalige cultuurdragers; in het welbekende *Akkerleven* van de beroemde Poot, die een tijd lang in de mode is geweest als dichter van dit soort ‘sierpoëzie’, is de boer, hoewel genoemd als bezitter van zeven kinders en een wijf, de gelukkige mens bij uitnemendheid. De idyllische boer voldoet dus aan een behoefte van stadsmensen; maar met de realistische boer, die tegenwoordig de toon aangeeft, is het meestal niet anders. Het boerenrealisme is doorgaans zozeer doordrenkt van romantiek, dat men wel zou kunnen zeggen, dat het realisme hier de vorm bij uitstek van een romantisch gevoel is. Ongetwijfeld heeft onze stadscultuur een totaal *andere* manier van idealiseren dan de zeventiende en achttiende eeuw, maar daaruit mag men niet afleiden, dat de boer in de tegenwoordige roman al te veel lijkt op de werkelijke boer. Onze cultuur is democratischer geworden, ook in haar verhouding tot het platteland, dat bovendien voor uitstapjes en kampeertochten wordt gebruikt en dus veel meer binnen het bereik ligt van de stadsmens dan het platteland van vroeger binnen het bereik lag van de toenmalige stedeling; de typische renaissancistische idylle ligt dus onze schrijvers ver; zij kennen de boer van nabij... en zij kennen hem toch niet of maar zeer oppervlakkig; in die ‘eenheid van tegendelen’ ligt het karakter van het merendeel onzer boerenromanschrijfkunst (excusez le mot) reeds besloten. Terwijl de idylleschrijvers de boer als ‘reëel’ wezen in het geheel niet kenden en hem als zodanig ook niet wensten te kennen, ziet men in de realistisch-romantische stijl van tegenwoordig de *halfheid* van de kennis vaak al op het eerste gezicht. En weerspiegelt zich in die halfheid ook niet volkomen de ‘halve’ gemeenschappelijkheid, die er thans tengevolge van de natuurliefde in de steden tussen de stadsbewoner en de plattelander bestaat?

De litteraire figuur Felix Timmermans illustreert het hierbo-

ven geschrevene zeer duidelijk. Hij is een uitgesproken provinciale natuur en stelt daar trouwens ook een eer in; hij heeft geen moeite gespaard om op zijn landgenoten en de hem eveneens zeer genegen Nederlanders de indruk te kunnen maken van een aan het platteland en de provincie verknocht persoon; met een vervaarlijke pijp in zijn mond, een zeer rond kind op de arm en in hemdsmouwen heeft hij zich laten fotograferen, zodat de lezers aan hem kunnen denken als aan een patriarch van het landelijke leven; maar is hij een boerendoorgronder? Heeft hij zich met de boer *vereenzelvigd*, toen hij zijn *Pallieter* schreef? Ik geloof dat men zich aan deze illusie niet moet overgeven; Felix Timmermans is veeleer een man van de kleine stad dan van het boerenleven, en de romantisch-realistische structuur van zijn werk tekent de auteur, die veel met boeren verkeerd heeft zonder de 'stadskijk' ooit geheel kwijt te raken. In laatste instantie is *Pallieter* toch het best te karakteriseren als de idylle van het Vlaamse platteland; het realisme dient overal tot versterking van het romantisch effect en de boer Pallieter is evenmin een 'reële' boer als de akkerman van Poot; de idylle is democratischer geworden, de opvatting van wat idyllisch is vulgairder, de held van de idylle 'natuurlijker', 'smakelijker'.

Timmermans is inmiddels een dagje ouder geworden, maar zijn verhouding tot het platteland is blijkens zijn laatste boek *Boerenpsalm* niet essentieel gewijzigd, want is de man, die in de ik-toon dit boek vertelt en met de naam Wortel wordt aangeduid, een boer? Hij is het evenzeer en evenmin als Pallieter; hoewel hij realistischer is opgezet, vertoont zijn persoonlijkheid toch overal dezelfde eigenschappen als de 'dagenmelker'. Alleen het feit al, dat een boer op deze wijze over zijn leven mediteert, stempelt *Boerenpsalm* tot het werk van een stedeling, zij het dan ook een auteur uit een kleine stad. Timmermans heeft genoeg relaties tot het boerenleven om er smakelijk van te kunnen vertellen en de figuur van Wortel aannemelijk te maken als boer; maar zijn realisme, dat ditmaal voornamelijk de erotische kant opgaat, dient toch de romantische visie van de boerenvriend, die zelf geen boer is. Het is overigens ook duidelijk genoeg, dat de hoofdpersoon van *Boeren-*

psalm veel overdenkingen van Timmermans zelf moet afreageren; al ligt het geenszins in Timmermans' lijn om een autobiographie onder te brengen in een romanfiguur, het is toch onmiskenbaar waar, dat de evolutie van Pallieter, de agrarische ‘Lebemann’ in de jeugdjaren, naar Wortel de ouder wordende echtgenoot van twee vrouwen, ook de evolutie vertegenwoordigt van Timmermans' gevoelsleven. In *Pallieter*, dat, zoals men waarschijnlijk weet, de vrucht is van een manische periode na een tijd van diepe melancholie en doodsgedachten, is de jonge Timmermans er in geslaagd om vrijwel alle negatieve, pessimistische geluiden te overstemmen door een daverend orkest van levensaanvaardende, optimistische klanken; in *Boerenpsalm* (zeker een van de best geschreven, d.w.z. minst zoetelijke boeken van deze Vlaming) slaagt de ouder geworden Timmermans er niet meer in de depressies, die achter zijn ‘leutigheid’ steeds op de loer liggen, te verbergen door uitbundigheid en volksvermaak. Dit laatste boek verraadt op verschillende bladzijden de melancholicus, het zondebesef, de angst voor de ‘bevreezende dingen’: dood, zonde, hel, oneindigheid en eeuwigheid. Wel tracht de schrijver zich door beproefde middelen gerust te stellen, maar de obsessie dringt zich telkens weer op. Het denken over de ‘laatste dingen’ is zijn werk niet: ‘zulk werk is goed voor mannen als onze Fransoo den minderbroeder. Die scheppen daar pleizier in, die maken zich daar gelukkig mede, dat is naar hun zin, die spreken en denken toch over niets anders. Ieder zijn roep. Mij maken die dingen somber en gejaagd.’

Deze woorden door Timmermans aan Wortel in de mond gelegd, zijn hoogst karakteristiek voor de bekende afkeer van het denken, zo gewoon bij naturen als Timmermans, die van stemmingen leven en dus volkomen afhankelijk zijn van eb en vloed van dit stemmingsgetij. En toch dwingt het leven hen telkens tot die bezigheid, waaraan zij een hekel hebben, die hen benauwt als een boze droom. In het bestaan van de boer Wortel uit *Boerenpsalm* manifesteert zich immers de dood; zijn eerste en tweede vrouw sterven vóór hem, zijn zoon Fons pleegt zelfmoord; allemaal dingen, die ‘te denken geven’. Ook kwelt hem voortdurend de strijd tussen de mo-

raal en de verleiding van het zinnelijke, dat zich niet onderdrukken laat en zelfs door meneer pastoor niet geheel kan worden gereglementeerd; vandaar het zondebesef, de angst voor de duivel, waar men liever niet aan wil denken en waar men toch gedwongen wordt aan te denken.

'O Heer, groote God, Gij die het allemaal geschapen hebt, in alle mildheid en goedheid, wat voor booze dingen hebt Gij tusschen U en ons geplaatst? Mijn hart is vroom en vol van U, maar mijn lichaam, dat dit hart omhult, steekt vol vijanden. Mijn hart snakt naar U lijk mijn beesten naar den plas, mijn lichaam vlucht U als het vuur. En als die twee in strijd zijn, is mijn wil een papieren sabel. Kom er tusschen, o Heer, verlos ons van den kwade die ons beloert.'

Dit gevoel van het weerloos overgeleverd te zijn aan het gevecht tussen God en duivel is de keerzijde van Timmermans' levensleut; het verklaart veel van zijn gemoedelijke familjariteit (ook ten opzichte van de dingen van de godsdienst) en van zijn panische uitbundigheden. De duivel *overstemmen*: dat is het recept voor hen, wier 'roep' het niet is te denken. De psalm ter ere Gods, Timmermans' 'boerenpsalm', is een verheerlijking van het leven met de dood op de achtergrond.

Timmermans' boek is goed geschreven; men kan van zijn temperament en zijn talent denken wat men wil, maar men zal moeten toegeven, dat de stylist Timmermans in deze roman op zijn best verschijnt. Een dergelijke lof kan men niet toezwaaien aan een ander boek over het boerenmilieu: *De Uitgestootene* van Elisabeth Augustin. Dit verhaal is gesteld in de toon van het 'erge' naturalisme; het handelt over de relaties tussen de stalknecht Karl Luwener en het dorpsmeisje Lene Prütten en speelt ergens om en bij de steengroeve, waarin deze Luwener tenslotte zijn einde vindt. Maar hoe 'erg' het dan ook moge zijn, de stadsmens verloochent zich in de schrijfster allerminst. Haar boekje is een nogal houterig, in korte amechtige zinnetjes geschreven stuk descriptief proza, dat ons de mensen van dit dorp tracht aan te praten als steeds maar vrijende en zwetende wezens; meer noten heeft Elisabeth Augustin niet op haar zang. Letterlijk alles is 'overdone'; vooral de erotische passages zijn met de peuterige nieuwsgie-

righeid van het naturalistisch procédé bijzonder nadrukkelijk uitgewerkt. Men wil de schrijfster gaarne dit soort ‘eerlijkheid’ gunnen; maar dat daarmee iets van het typisch dorpse is gegeven, gelooft alleen de stadsmens, die aan de boeren denkt als aan wilde oerwezens.

De Uitgestootene herinnert even aan Querido's *Menschenwee*. Hetzelfde krachtvertoon, hetzelfde gebrek aan werkelijke plastiek. Misschien zegt deze verwijzing de lezer iets....

Precies het tegendeel van het vorige boek is *Kerels in Grandel* van Walter Brandligt. Een toon van naïeve dorpsromantiek, sympathiek en onbelangrijk in enen. Sympathiek, omdat de schrijver niet voorwendt meer te zijn dan hij is; onbelangrijk, omdat hij in zijn oprechtheid zo weinig nieuws of eigens te zeggen heeft. De uitgever verzoekt in een toegevoegd prospectus aan de recensenten om ‘dit boek voor een ondergang in roemloze vergetelheid te behoeden’; het komt mij echter voor, dat de recensenten aan die ondergang niet veel zullen kunnen verhelpen, ook al willen zij nog zo graag, uit genegenheid voor Walter Brandligt; want *Kerels in Grandel*, hoezeer geschikt ook om argeloze lezers enige uren bezig te houden, heeft geen enkele eigenschap, die het boven een vriendelijk, goedbedoeld en wat kinderlijk vertelde plattelandsroman verheft.

Grandel is een plaatsje in de Graafschap, en het wordt door Brandligt vol vertedering beschreven met zijn Brink, waar de mannen bijeen komen om over de lopende zaken te debatteren. In Grandel worden twee zoons van de schilder Reeling geboren, Herman en Jan; het contrast tussen deze twee jongens vormt het onderwerp van het boek. Herman gaat naar de stad, leert daar in de Nes het leven kennen, ontwikkelt zich allengskens tot een socialistisch voorman; Jan daarentegen, dromer, idealist, ‘'n stuk anarchist’ genoemd, blijft in Grandel en weet daar door zijn initiatief te bewerkstelligen, dat de boeren hun grond niet verkopen aan een onderneming, die er een fabriek wil stichten.

De tegenstelling tussen een maatschappelijk en een ‘vrijgeboren’ mens: zoiets heeft de schrijver in deze verhouding willen tekenen maar zijn blik op de mensen is zo naïef, dat

Herman en Jan wel erg veel blijven lijken op de helden van een jongensboek, verteld in de trant van Selma Lagerlöf. Als de wereld, zelfs de plattelandswereld, zo was, als Brandligt haar beschrijft, dan zaten wij nu niet in een economische crisis en dan zou Aalberse onmiddellijk een broederkabinet hebben gevormd met Albarda.

Zekerheid - onzekerheid

COLA DEBROT: *Mijn Zuster de Negerin*
FILIP DE PILLECIJN: *Monsieur Hawarden*

Eén van de grote troeven der kunst, en in het bijzonder van de litteratuur, is het spel met *onzekerheid* en *zekerheid*. Om voor ditmaal bij de litteratuur te blijven: de lezer onzeker maken van zichzelf betekent voor de schrijver, dat hij die lezer boeit. Het gehele genre detectiveroman staat of valt met de deskundige toediening der onzekerheidsdosis; want men vergist zich, als men meent, dat het hier een gemakkelijke zaak betreft, die een ieder eigenlijk wel zou kunnen ondernemen. Het is immers bekend genoeg (men kan die waarheid vaak genoeg bij zichzelf constateren), dat het niet voldoende is steeds maar meer onzekerheid in te schenken; het boeiende van de onzekerheid wordt immers juist veroorzaakt door telkens een tegenzet met kleine (of gewaande, of later in rook vervliegende) zekerheden, die de lezer de oplossing doen voorvoelen, alleen zonder dat hij kan doorgronden, wat de eindzekerheid zal zijn; onzekerheid 'pur' is nog niet meer dan een verwarde toestand, die spoedig de onoverzichtelijkheid van de absolute chaos krijgt en te enenmale *niet* boeit. Er is dan ook een belangrijk verschil tussen detectiveroman en detectiveroman; wie zich dienomtrent wil oriënteren, leze de 'Dialoog over het Detectiveverhaal' in *De Smalle Mens* van de in het genre zeer belezen Du Perron.

Maar in de detectiveroman blijft tenslotte het spel van zekerheid en onzekerheid vrijwel altijd een systeem van trucs, dat men zich weliswaar niet eigen kan maken, maar dat men toch zeker met oefening aanzienlijk kan perfectionneren. Ook in de litteratuur, die met detectives niets uitstaande heeft en die men met een vreemd woord wel eens de 'serieuze' pleegt te noemen, is echter de wisselwerking tussen het zekere en het onzekere vaak een zeer belangrijke factor. Zonderling is dat trouwens in het geheel niet; men bedenke slechts even, dat

iedere lezer van ieder boek op de eerste pagina staat voor een volstrekte onzekerheid, in de letterlijke zin van het woord! Dat is een gewichtig punt, en de schrijver van betekenis zal niet nalaten daarvan te profiteren; natuurlijk op een gans andere (een veel 'zekerder') manier dan de auteurs van stuivers- en damesromans, die altijd volgens een beproefd recept werken, waarvan men het grapje al op de tweede pagina doorziet, bij enige ervaring op dit gebied; de wijze waarop zulk een schrijver van betekenis zijn lezer 'in het onzekere' laat, kan zelfs wel bestaan in het toedienen van allerlei details, die in boeken van het goedkopere genre dienen moeten om zekerheid te scheppen! Men kan deze wisselwerking tussen zekerheid en onzekerheid vergelijken met het effect van het clairobscur in de schilderkunst (zie Rembrandt b.v.). Het is noodzakelijk om bepaalde partijen in de schaduw te houden, omdat anders de werking van het licht niet dramatisch wordt; en tussen licht en donker bestaat dan bovendien nog dat geheimzinnige overgangsspel, dat vervulling van de belofte *in*houdt en toch diplomatisch die vervulling nog *voor*behoudt. Aan de middelen, waarvan een schrijver gebruik maakt om zich tussen licht en donker te bewegen, herkent men dan ook zijn diepere bedoelingen; want zo goed als men Rembrandt in vele gevallen van zijn voorgangers en epigonen kan onderscheiden door er op te letten, of het clair-obscur louter als formule dan wel als persoonlijk initiatief wordt gebruikt, kan men de ene schrijver van de andere onderscheiden door nauwkeurig aandacht te schenken aan het verschil in persoonlijke, tot werkelijk meesterschap geworden vertrouwdheid met de zekerheid-onzekerheidtechniek.

Als voorbeeld van zulk een duidelijk verschil stel ik twee kleine boeken tegenover elkaar van een Nederlands en een Vlaams schrijver: *Mijn Zuster de Negerin* van Cola Debrot en *Monsieur Hawarden* van Filip de Pillecijn. Beide kan men het best qualificeren als grote novellen; beide zijn in de grovere zin van het woord met talent geschreven; in beide speelt het element onzekerheid een grote rol in de conceptie van het verhaal. Men kan dus wel zeggen, dat de materiële voorwaarden zo ongeveer gelijk zijn; des te interessanter om na te gaan,

waarom de novelle van Debrot zonder overdrijving het praedicaat meesterlijk verdient, terwijl die van de Pillecijn met zulk een onderscheiding toch ten onrechte zou zijn gecoiffeerd.

Mijn Zuster de Negerin is als boek een debuut. Als tijdschriftpublicatie ging er aan vooraf een ander verhaal, *De Mapen*, dat nog onmiskenbaar verried, dat de auteur meer te zeggen had, dan hij in de vorm verantwoorden kon; het was een typisch mengproduct van stijlpogingen, met als ondergrond een persoonlijkheid met een zeer eigen accent. Dat die eigen toon herhaaldelijk in conflict kwam met allerlei krampachtige bijgeluiden, kon over dat feit toch nauwelijks misleiden.

Na *De Mapen* schreef Debrot deze wonderlijke novelle: *Mijn Zuster de Negerin*, die ik niet aarzel meesterlijk te noemen, juist omdat de auteur gedaan heeft, wat hij moest doen: zich bevrijden van zijn krampachtigheid, de moed te vinden tot zijn eigen accent. De gedeeltelijk ongetwijfeld autobiographische figuur Brie Crozme uit *De Mapen*, het meest geslaagde en eigenste motief in die novelle, keert sterk vereenvoudigd (maar daarom geenszins ‘simpel’ geworden!) in *Mijn Zuster de Negerin* terug als Frits Ruprecht, een jongeman, die uit Europa komt om zijn geboorte-eiland (hoewel het niet met name genoemd wordt, mag men aannemen dat het hier over Curaçao gaat) weer op te zoeken. Op de eerste pagina, die ons de zekerheden brengt, waarmee Debrot zijn grote onzekerheid als hoofdmotief voorbereidt, staat Ruprecht op het dek van het schip, dat de haven binnenstoomt. ‘(Hij) keek naar dit alles en dacht: alles is wonderbaarlijk. Het is eigenlijk al wonderbaarlijk dat ik Frits Ruprecht heet wat voor een ander alleen maar mag beteekenen: zijn twee voornamen. Het is ook wonderbaarlijk dat ik hier op dit eiland, waar ik geboren ben, terugkom, omdat mijn vader mijn moeder volgde, nu ook dood is, en misschien omdat ik genoeg heb van Europa waar men veel te weinig negers ziet. Ik ben blij dat ik voorgoed rijk ben. Bij een negerin wil ik leven. Ik zal haar noemen: mijn zuster de negerin. Ik haatte in Europa de bleeke gezichten met hun vischachtige kilheid, hun gebrek aan broederlijke en zusterlijke sympathie.’

Met deze enkele zinnen legt Debrot een troef op tafel; de lezer is niet langer in het onzekere omtrent Ruprechts motieven. Maar juist het direct op de eerste bladzijde uitspelen van die zekerheidstroef doet Debrot kennen als een auteur van rang; immers nu pas begint het schaduwspel tussen de hoofdpersoon, wiens motieven men kent, en het eiland, dat hij zestien jaar geleden voor het laatst zag. Want het eiland leeft voor Ruprecht alleen nog in een gesluierd herinneringsbeeld; nu gaat hij het betreden en ontginnen, nu gaat hij het veroveren op zijn verbeeldingen. Tussen Ruprecht en zijn eiland hangt de onzekerheid van droom en werkelijkheid; en al weet de lezer nu ook duizendmaal, dat Ruprecht ontgoocheld is door Europa en bij een negerin wil leven, er is nog niets beslist over de vorm, waarin dat verlangen gestalte zal krijgen. En ziehier de reden, waarom ik de qualificatie ‘meesterlijk’ voor dit verhaal niet overdreven acht: in de wijze, waarop Debrot zich van het clair-obscur bedient om de als bekend gegeven Frits Ruprecht in zijn droomland te laten doordringen en zijn ‘zuster de negerin1’ eindelijk in een verrassende samenkomst te laten vinden, heeft deze schrijver zijn stijl volkomen gevonden. Er staat in dit boekje geen woord te veel; iedere zin heeft zijn functie, ieder detail zijn noodzakelijkheid. Langzaam nadert Ruprecht het geheim, dat de inzet is van de novelle: de negerin Maria, die hij zich uit zijn kinderjaren als speelkameraad herinnert, is de dochter van zijn vader. Die zekerheid is eerst bij Ruprecht zelf slechts een bij wijze van spel opgeworpen gissing (hij denkt aan Maria's uiterlijk, aan de merkwaardig goede opvoeding, die zij heeft genoten), geboren uit de verwarrende ontmoeting met het zo lang verloren eiland; Debrot laat deze onzekerheid als vanzelfsprekend meespelen door de vele andere onzekerheden van het wederzien. Meesterlijk is b.v. Ruprechts bezoek aan de districtsmeester Karel, die hij van vroeger kent; een door de negorij aangetaste man, wiens verweer tegen de binnenvallende Europeaan zich ontlaadt in een z.g. ‘goede mop’ (hij beweert Shakespeare te lezen, terwijl hij in werkelijkheid bezig is met ‘een detective-story van Wallace waarin een Chinees, die in Oxford had gestudeerd en over vele geniepige eigenschappen

beschikte, een Brittanniek meisje trachtte te schaken'); in haar maximale soberheid is die scène meer waard dan een hele 'koloniale roman' bij elkaar. Maar zeker niet minder meesterlijk dat binnenkomen tegen de avond op de plantage 'Miraflores', een oord krioelend van herinneringsbeelden... en toch ook nog een werkelijk bestaande woonplaats, zelfs de woonplaats van Maria. De bladzijden, die Debrot hier heeft geschreven, blijven onvergetelijk; ik ken maar weinig proza in de Nederlandse litteratuur, dat hiermee op één lijn gesteld kan worden. En daarbij zijn de middelen, waarmee Debrot de lezer inwijdt, zo eenvoudig en natuurlijk, dat men, maar dan op een ander plan, soms de spanning voelt van het detectiveverhaal, dat Karel boven Shakespeare prefereert; een bewijs, dat die spanning volstrekt niet vulgair behoeft te zijn, als de middelen van de schrijver niet vulgair zijn. De boeiende verteller moet men vooral niet met de goedkope auteur verwarren, omdat er zoveel litteraire auteurs zijn, die de kunst van vertellen niet verstaan....

Vergeleken nu bij een boekje als *Mijn Zuster de Negerin*, dat (afgezien nog van de verwachtingen die het wekt voor de toekomst van Cola Debrot) in zijn volmaakte beknoptheid het stadium van de 'belofte' achter zich heeft gelaten, wordt het aardige verhaaltje van De Pillecijn wel wat bleek. De onzekerheid, waarop *Monsieur Hawarden* drijft, is de romantische omstandigheid, dat Monsieur Hawarden, de tengere man, die zich op het grote, grijze vierkante huis te Pont in de eenzaamheid heeft teruggetrokken, een vrouw is; het thema dus van Théophile Gautiers *Mademoiselle de Maupin*, maar dan behandeld in een stijl, die Walschap niet geheel ten onrechte met die van Van Schendel heeft vergeleken. Alleen (en dat mag men er wel nadrukkelijk bij zeggen!) is het Van Schendel op zijn zoetst, die hier onder de naam De Pillecijn tevoorschijn komt; er is ook nog een andere Van Schendel, n.l. die van *De Waterman* en *De herinneringen van een Dommen Jongen*, en die volgt men minder gemakkelijk na dan de Van Schendel van *Maneschijn*. Maar bovendien: hoe onbevredigend blijft tenslotte het spel met zekerheid en onzekerheid bij De Pillecijn! Als men eenmaal weet, dat Monsieur

Hawarden eigenlijk mej. Hawarden is, verslapt de toch al wat gemakkelijk-romantisch gewekte spanning; het verhaal verloopt, met een episodetje in Spa als afwisseling, conventioneler dan het leek te beginnen. Diepte kan men aan de mensen van dit proza ook al niet toekennen; De Pillecijn mist het vermogen van Debrot om met één lijn een karakter op te vangen, zijn personages zijn de schimmen van een romantische verbeelding zonder ruggegraat. Met dat al: het boekje is zeker zuiver geschreven en vrij van smakeloosheden. Als De Pillecijn zich kan vrijmaken van zijn al te aesthetische zoetvloeiendheid, behoeft men hem volstrekt niet op te geven voor de toekomst.

Ik vraag mij alleen af, waarvoor het nodig is, dat (in dezelfde letter als de tekst nog wel!) een aangrijpend levensbericht van de auteur met opwekkende middelen als ‘pittig geschreven’ en ‘schrijver van het eerste gehalte’ achter in het boekje werd opgenomen. Volgens die catalogus hebben allerlei personen allerlei goeds van De Pillecijn gezegd, waaraan men echter meer waarde zou hechten, als het niet bij wijze van auto-reclame (ik bedoel met ‘auto’ het zelf van De Pillecijn) op deze manier werd opgedrongen. Een opgave van verschenen werken kan niet anders dan aanbeveling verdienen voor de oriëntering van de lezer; maar een index van ‘persoordelen’ in overdreven termen gesteld behoort hoogstens op het omslag, dat het gebied van de uitgever is. Gaan wij volgens deze methode voortaan te werk, dan vervalt één van de voornaamste attracties van het lezen: dat men zijn zekerheid omtrent de schrijver zèlf uit het boek afleidt en niet uit de verzekeringen van derden.

‘Jenseits’ der macht

Toen Goethe, Stendhal en Gregorovius in Italië reisden, bestond er nog een rest van samenhang tussen de monumenten van het verleden en de politieke toestand van het land; het was nog niet één geworden, lag nog gespleten in zijn historische staatjes, voortgekomen uit Middeleeuwen of Renaissancetijd. Zij konden dus nog een levend verband zien; immers, de monumenten van Italië zijn voor het merendeel niet te denken zonder de achtergrond van een politiek *verdeeld* schiereiland, met stedelijke machtscentra, ieder met een eigen karakter en eigen stijl van machtsuitstraling, een eigen concentratie van cultuur als symbool van die macht in de sfeer van het ‘geestelijke’. Wie het omstreeks 1450 gestichte kasteel der Sforza's midden in Milaan uitsluitend ziet als een decoratieve versiering van een hedendaagse fascistische stad vol snorkende oorlogsplakkaten (wat tegenwoordig licht gebeuren kan, omdat Milaan niets anders meer is dan één van de vele steden van het koninkrijk Italië) kan moeilijk oog hebben voor het enorme machtssymbool, dat deze brutale muren en torens eens zijn geweest voor de bewoners van het zelfstandige ‘*rijk*’ Milaan; de gang der historie heeft dit bolwerk vernederd tot schilderachtige bekijkbaarheid voor toeristen en... kazerne van het moderne militaire bestel. En zo is het met talrijke andere resten uit het verleden van deze streken; zij spreken van andere machtstaal dan die van het fascistische land van 1935, dat zich met daverend geschreeuw van boven af voorbereidt op een koloniale expeditie in Afrika. Het is de machtsformule van een stedencultuur, die zich in zulk een Sforza-kasteel verzichtbaart, het is een ander ‘imperialisme’, dat deze muren liet bouwen, maar het is zeker evenmin sympathiek in zijn optreden geweest.

Wij zijn nu eenmaal onwillekeurig geneigd zelfs de bruutste

bendeleiders van die dagen te idealiseren (via de monumenten, die zij zich en passant *ook* lieten vervaardigen door geprotegeerde kunstenaars), omdat zij niemand meer kwaad kunnen doen; want in het licht der geschiedenis wordt de tragedie van het anonieme lijden doorgaans een onbetekenend moment naast de wereldhistorische namen. Wij, die getuige zijn van de reclamecampagne van het fascistisch regime voor de koloniale veldtocht, waarvan de gemiddelde Italiaan in zijn zorgeloosheid en geneigdheid tot fanfaronneren maar een schemerachtig idee heeft, voelen ons onwillekeurig solidair met het ‘anonieme volk’, dat aan het imperialisme wordt opgeofferd; maar de resten van het stedelijk machtsvertoon der Sforza's staan zo ver van ons af, dat zij ons de gedupeerde individuen doen vergeten, ons hoogstens aesthetisch inspireren en bewondering afdwingen voor het ‘realisme’ van die heren tyrannen! Merkwaardige inconsequentie! Wellicht dat wij er anders tegenover zouden staan (en men merkt het aan de notities van Stendhal duidelijk, dàt hij er anders tegenover stond), als wij ook nu nog in een verdeeld Italië reisden, met overal de sporen dier politieke situatie nog om ons heen. Thans zijn kastelen en Dogenpaleis slechts objecten voor de bewonderaar der architectuur; en in de grote architectuur bewondert men, of men het weet of niet, de machtsontplooiing van de mens, zijn beheersing van de stof, zonder aan de slachtoffers van al deze evoluties te denken.

Pas wanneer men er zich rekenschap van geeft, hoe een paar eeuwen ontwikkeling (wat zijn hier enige honderden jaren!) voldoende zijn geweest om deze gebouwen van hun oorspronkelijke zin te beroven, om bendeleiders tot historische namen en Dogen tot kleurige figuranten in een Venetiaans drama te maken, begint men ook iets te voelen van de grote vergelding, die het leven gereed houdt voor de anoniemen: *alles wordt anoniem*, alles wordt schilderachtig, zelfs de schitterendste machtsontplooiing wordt op den duur legende... en eens verdwijnt zelfs de legende om plaats te maken voor het ledige, waarin ook de naam vergaat. Eerste trap der anonymiteit: wij horen nog de namen, wij zien nog de monumenten; nieuwsgierige kinderen in het voetspoor van Baedeker snuffelen on-

wennig, waar eens hertogen en pausen rondliepen. Tweede trap der anonymiteit: de golven ondermijnen de fundamenten, zand waait over de zuilen, het laatste etiket heeft afgedaan.

Met deze vorm van gerechtigheid troosten zich gaarne degenen, die de gerechtigheid van een Volkenbond wantrouwen en nochtans aan het imperialistisch gebrul der machtsontplooiers met afkeer voorbijgaan.

Ik denk aan twee zulke ironische documenten der historie: plaatsen, waar de wind der anonymiteit onweerstaanbaar heeft gewaaid, waar van de macht en haar brute demonstratiedrift niets meer is overgebleven dan een paar vormpjes, door narren nog eens van een inhoud voorzien, of leeg....

Aan een inktblauwe baai, scherpe inham van de Middellandse Zee ten Oosten van Genua, ligt het oude slot der Doria's; al sedert de vroege middeleeuwen werden deze adellijke zeeschuimers hier begraven in een grafkelder met nauwelijks leesbare letters; wie er binnentreedt, moet thans nog decent gekleed zijn, volgens het voorschrift, dat een oude vissersvrouw u in herinnering brengt; dat is het enige bewijs van respect, dat de hedendaagse reiziger de potentaten van weleer nog schuldig is en hij heeft het bovendien meer aan welvoeglijkheidsoverwegingen van later datum dan aan machtsdaden der Doria's zelf toe te schrijven. Want wat gebeurde er met dit kasteel, dat de baai beheerst, ontoegankelijk van de landzijde (ook nu nog), bewonderenswaardig om zijn slanke boogvensters, die toch geen inbreuk maken op de kracht van het geheel? Er nestelden zich vissers in; waar eens een machtig individu verblijf hield, drong de ‘schare’, de plebejische, anonieme collectiviteit binnen; huisnummers tekenen nu de kamers der Doria's, vissersnetten hangen te drogen in de gangen, de pot wordt gekookt in de wapenzaal. Kortom: het voorname *huis* is een nederig *dorp* geworden; in het hol van de leeuw heeft zich een mierenkolonie gevestigd!

Men laat zich door een visser naar S. Fruttuoso toeroeien vanaf het stoombootje, dat Portofino met dit curieuze oord verbindt; en aangezien deze visser de enige trait d'union is tussen het stoombootje en S. Fruttuoso, zet hij u 1½ lire af,

hetgeen toch waarschijnlijk nog bescheiden is in vergelijking met de tarieven der Doria's voor koopvaarders. Langs een trap over de rotsen komt men in een paleis, dat geen paleis meer is, waar de gangen straten zijn en waar men de onbescheidenheid van in een particuliere woning te zijn toch niet van zich kan afzetten, terwijl men zich door het ‘dorp’ beweegt. De Doria's demonstreert men u begraven in hun duistere tombe, ergens in S. Fruttuoso, maar het leven heeft hen vergeten. Het deed hun niet eens de eer aan van hun slot een museum te maken met eerbiedig-sloffende suppoosten, die kuchend achter hun hand naast de reiziger komen staan om hem op een bijzonderheid te wijzen en een fooi te toucheren; neen, het echte, stinkende, onaanzienlijke leven van vissers groeide over hen heen, de machtigen, met hun grote naam in de geschiedenis. Op deze plaats is de anonymiteit tenslotte sterker gebleken dan de befaamde potentatennaam. Voor de vissers gold slechts de beschikbare ruimte; dat zij er een practisch gebruik van hebben gemaakt, zal alleen hem grieven, die zich nooit eens heeft vermeid in een wereld, waarin de dingen op hun kop stonden. S. Fruttuoso is de practische oplossing van een sociaal probleem (een ‘herenhuis’ werd omgeschapen in een volkshuisvesting) en bijna iedere practische oplossing, op welk gebied ook, heeft nu eenmaal de eigenschap, dat zij de poëzie van het onpractische van ironisch commentaar voorziet.

Mieren in het hol van de dode leeuw.... Als de leeuw historie is geworden, doet het er weinig toe, hoe men zijn woonplaats exploiteert....

Venetië: een stad in het eerste stadium der anonymiteit. Weliswaar beroofd van zijn stedelijke macht, maar nog in het bezit van zijn volle schittering; vol namen, vol architectuur, nog naar het leven toegewend ondanks al zijn relaties met de geschiedenis. Wel golven de vloeren van S. Marco en het Palazzo Ducale op een bedenkelijke manier, wel kwam in 1902 de Campanile te vallen; maar met ijverig restaureren en herbouwen weet men Venetië te bewaren, voorlopig, voor de val naar het tweede stadium, dat der complete vergetelheid door zand en golven.

Maar er was eens een ander Venetië. Toen de bewoners van het vasteland voor de barbaren vluchtten naar de lagunen, werd niet Rialto, het voornaamste eiland van de huidige stad, maar een eiland ten Noord-Oosten, Torcello, het centrum. Van Torcello begon de bloei van Venetië; op Torcello bouwde men in de zevende eeuw een imposante domkerk, terwijl Rialto nog slechts door enkele vissers werd bewoond. Torcello werd het bolwerk van de nieuwe maritieme macht, die pas in 1797 definitief door Napoleon ten val zou worden gebracht.

Maar wie zich thans, via de eilanden Murano en Burano, laat overvaren naar deze ‘bakermat van Venetië’, constateert, behalve de ironie, ook de immorele ondankbaarheid der geschiedenis. Men zou het uit Volkenbondsoverwegingen van recht en billijkheid nog kunnen goedkeuren, dat het huidige Venetië Torcello overvleugelde en binnen zijn invloedssfeer trok; maar de beklagenswaardige ondergang van het eens zo schitterende centrum, deze degradatie van een handelsstad tot een verlaten pol met wat gras- en boompluimen, waarop het wonderbaarlijk behouden gebleven kerkcomplex aandoet als een cultureel waterhoofd van enorme monsterafmetingen, is waarlijk tè tragisch. Dit is niet eens een ville morte; hier hebben de wingerdranken zich in de letterlijkste zin van het woord tot vlak bij de prachtige, strenge Dom geslingerd; er is, afgezien van een paar huisjes, die niet meetellen, op Torcello werkelijk niets meer dan de eenzaamheid van de natuur en de nog groter eenzaamheid van de Cattedrale di S. Maria Assunta, geleund tegen de kerk van S. Fosca met haar sobere, octogonale vorm, die even doet denken aan een koepelgraf van een tweede Theodorik. Als een vuurtoren ziet men, op Torcello aanvarend, reeds de hoekige campanile oprijzen uit de absolute verlatenheid; waar men aanlegt, vindt men geen huis, geen schuur, niets dan een kanaal met een paar argumenterende gondeliers, wier belang het is de afstand tussen de kerken en de aanlegplaats groter voor te stellen dan hij is. Want deze eenzaamheid is niet zò eenzaam, of zij wordt nog geëxploiteerd, en goed ook; kudden toeristen worden hier door de boten uitgeschud, in draf rondgevoerd en weer weggezogen; wat zij op Torcello komen doen, is niet duidelijk,

aangezien er geen café's zijn om aan te doen en de kerken er heus niet zo weelderig uitzien als de S. Marco. Ik heb zelden een plaats gezien, waar toeristen meer detoneerden dan op Torcello, terwijl ik even zelden een plaats heb gezien, waar zij voorspoediger door het stadsbeeld worden opgeslokt dan te Venetië....

Torcello lijkt een eiland van ruïnen, al zijn zijn kerken juist merkwaardig gaaf gebleven, al treft men in zijn Dom een paar mozaïeken, die tot de indrukwekkendste van geheel Italië behoren; het lijkt een oord aan het eind van de aarde, waar men geen land meer achter zich heeft, of (als men Holstiaanse gevoelens niet kan bedwingen) waar het Elysium *zou kunnen* beginnen achter de Okeanos. Waarom er nog enkele vissers zijn, die het bewonen? In de schaduw van de waterhoofdkerken is hun bestaan, in een slecht klimaat bovendien, een vraagteken. Veel volstrekter dan in S. Fruttuoso heeft de gerechtigheid van de historie hier het vonnis geveld: met de grond gelijk gemaakt is hier de macht, overstoven door zand, overgroeid door planten, teruggekeerd tot het water. Anoniem tot de laatste graad is Torcello geworden; en te sterker spreekt die absolute anonymiteit tot de bezoeker, alle kwakende toeristen ten spijt, omdat het waterhoofd van de Dom en S. Fosca als een ironisch teken nog een allerlaatste blijk van herkenning mogelijk maakt.

De vrouwenroman gespiegeld

A.H.M. ROMEIN-VERSCHOOR: *Vrouwenspiegel*

Over het algemeen wordt er door Nederlandse critici niet bijzonder vriendelijk geoordeeld over de onuitputtelijke voorraad romans, die hier te lande jaarlijks door vrouwen (of zoals mevr. Romein-Verschoor nader preciseert: dames) worden geschreven, gedrukt en ook uitgegeven. Merkwaardig genoeg heeft die critische reactie maar zeer weinig practisch resultaat; zo ongemerkt verschijnt er binnen enkele weken van zulk een roman, die door de critiek òf indifferent òf bepaald ongunstig beoordeeld is, een tweede, een derde druk, waaruit duidelijk genoeg blijkt, dat dit soort boeken gelezen wordt door mensen, die zich om banbliksems van critici maar weinig bekommeren, als zij die tenminste onder ogen krijgen. Men mag daaruit veilig afleiden, dat een vaste band van onwrikbare trouw in dit geval schrijfsters en lezeressen (ook lezers?) verbindt; met andere woorden er bestaat hier een ‘sociologische’ samenhang tussen romanproductie en romanconsumptie. Wat de litteraire waarde van die productie is, legt betrekkelijk weinig gewicht in de schaal; er vindt een geregelde spijziging plaats, voilà tout. De duur van de populariteit van deze categorie romans wordt dus ook volstrekt niet bepaald door litteraire maatstaven; de tamelijk zeldzame boeken van enige betekenis onder deze zondvloed van lectuur worden soms zelfs meeverkocht, en het gros van de onbetekenende heeft nauwelijks te lijden onder de boze of sceptische uitlatingen van de aesthetische censoren. Ik herinner slechts even aan het phaenomenale succes van een boek als *De Klop op de Deur*, waarvoor de historicus later vergeefs de motieven zal zoeken in de over dat werk verschenen critieken; ik herinner aan lievelingen van het publiek als Jo van Ammers-Küller, Diet Kramer en mevr. Van Nes-Uilkens, wier zegetocht door geen afwijzend vonnis kan worden gestuit.

Het is dan ook op het kantje van naïef, dat de critiek nog steeds poogt aan al deze romans een zuiver aesthetisch criterium op te dringen, alsof zij geschreven werden met de oogmerken, waarmee Dostojewsky zijn *Demonen*en zelfs Flaubert *Madame Bovary* schreef. De sociologische factoren zijn hier van veel meer belang dan de litteraire. Dat die boeken in quaestie ontstaan en dat zij een publiek vinden, is een verschijnsel, dat van de structuur der Hollandse maatschappij niet is los te maken. Een land met een welvarende bevolking (vergeleken bij b.v. Italië of Spanje), met een krachtige gezinsmoraal, met veel vrije tijd om over de schommelingen dier moraal na te denken en er de dramatische betekenis aan toe te kennen van ‘algemeen-menselijke’ conflicten (alsof de problematiek van een Herman Robbers en een Ina Boudier-Bakker voor Italianen en Spanjaarden niet even onbegrijpelijk ware als de poëzie van Boutens voor een Papoea!), zal uiteraard ook een litteratuur voortbrengen, waarin die sociale verhoudingen tot uiting komen. Als de ‘fijnproevers’ dus hun verontwaardiging uitspreken over de aanwezigheid van zulk een litteratuur, zullen zij er toch goed aan doen, wat verder te kijken dan de litteratuur alleen. Het is donquichoterie de schrijfsters van de boeken van het geïncrimineerde genre aesthetisch verantwoordelijk te stellen voor het feit, dat zij (die in het geheel niet de behoefte voelen om ‘Europees’ te denken en te voelen) door ‘aanbod’ voldoen aan de bestaande ‘vraag’. Het grote probleem ligt elders, en men realiseert zich dat nog eens extra goed, wanneer men ons land met Frankrijk vergelijkt; de grote vraag is, hoe in Nederland een litteratuur bestaan moet, die zich *niet* richt naar de onverbiddelijke wet van landelijke vraag en aanbod! Het is mogelijk, dat de wereldcrisis ons nog van veel rijkdom zal moeten beroven, eer de problematiek van de familieroman een natuurlijke dood zal zijn gestorven en een andere litteratuur dan die van mevr. Van Ammers-Küller hier een echo zal vinden! In afwachting daarvan (of van analoge gebeurtenissen, die zich in het domein van het geestelijk leven laten gelden) kunnen de schrijvers, die een ontwikkeling in de richting van het Europees bewustzijn willen bevorderen, niet beter doen dan het

bestaande analyseren, het met de vereiste humor bevechten en situeren tegen de achtergrond, waaraan het tegenwoordig nog zijn bestaansrecht ontleent. ‘Alles was ist, ist vernünftig’, dus ook de Nederlandse familieroman; dat is nog geen reden om hem voor de eeuwigheid te bestendigen, maar wel een reden om hem niet oppervlakkig aesthetisch te bestrijden!

De onmiskenbare verdienste van de ‘litterair-sociologische studie’ van mevr. Romein-Verschoor is, dat zij, hoewel ook een schrijvende vrouw, de afstand heeft gevonden, die noodzakelijk is om het probleem van de ‘damesroman’ te kunnen overzien. Zij is zelf van mening, dat zij die gevonden afstand in de eerste plaats te danken heeft aan het historisch-materialisme, dat het haar mogelijk maakt zich te bevrijden van het dogma der z.g. ‘algemeen-menselijkheid’ en de Nederlandse familieroman te zien als een geestelijk uitvloeisel van de maatschappelijke situatie. Of dat zo is, betwijfel ik; wanneer mevr. Romein niet (evenals haar echtgenoot, de auteur van *De Lage Landen bij de Zee*) in de eerste plaats over een zuivere intuïtie beschikte, zou het historisch-materialisme haar waarschijnlijk verleid hebben tot een even botte rangschikking der verschijnselen als ieder dogmatisch gehanteerd systeem nu eenmaal onvermijdelijk meebrengt. Van het grootste belang is, dat mevr. Romein in staat is om de theorie te *hanteren*, niet slechts gehoorzaam (aan Marx of aan haar man) *toe te passen*. Zij is trouwens bewust op haar hoede geweest tegen zulk een slaafse toepassing, getuige deze uitlating in haar boek: ‘Want zo ik het historisch-materialisme al voor het enig betrouwbare instrument houd om het verleden door te bezien en te begrijpen, ik houd het ook voor het subtielste en moeilijkst te hanteren, zeker in zijn toepassing op het geestelijk leven. De overtuiging, dat het bij voldoende kennis en scherpte van blik een ongekend aantal menselijke verhoudingen *kan* verklaren, mag ons er niet toe verleiden grote samenhangen van sociologische en psychologische raadselen, 't zij bij de gloed van die overtuiging, gelijk Gorter deed in zijn Kritiek, 't zij in de schemer der generalisatie of bij het kaarsje der betweterij coûte que coûte te *willen* verklaren.’ Ik lees uit deze toelichting, dat deze schrijfster heel goed inziet,

hoe nutteloos het historisch-materialisme is zonder iets onwetenschappelijks als b.v. ‘scherpte van blik’ en hoe dwaas het is zich op grond van een wetenschappelijke theorie over te geven aan een verklaringsmanie. Zonder het historisch-materialisme zou mevr. Romein weliswaar niet gekomen zijn tot deze belangrijke samenvatting van de Nederlandse schrijvende vrouw in een ‘spiegel’, maar zonder haar ‘scherpte van blik’ zou zij die spiegel beslist scheef hebben gehouden.

Na vastgesteld te hebben, dat in de Nederlandse litteratuur vóór Tachtig een eigenlijke vrouwelijke traditie ontbreekt (Anna Bijns, de dochters van Roemer Visscher, ook mevr. Bosboom-Toussaint kan men niet als vertegenwoordigers van zulk een traditie beschouwen), gaat mevr. Romein na, welke betekenis Tachtig voor de ontwikkeling van de vrouwenlitteratuur heeft gehad. Hoewel zij constateert, dat de invloed van de vrouw op de *Nieuwe-Gids*beweging zelf ongeveer nihil was, is zij toch van mening, dat die beweging het realisme der schrijvende vrouwen pas mogelijk heeft gemaakt. Ik teken hierbij aan, dat mevr. Romein in het begrip Tachtig meer legt dan een zuiver-litteraire waarde: voor haar is Tachtig een symptoom voor het culturele liberalisme, dat zich tegen de traditionele maatschappijvormen keerde, tegen ‘een wereld, waarin alles zijn overleefde nut en doel had, ook de poëzie’. Het realisme van de damesroman, onder invloed van Tachtig ontstaan, is echter tevens een verenging van het realisme, zoals het door Tachtig werd gepredikt. Het voelt zich dan ook vaak onwennig, tegenover die vernieuwers van de taal; Top Naeff beschouwde Tachtig als ‘een vorstelijk gebaar’, maar Herman Robbers als ‘den eersten mensch’ na dat gebaar. Uitstekend toont mevr. Romein hier aan, hoe het begrip menselijkheid aldus bij de schrijvende vrouw gereduceerd wordt tot een zeer beperkt gebied. De ‘mistekening van de menselijke mens’ begint bij deze romancières; ‘hoe fijner zij willen ontleden, hoe meer zij gedreven worden de mens te zien in de enige mens, die zij door en door kennen: de mens, de vrouw vooral uit hun eigen besloten kring van gegoede intellektuelen’.

Op deze plaats in het boek van mevr. Romein mist men node

twee dingen: ten eerste een duidelijke onderscheiding van het milieu, waarover geschreven wordt en *de wijze waarop* over dat milieu geschreven wordt; ten tweede een duidelijke afbakening van vrouwelijke tegenover mannelijke litteratuur. Immers, hoezeer het ook voor de hand ligt (binnen of buiten de historisch-materialistische beschouwingswijze) om de gematigd-realistische romanlitteratuur te behandelen als de uitingsvorm van een bepaald milieu, men zou toch ook wel willen weten, hoe het dan te verklaren is, dat b.v. Louis Couperus van diezelfde 'besloten kring van gegoede intellectuelen' in zijn boeken iets totaal anders wist te maken! Omdat mevr. Romein de volle nadruk legt op de maatschappelijke verhoudingen, verwaarloost zij meermalen het verschil in mensenkennis, terwijl zij vrijwel geen aandacht wijdt aan het physiologische verschil tussen man en vrouw, dat toch zeker ook niet weggecijferd mag worden. Hoe b.v. te verklaren, dat het vrouwelijk realisme zo na verwant is aan dat van sommige mannen? Het is moeilijk te ontkennen, dat de man Robbers veel overeenkomst vertoont in zijn werk met de schrijvende vrouwen van zijn tijd; moet men hier nu van een 'feministisch' overwicht spreken, als men vervolgens Robbers weer vergelijkt met Couperus, die misschien 'verwijfd' was, maar zeker niet 'feministisch' beïnvloed? Over dit thema had men graag een en ander gehoord, vooral omdat het van fundamenteel belang is voor de kennis van het onderwerp.

Op meer plaatsen blijkt, dat mevr. Romein onder suggestie van haar theorie te zeer vereenvoudigt; b.v. waar zij de geringe qualiteit van emancipatieromans als *Barthold Meryan* en *Hilda van Suylenburg* weer uitsluitend verklaart uit de te smalle maatschappelijke basis, waarop de schrijfsters van die boeken stonden. En het gemis aan psychologisch inzicht dan? Had er, bij wijze van spreken, op dezelfde smalle basis ook niet een Couperus van de vrouwen-emancipatie kunnen zijn? Natuurlijk is het dwaasheid om een tendenzroman te veroordelen *omdat* het een tendenzroman is; maar het is even dwaas om (zoals mevr. Romein schijnt te bedoelen, die n.b. Ehrenburg een romanschrijver van de allereerste rang noemt!) de waarde van de tendenzroman vooral in de *breedheid* van de

basis te zoeken. Men heeft een soort breedheid, die onverkwikkelijker is dan een behoorlijk geëxploiteerde smalheid!

Dat zij echter een uitstekend intuïtief panorama van de vrouwelijke romanschrijfkunst kan ontwerpen, bewijst mevr. Romein vooral in haar karakteristieken van schrijfsters als Ina Boudier-Bakker, Top Naeff, Carry van Bruggen, Jo van Ammers-Küller, Annie Salomons en vele anderen. Hier vind ik voor de eerste maal door een vrouw zonder sentimentaliteit (maar ook zonder meer dan noodzakelijke scherpte) de betekenis van deze personen afgewogen; men zou met name het talent van Top Naeff niet beter kunnen situeren dan mevr. Romein het hier doet. Dat ik het gezond verstand van Carry van Bruggen hoger aansla dan mevr. Romein, die daarentegen volgens mij Nine van der Schaaf aan een ietwat ongemotiveerde wederopstanding wil laten geloven, is slechts een bezwaar van ondergeschikte aard. Het zal menige romancière niet aangenaam zijn dit oordeel van een mede-vrouw te lezen, maar aan die overweging heeft mevr. Romein zich terecht in het geheel niet gestoord. In deze onafhankelijke vorm is haar boek een document van waarde; helder geschreven en (afgezien van enkele huiselijke ‘je’ - en ‘nee’-aanvallen) ook *goed* geschreven, is het verfrissende lectuur voor een ieder, die ten opzichte van dit onderwerp wat afstand kan verdragen.

Koning Christina

ALFRED NEUMANN: *Königin Christine von Schweden*

De schrijvers van en om de Duitse emigratie (d.w.z. zij, die in het vóór-Hitleriaanse Duitsland reeds naam hadden gemaakt en dus hun bestaan in den vreemde slechts verder hebben te bewijzen bij andere uitgevers) schrijven historische romans of historische biographiën. Dat verschijnsel is merkwaardig, en ik zou niet graag willen beweren, dat ik het een bijzonder gunstig verschijnsel vind. Gedeeltelijk weliswaar is deze vlucht naar het verleden slechts de voortzetting van iets, dat reeds voor de nationaal-socialistische omwenteling begonnen was; maar daardoor wordt het symptoom op zichzelf niet minder karakteristiek. Een revolutie, die de schrijver dwingt het land te verlaten, waar hij eens tot de elite werd gerekend, zou in bepaalde gevallen ook een innerlijke revolutie kunnen betekenen; des te opmerkelijker is, dat zulks maar hoogst zelden het geval is. Er zijn zeker door geëmigreerde Duitse schrijvers boeken gepubliceerd, waarin een reactie op de catastrophale gebeurtenissen te bespeuren was; maar die reacties waren voor het merendeel te onmiddellijk onder de indruk van het voorgevallene op het papier geworpen, dan dat zij meer dan een voorbijgaande indruk hadden kunnen maken en zij waren zeker niet het resultaat van een ‘bekering’. *Der Hass* van Heinrich Mann was een op zichzelf begrijpelijke en in het verband der toenmalige verwarring ook respectabele brochure van een rationalist, die zich geschokt voelde doordat aan de Rede tekort werd gedaan; veel is er sedert dien niet verschenen, dat boven dit peil uitging. Een sobere en onopgewerkte, maar zuiver als document bedoelde schriftuur als *De Veensoldaten* kon juist daarom sterk de aandacht trekken; hier spraken de ongeromanceerde gebeurtenissen zo sterk voor zichzelf, dat men zelfs een belangrijke roman over die gebeurtenissen als *Le temps du Mépris* (niet van een Duitser, maar

van een Fransman, André Malraux!) met minder directe ‘deelneming’ las dan dit nuchtere relaas van naakte feiten.

En nu vluchten de gerenommeerde auteurs der emigratie in het verleden, d.i. in een stof, die hun wel toespelingen òp en vergelijkingen mèt de huidige situatie mogelijk maakt, maar hen toch in de eerste plaats vervreemdt van de ernst dier situatie. Heinrich Mann zoekt Hendrik IV op, Ludwig Marcuse Ignatius de Loyola, Gina Kaus Catharina de Grote, Alfred Neumann Napoleon III etc.; de lijst is geenszins volledig. Er is over de wetenschappelijke en litteraire qualiteiten van die boeken (ieder voor zich) natuurlijk veel te zeggen, maar de aan alle gemeenschappelijke tendentie tot vluchten is duidelijk genoeg. Vergeefs speurt men vooralsnog naar een emigrantenboek dat zich zonder de gebruikelijke rancune en journalistiek meet met de tegenstander en dat ook maar in de schaduw zou kunnen staan van het fascinerende boek van de intellectuele roofridder Ernst von Salomon, een der ‘buitenbeentjes’ van het nationaal-socialisme (in de vorm van een intellectuele Duitsland-mystiek); een boek dus, dat als tegenpartij zou kunnen gelden van deze biecht, *Die Geächteten*. Want met geweeklaag en rancune alleen zal het werkelijke boek der Duitse emigratie niet worden geschreven, en evenmin met historische romans en biographieën over ongeveer alle neurasthenische of anderszins beroemde personen, die de wereldgeschiedenis zoal heeft opgeleverd. Ik wil nog verder gaan: het is mij volkomen *onbegrijpelijk*, dat geen der officiële emigranten-auteurs dat werk van Von Salomon als een uitdaging voelt, die een antwoord eist, een afrekening! Een afrekening is iets anders dan het formuleren van een paar nietszeggende woorden over wreedheden en onbeschaafdheden, die Von Salomon zijn lezers niet onthoudt; een afrekening zou moeten aantonen, dat het Duitsland van Von Salomon met zijn intellectuele bloedmystiek *niet alleen* het ware Duitsland van na de oorlog vertegenwoordigd heeft. Of wel: zulk een afrekening zou de beschamende erkenning moeten inhouden, dat de huidige emigratie het ware Duitsland niet heeft gekend, althans niet heeft *willen* kennen.

Het is voor allen, die zich tegen de ideologie van het natio-

naal-socialisme verzetten en die, zelfs gewapend met een zeer sterke bril, in het Derde Rijk geen sporen van een werkelijke culturele opleving kunnen ontdekken, een bittere teleurstelling, dat de Duitse emigratie zich met alles eerder bezighoudt dan met de dingen, die de Europeaan van nu boeien. De Duitse emigratie schijnt bezig steriel te worden; de gemiddelde schrijver van die emigratie produceert jaarlijks zijn door het rhythme van de boekenmarkt vereiste werk; maar van een innerlijke vernieuwing blijkt vrijwel niets en over alle Cervantes-Loyola-Catharina-boeken, vergeten na één seizoen (zoals billijk is), wordt met spoed het welbekende 'stof der eeuwen' uitgeschud.

Er is slechts nog te hopen op verrassingen, op onbekende namen, op de *werkelijke* emigratie, die er toch ook moet zijn, ergens, misschien in Amsterdam, misschien in Parijs of Praag; maar als er schrijvers zijn, die iets te zeggen hebben, dat buiten het kader van de normale historische aandoeningen valt, dan is het nog zeer te betwijfelen, of zij een uitgever zullen vinden. Men kan het de uitgevers van emigrantenboeken overigens niet bijzonder kwalijk nemen, dat zij in deze crisistijd liever op Vicki Baum wedden dan zich aan gevaarlijke experimenten wagen; desalniettemin blijft het feit bestaan, dat zij angstvallig de platgetreden paden bewandelen, en dit stemt tot groot pessimisme ten opzichte van de toekomst dezer emigratie. Of zij gaat te gronde aan haar eigen aestheticisme en eclecticisme, haar geestelijke steriliteit, òf zij gaat te gronde aan de nuchtere economie, die het werkelijk belangrijke, dat officieus geboren wordt, verhindert aan het licht te komen....

Dit vooraf, en niet om de lezer bij voorbaat te ontraden, het nieuwe boek van Alfred Neumann, dat (het kader getrouw) de historische figuur van Christina van Zweden (1626-1689) behandelt, te lezen. Ongetwijfeld maakt *Königin Christine* geen uitzondering op de regel; dit boek zou door iedere kosmopoliet geschreven kunnen zijn, zoals het onderwerp door iedere kosmopoliet gekozen had kunnen zijn, maar de distinctie van speciaal deze behandeling van een interessante stof maken het toch minstens tot boeiende lectuur. Christina van Zweden,

een persoonlijkheid met uitgesproken mannelijke en hysterische karaktereigenschappen, de dochter van de energieke Gustaaf Adolf en een tot hypochondrie neigende moeder, is zeker iemand, die de aandacht kan trekken van de schrijver van *Der Teufel*, een boek, dat ook in Nederland veel opgang heeft gemaakt. De schrijver vermeldt, dat hij deze biographie reeds ontwierp in 1923/24, maar dit ontwerp uitwerkte in 1935. Of hij zijn boek in het zog van de Garbo-film wilde laten varen? Het lijkt mij niet onmogelijk; althans vindt men bij Neumann een paar kenbaar polemische opmerkingen tegen die film gericht (overigens volkomen rechtvaardig). Greta Garbo speelde een zeer onhistorische en bovendien psychologisch nog zeer onwaarschijnlijke Christina van Zweden; zij was een 'reizend fatale Majestät', zegt Neumann, terwijl de ware Christina een hoge schouder, een lelijk gezicht en een mannelijke stem had. Op haar oude dag moet zij er zelfs bepaald onsmakelijk hebben uitgezien. Dus kan Neumanns biographie zeer zeker als pikante tegenstelling dienst doen tot het Amerikaanse filmproduct.

Dit boek van Alfred Neumann is geen historische roman, maar een zeer nuchtere, van alle fantastische vermoedens gespeende levensbeschrijving, vrucht van een zeker nauwgezette bestudering van het materiaal. Hoewel het dus een typisch voorbeeld is van de vlucht in het verleden, die de emigratie tot productiviteit schijnt te inspireren, en de litterator als historicus laat zien, maakt het een betrouwbare en ook geenszins tweeslachtige indruk; het is wat het wil zijn: een biographie. Het begin van *Königin Christine* is zelfs eerder wat droog en monotoon dan geromanceerd; met een zekere vlijtige volledigheidsneiging geeft Neumann verslag van de historische gebeurtenissen, die zich afgespeeld hebben om de onmondige Christina, door de dood van Gustaaf Adolf plotseling tot de regering geroepen, zij het dan onder de energieke leiding van de kanselier Axel Oxenstierna, die haar de titel van '*koning* van Zweden' bezorgde om de continuïteit van het mannelijke koningschap niet in gevaar te brengen. Ook de tien jaar van haar zelfstandige regering (1644-1654) beschrijft Neumann met de preciesheid van de geschiedschrij-

ver, die hier en daar niet vrij is van een zekere dorheid. Maar ik verkies, in dit genre, toch verre deze ‘natuurgetrouwheid’ boven de halve romans, volgestopt met wat historische stof en een eigen fantasietje, die geen vlees en geen vis zijn. Het moge dan op zichzelf beschouwd niet onbedenkelijk zijn, dat de litteratuur bij een schrijver verdrongen wordt door de zuiver historische belangstelling (omdat men van een schrijver nu eenmaal andere dingen verwacht), het is daarbij toch te prefereren, dat de lezer iets voor zich krijgt, waarvan hij het gehalte kan bepalen. De verslaggeverstoon, die *Königin Christine* in de eerste hoofdstukken zo nu en dan heeft, is er min of meer een waarborg voor, dat ook de zoveel boeiender latere stukken, die Christine's avontuurlijke zwerftochten door Europa na haar troonsafstand en haar bekering tot het katholicisme behandelen, gedocumenteerd zijn en niet met romancier-handigheid ‘bijgewerkt’.

Desondanks is Neumann ook in dit op zuiver historische leest geschoeide werk geen historicus pur sang. Wat hem voornamelijk aan koningin Christina interesseert, is het psychologische element: haar geslachtelijke tussenpositie tussen vrouw en man, haar afkeer van het huwelijk, haar omgang met geleerden, die haar hof tijdelijk het karakter gaven van een humanistenparadijs (naar men zegt, heeft zij de dood van Descartes op haar geweten, omdat zij hem in de kou liet zitten en veel te vroeg opstaan), haar bekeringsgeschiedenis (die inderdaad een allermerkwaardigste aangelegenheid is), haar verval tot ‘intellectuele’ en andere sensatie, haar ‘hysterie’. Dit alles ligt volkomen in de lijn van de Duitse romanciersbelanstelling in de geschiedenis onder invloed van Freud en de psychoanalyse; maar Neumann heeft, zonder wereldschokkende dingen te demonstreren, op een gelukkige manier vat op het karakter van Christina, dat b.v. bij Strindberg zeer onjuist schijnt te zijn voorgesteld. *Barok* en *hysterie*: dat zijn hier eigenlijk de twee voornaamste gezichtspunten. ‘Das Leben der seltsamen Christine von Schweden ist der Mikrokosmos der seltsamen Barock’; geen onaardige definitie inderdaad. Barok is zeker Christina's bekering tot het katholicisme, die gepaard ging met algehele godsdienstige onverschilligheid;

het was, volgens Neumann, de sensatielust, die hier de doorslag gaf, die Christina kroon en land deed opgeven en die dan ook werd beloond met een schitterende intocht in het pauselijke Rome, waar Alexander VII hoopte van haar een paradepaard voor de katholieke kerk te maken; ‘die wahrhaftig ungewöhnliche Frau gab nicht die Krone auf, um katholisch zu werden, sondern um königlich nach Rom zu kommen... das ist nicht die schlechteste Formel für Barock’, zegt Neumann. Dat de pauselijke berekening faalde, lag niet aan Alexander, maar aan de weinig voorbeeldige wijze, waarop Christina haar leven verder leidde. Het is een wonderlijk ratjetoe van verschillende belangstellingen, die in Neumanns biographie aan ons oog voorbijtrekt; deze barokke koningin heeft zich voor de alchemie en voor pillen ter verlenging van het leven geïnteresseerd, maar ook aphorismen nagelaten, een academie opgericht en pompeuze bals masqués gegeven; zij heeft de onaangename eigenschappen van de politieke intrigante, zij is voortdurend op jacht, onbevredigd en tevens physiek gehard. In een van haar*Pensées* staat: ‘L'on est enfant toute sa vie, et l'on ne fait que changer d'amusements et de poupées.’ Volgens Neumann kan men die uitspraak toepassen op haar eigen infantiele levensstijl; ‘het kind Christina amuseerde zich eerst met studeren, toen met philosopheren, toen met regeren, toen met converteren, toen met intrigeren en voortdurend met fantastisch politiseren.’ In ieder geval levert zulks iets geheel anders op dan de verschijning van Greta Garbo....

Er zijn enige overeenkomsten tussen deze Zweedse koningin en de ongelukkige Wagnervereerder Lodewijk II van Beieren; in beider leven is het vooral de steriliteit van het culturele gebaar, die zich aan ons opdringt. Wat deze twee mensen geweest zouden zijn, wanneer zij in anonymiteit waren geboren en getogen en dus niet de hulpbronnen van de macht tot hun beschikking hadden gehad om zich te handhaven en hun innerlijke holheid in een barok cultuurspel om te zetten? In afwachting van de verrassing, die de emigranten-litteratuur moge opleveren, kan men aan de hand van dit geenszins verrassende, maar wel boeiende boek over het thema steriliteitcultuur nog eens rustig mediteren.

De Russische litteratuur

DR K.F. PROOST: *De ontwikkeling der Literatuur in Sowjet-Rusland*
NICOLAAS GOGOLJ: *Avonden op Dikanjka*

De Russische revolutie van 1917 heeft - dat mag men wel met enige zekerheid aannemen, menselijkerwijs gesproken - definitief een eind gemaakt aan het tsaristisch regime en daarmee aan de cultuurphase van Rusland, waarvan men zich tegenwoordig al nauwelijks meer een voorstelling kan vormen, zo snel zijn de gebeurtenissen over elkaar heen gespoeld. De dictatuur van het proletariaat (of de dictatuur van een nieuwe bevoorrechte 'communistische klasse', zoals J. de Kadt het noemt in zijn lezenswaardig boek *Van Tsarisme tot Stalinisme*) heeft op dit ogenblik een vorm van betrekkelijke soliditeit gekregen; vandaar, dat het (bij alle onoverkomelijke moeilijkheden, die zich voordoen, wanneer men over de toestanden in Rusland wil oordelen, zelfs op grond van 'persoonlijke kennismaking' ter plaatse) langzamerhand mogelijk wordt zich rekenschap te geven van enige principiële verschillen, die er tussen Rusland en West-Europa bestaan. Het is de vraag, of die verschillen in de eerste plaats te maken hebben met het begrip 'communisme', zoals dat de gemiddelde man (pro of contra) voor ogen zweeft als een vage wensdroom of een even vage cauchemar; volgens Spengler is het Bolsjewisme in Rusland allang overleden, volgens de zoëven genoemde dissidente socialist De Kadt handhaaft de dictatuur van Stalin en zijn 'klasse' zich alleen nog door een stelselmatige verkrachting van alle Marxistische levende beginselen; en wat men daar nu ook van denkt, men mag in ieder geval gerust zeggen, dat het woord 'communisme' een hoeveelheid verschijnselen moet dekken, die hoegenaamd geen eenheid vertegenwoordigen. Het element *mythe* speelt hier ook een zeer grote rol; de orthodoxe marxist is een mythomaan, maar er is nog weer een belangrijk onderscheid tussen communistische mythomanen in en buiten Sowjet-Rusland. Iemand, die zeer

onlangs een reis maakte door de Sowjet-Unie (een bedachtzaam persoon, zonder neiging te veel conclusies te trekken uit te weinig en allicht ietwat tendentieus gegroepeerd materiaal), gaf mij als zijn overtuiging te kennen, dat voor Rusland in zijn huidige stadium de West-Europese communisten van het romantische type de alleronbruikbaarste wezens zouden zijn, en dit lijkt mij zeer aannemelijk. Rusland, hoe groot dan ook de afstand moge zijn tussen de levensbeschouwing van Dostojewsky en de model-communistische auteur Tretjakow, staat zowel in het tsaristisch als in het Stalinistisch stadium tot Europa in de verhouding van een land in een ander ontwikkelingsstadium; wie zich Sowjet-Rusland, hetzij in economisch, hetzij in cultureel opzicht, klakkeloos tot voorbeeld stelt of uit de ontwikkeling der dingen aldaar al te gemakkelijk tot een analoge ontwikkeling der dingen in Europa zou besluiten, zou ongetwijfeld bedrogen uitkomen. Ik wijs in deze samenhang terloops even op de interessante beschouwingen van dr Jan Romein (in *Forum*, Augustus en Sept. 1935), die tot de conclusie komt, dat het juist de *achterstand* van Rusland is geweest, die de snelle evolutie naar de huidige maatschappelijke verhoudingen heeft mogelijk gemaakt. Of die maatschappelijke verhoudingen al dan niet ‘communistisch’ mogen heten, is een tweede vraag.

Ik wil mij in dit artikel beperken tot de culturele evolutie onder het Sowjet-regime, en wel meer speciaal tot de litteratuur. Men kan de Russische litteratuur van na de bolsjewistische omwenteling natuurlijk niet als één geheel beschouwen, onderworpen aan één leidend beginsel; in de laatste tijd met name betoont Rusland zich aanzienlijk vriendelijker tegenover de eens met zoveel kracht verdoemde individualistische kunst dan enkele jaren geleden; maar dat neemt niet weg, dat de litteratuur van het tegenwoordige Rusland de West-Europeaan toch hoofdzakelijk voor één kernprobleem stelt en wel dit: is de cultuur, en meer in het bijzonder de litteratuur, één van de vele hulpmiddelen bij de ‘opbouw’ van een samenleving, of is zij een luxe, een overschot? Is de cultuur een onderdeel van de techniek (in de ruimste zin des woords) of staat zij in dienst van een humanistisch, antitechnisch

ideaal? Voor de marxistische mythomaan is dat probleem in het geheel geen probleem, omdat de historisch-materialistische dogmatiek hem de cultuur leert zien als een ‘bovenbouw’ van de economische verhoudingen. Voor de humanistische Fransman, Julien Benda, bepaalt daarentegen juist deze vraag het ganse verschil tussen West-Europa en Rusland. Volgens Benda is cultuur in de eerste plaats eigendom van de onbewuste regionen en dus meer verwant aan onbewuste bewegingen als ademhaling en spijsvertering dan aan het onverzadigbare weten, zoals dat tegenwoordig in Sowjet-Rusland (en begrijpelijkerwijze!) aan de orde is; zijn cultuurbegrip gaat dus lijnrecht in zowel tegen de democratische als tegen de mechanistische opvatting van cultuur. Het komt mij voor, dat Benda als overtuigd leerling uit de humanistische school bij al zijn scherpzinnigheid vaak de neiging vertoont om het begrip cultuur te beperken naar zijn eigen smaak, maar niettemin is hij in al zijn geschriften een van de belangrijkste vertegenwoordigers van het anti-marxisme, zonder de gewone vooroordelen van de meeste anti-marxisten.

Het stadium, waarin de tegenwoordige Russische litteratuur zich bevindt, maakt het uiteraard onmogelijk, dat zij veel waardering kan hebben voor het standpunt van Benda. Men mag dan in Sowjet-Rusland dol zijn op detectiveromans en zelfs veel belangstelling tonen voor de hyper-individualist Proust: dat men zich zou kunnen neerleggen bij een opvatting, die onvermijdelijk uitloopt op de cultuur als een overschot en een luxe, is voorshands ondenkbaar, aangezien de Russische cultuur slechts bestaat met één bepaalde levensconceptie als achtergrond. Zonder een vast wereldbeeld kunnen wel aestheten bestaan, maar geen grote kunstenaars, heeft Radek gezegd; het is duidelijk genoeg, welk vast wereldbeeld hier wordt bedoeld. Voor een cultuur als luxe heeft men een overschot aan geld en vrije tijd, benevens een bevoorrechte klasse nodig; de cultuur echter beschouwd als hulpmiddel bij de opbouw (die volgens Benda dan in het geheel geen cultuur is) kan het eigendom (volgens Benda dus in het geheel geen eigendom) zijn van zeer velen, in een denkbeeldige toekomst zelfs van allen. Tussen deze twee standpunten gaat het, en

men zou gaarne eens willen nagaan in hoeverre deze twee standpunten werkelijk onverzoenbaar zijn; d.w.z. in hoeverre de luxe-cultuur van West-Europa *toch* een ‘dienende functie’ vervult en in hoeverre de opbouw-cultuur van Sowjet-Rusland *toch* reeds een luxe is, in hoe bescheiden mate dan ook. Voorlopig is het slagveld der meningen meestal nog vervuld van de botsing der uitersten.

In het boekje van dr Proost vindt men een uitspraak van de Russische boerenschrijver F. Panferof, die zeer typerend is voor de arrogante zelfverzekerdheid van de tegenwoordige cultuur-opbouwer of opbouw-cultuurder:

‘Bij Tolstoj en Dostojefski wordt alles op menschelijke verhoudingen opgebouwd; ik zie het echter dieper. Wat kan ik van de klassieken leeren? Niets. Heeft iemand van hen over de veengronden geschreven? Ik heb zelf echter het veenvraagstuk tot in de kleinste onderdeelen bestudeerd...’ Ziedaar de cultuur als onderdeel van de techniek, de diepte afgemeten naar het veen! Men zou zich Tolstoj en Dostojewsky met baggerlaarzen willen voorstellen om zich te kunnen indenken in de duizelingwekkende diepte, die dàn wel zou ontstaan! Want ik had toevallig het genoegen deze heer Panferof op het schrijverscongres te Parijs in actie te zien; hij vertelde ons de inhoud van Zola's *La Terre* als een noviteit en leek mij gemeten naar de cultuurmaatstaf van Benda, een vrij ondiep persoon, geschikt om een *kleine* rol te spelen in Dostojewsky's *Demonen*. Intussen, laat ons de zaak niet vertroebelen door glossen. Men kan niet ontkennen, dat de veen-diepte-opvatting van een Panferof een zeker recht van bestaan heeft in een zekere periode van economische ontwikkeling. Dat de (kunstmatig tot nationale heros gebombardeerde) Maxim Gorki de meest gelezen schrijver is van Sowjet-Rusland en niet Dostojewsky, kan men als aestheet wel onaangenaam vinden, maar het is nu eenmaal zo. De grote vraag is, wat de ontwikkeling der Sowjet-cultuur zal *opleveren*; in afwachting van het resultaat kan men zich beter nauwkeurig rekenschap trachten te geven van wat in Rusland gebeurt dan in de lucht te schermen met maatstaven, die voor een Sowjet-Rus even absurd zijn als Hamlet voor de Sowjet-scholier Kostja Rjabtsew.

Het boekje van dr K.F. Proost over de ontwikkeling der litteratuur in Sowjet-Rusland geeft intussen voornamelijk slechts inlichtingen. De heer Proost schrijft nu eenmaal inlichtend, omdat hij voor een weetgierig publiek schrijft en niet voor hen, die in de eerste plaats op discussie over beginselen prijs stellen; hij heeft Nederland ingelicht over Strindberg, Nietzsche en Ibsen en men krijgt niet de indruk, dat hij voor of tegen een van deze toch nog al uiteenlopende persoonlijkheden partij heeft willen kiezen. Ook dit boekje over de Sowjet-litteratuur kan weer van veel nut zijn voor hen, die zich van de feiten op de hoogte willen stellen; dr Proost geeft de belangrijkste namen en werken, kleine overzichten van een en ander, zo nu en dan ook een verduidelijkend citaat. Wat de toon betreft is Proosts *Ontwikkeling der Litteratuur in Sowjet-Rusland* precies het tegendeel van het aangehaalde werk van De Kadt; het is van een egale objectiviteit, zoals het boek van De Kadt op iedere bladzijde de geboren pamflettist verraadt, zelfs waar de auteur als historicus optreedt.

Wel komt ook dr Proost aan het eind tot een ‘slotsom’, maar men voelt toch dadelijk, dat hij hier niet in zijn element is. De algemene richting, waarin de Sowjet-litteratuur zich beweegt, is, zegt hij, die van het ‘socialistisch realisme’. Als ex-predikant ontdekt hij natuurlijk ook een ‘gebondenheid’ en een ‘éénwording van dichter en volk’, die volgens hem van ‘religieuze aard zijn’. Dit lijkt mij een loos spel met het veel misbruikte woord ‘religieus’, aangezien de religie in Rusland officieel doodverklaard is en de bestrijding van God als insectenverspreider zelfs een tijdlang ernstig aan de orde is geweest. Dr Proost verdunt dus het woord ‘religieus’ zo angstwekkend, dat men er niets meer van behoeft uit te sluiten; een compagnie S.A.-mannen is in die zin religieus, maar ook het verband, dat er bestaat tussen de hond en het kussen, waarop hij ligt.... Niet up to date is dr Proost, waar hij beweert, dat bij ons, in tegenstelling tot Sowjet-Rusland, ‘de litteratuur bij voorkeur juist niet dat beschrijft, waarin ons leven wortelt, juist niet de fabriek, het kantoor, het landbedrijf in hun dagelijkschen gang’; want zij doet dat in de laatste jaren tot vervelens toe, getuige het succes van het procédé Ilja Ehrenburg-

Dos Passos-Döblin in ons bloedeigen vaderland. Echter: het boekje van dr Proost ontleent zijn waarde aan de inlichtingen en het zal ook wel voornamelijk worden gebruikt voor de doeleinden, die bij de schrijver kennelijk voorzaten.

Laat ik, tot besluit van deze kroniek, mogen eindigen met de bekentenis, dat ik voor mijn pure pleizier de onlangs in een ietwat Vlaams gekleurde vertaling verschenen *Avonden op Dikanjka* gelezen heb. Zij behoren tot het jeugdwerk van Gogolj; hij schreef deze verhalen in sprookjestoon toen hij even in de twintig was (1831). Zij hebben nog niet de importantie van *De Revisor* en *De Doode Zielen*; maar welk een fantasie! Het is geen wonder, dat Poesjkin dit werk aanstonds ontdekte! Dit Rusland van Gogolj, met zijn bijgeloof en zijn gemoedelijkheid, is dood, althans voor het blote oog van West-Europa; het behoort tot de tijd van de ‘ijzeren tsaar’, Nicolaas I, en het is als zodanig geschiedenis geworden. Maar het talent van Gogolj is nog levend en van vandaag, al dient het dan ook niet de opbouw.

Jacoba van Beieren

INA BOUDIER-BAKKER: *Vrouw Jacob*

Jacoba van Beieren is een historische figuur, waarover men op de schoolbanken altijd in mineur wordt onderricht; en daarvoor is alle reden, want zij is zowel wat haar persoonlijk leven als wat haar sociale en politieke rol in de geschiedenis betreft, een tragische verschijning. Tijdgenote van Jeanne d'Arc, en dikwijls met deze vrouw vergeleken, is zij een der karakteristieke voorbeelden van een vorstin uit een periode, die door Huizinga in zijn *Herfsttij der Middeleeuwen* wordt geschilderd als beheerst door de klokken, begeleiders van het dagelijks leven, maar ook voorboden van rampen. ‘Door het voortdurend contrast, door de bonte vormen, waarmee alles zich aan den geest opdrong, ging er van het alledaagsche leven een prikkeling, een hartstochtelijke suggestie uit, welke zich openbaart in die wankele stemming van ruwe uitgelatenheid, hevige wreedheid, innige verteedering, waartusschen het middeleeuwsche stadsleven zich beweegt.’ Weliswaar lag het Holland van Jacoba van Beieren niet in het centrum van de ‘Bourgondische cultuur’, zoals die door Huizinga zo boeiend wordt gesuggereerd, maar de naam Jacoba is verbonden met die van Philips de Goede, haar eminente tegenstander, met Henegouwen, met Humphrey van Glocester, de Engelse ridder, in het begin van haar carrière zelfs met de Franse dauphin. Wat deze gravin aan spanningen en desillusies heeft meegemaakt, laat zich voortreffelijk onderbrengen in het totale beeld van een ‘herfsttij’; haar rol als vorstelijke vrouw wordt gekenmerkt door een zonderlinge combinatie van romantische en zakelijke uitersten; als symbool van de Hoekse partij heeft zij op de verbeelding gewerkt van hen, die streden voor een verloren zaak, en zelfs haar laatste huwelijk, dat in het geheim gesloten werd met Frank van Borselen, is alleszins geschikt om een tijdvak met chevalereske allures tegen de

achtergrond van een onweerstaanbaar opkomende nieuwe maatschappij vorm in de herinnering terug te roepen. Wie zich bezighoudt met de kroniek van haar avonturen, moet wel tot de conclusie komen, dat een toenmalige vrouw heel wat sterkere emoties kon verdragen dan de gemiddelde vrouw van thans; de atmosfeer van heimelijke vergiftiging, van barbaarse moordpartijen, van ontsnapping door middel van vermommingen, van pathetische geloften en even gereed verraad, waarin Jacoba van Beieren heeft geleefd, moet wel heel weinig geschikt zijn voor boudoirzenuwen.

Hieruit volgt reeds, dat het niet gemakkelijk is zulk een eeuw en zulk een vrouw te 'zien'. Als Huizinga erover klaagt in zijn voorbericht tot het *Herfsttij*, dat hij het gevoel heeft nog altijd te weinig te hebben gelezen om volledig te kunnen oordelen, dan kan men wel aannemen, dat hij zulks niet doet wegens gebrek aan historische accuratesse; het is nu eenmaal uiterst moeilijk om uit de teksten de levende mens te 'herlezen', in de woorden, belast met conventie en misleidende formules, de polsslag van die mens te voelen kloppen, vooral waar het een periode als deze 'bourgondische' betreft, die vervuld is van een pompeus sterven en een veelal anoniem geboren worden. Om een figuur als Jacoba te kunnen herscheppen, moet men tot de bronnen van de tijd doordringen, veel philologenwerk verrichten en toch niet in het philologenwerk blijven steken; enerzijds moet men oppassen om niet te vlug te zijn met sentimentele conclusies (die voor de hand liggen waar het een romantische, verdrukte vrouw betreft), anderzijds moet men na de ontmoeting met het historisch materiaal toch tot conclusies *komen*. Jacoba was een vrouw, biologisch en psychologisch, maar zij was daarom nog geen moderne vrouw met een tekort; hoe geëmancipeerd zij zich ook aan ons moge voordoen, zij had niets uitstaande met de suffragettes à la Sylvia Pankhurst; hoe romantisch haar bestaan ook geweest moge zijn, zij heeft stellig in niets geleken op de vrouw 'met honger naar geluk' van het type Ada Gerlo. Huizinga betwijfelt in het zoëven genoemde voorbericht, of het ooit mogelijk zal zijn de wezenlijke *inhoud* te benaderen van de levens*vormen*, die men als historicus tracht te beschrij-

ven. Men zou daartegenover de stelling kunnen verdedigen, dat het juist de taak van de romanschrijver is om die inhoud zoal niet te benaderen, dan toch *als bestaand geloofwaardig* te maken; maar dat bevrijdt de romanschrijver toch allerminst van zijn plicht om eerst de studie der vormen met de historicus mee te maken tot in alle consequenties.

Ik heb onder het lezen van de Jacoba-roman van Ina Boudier-Bakker al dadelijk het gevoel niet kunnen onderdrukken, dat deze romancière, die zich toch vooral verwant voelt aan de mensen van haar eigen milieu, de eigenschappen mist die nodig zijn om zich aan de herschepping van een zo gecompliceerde historische periode te kunnen wagen. Wat mevrouw Boudier-Bakker in Jacoba heeft aangetrokkken, is gemakkelijk te raden; het is de kinderloze, telkens gedupeerde vrouw, hunkerend naar de volle liefde, die haar een ogenblik schijnt te geworden in het huwelijk met de galante Humphrey van Glocester; het is de tragiek van een door het ruwe leven ‘bezeerd’ gevoel; het is, kortom, de projectie van modern vrouwelijk sentiment op een personage uit de vijftiende eeuw, die de conceptie van deze roman beheerst. De vertedering voor de in het nauw gedreven gravin is onmiskenbaar, is zelfs soms heel huiselijk; Humphrey van Glocester denkt bij een wederzien met Jacoba (volgens mevr. Boudier-Bakker): ‘Hoe jong, een kind haast, leek zij in haar eenvoudige bruine jurk met het witte kraagje!’ Die jurk en dat kraagje zijn typerend voor de stijl, waarin mevr. Boudier haar heldin heeft willen herscheppen. Voor de schrijfster bestaat de afstand tot de vijftiende eeuw wel, maar toch vrijwel alleen in theorie; van het verschil in denkvormen, van de invloed van de kerk, van de sociale achtergrond merkt men bij mevr. Boudier ongeveer niets; zij deelt er van tijd tot tijd wel eens iets over mee, maar het meegedeelde verbindt zich niet met het portret van Jacoba. De enige werkelijkheid, die Jacoba voor mevr. Boudier heeft, is die van het vergeefse hunkeren in de liefde; wat toch in Jacoba niet minder opvallend is, n.l. haar strijdbaarheid, blijft zuiver decoratief en daarom psychologisch onverklaard; men begrijpt niet al te goed, hoe zij zich in deze tijd van uitersten heeft kunnen handhaven met zulk een kwetsbare, steeds

maar onbevredigde ziel. Mevr. Boudier begint maar dadelijk met een gehele expeditie ter verovering van Gorcum op de Kabeljauwen te groeperen om de romantische liefde van Jacoba voor jonker Willem van Arkel: de middeleeuwse vrouw en haar Arkels tekort! Naarmate men met het lezen vordert en de gestalte van Jacoba steeds meer die van een oorlogsvrouw wordt, begint men ook steeds duidelijker het tekort van die tekort-conceptie te beseffen. De liefde voor Arkel wordt overgedragen op Glocester, die zich zulk een groot gevoel onwaardig betoont en zondigt in de armen van de heks Eleonore Cobham; reden voor mevr. Boudier om het tekort tot een blijvend motief te maken. Dit motief moet dan alle verdere tekorten dekken; want het blijkt niet, dat mevr. Boudier een grondige studie heeft gemaakt van de denkvormen en de sociale, politieke en strategische problemen, om werkelijk het beeld van een andere maatschappij te kunnen geven. Daarbij komt, dat mevr. Boudier zich niet tevreden heeft gesteld met een *episode* uit Jacoba's leven zo concreet en plastisch mogelijk op te roepen; wanneer zij zich daartoe had beperkt, had zij wellicht de aandacht kunnen afleiden van het ganse geweldige gebeuren, dat zich om de gravin heeft afgespeeld: de botsingen tussen de Hoekse en Kabeljauwse partijen, die het kraken en scheuren van het feodale stelsel tot uitdrukking brengen. Maar mevr. Boudier heeft *alles* willen geven: zij heeft het epos willen schrijven van een middeleeuwse vorstelijke vrouw; zij heeft die vrouw door haar tijd willen begeleiden; zij heeft zich gewaagd aan de beschrijving van staatslieden als Philips van Bourgondië, de elect Jan van Beieren; zij heeft veldslagen en belegeringen in haar boek willen opnemen; en omdat haar de wetenschap en het inzicht van een Huizinga ontbraken, evenals een mogelijke phaenomenale phantasie, die een manco aan kennis zou hebben kunnen vergoeden, is haar poging mislukt. Haar personages zijn kleurloos en, in plaats van herfstelijke uitersten vol onredelijk leven, historische marionetten.

Wanneer men bovendien de moeite neemt om na te gaan, op welke bronnen mevr. Boudier haar voorstelling van Jacoba en haar tijd baseert, dan komt men tot vreemde ontdekkingen.

Men behoeft volstrekt niet *diep* te gaan, als men de voornaamste en haar ganse voorstelling van zaken beheersende bron wil aanboren: het is het boek van Franz von Löher, dat in de zestiger jaren van de vorige eeuw werd geschreven in opdracht van Maximiliaan II van Beieren, en dat getiteld is *Jakobaea von Bayern*. Het verscheen ook in een Nederlandse vertaling van de hand van J. Margadant; ik heb de nieuwe uitgave van deze vertaling geraadpleegd, die in 1880 uitkwam bij W.P. van Stockum & Zn., aangezien toevallig het Duitse origineel niet tot mijn beschikking stond.

Het boek van Löher is als historisch werk weinig betrouwbaar, zoals Blok in zijn *Geschiedenis van het Nederlandsche Volk* reeds heeft opgemerkt; het ‘siert de waarheid nogal eens op met romantische en legendarische trekken’ en ‘zondigt door neiging tot sierlijke voorstelling zelfs ten koste der beschreven feiten’. Aldus Blok; de lectuur van Löhers biographie bewijst, dat hij niet overdrijft, want het werk is, hoewel het zich prettig laat lezen, verouderd en de auteur fantaseert nogal eens voor zijn pleizier. Op zichzelf is het overigens vergeeflijk, dat een romancière zich op één historicus verlaat, al doet het weinig origineels verwachten; maar de methode is in dit geval zonderling. Aan Löher heeft mevr. Boudier vooreerst het verhaal van de liefde tussen Jacoba en Willem van Arkel ontleend, dat helaas zelfs wat de kernfeiten betreft apocrief schijnt te zijn; m.a.w. mevr. Boudier bouwt haar voorstelling van Jacoba's karakter op drijfzand. Als men zegt, dat zulks haar goed recht is als romanschrijfster, wil ik dat niet ontkennen; maar mevr. Boudier bedient zich van een onwaarschijnlijk verhaal om Jacoba een modern tekort toe te delen, en dat typeert haar kijk (of liever gemis aan kijk) op de vijftiende eeuw.

Ook in het verdere verloop van haar roman volgt mevr. Boudier de voorstelling van Löher... in de vertaling van Margadant. Want het toeval, dat mij de vertaling in plaats van het origineel in handen speelde, bracht mij ook tot de ontdekking, dat mevr. Boudier haar bron bij tijd en wijle bijna ‘natuurgetrouw’ copieert; het zijn vooral de feiten, die met *de details van de oorlogvoering verband houden*[1] (belege-

ringen, vergiftiging e.d.) en die in een groot opgezet werk toch niet mogen ontbreken, waaraan Löher-Margadant eigenlijk meer debet zijn dan mevr. Boudier zelf. Niet alleen, dat hele zinnen van de Duitse historicus letterlijk of ietwat omgewerkt zijn overgenomen, ook tegen het copieren van gehele episodes heeft mevr. Boudier geen bezwaren. Men vergelijke b.v. het optreden van Philips van Bourgondië bij de bestorming van Amersfoort.

Bij Löher-Margadant (III p. 125) gaat dat als volgt in zijn werk:

‘Filips' toorn ontstak. Nog eenmaal zou hij de poging wagen, en ditmaal met zijn gansche krijgsmagt. Alle nog beschikbare manschappen werden in slagorde geschaard, en rukten ter bestorming aan. Evenals bij Brouwershaven, trok de Hertog zelf den degen; sprong met den kreet: “Wie mij lief heeft, volge mij” in de gracht; stortte zich in het digtst van het gewoel, en voerde met woord en daad en voorbeeld zijne krijgers aan, zonder te achten op het dreigend levensgevaar. Zijne beste ridders drongen, roepend en vechtend, al verder en verder; met onweerstaanbaren aandrang klauterden de aanvallers, elkander voortstuwende en de ledige plaatsen dadelijk aanvullend, langs de stormladders naar boven.’

Mevr. Boudier (p. 540) ziet het aldus gebeuren:

‘Ontzettende toorn grijpt Philips. De woede van Brouwershaven - woede van wanhoop nu zijn heiligen hem niet te hulp komen. Zijn ontembare moed, zich thans schrap zettend, springt in hem op. Zèlf trekt hij zijn degen, en evenals daar klinkt zijn kreet: “Wie mij lief heeft, volge mij!” Blinde razernij sleept hem mee. Hij stort zich in de gracht, rood van 't bloed, met lijken schier gedempt. Zijn beste krijgers ontvlamd, volgen hem op den voet, en in onweerstaanbaren drang klimmen zij werkelijk de ladders omhoog, en reeds wringt zich, gebroken door een zwakke plek, een troep Bourgondiërs binnen den wal.’

De roman van mevr. Boudier blijkt hier niet veel meer dan een vrij letterlijke paraphrase van het boek van Löher. Nog krasser is het verhaal van een optocht van Londense vrouwen ten gunste van Jacoba, dat bij Löher-Margadant (III, p. 153) als volgt luidt:

‘Op zekeren dag, in het voorjaar van 1428, trok een zeldzame optogt door de straten, die naar het gebouw voerden, waar het Parlement vergaderd was. Een groot aantal eerzame burgervrouwen, in hare beste kleederen uitgedoscht, toog naar het huis der Lords. De deurwachters konden of wilden de schaar niet tegenhouden. De vrouwen drongen naar binnen, en verschenen voor de Bisschoppen en wereldlijke Lords, met een luide aanklagt tegen den Hertog van Glocester, die daar ook zelf tegenwoordig was. Zekere vrouw Stockes voerde het woord. Zij gaf een adres over, dat de vrouwen van Londen hadden opgesteld, en waarin zij klaagden over de bittere schande, dat de Hertog van Glocester zijne wettige gemalin in kommer en nood liet ondergaan, terwijl hijzelf in het openbaar leefde met eene voorname jonkvrouw, in strijd met Gods gebod en tegen den eerwaardigen staat des huwelijks. Wanneer de mannen dit stilzwijgend aanzagen, dan wilden althans de vrouwen spreken, opdat Engeland zijn Protector, den Hertog, aan diens dure pligt zou herinneren, zijne heldhaftige gemalin te hulp te komen.’

In *Vrouw Jacob* leest men (p. 544):

‘En op een dag trok een wonderlijke stoet door Londen's straten naar het Parlement. Een lange stoet eerbare burgervrouwen in haar beste kleeren gedost, begaf zich naar het huis der Lords. Zij waren machtig in getal, en onweerstaanbaar van beslistheid; zij drongen de deurwachters opzij, zij drongen niet te weerhouden binnen, tallozen en altijd weer opnieuw opdoemende breede, vastberaden gestalten van gezeten burgervrouwen voor de verbaasde oogen der Lords. En brachten met een vaste stem het doel hunner komst voor: “Een ten hemel schreiende aanklacht tegen den hertog van Glocester, om de bittere schande, die deze zijn gemalin deed ondergaan, door het in het openbaar leven met een voorname jonkvrouw, in strijd met God's gebod en den eerwaardigen staat des huwelijks. Wanneer mannen zwegen, dit aanziende, dan zouden althans de vrouwen spreken, opdat Engeland den hertog zou herinneren aan diens duren plicht, zijn heldhaftige en getrouwe gemalin te hulp te komen”.’

Men ziet, dat mevrouw Boudier niet de moeite genomen

heeft de toedracht van de zaak zelf uit de oorspronkelijke bronnen te weten te komen; zij schrijft eenvoudig met kleine (en zeer onbelangrijke) wijzigingen Löher-Margadant af, zonder dat dankbaar te vermelden overigens. Waarom die zwijgzaamheid, die het woord 'plagiaat' bijna onvermijdelijk maakt? Van het aandeel van de Duitse historicus komt het publiek niets te weten; en wat erger is, de vaak verouderde romantische voorstelling van Löher zeilt, onder de vlag van Ina Boudier-Bakker, verder als *het* leven van Jacoba van Beieren!... Niet onvermakelijk is, wat mevrouw Boudier aan het afschrift over de vrouwenoptocht uit eigen beurs toevoegt; er volgt n.l. in *Vrouw Jacob*:

'Vrouwen die voor een vrouw opkwamen.

Toen Jacoba het vernam, glimlachte ze voor het eerst - verwarmd; trotsch dat eerlijke vrouwen en moeders openlijk voor haar in het perk traden.'

Men heeft hier nu eens duidelijk voor ogen, met welke zonderlinge middelen werken als dit worden samengesteld. Een scheutje Löher, een scheutje eigen psychologie voor de 'vrouw en moeder'... et voilà! Wat blijft er hier over van het *stijlgevoel*, het allereerste vereiste voor een auteur, die de stijl van een verleden periode wil herscheppen? Ook zonder op dit afschrijven de nadruk te leggen trouwens zou ik mevr. Boudier gemis aan stijlgevoel moeten verwijten. Om de atmosfeer van Engeland en het Engelse wezen van Glocester te typeren, volstaat zij ermee hem zo nu en dan 'my dear', 'dearest', 'well' of 'good heavens' te laten zeggen! De schilder Jan van Eyck, de dichteres Christine de Pisan en de Roman de la Rose worden eens even genoemd om de lezer een vleugje parfum locale te laten ruiken; of wel, wij krijgen over Jacoba het volgende te horen: 'Overal, aan de verschillende hoven, wist zij, bloeide een herleefde groote belangstelling in de Antieken.' Alsof Jacoba *dat*, in *die* vorm uit een modern schoolboekje, geweten had!...

Het getuigt alles van een tekort, inderdaad, maar niet van een tekort bij Jacoba; de stof van haar roman, op zichzelf zo boeiend en ondanks het falen van de schrijfster hier en daar toch nog boeiend gebleven, is mevr. Boudier over het hoofd

gegroeid en het resultaat is een dik boek geworden, dat moeizaam naar zijn einde kruipt. Hopen wij voor de schrijfster nochtans, dat velen zich zullen verstrooien met de smakelijke verhalen over Jacoba's ontsnapping in manskleren uit Gent en over haar geheime echt met Frank van Borselen.

Samenvatting van de repliek van Ina Boudier-Bakker.

Mevr. Ina Boudier-Bakker antwoordde, dat een schrijver van een historische roman altijd ergens uit put, hetgeen zijn goed recht zou zijn. Zij had er nooit een geheim van gemaakt, dat zij van het boek van Löher gebruik gemaakt had. Zij putte uit het Duitse origineel, omdat daarin de bronnen nauwkeurig zijn opgegeven. Overigens had zij ook zinnen ontleend aan andere auteurs. Het enige, dat men daaruit zou kunnen bewijzen, is, dat zij niet de moeite genomen had om die paar zinnen in haar eigen woorden te verdraaien, hetgeen zij verklaart door haar slordigheid en door haar lastig goed geheugen. Van plagiaat kan hier natuurlijk niet worden gesproken, omdat de gehele Jacoba-figuur, de karakter-tekening, de psychologie, de dialogen, en de scènes, alles waar het werkelijk om gaat, oorspronkelijke vinding van de schrijfster zijn. Het is geen gewoonte om bij romantisch historisch werk bronnen te vermelden.

De liefde van Jacoba voor Arkel komt niet in Löher voor, maar is ontleend aan de kroniek van Matthias Kemp, die het overnam van Aert Kemp, een tijdgenoot van Jacoba.

(*Wij kunnen de repliek van mevr. Boudier-Bakker tot onze spijt niet in haar geheel afdrukken, omdat de schrijfster daartegen bezwaar maakte. - Commissie tot Redactie van het Verzameld Werk*.)

Dupliek M.t.B.

Het spreekt vanzelf, dat wij mevr. Boudier gaarne de gelegenheid geven zich te verdedigen tegen een zo ernstige beschuldiging als die van gepleegd plagiaat. Zij dwingt mij door haar protest echter tot een uiteenzetting, die ik liefst achterwege had gelaten, omdat ik mijn veroordeling van de roman *Vrouw Jacob* slechts voor een deel baseerde op dat plagiaat,

en omdat ik meende met twee citaten, die nu eenmaal niet liegen, te kunnen volstaan. Het stuk van mevr. Boudier is onzakelijk en gelardeerd met insinuaties; ik ga die stilzwijgend voorbij, verklaarbaar als ik ze acht door de pijnlijke situatie, waarin deze schrijfster op dit ogenblik verkeert, en ga over tot de feiten.

1e. Mevr. Boudier zegt, dat het haar goed recht is, dat de schrijver van een historische roman ergens uit put. Zeer juist. ‘Het is zijn goed recht dit te doen zooals en waar hij dat verkiest.’ Ik ben het met mevr. Boudier eens, waar zij ‘putten’ zegt; maar zij zelf putte niet, maar schreef zinnen en episodes over, hetgeen iets anders is. Als mevr. Boudier dat een ‘goed recht’ acht, dan kan ik dat alleen voor kennisgeving aannemen; ik had tot op heden gedacht, dat het overschrijven van andermans werk *onrecht*matig was, hoe dan ook. Het blijkt uit deze ontstellende verklaring van mevr. Boudier, dat zij althans voor het bewerken van historische stof alles voor geoorloofd houdt.

Bovendien betekent ‘putten’ bij de bestudering van een historisch onderwerp, dat men teruggaat tot de *oorspronkelijke* bronnen. Het boek van Löher (daarbij nog zeer onbetrouwbaar) is een reeds uit de oorspronkelijke bronnen ‘geput’ geschiedwerk. Voor mevr. Boudier, die wil putten, zoals zij verkiest, schijnt het verschil tussen directe en indirecte bron niet te bestaan. Volgens haar systeem is een roman over Napoleon, ‘geput’ uit het bekende boek van Emil Ludwig, historisch verantwoord en heeft de romanschrijver het recht, ‘zooals en waar hij verkiest’, zinnen en episoden van Emil Ludwig over te schrijven. Wellicht herinnert mevr. Boudier zich nog vagelijk dat op deze wijze prof. Colenbrander ‘putte’ uit Pirenne.

Ik geef mevr. Boudier overigens in overweging eens na te gaan, hoe haar voorgangster Bosboom-Toussaint haar bronnen bestudeerde... en *verwerkte*.

2e. Mevr. Boudier zegt, dat zij van het Duitse origineel gebruik maakte, omdat daarin de bronnen waren opgegeven; m.a.w. volgens haar voorstelling van zaken raadpleegde zij dat origineel, omdat zij daar de bronnen achterin kon opgesomd

vinden. Een zeer zonderlinge reden, want men kan beter de bronnen zelf bestuderen. Maar bovendien noopt zij mij aan de waarheid van haar woorden te twijfelen. Zij zegt n.l. verderop over mijn critiek: ‘Er valt alleen dit uit te distilleeren, dat ik mij niet de moeite heb getroost - wat slordig inderdaad en tevens slachtoffer van een lastig goed geheugen - die paar zinnen in mijn eigen woorden te verdraaien.’ Nu zijn die ‘paar zinnen’ (over dat ‘paar’ straks nog iets meer) zo tot in de woordenkeus toe gelijk aan de vertaling van Margadant, dat wij tot de volgende conclusie zouden moeten komen: mevr. Boudier heeft het Duitse origineel geraadpleegd en zich vanwege haar lastig goed geheugen de zinnen in de vertaling van Margadant herinnerd. Het wordt dan een ingewikkelde historie, waarvoor men hulpcirkels moet laten aanrukken. Dat mevr. Boudier echter wel degelijk de vertaling van Margadant gebruikte, kan ook zonder cirkels blijken uit de brieven van Jacoba, Philips en Glocester, die zij letterlijk overneemt (wat haar natuurlijk vrij staat)... maar wel degelijk uit de vertaling van Margadant! Eén voorbeeld kan volstaan.

Bij Löher-Margadant staat: (II, p. 204)

‘Tenslotte laadde hij (Philips van Bourgondië) de schuld van het tweegevecht op Humphrey en eindigde zijn brief met deze woorden: En zoo hoop ik, door Onzen Heer Jezus Christus en door de verheerlijkte Moedermaagd, voor wij uit dezen tweekamp, door U verwekt, scheiden, mijn goed recht zoo te hebben verdedigd, dat het U niet meer mogelijk zal zijn met dergelijke nieuwigheden voor den dag te komen. En daar gij verlangt, dat ik U onder mijn staatszegel een afschrift zal zenden van den brief, dien ik U onder mijn klein zegel geschreven heb, zoo doe ik U dit, volgens Uw verlangen, toekomen. En wat ik geschreven heb, wil ik vrijwillig en openlijk houden en gestand doen, op mijn vorstelijk woord, dat zonder smet en waarachtig zal zijn.’

Mevrouw Boudier (p. 323):

‘Tenslotte laadde hij alle schuld van dit duel op Humphrey, en eindigde zijn schrijven: En zoo hoop ik, door onzen Heer Jezus Christus en de verheerlijkte Moedermaagd, voor wij uit

dezen tweekamp door U verwekt, scheiden, mijn goed recht zoo te hebben verdedigd dat het u niet meer mogelijk zal zijn met dergelijke nieuwe verzinsels voor den dag te komen. En daar gij verlangt dat ik u onder mijn staatszegel een afschrift zal zenden van den brief, dien ik u onder mijn klein zegel heb geschreven, zoo doe ik u dit volgens uw verlangen toekomen. En wat ik geschreven heb, wil ik vrijwillig en openlijk houden en gestand doen, op mijn vorstelijk woord, dat zonder smet is en waarachtig.'

En mevr. Boudier zou mij willen wijsmaken, dat zij hier van het Duitse origineel (laat staan van het origineel van de *brief*, waar ik maar niet eens over spreek) gebruik had gemaakt?

Overigens is dit punt van ondergeschikt belang; of mevr. Boudier uit het origineel van Löher vertaalde met Margadant ernaast of alleen uit Margadant, doet niet af of toe aan het feit, dat zij *Löher copieerde*. En daarom gaat het.

3e. Mevr. Boudier is boos, dat ik de uitdrukking 'op de grenzen van het plagiaat' gebruikte. Ik wil uitdrukkelijk verklaren, dat ik zulks uit consideratie deed, en nu zij het mij verzoekt, gaarne wil zeggen, dat zij zich schuldig heeft gemaakt aan het plegen van plagiaat. Het spijt mij, dat zij mij tot dit prijsgeven van een hoffelijke reserve dwingt.

4e. Mevr. Boudier zegt, dat ik bij ijveriger zoeken stellig ook zinnen zou hebben gevonden uit Monstrelet, De Dynter, Olivier de la Marche e.a. Dat zij er zelf voor uitkomt, ook nog zinnen van andere auteurs te hebben overgeschreven, is nogal eerlijk, maar werpt tevens een hoogst zonderling licht op haar opvattingen omtrent het schrijven van historische romans. Men herschept dus, volgens mevrouw Boudier, een tijdvak door een aantal zinnen van verschillende schrijvers te copiëren en dan aan te lengen met wat eigen fantasie. En mevr. Boudier 'acht het eenvoudig niet de moeite waard' (hoewel het volgens haar 'handiger zou zijn') om die zinnen zo te 'verdraaien', dat niemand het merkt. Het is waarlijk verbluffend, dat mevr. Boudier niet gemerkt heeft, dat zij in deze alinea van haar stuk een complete 'defence of plagiarism' heeft geleverd! 'Want dergelijke zinnetjes màken een boek niet!' roept zij uit. Neen, antwoord ik, maar zij *staan* er dan toch

maar in massa's, terwijl het niet ‘historisch gerichte’ publiek dat alles voor de stijl en het geestelijk eigendom van mevr. Boudier verslijt!

5e. Mevr. Boudier geeft te kennen, wat volgens haar wèl plagiaat zou zijn: als zij de gehele beelding enz. van Jacoba had overgenomen. Volgens mij zou dat alleen het *summum* van plagiaat zijn. Overigens heb ik een groot deel van mijn artikel over *Vrouw Jacob* gewijd aan de eigen beelding van mevr. Boudier, die meer dan pover is, en nergens beweerd, dat deze binnenhuis-Jacoba niet van haar zelf zou zijn. Sterker: niemand anders dan mevr. Boudier had zulk een Jacoba kunnen verzinnen! Maar dat neemt niet weg, dat zij deze dame van haar vinding in een lijst van Löher heeft gevat en zich daarvoor blijkbaar nog steeds niet geneert.

6e. Mevr. Boudier zegt tot mij, die zij hier als ‘beste heer’ aanspreekt, dat de liefde van Jacoba voor Arkel niet in Löher voorkomt. Het spijt mij, maar men vindt deze romantische historie bij Löher I, p. 257, terwijl op p. 293 nog eens te lezen staat: ‘Jacoba's gedachten zweefden onrustig heen en weer: onwillekeurig vertoefde zij bij den ridderlijken Jonker van Arkel, wiens beeld in hare ziele stond gegrifd.’ Wie het is, die ‘onbekookt’ iets neerschrijft, moge de lezer beoordelen! Dat Löher zijn wijsheid uit een oorspronkelijke, maar onbetrouwbare bron had, wist ik ook wel.

Uit het bovenstaande blijkt, dunkt mij, voldoende, dat mevr. Boudier mijn zuiver zakelijk gehouden critiek op haar boek beantwoordt met onhoudbare beweringen, die haar reputatie meer bezwaren zullen dan ontlasten. Het zou haar trouwens ook moeilijk gevallen zijn, te ontkennen wat ik met de nuchtere voorbeelden aantoonde: dat zij niet opzag tegen overschrijven. Die ‘paar zinnen’? Hoewel zij op zichzelf tekenend genoeg zouden zijn voor haar ‘lastig goed geheugen’, moet ik er hier aan toevoegen, dat mijn twee voorbeelden gekozen waren uit een *ware overvloed*. Men kan zelfs met enige oefening de voorstelling van zaken, zoals die bij Löher voorkomt, in *Vrouw Jacob* op de voet volgen, ook waar mevr. Boudier de zinnen wat door elkaar gooit, verandert of met eigen vulsel completeert. Ik wil nog een enkel, wille

keurig gekozen voorbeeld geven, om de methode te illustreren.

Löher-Margadant I, p. 325:

‘De kleine kaperschepen der Dordtenaars kruisten onophoudelijk langs de zeekusten, en stroopten op alle rivieren. Geen handelsvaartuig hunner vijanden kwam ongedeerd in of uit zee. De handel van geheel Holland en Zeeland stond stil. Tegen de Dordtenaars riep Jacoba vooral de trouwe Zeeuwen te wapen. Ieder ambacht moest een oorlogsvaartuig uitrusten met minstens twee-en-dertig roeiers; de kosten werden van ieders aandeel afgetrokken; voor elken gewapenden man dagelijks zes grooten, en voor de roeiers billijke huur. Al deze vaartuigen vereenigden zich te Zierikzee, en Floris van Borselen werd met het opperbevel bekleed. Hij haalde nu de hollandsche en utrechtsche koopvaardijschepen af, die zich te Gouda verzamelden, en geleidde ze naar Zeeland, opdat zij van daar hunne reis naar Antwerpen of Vlaanderen veilig zouden kunnen vervolgen.’

Dit ‘bewerkt’ mevr. Boudier (p. 102) als volgt:

‘De kleine kaperschepen der Dordtenaren zwermden onafgebroken langs alle kusten, op de rivieren; geen handelsschip van de vijandin kwam zonder kleerscheuren (sic! M.t.B.) langs hen in zee. Het bloeiende land verkommerde, de handel stond stil. Maar Jacoba's Raad riep de Zeeuwen op voor den oorlog te water tegen de Dordtenaren. In de rijke Zeeuwsche steden ontstond groote bedrijvigheid. Ieder ambacht werd verplicht een oorlogsschip uit te rusten met minstens twee- en dertig roeiers. En voor Zierikzee, aan de breede Schelde, lag weldra de vloot, die als geleide en bescherming moest dienen voor de Hollandsche en Utrechtsche handelsschepen, welke zich te Gouda en Vlaardingen verzamelden, en voeren naar Antwerpen en Vlaanderen.’

Het bewerkingsprocédé is hier, hoewel maar zelden moeite is gedaan om de zinsbouw te veranderen (te ‘verdraaien’, in de terminologie van mevr. Boudier), nog tamelijk vrij, zoals meestal in de eerste gedeelten van *Vrouw Jacob*. Later had de schrijfster kennelijk minder lust om veel variatie aan te brengen, als zij copieerde, al wordt er toch altijd nog juist zoveel ‘verdraaid’, dat het niet al te erg in het oog loopt.

De slordigheid van de ‘bewerking’ is daarbij evident; mevr. Boudier geeft die overigens zelf toe in baar verweer, al heeft de heer Ritter ook in zijn critiek gezegd, dat zij beschikt over ‘de precisie welke een archivaris zou eren’. Die ‘precisie’ bestaat in het slordig copiëren van een onbetrouwbaar geschiedwerk, dat zelf reeds uit de directe bronnen is getrokken.

Löher-Margadant, II, p. 217:

‘De Hoekschen hadden de dijken doorgestoken, zoodat het vijandelijk kamp onderliep. Om dit water kwijt te raken, moesten de Kabeljauwschen, met veel moeite en inspanning, slooten en grachten graven. Dan kwamen echter de boeren in de stilte van den nacht en vulden of verstopten deze waterleidingen, zoodat de hutten en tenten der belegeraars weder onder water stonden, en er geen plekje in het kamp droog bleef.’

Het vrije opstel hiernaar van mevr. Boudier (p. 348) luidt:

‘De dijken werden bij verrassing doorgestoken, en onder liep het heele Kabeljauwsche kamp. De belegeraars groeven wat zij konden, slooten en grachten, om het vervloekte water dat hen verzoop af te voeren. Maar in den nacht slopen de boeren aan, zij smeten dicht en verstopten de afvoerbuizen, en in den morgen stond plotseling het heele kamp blank opnieuw.’

Of Löher-Margadant II, p. 207:

‘Hij (Philips) trok naar zijne stad Hesdin, op de grenzen van Vlaanderen en Frankrijk, waar hij een volledig kamp liet opslaan. Van alle zijden werden de beroemdste wapensmeden en borduurwerkers, de uitnemendste schermmeesters en herauten opgeroepen.’

Wordt bij mevr. Boudier (p. 324):

‘Philips trok naar zijn stad Hesdin, op de grens van Frankrijk en Vlaanderen, en deed hier een volledig kamp opslaan. Van alle oorden werden de beroemdste wapensmeden, schermmeesters en herauten hierheen geroepen.’

Ook de hierop volgende zinnen zijn wat omgegooid en naverteld. Zo worden de paarden bij Löher ‘van voren opgetuigd met de schitterende stalen borstplaten, van achteren met de goud-bestikte dekkleeden’, terwijl door mevr. Boudier die-

zelfde paarden worden ‘opgetuigd met stalen borstplaten, met goudbestikte fluweelen en zijden dekkleeden’.

Löher-Margadant, II, p. 230:

‘Toen de Hertog van deze voorstellen kennis bekwam, werd hij toornig; zij schenen hem niet vredelievend, maar veeleer zeer vreemd toe, zoo zeide hij. Met dit bescheid keerde Heer Jan terug. Hij zeide, dat men den Hertog niet meer over deze voorstellen durfde spreken; slechts dit had hij van Heer Gerard verstaan: dat wanneer de Hertog van Brabant, als rechtmatig bezitter van Holland, Zeeland en Friesland, die landen aan hem, Filips, wilde afstaan en Jacoba dien afstand erkennen, het dan wellicht mogelijk zou zijn met den Hertog van Bourgondië tot een vergelijk te komen.’

Mevr. Boudier (p. 370):

‘Maar Philips wordt zeer toornig als hij dit ontwerp leest. Hij vraagt verontwaardigd, of dit een vredelievend voorstel moet heeten! En heer Jan van Nassau keert onverrichterzake terug naar Mons. Slechts deelt Gerard van der Aa hem nog mee, dat er dit eene is: slechts wanneer de Brabander Holland, Zeeland en Friesland aan den Bourgondiër wil afstaan en Jacoba dien afstand erkennen, is er kans tot een vergelijk.’

In het Nederlands zegt men ‘kans *op* een vergelijk’, maar aangezien, de vertaling van Margadant, die Mevr. Boudier, zoals men weet, *niet* gebruikt heeft, spreekt van ‘*tot* een vergelijk te *komen*’, verschijnt er op waarlijk bovennatuurlijke wijze bij mevr. Boudier een ‘kans *tot* een vergelijk’...

Het lijkt mij nu wel genoeg. Die ‘paar zinnen’, hier geciteerd, zijn naar welbehagen aan te vullen. Wel lastig goed moet het geheugen van mevr. Boudier zijn, dat zij zoveel onthield en alleen vergat, dat het niet haar eigendom, maar dat van Franz von Löher was!

Eindnoten:

1 *De cursief gedrukte woorden ontbraken in de tekst.*

Verdediging der cultuur

J. HUIZINGA: *In de Schaduwen van Morgen*. Een Diagnose van het Geestelijk Lijden van onzen Tijd.

Het mag een buitengewoon verheugend verschijnsel genoemd worden, dat het nieuwe boek van prof. Huizinga (naar men mij in de boekhandel meedeelde) in een week tijds uitverkocht was; want een dergelijke belangstelling bewijst, duidelijker dan wat ook, dat de problemen, die door Huizinga in dit 'diagnostische' werk worden aangesneden, in Nederland in brede kring de aandacht trekken van hen, die bij de 'diagnose' ten nauwste zijn betrokken. Huizinga's boek is een reactie op tijdsverschijnselen; als zodanig is het actueel in een andere betekenis dan krantenartikelen; het signaleert, het hekelt, het waagt zich zelfs aan een schuchtere *prognose*: dingen, die het boek in het centrum van het Nederlandse cultuurleven behoren te plaatsen... en die het daar, blijkens dit eerste resultaat, ook werkelijk geplaatst *hebben*.

Een verheugend verschijnsel, niet alleen daarom. Er zijn boeken, die overlopen van tijdsproblemen, en waarvan het succes ons volstrekt niet verheugt; boeken, die barsten van de phrasen, boeken, die bezwijken onder de profetieën, boeken van schrijvers, die al te zichtbaar *zwelgen* in de ziekten van 'onze tijd' (niet de mijne, met verlof!) en zich bedrinken aan even onnozele als sonore gemeenplaatsen. Met zulke geschriften heeft het laatste boek van Huizinga niets uitstaande, al zou de ondertitel, die voor mijn gevoel te sterk generaliserend van 'het' geestelijk lijden van 'onze' tijd gewaagt, dat misschien een ogenblik kunnen doen veronderstellen (want het blijft altijd zeer de vraag, of men door dit 'lijden' te veralgemenen niet terecht komt in een bedenkelijke beeldspraak); de wijze, waarop Huizinga zich rekenschap geeft, is steeds aristocratisch, beheerst, vrij van de humbug en de heroïsche gebaren, die zo dikwijls moeten doorgaan voor diepe wijsheid. Het komt mij voor, dat Huizinga er, veel beter dan in zijn

brochure *Nederlands Geestesmerk*, in geslaagd is de indruk te maken, die hij beoogt; een indruk, die niet berust op hysterische massasuggestie en woordklank, maar op de *toon* van zijn stijl, die de stijl is van de waarachtig-persoonlijk verantwoordelijken. Daarom zal dit boek ook alleen een echo vinden bij hen, die zich niet gemakshalve onttrekken aan de verantwoordelijkheid, die zelf denken nu eenmaal noodzakelijkerwijze met zich meebrengt; voor degenen, die met een scheutje rassentheorie en een puts psychoanalyse reeds genoegen nemen, zal het afschrikwekkend zijn door zijn soberheid. Soberheid: daarmee wil ik niet zeggen, dat dit werk van geestdrift is gespeend. Maar het is de geestdrift der 'geoorloofde middelen', om een uitdrukking van Huizinga zelf te gebruiken. 'Laat men toch niet vergeten, dat de zuiverste formuleering van het heldendom, n.l. die van het middeleeuwsche ridderideaal, juist haar kracht had in de beperking der geoorloofde middelen', zegt deze schrijver met de aphoristische raakheid, die hem bij al zijn behoedzaamheid onderscheidt van andere academische geesten. Wanneer men deze zin als uitgangspunt neemt, dan kan men zonder moeite begrijpen, uit welke sentimenten de bedwongen geestdrift van Huizinga wordt geboren; hij zoekt de rechtvaardiging van zijn positie als mens (zijn menselijke waardigheid, m.a.w.) niet in de brute kracht van de gummiknuppel of in de argumentatie van de paradepas; hij verdedigt de cultuur tegen hen, die haar waarden ontkennen en daarmee de wereld willen overleveren aan de barbarie, maar hij vermijdt ieder woord, dat zou kunnen lijken op een manifest, zodat zelfs de term 'barbarie' hem niet verleidt tot rhetorische conclusies, die men in dat verband zo veelvuldig hoort trekken. Ook als cultuurdiagnosticus blijft Huizinga historicus, d.w.z. eerder geneigd tot voorbehoud dan tot speculatieve voorspellingen; hij is in dit boek polemisch geworden bijna ondanks zichzelf, en het is juist aan deze 'onwillekeurige' scherpte, dat zijn aanval op het 'hemd-en-hand-heroïsme' zijn bijzondere waarde ontleent.

Een *voorwaardelijk polemist*: zo zou men Huizinga, vooral als auteur van *In de Schaduwen van Morgen*, misschien het best kunnen karakteriseren. Als er uit de toon van dit boek

iets spreekt, dan is het een in laatste instantie zuiver on-polemisch gevoel: de liefde voor de wetenschap, de adoratie zelfs voor wat in abstractie en concentratie wordt volbracht, onafhankelijk van de massabetogingen en heesgeschreeuwde volksmenners. Ik waag de veronderstelling, dat de eigenlijke aandrift tot het schrijven van deze aanklacht tegen de cultuur-verdervende machten in deze maatschappij geweest is de belediging, die men in de laatste jaren de wetenschap heeft aangedaan; men heeft de autonomie der wetenschap verkwanseld voor de ‘oprispingen’ (het woord is van Huizinga) uit de nadagen der romantiek in geesten als Houston Stewart Chamberlain, de vader der rassenpsychose. Want waar Huizinga's geestdrift ook naar uit moge gaan, zeker niet naar culturele oprispingen, die zijn gevoel voor maat kwetsen en zijn behoefte aan een grondige en regelmatige spijsvertering der te weten feiten zelfs vermogen om te zetten in heilige verontwaardiging jegens degenen, die schrokkend eten en daarvan de gevolgen publiekelijk (liefst door loudspeakers) ten gehore brengen. De erasmiaanse afkeer van slechte manieren kan in bepaalde omstandigheden (b.v. die, waarin wij nu moeten leven) de aristocraat, die van nature een vijand is van de rechtvaardiging door polemiek, maken tot een pamflettist in de goede zin van het woord; die afkeer kan hem er zelfs toe brengen het domein van de wetenschap te verlaten en ‘tot het volk’ te spreken. Maar de hoogleraar, die aldus de zonden der wereld gaat geselen, zal in de toon van zijn betoog toch niet afdalen tot het peil der populaire boetgezanten; aan zijn toon zal men blijven horen, dat hij geen polemist is uit hartstocht, maar uit nood. En als men vraagt, op welk punt Huizinga door de nood werd gedreven, dan vindt men de liefde voor de autonome wetenschap, waarvan zijn boek is doortrokken, als gereed antwoord. Van hieruit heeft de verontwaardiging van Huizinga zich uitgebreid over de rest van het cultuurvlak; men kan de bouw zijner argumentatie uitsluitend als een geheel zien, wanneer men van die liefde voor de wetenschap uitgaat; ook zijn ethiek komt uit de stilte van het studeervertrek en vertoont als eerste kenmerk de ingeschapen afkeer van luidruchtigheid en van ongepaste overschrijding van de ge-

oorloofde spelregels der beschaafde mensen. Ik bedoel hier dus ‘liefde voor de wetenschap’ allerminst als de geborneerde bijziendheid van sommige wetenschappelijke snuffelaars; voor de tekortkomingen van deze soort wetenschapsliefde heeft Huizinga natuurlijk een open oog; ik bedoel de liefde voor het woord, voor het begrip, voor de contemplatieve geest als een zuiveringsproces van het leven der instincten. ‘*Katharsis*, zuivering, noemden de Grieken den geestesstaat, dien het aanschouwen der tragedie achterlaat, de stilte des harten, waarin medelijden en vrees zich hebben opgelost, de zuivering van het gemoed, die voortspruit uit het begrepen hebben van een dieperen grond der dingen.’ Zo zegt Huizinga in het slothoofdstuk van zijn boek; en dadelijk springt het verschil in het oog tussen dit cultuurideaal en dat van Nietzsche (toch waarachtig ook een cultuurmens!) die de tragedie een *tonicum* (d.w.z. een *overwinning* op medelijden en vrees, *geen* resignatie) noemde en de interpretatie van Huizinga (over-eenkomend met die van Aristoteles en Schopenhauer) afwees als een misverstand. Daarom komt Huizinga in verzet tegen Nietzsche's discipel Spengler, die de mens een roofdier noemt; men zal zich weer moeten herinneren, zegt Huizinga, ‘dat de mensch *kan willen* geen roofdier te zijn’. Spengler zal daartegen kunnen inbrengen, dat die wil om geen roofdier te zijn alleen bewijst, dat de mens een slecht geoutilleerd roofdier is; en daarover zullen de partijen het wel nooit eens worden, omdat hun cultuuridealen fundamenteel van elkaar afwijken.

Het is hier niet de plaats om Huizinga en Spengler (liever nog Nietzsche, omdat Spengler zoveel vertroebelende elementen van de Pruisische schoolmeester in zich heeft, die Nietzsche volkomen ontbraken) tegenover elkaar te stellen en hun cultuurbegrip te vergelijken. In het verband van dit opstel kan ik er trouwens mee volstaan te constateren, dat deze twee uitersten elkaar ondanks alles vinden (merkwaardig genoeg!) in hun gemeenschappelijk verzet tegen een *derde*, die Ortega y Gasset heeft trachten te karakteriseren door te spreken van de ‘opstand der horden’ en die zich het duidelijkst manifesteert in een rassenleer, in een absoluut gemis aan *intellectueel geweten*.

Omdat Huizinga's felle aanval op de hemdbarbaren gebaseerd is op zijn liefde voor en zijn vertrouwen in de superioriteit van de geest boven de stof (‘L'empire de l'homme sur les animaux est un empire légitime qu'aucune révolution ne peut détruire, c'est l'empire de l'esprit sur la matiére’, zei reeds Buffon met dezelfde verzekerdheid, zij het dan ook met het accent van een andere tijd), tracht hij een definitie te vinden van wat cultuur is, die aan die levenshouding uitdrukking geeft. Met alle voorzichtige voorbehoud van de wetenschappelijk georiënteerde mens zegt hij: ‘Cultuur als gesteldheid van een gemeenschap is aanwezig, wanneer de beheersching van natuur op materieel, moreel en geestelijk gebied een toestand gaande houdt, die *hooger en beter* is dan de gegeven natuurlijke verhoudingen meebrengen, met als kenmerken een harmonisch evenwicht van geestelijke en stoffelijke waarden en een in hoofdzaak homogeen bepaald ideaal, waarheen de verschillende activiteiten van de gemeenschap streven.’ Hoewel hij zelf toe moet geven, dat het waardeoordeel ‘hoger’ en ‘beter’ hier een subjectief element is, werkt Huizinga met deze bepaling; zijn ganse ethiek is van haar afhankelijk; zij brengt hem uiteraard in botsing met alle elementen, die dat ‘harmonisch evenwicht’ in gevaar brengen, en dat zijn er natuurlijk zeer vele (ook zeer uiteenlopende, onderling zelfs weer de verbitterdste tegenstanders!), aangezien er enig geweld voor nodig is om alle verschijnselen onder deze definitie te stulpen. Huizinga zegt om te beginnen zelf, dat ‘de toekenning van cultuur aan den dierenstaat onmiddellijk af (stuit) op onze spontane logische reactie, dat de term daarop niet past’. Ik voor mij deel die ‘spontane logische reactie’ in het geheel niet; maar is het, afgezien van die subjectieve meningsverschillen, niet willekeurig, het cultuurdomein door een woordspel te beveiligen tegen een invasie van dieren? Wat Huizinga ter bekrachtiging van zijn ‘spontane logische reactie’ aanvoert (namelijk het specifiek menselijk *plichts*besef) lijkt mij ook geenszins overtuigend; het is zeer de vraag, of dit plichtsbesef niet een afgeleid gevoel is en dus allerminst een oorspronkelijk kenmerk van het menselijk bewustzijn. Men kan, om Huizinga's cultuurbegrip te toetsen, niet beter doen

dan Nietzsche's *Zur Genealogie der Moral* lezen.... Intussen: de verdienste van Huizinga's boek steekt niet in dit ene, mijns inziens weifelachtige en onduidelijke hoofdstuk over de grondvoorwaarden van cultuur. Wat ik meermalen onvoorwaardelijk bewonder, is de wijze waarop (aangenomen eenmaal, dat iemand een cultuur*begrip* nodig heeft om te kunnen ageren) Huizinga zich in zijn positie van cultuur*mens* rechtvaardigt. Beter dan de omslachtige bepaling van wat cultuur is, klinkt trouwens deze uitspraak: 'Willen wij cultuur behouden, dan moeten wij voortgaan met cultuur te scheppen.' Mogen wij uit deze zin afleiden, dat de eigenlijke *waarde* van de cultuur toch in de eerste plaats, ook voor Huizinga, bestaat in een proces, waarin vergaan en geboren worden elkaar voortdurend aanvullen en afwisselen, dat, m.a.w. cultuur een begrip is, dat voortdurend *vloeiend* moet blijven en even weinig gehoorzaamt aan gecompliceerde definities als de mens zelf? Hoe het ook zij, de historicus strijdt hier met scherpe wapenen tegen hen, die, in plaats van cultuur te scheppen, prat gaan op phrasen; hij strijdt tegen de algemene verzwakking van het oordeel, tegen het misbruik van de wetenschap, tegen het verval der moraal, tegen de verabsolutering van de staat, tegen het valse heroïsme, tegen het puerilisme (een hoofdstuk met voortreffelijke stukken over de verhouding van ernst en spel), tegen de huidige aesthetische expressie (beschouwingen, waaruit duidelijk Huizinga's antipathie tegen de 'kunst om de kunst' en zijn voorliefde voor het getemperde en rationele blijkt), tegen het stijlverlies en de irrationalisering. Men behoeft het niet met de schrijver eens te zijn om zijn scherpzinnige uiteenzettingen met voortdurende belangstelling en vooral ook respect voor de geserreerde zeggingswijze te volgen. *Dat* ik het meermalen met prof. Huizinga oneens ben, volgt waarschijnlijk reeds uit het feit, dat ik zijn cultuurbegrip niet kan onderschrijven, noch zijn votum voor de wetenschap en tegen de kunst accepteren; maar het is hier niet de plaats om over dit verschil in standpunt te discussiëren, en deze andere waardering der levensverschijnselen belet mij ook allerminst bewondering te hebben voor Huizinga's betoog. Alleen wil ik niet nalaten op te merken, dat Huizinga mijns inziens

de psychoanalyse (niet haar epigonen, maar haar kernbetekenis) zeer onvoldoende weerlegt; er is zwaarder geschut nodig tegen deze ‘S. Freud’ dan Huizinga hier gebruikt! En van geschut gesproken: ik begrijp niet, waarom Huizinga, die de bewapeningswedloop zo uitnemend typeert als het ‘aanmaken van oud roest’ en ook de zogenaamde veiligheidstheorie (in Frankrijk zeer gebruikelijk) terecht qualificeert als een soort bijgeloof, elders een werkelijk niet minder dan zwaar rhetorische passage neerschrijft over de ‘soldaat in het veld’ en diens asketische zelfopoffering;[1] evenmin, waarom hij de bacterie-oorlog ‘een eeuwige en infame schandvlek op een verliederlijkt geslacht’ noemt, terwijl hij (schoon onder sterk ethisch protest natuurlijk) persoonlijk bereid schijnt te zijn om dum-dum, gasbommen, vlammenwerpers en andere heerlijkheden ‘van chemischen en ballistischen aard’ nog wat aan te zien. Dit is, dunkt mij, een onverklaarbare inconsequentie, en men moet dan ook veronderstellen, dat Huizinga het over de roofdierlijkheid van de oorlog nog niet met zichzelf eens is; òf *alle* oorlogstuig is een infame schandvlek, òf de oorlog in zijn gehele omvang is een noodzakelijk element; een middenweg bestaat alleen voor naïeve mensen, die aan een ‘fatsoenlijke’, sportieve oorlog geloven.

Maar deze en andere bezwaren van principiële aard, die ik volledigheidshalve niet geheel meende te mogen verzwijgen, doen niets af aan de waarde van het boek als zodanig. In deze tijd, die ronkt van de phrasen, staat de man, die volgens zijn geweten de waarheid spreekt, en er niet voor terugdeinst de phraseurs hardhandig aan te pakken, volgens welke beginselen dan ook, niet in de eerste plaats om zijn theorieën, maar vooral om de toon van zijn getuigenis tegenover de gepatenteerde held met gehypertrophieerde spraakorganen en slechtverteerde lectuur als bewijsmateriaal. Menselijke waardigheid: zij bestaat allereerst in het verzet tegen een mens, die de zwendel met waarden tot levensinzet maakt; Huizinga's boek getuigt er op iedere bladzijde van, dat hij aan dàt spel niet mee wenst te doen.

1 *In de* 4*e druk heeft prof. Huizinga deze passage enigszins verduidelijkt.*

Twee representaties

Kristal, Letterkundige Productie 1935
De Korte Baan, Nieuwe Nederlandsche Verhalen, bijeengebracht door H. MARSMAN en E. DU PERRON

Wanneer men een bloemlezing of een andere verzameling werkstukken van verschillende personen onder ogen krijgt, vraagt men onwillekeurig naar de *zin* van die verzameling. Misschien in veel gevallen ten onrechte; er zijn b.v. litteraire scheurkalenders in de handel, waarvan de enige zin is, dat zij de dagen der week en de daarmee samenvallende dagen der maanden nauwkeurig aangeven; maar de samenstellers van de twee hierboven genoemde bloemlezingen zullen ongetwijfeld niet gelijkgesteld willen worden met de ontwerpers van dergelijke nuttige en fraaie gebruiksartikelen. Dus vragen wij naar de zin.

Wat het letterkundige jaarboek *Kristal* betreft: het geeft een aanwijzing, in welke richting men moet zoeken door de ondertitel ‘letterkundige productie’. Daarin ligt m.i. opgesloten, dat de samenstellers (die niet genoemd zijn en derhalve wel als anonieme ‘productieleiders’ verzwegen zullen willen worden) hun boek beschouwen als een soort monster (*met* waarde natuurlijk) of misschien nog juister: als een stalenboek, waaruit de gebruiker kan opmaken, wat er alzo op de markt der Nederlandse litteratuur te koop wordt aangeboden. Die ondertitel is nuchterder dan de eigenlijke titel *Kristal*, die toch onwillekeurig aan iets stralends en gezuiverds doet denken. Weliswaar verklaren de samenstellers, dat zij daaraan niet gedacht hebben: ‘de naam Kristal wil niet een stralend epitheton zijn voor het gehalte van den inhoud, doch suggereert de van vloeibaarheid tot vorm gestolde stof, waarin het licht weerkaatst in alle kleuren van het spectrum’. Deze nadere toelichting maakt een materiële vergelijking met de naam der vroegere litteraire almanakken *Erts* (verschenen in 1926, 1927, 1929 en 1930) onmogelijk, al zal ongetwijfeld wel eens iemand gedacht hebben, dat met de evolutie van erts tot

kristal een vooruitgangssymbool was gegeven. Maar er is in de litteratuur bezwaarlijk van voor- en achteruitgang te spreken, aangezien het begrip zich op de materie met weinig succes laat toepassen; wie zal uitmaken, of 'de' Nederlandse letterkunde sinds Reinaert de Vos voor- dan wel achteruit is gegaan?

Desalniettemin is een vergelijking van opzet en inhoud der *Erts*-jaarboeken met het huidige *Kristal* zeker niet onvruchtbaar. De eerste *Erts* van 1926 was een onderneming van voor het merendeel nog onbekende auteurs, zelfs debutanten; het boekje draagt van de opzet dan ook duidelijk de sporen. Het heeft iets jeugdigs, soms ook iets infantiels, maar in ieder geval is een zekere frisheid niet te ontkennen; in het register veroorloven enige medewerkers zich grappen; zelfs de portretten hebben de glimlach van degenen, die vol overmoed in het strijdperk treden en om de dood niet bang zijn zichzelf zonder tussenkomst van een gegalonneerde huisknecht van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde aan te dienen. Wanneer men het portret van de dichter Werumeus Buning in *Erts* 1926 met dat in *Kristal* 1935 vergelijkt, dan kan men niet nalaten te constateren, dat het voortschrijden der jaren zelfs een dichter met flapdas en vragend-naïeve blik kan doen veranderen in een welgedane heer, op wie de poëzie althans uiterlijk geen bepaald stempel meer drukt. En zoals het met Werumeus Buning gaat, zo gaat het met ons allen; men verzuime ook vooral niet de beeltenissen van Anton van Duinkerken naast elkaar te leggen! Ja, het leven moge dan de poëzie niet evenaren, op de gelaten harer dragers spreekt het des te onafwijsbaarder een tale van opkomen, aankomen en door de haren heenkomen. Alleen Van Vriesland is jeugdiger geworden sinds 1926; toen staarde hij melancholiek naar de aarde, thans heeft hij het hoofd blijmoedig opgeheven en glimlacht ons tegen als een verloste, eeuwig jonge optimist.... Overigens zijn de portretten van de schilder Roelofsz in *Kristal* geen succes; blijkbaar heeft deze ongemeen begaafde satyrische tekenaar geen bijzonder talent voor het menselijk gezicht, want zijn interpretatie van b.v.J.C. Bloem en A. Roland Holst is wel erg grof en oppervlakkig! Het is niet zo eenvoudig om Ro-

land Holst op Hans Albers te doen gelijken, maar Roelofsz is het toch gelukt!

Een heel merkwaardig verschijnsel signaleert voorts het jaarboek *Kristal*; er blijkt geen jongere generatie van schrijvers te zijn! Want al zijn er enige namen bijgekomen (en uiteraard ook verdwenen) sedert 1926, het totale *aspect* van de Nederlandse litteratuur is vrijwel onveranderd gebleven. Bovendien zijn ook de auteurs, die in *Erts* niet voorkomen en in *Kristal* wel, bijna zonder uitzondering boven de dertig jaar, voorzover het de mannen betreft (op de vrouwen is contrôle onmogelijk, aangezien het register discreet hun geboortejaar verheimelijkt, op zichzelf al een bewijs, zei mij een boosaardig en volstrekt onbetrouwbaar persoon dezer dagen); men kan hen dus moeilijk meer betitelen als ‘de jongeren’, al blijft zulk een benaming nu eenmaal door de gewoonte (zie de Tachtigers!) langer hangen, dan in verband met de leeftijd aanvaardbaar is. *Kristal* vormt dus wel de neerslag van de ‘letterkundige productie’, maar een tendentie van een bepaalde generatie om zich te laten gelden, die in *Erts* 1926 te constateren valt, ontbreekt hier te enenmale.

Doet zich derhalve de vraag voor: *zijn* er geen in de letterlijke zin van het woord jonge schrijvers? Of dwingt de tijd hen allen politici of cineasten te worden? Of zijn zij er wel, maar dringt hun bestaan niet door tot de redacteuren van *Kristal*? Het laatste lijkt mij toch niet erg waarschijnlijk, want Marsman b.v. was tien tot vijftien jaar geleden werkelijk niet ‘gearriveerd’, maar zijn stem hoorde men terdege! Hoe het ook zij, het verschijnsel doet zich voor, en het stelt ons voor een probleem. Het zou inderdaad wel eens niet onmogelijk kunnen zijn, dat de omstandigheden in die mate absorberend werkten, dat voor de bezinking van litteratuur juist in de jeugdjaren dit tijdvak geen ruimte overliet. Het geeft mij overigens een hol gevoel in de rug, dit ontbreken van een nieuw front met programma's en manifesten.

Kristal is dus een verzamelboek zonder veel samenhang en men kan de bijdragen daarom het best beoordelen alleen als afzonderlijk heden, door een toevallige oproep van objectief-gestemde personen bijeengebracht. Wel hebben de samenstel-

lers zich aan auteurs gehouden, ‘die voor dit tijdperk kenmerkend zijn’, en dus b.v. niet Van Schendel en Henriëtte Roland Holst uitgenodigd; maar de grens blijft vaag, en de bijdrage van Nescio (op zichzelf curieus en representatief voor de schrijver van *Dichtertje* en *De Uitvreter*) is nu ook niet bepaald van ‘dit tijdperk’.

Aangezien critisch proza en toneel niet zijn opgenomen vanwege de beperkte ruimte, zijn er slechts twee genres, die bij de beoordeling gemakshalve gescheiden moeten worden: ‘creatief’ proza en poëzie. Het lijkt mij niet te loochenen, dat de poëzie het in deze bundel met enige lengten wint van het proza; alle bijdragen, die ik onder de lezing noteerde als bijzonder treffend, zijn gedichten! Ik noem b.v. *Processie* van Mien Proost (de dame, die zich nu definitief als een heer heeft ontpopt); de zeer opmerkelijke verzen van J.C. Noordstar, die een eigen toon hebben en verrassen door hun originele fantasie; een in zijn doelloosheid van bedoeling zeer geslaagd gedicht van M. Nijhoff, *Impasse*; drie van de beste gedichten van Anthonie Donker; een treffend gedicht over Rembrandts zoon Titus van Jan Engelman; opmerkelijke poëzie van Leo van Breen, J. van Hattum en S. Vestdijk, en nog meer dat de aandacht verdient. Maar bij het proza is de oogst gering. Men krijgt de indruk, dat de *truc* een belangrijke, tè belangrijke rol speelt in verschillende van de hier opgenomen fragmenten en novellen, terwijl de rest niet boven de middelmaat van het oude procédé uitkomt. Moet men zich laten imponeren door daverende fragmenten als die van de kunstjournalist W.A. Wagener (*Roem is een Narcoticum*), of nare verhalen als *Liberty Hotel* van Jo Otten, of al te faciele vie-romancéerecepten als Van Wessems *Monsieur de Talleyrand*? Wat mij betreft dan nog veel liever de soliede verteltrant van Antoon Coolen, die tenminste geen bijzondere litteraire pretentie heeft; en het oude stuk *Een Lange Dag* van Nescio wordt werkelijk door geen van de andere aanwezige prozaïsten overtroffen!

Er zijn natuurlijk hier en daar lichtpunten; maar het algemene aspect is zeer zwak en onbevredigend. Men moet zich dus troosten met de poëzie.

De uitvoering van *Kristal* is royaal en bijna deftig; in verband met de hierboven gememoreerde leeftijdsquaestie zou men bijna durven beweren, dat deftig en dertig identiek zijn.

Van het proza gesproken: naast *Kristal*, dat een willekeurig beeld van de 'productie' wil geven, kan men de bundel novellen leggen die door H. Marsman en E. du Perron zijn verzameld. In tegenstelling tot de redacteuren van het jaarboek voornoemd zijn de samenstellers wèl met een bepaald plan te werk gegaan; een plan, waarvan zij in een woord ter inleiding rekenschap afleggen. Zij zijn van mening, dat er hier te lande een ongemotiveerde voorkeur bestaat voor de roman, terwijl het korte verhaal overal en altijd tekort komt; ten onrechte zeggen zij, want er is meer meesterschap te vinden in dat korte verhaal dan in de roman. Daarbij stellen zij zich scherp tegenover het heersende provincialisme en 'huiskamer-realisme'; zij nemen het op voor het proza, 'dat Nederlandsch, maar tevens Europeesch tracht te zijn'. 'De vrees, dat een litteratuur haar eigen karakter zou kunnen verliezen naarmate zij Europeescher van visie wordt, van cultuur en niveau, is een kinderachtige vrees, en nogmaals een provinciale', heet het in de inleiding; 'een schrijver blijft één met zijn taal en door die taal met zijn land. En de dwaling dat de zielskracht met het toenemen van de denkkracht verminderen zou, berust op een overeenkomstige vrees: wezenlijk wordt men alleen door de werking van zijn volle denkkracht.'

Deze oriëntering zou misschien nadere uitwerking behoeven, maar zij is in beginsel toch wel duidelijk: *geen Blubo*! Zij is ook opmerkelijk, omdat zij twee tamelijk uiteenlopende schrijvers, Marsman en Du Perron, blijkbaar kan dienen als basis tot samenwerking. En als men de gekozen verhalen overziet, moet men erkennen, dat de beide collaboranten er in geslaagd zijn hun programma in practijk te brengen, terwijl zij toch geenszins dogmatisch te werk zijn gegaan bij hun keuze. Natuurlijk sluit de opzet bepaalde auteurs uit; maar daardoor krijgt men ook houvast aan het boek, dat m.i. eerder te ruim dan te eng gehouden is, de beginselverklaring van de inleiding in aanmerking genomen. De vertegenwoordigde schrijvers zijn: R. van Genderen Stort,

M. Nijhoff, Jeanne van Schaik-Willing, Paul van Ostayen, Maurice Roelants, J. Slauerhoff (die in *Kristal* ontbreekt), H. Marsman, E. du Perron, Albert Helman, Gerard Walschap, A. den Doolaard, Eva Raedt- de Canter, Maurits Dekker, Jef Last, Filip de Pillecijn en S. Vestdijk. Niemand, dunkt mij, kan uit deze lijst een benauwd-dogmatische verenging van gezichtskring distilleren.

Omdat de samenstellers de medewerking niet afhankelijk stelden van de ‘nieuwheid’ (de titel is dus in zoverre onduidelijk, dat het hier meestal in tijdschriften reeds gepubliceerde novellen betreft), hebben zij bij hun keuze zo scherp mogelijk kunnen letten op de *waarde*. Daarom komen hier verschillende auteurs met hun beste specimina voor de dag; zo b.v. Marsman zelf (*De Bezoeker*), Eva Raedt-de Canter (*De Droom*), R. van Genderen Stort (*Het Vaderschap van Paul Hooz*) en diverse anderen; natuurlijk zijn er ook, die door hun bijdrage niet de volle maat krijgen (Gerard Walschap in *Genezing door Aspirine* en S. Vestdijk in *Een Twee Drie Vier Vijf*; overigens geenszins slechte verhalen!), maar dat is wel onvermijdelijk.

Ik kan geen analyse geven van alle verhalen in deze verdienstelijke bundel; maar hoofdzaak is, dat hij beantwoordt aan zijn doel en inderdaad laat zien, dat het Nederlands-Vlaamse taalgebied proza van betekenis heeft voortgebracht, dat de vergelijking met buitenlands werk zeer zeker kan doorstaan. *De Korte Baan* spreekt in dit opzicht *Kristal* tegen; en het stemt tot optimisme, dat een oogst van één jaar geen maatstaf blijkt voor het niveau van het Nederlandse proza als zodanig.

Uit en toch in de rij

TOP NAEFF: *Een Huis in de Rij*

Het gezichtspunt, waaronder men een boek beschouwt, is zeer sterk afhankelijk van de omstandigheden, waaronder men zijn critiek schrijft. De naïeve verdedigers van de 'objectiviteit' in de critiek zullen zelfs moeilijk kunnen ontkennen, dat de al dan niet gevuldheid van de maag een rol speelt bij het formuleren; juist de nuance, d.w.z. de 'kleinigheid' in de uitdrukkingswijze, die vaak de toon van een opstel bepaalt, kan men zich onmogelijk losdenken van een zekere stemming, waarin de criticus verkeert; ook al heeft hij in grote lijnen en grove omtrekken doorgaans 'dezelfde vaste principes', hij zal zich toch onmogelijk kunnen bevrijden van het onfeilbaar reagerend instrument, dat door de vereerders van de ziel soms met enige minachting 'maar' zijn lichaam wordt genoemd. En dus: alle genuanceerde critiek wordt met het lichaam geschreven; met het bezielde lichaam, als men wil, om alle misverstand te voorkomen. De critiek, zou men dus kunnen zeggen, is even objectief en even subjectief als ons bezielde lichaam is; zij heeft, evenals dat lichaam, een zekere constantheid (men beschikt altijd over zijn maag) en een zekere wisselvalligheid (men heeft nu eens een volle, dan weer een lege maag). Zich afvragen, of de critiek objectief dan wel subjectief is, blijkt dus wel even nutteloos als zich afvragen of het hebben van een maag het hebben van nu eens een volle en dan weer een lege maag uitsluit. Natuurlijk, de criticus opereert met vaste maatstaven; maar dat betekent allerminst, dat hij zichzelf miskent als iemand, die afhankelijk is van stemmingen en toevallige gesteldheden, of (sterker nog), dat hij iedere andere maagbezitter ook alle wisselvalligheden van zijn eigen maag als *de* waarheid omtrent *de* maag zou willen opdringen!

Deze kleine inleiding, die wellicht nog kan dienen als schertsende bijdrage tot het al zo dikwijls met deftige woorden be-

handelde thema van objectiviteit en subjectiviteit in de critiek, heeft waarschijnlijk niet onmiddellijk uit te staan met het boek van Top Naeff, *Een Huis in de Rij*, dat de aanleiding was, dat bovenstaande vergelijking in mij opkwam: maar *middellijk* toch wel een en ander. Ik kon mij onder het lezen van deze roman b.v. onmogelijk losmaken van verschillende andere romans, die ik in de laatste tijd had ‘verteerd’, en die mij al dan niet ‘zwaar op de maag’ hadden gelegen. In de eerste plaats moest ik wel voortdurend vergelijken met de twee romans van Nederlandse kunstzusters: *Vrouw Jacob* van Ina Boudier-Bakker en *Prins Incognito* van Jo van Ammers-Küller; in de tweede plaats brachten onderwerp en stijl mij telkens twee andere romans van kunstbroeders te binnen: te weten *Else Böhler, Duitsch Dienstmeisje* van Vestdijk en *De Boeken der Kleine Zielen* van Couperus. Ik zou dus moeilijk kunnen ontkennen, dat de gezichtspunten, waaronder ik het boek van Top Naeff beschouwde, afhankelijk waren van de toevallige omstandigheden; hetgeen nog geen reden is, om niet met alle disponibele middelen te trachten die gezichtspunten zo objectief mogelijk onder woorden te brengen.

Het eerste gezichtspunt: de vergelijking met mevr. Boudier en mevr. Van Ammers. Die vergelijking valt zo drastisch ten gunste van Top Naeff uit, dat men er nauwelijks voor zou terugschrikken haar boek in deze relatie meesterlijk te noemen. Wie enig gevoel heeft voor stijlnuance, zuiverheid van expressie, beheersing van het onderwerp, die zal reeds na lezing van tien bladzijden van *Een Huis in de Rij* moeten constateren, dat hier een schrijfster aan het woord is, die haar middelen even precies in haar macht heeft als zij haar onderwerp kent. Er is in deze roman geen sprake van de machteloze slordigheden, waaraan mevr. Boudier zich in *Vrouw Jacob* te buiten gaat, een voudig omdat zij haar onderwerp niet voldoende beheerst; men stuit nergens op enormiteiten en hemeltergende banaliteiten, zoals die, waarvan de roman van mevr. Van Ammers op elke pagina overloopt, omdat de dame in quaestie zich blijkbaar grif tevreden stelde met dwaze boekencliché's in plaats van tot de levende mensen te gaan.

Als men in het prospectus voor *Een Huis in de Rij* leest, dat de schrijfster ‘zich nooit afvroeg wat het publiek nu wel het liefst verhaald zou willen zien’ en dat zij ‘uitsluitend dat gaf, wat het leven haar aan indrukken en belevingen bood’, dan kan men dat volledig onderschrijven. Hoezeer de materie, waaruit haar boek is opgebouwd, ook binnen het bereik moge vallen van een betrekkelijk groot publiek, Top Naeff versmaadt inderdaad alle goedkope concessies aan de publieke smaak; ik geloof (als ik de hier te lande zo gebruikelijke term goed begrijp), dat het juist dit is, wat men haar liefdeloosheid noemt. Immers wij ontmoeten noch een Humphrey van Glocester in de jas van Bernard Bandt, noch een stel filmsnaken met overgekookte fatsoensbegrippen in haar roman; de psychologische verantwoording van de personages is exact en concreet tegelijk; dat al deze mensen uit een provinciestadje aan bepaalde beperkingen zijn gebonden, doet daaraan niet af of toe. Afgezien van het m.i. onloochenbare feit, dat *Een Huis in de Rij* te lang is, dat het slot met de mooie postume compositie gemist had kunnen worden, aangezien de verhouding tussen de vioolleraar Gustaaf Rippe en zijn vrouwelijke collega aan de muziekschool Hilde Brunt de levende kern is van dit werk en met het eindigen van die verhouding ook de spanning om het probleem eindigt... dit boek is *zeer goed* geschreven. Daaronder versta ik: zeer sober geschreven, zeer beeldend geschreven. Ik meen dat te nadrukkelijker te moeten vaststellen, omdat het probleem van Rippe en Hilde mij eigenlijk koud laat en gebrek aan werkelijke belangstelling in een probleem de bereidwilligheid tot het erkennen van qualiteiten meestal niet groter maakt. Er hebben nu eenmaal al heel wat huizen in provinciesteden op deze manier in de rij gestaan, terwijl vioolleraren met een overschot aan romantiek, dat zij in een tot gewoonte geworden huwelijk niet kwijt kunnen, ook wel meer opgetreden zijn (zij het dan met een ander beroep) in de Nederlandse roman. Het schema is ditmaal weinig verschillend van de andere schema's in dit genre; maar Top Naeff is wel degene, die zich het best op de uitwerking verstaat. Zij kent haar grenzen en zij houdt zich er aan; haar stijl draagt van die zelfbeperking de duidelijke sporen. Zo

analyseert zij de romantische verlangens van de in zijn beroep en huwelijk opgesloten Rippe als volgt:

‘Niet naar de lusten als zoodanig verlangde hij, maar naar de ruimte, de verlichting van eens een stap uit het gareel, al was het maar een stuntelige danspas; naar het gevoel te leven, het leven in zich bevestigd te voelen. Uit de oorlogsberichten in de courant vormde hij zich daarnaast een eigen voorstelling van het bloedig samentreffen aan het front, die meer geleek op Indianen-gevechten zijner jongensjaren dan op eenige werkelijkheid. En altijd waren deze tafereelen doortrokken van muziek, marsch-muziek, en den roffel van drommen vaste, doelbewuste voeten onder den blauwen hemel. In zonderlinge tegenstelling tot zijn tengere verschijning met het groote hoofd en den diepen, naar binnen gekeerden blik, toog zijn geest des avonds, terwijl hij tegenover zijn vrouw aan de theetafel de avondbladen las, er in soldatenpak op uit, bezocht de slagvelden, hielp de gewonden wegdragen onder den regen van kogels en granaatbrokken door, verbond de afgrijselijke stompen. Wanneer er maar een weg te banen ware geweest, Gustaaf Rippe zou zich als vrijwilliger hebben aangemeld.’

Conform de grenzen van Top Naeffs talent is die weg natuurlijk niet te banen; het avontuur wordt verdrongen en geprojecteerd op een meisje, dat die verlangens tot bescheidener proporties terugbrengt. Maar dit fragment is als exposé uitstekend, en daarom citeer ik het hier; de schrijfster laat zich door de romantiek zelf niet bedotten, haar koele voorbehoud tegenover het theetafel-avontuur redt het absoluut van de belachelijkheid, waartoe een enthousiaster of gemeenplaatsiger beschrijving het met zekerheid zou hebben gedoemd. Of neem deze atmosferische aanduiding van een wandeling van Rippe en Hilde:

‘De zon, die zonk boven de weilanden, haalde alle kleuren op, als een diep en helder vernis. Felrood de schaarsche daken, de papavers in het goudgeel koren, hard groen de hekken, de melkemmers, de klaver en het gras. In dat licht zagen zij elkaar aan met eveneens verdiepten en als gevernisten blik.

Meteen moesten ze uitwijken voor koeien, een zestal, dat

hen bol, en nog eens omkijkend, monsterde. De jongen erachter groette. En toen deze processie in wit en zwart voorbij was gestapt, had Rippe al weer zijn gewone gesloten gezicht; slechts bleef er een laatste glans over schijnen, als van de zon, die de raamkozijnen met goud aanstreek en zich bedde in de sloot als onder een gulden sprei.'

Er is geen twijfel mogelijk: iemand, die zo schrijft, weet wat schrijven is, weet vooral ook, van hoeveel betekenis het *verzwijgen* is bij het 'schilderen' in taal. Top Naeff bereikt, hoe dan ook, op de beste bladzijden van haar roman een afstand tot haar personages, die in de litteratuur van haar medeschrijfsters zeer zeldzaam is; en wie afstand kan nemen, staat op een of andere manier *boven* zijn (haar) onderwerp.

Via de afstand kom ik op mijn tweede gezichtspunt: de vergelijking met Vestdijk en Couperus, die in hun bovengenoemde boeken zich eveneens bezighouden met de Nederlandse 'kleine zielen'. En ziehier nu gedemonstreerd, hoe het oordeel over de qualiteit van een boek afhankelijk is van de vergelijkingspunten, die men als lezer of criticus kiest: terwijl Top Naeff haar mededingsters Boudier en Van Ammers ver achter zich laat, is het, of haar boek plotseling iets mevrouwachtigs krijgt, wanneer men het naast de romans van Vestdijk en Couperus legt. Ik bedoel met het woord 'mevrouw' niet een hatelijkheid, die alles ongedaan maakt, wat ik zoëven aan gunstigs over *Een Huis in de Rij* in het midden heb gebracht, maar zuiver en alleen een plaatsbepaling; waarom zou er niet een superieure mevrouw-schrijfster in onze litteratuur kunnen zijn? Onder hetzelfde sociale aspect bezien is Vestdijk wel een burgerman en Couperus een dandy; zulke plaatsbepalingen zeggen veel, en niets. Wanneer ik de mevrouw-kant van Top Naeff naar voren breng, wil ik in dit geval alleen zeggen, dat haar wijze van afstand-nemen, haar scepsis een leegte achterlaat; hier is noch Vestdijks felle, met wapens uit alle cultuurarsenalen toegeruste haat, die aanvalt op de burgerlijke conventies, noch de milde ironie (gemengd met begrijpend meeleven) van Couperus, die deze conventie met al hun belachelijkheid in een glimlach opheft; hier is de negativiteit aan het woord van iemand, die, uit de conventies voort-

gekomen, hun paskwilligheid heeft gezien... en desondanks de magische cirkel dier conventies niet heeft kunnen verbreken. ‘Waartoe diende het allemaal, dacht hij, waartoe diende het!’ leest men op p. 171 van *Een Huis in de Rij*, en ongeveer hetzelfde zegt de laatste zin van het eerste boek van *De Kleine Zielen*: ‘Het is alles om niets...’; maar er liggen werelden van verschil tusschen die twee schijnbaar zo gelijkluidende uitspraken. Achter de stijl van Couperus raadt men de man, die ook een Alexander, een Xerxes kan riskeren, terwijl de burgermensen van Vestdijk dadelijk om kunnen slaan naar middeleeuwse leprozen of landsknechten uit de dertigjarige oorlog; achter de scepsis van Top Naeff is de leegte, is misschien het negatief van het negatief, omdat desillusie en vervreemding van het eigene voor deze schrijfster geen nieuwe perspectieven hebben geopend en haar onherroepelijk blijven opsluiten in haar lang verworpen kring. Misschien hoort men de toon van dit soort scepsis het best uit een zin over een overigens volkomen onbelangrijke tante Clara uit *Een Huis in de Rij*:

‘En toen om vier uur dien nacht een luidruchtig gezelschap Hilde thuis bracht, gleed tante Clara uit haar bed en wachtte in haar peignoir, fluweel met zwanendons, op het portaal, om uit de tweede hand de nachtelijke vreugden te genieten, waarvan het huwelijk met den makelaar haar te vroeg had gespeend.’

Ook deze tante Clara zal zeker op haar manier sceptisch zijn geweest, vanwege de tweede hand en vanwege de makelaar; waarschijnlijk zal zij zich minder scherp bewust hebben gemaakt dan Top Naeff, wat desillusie is; maar het fluweel met zwanendons van haar peignoir vindt men toch terug in de stijl van *Een Huis in de Rij*, dat als document van Top Naeffs levenshouding zeker tot haar beste boeken behoort, en - meer in het algemeen - tot de boeken, die men niet weglegt zonder er (met welke gevoelens dan ook) door geboeid te zijn geweest.

Poëzie en volk

VICTOR E. VAN VRIESLAND: *Herhalingsoefeningen*
J.W.F. WERUMEUS BUNING: *Negen Balladen*

Het *woord* is een zonderling instrument, en vooral wanneer het de mens dient in de poëzie. Men kan in deze regionen het woord noch beschouwen als zuivere muziek, noch als zuiver beeld, noch als zuiver begrip; het heeft van alle drie iets, het mist van alle drie de volstrekte consequentie, het beweegt zich voortdurend, al naar gelang de dichter het nodig heeft om zich uit te drukken, tussen de drie mogelijkheden in. Het kan zowel dienst doen voor iemand, die de gecompliceerdste aandoeningen wil onthullen en bezweren tegelijk, als ook een middel zijn om de dichter een vrijbrief te verschaffen voor niet-denken, niet-gecompliceerd-zijn, alleen-maar-argelozeziel-zijn.

Stel naast elkaar de dichters Victor E. van Vriesland en J.W.F. Werumeus Buning. Beiden dichters, en zelfs talentvolle dichters; maar hoe verschillend richt de poëzie hun woorden! Voor de eerste is zij een middel om een hoogst gecompliceerd geheel van aandoeningen de gestalte te geven van het gedicht; voor de ander schijnt zij een middel om alle complicaties van het individuele leven te negeren door een joviaal en ‘volks’ geluid, dat stellig minder naïef is, dan het zich voordoet. Zo althans is ongeveer de verhouding tussen de twee laatste bundels van deze dichters, *Herhalingsoefeningen* en *Negen Balladen*; men zou de bundel van Buning zelfs als een polemiek in verzen tegen de bundel van Van Vriesland kunnen beschouwen, zo uitdagend is bij Buning het ‘probleemloze’ inzet geworden, terwijl bij Van Vriesland ieder vers de sporen draagt van een ingewikkeld proces. Reeds het tempo van ‘produceren’ geeft een merkwaardig verschil te zien; de datering van de afzonderlijke gedichten in *Herhalingsoefeningen* wijst op een intermitterende inspiratie; het werkelijk niet lijvige boekje bevat gedichten van 1927 tot 1935, en van

een onverantwoordelijk stromende virtuositeit kan men Van Vriesland dus onmogelijk betichten. De balladen van Buning zijn niet gedateerd, maar uit de verschijning in de tijdschriften kan men wel opmaken, dat zij betrekkelijk snel na elkaar zijn tot stand gekomen; en bovendien is aan de bundel een prospectus toegevoegd, dat (hoewel uiteraard niet ondertekend) zo kennelijk afkomstig is van de dichter zelf, dat men het wel als een soort programma mag beschouwen. ‘Het valt niet te ontkennen’, heet het daar, ‘dat een ver doorgedreven intellectualisme onze jongste poëzie in vele gevallen met verarming en verdorring bedreigt en dat men in vele gevallen, de goede niet te na gesproken, van litteratuurvergiftiging kan spreken. Als reactie daartegen kan men een streven waarnemen om eenvoudiger, zoo men wil realistischer poëzie te schrijven. Zulk een streven is niet gewild - men kan in de kunst niets “willen” - maar spontaan, en naar wij meenen gezond.’

En de steller van dit prospectus met zijn polemische inhoud beroept zich daarna op een uitspraak van Synge: ‘Poetry must be brutal, before it becomes human again.’ Dit laatste gezegde kan de heer Van Vriesland zich dan speciaal aantrekken, die in zijn poëzie niets brutaals heeft en dus, als men het woord van Synge tot recept zou willen proclameren, nog niet aan het menselijke toe zou zijn.

Gelukkig zijn poëtische programma's er slechts om als handleiding, niet om als waarheidscriteria te dienen. Dat Buning zich na een periode van vage rozen genoopt voelde om mannentaal te gaan spreken, bewijst nog niets tegen het intellectualisme in de poëzie *in het algemeen*. Het is de vraag, wie de litteratuur meer ‘vergiftigt’, de dichter Van Vriesland of de dichter Werumeus Buning. In ieder geval maakt de poëzie van Van Vriesland op mij de indruk ‘noodzakelijker’ te zijn dan de jongste balladen van de man met de ongetwijfeld virtuoselijk beoefende volkstoon; maar zij zullen zeker minder weerklank vinden bij een publiek, dat *Maria Lécina* (en niet zonder reden, dat moet er dadelijk bij worden gezegd!) aan een tiende druk hielp. Het geldt hier niet zozeer een vergiftiging met als reactie daarop een vereenvoudiging, zoals het

prospectus bij de *Negen Balladen* het gaarne zou doen voorkomen, maar veeleer een beroep op tweeërlei gehoor: het ene gehoor, dat van de poëzie een persoonlijke confrontatie eist, het andere gehoor, dat in de poëzie verlost wil worden van intellectuele verantwoordelijkheid en zich nu wil 'loszingen van de betekenis' in een andere zin dan de dichter Nijhoff dat eens bedoelde. Het is dus niet zo, dat de Nederlandse poëzie was vastgelopen in de complicaties à la Van Vriesland en uit dat dilemma moest worden bevrijd door de balladistische jovialiteit à la Buning; maar de twee genres hebben al eeuwen *naast* elkaar bestaan en zullen ook wel blijven bestaan, zolang men poëzie schrijft, omdat het woord zich voor beide dichterlijke doeleinden even voortreffelijk laat gebruiken. Ik voor mij (en dat komt, omdat ik even vergiftigd ben als Van Vriesland, zij het dan ook minder poëtisch) word door *Herhalingsoefeningen* heel wat meer vastgehouden dan door *Negen Balladen*. Het moeizame en niet-joviale, ook waar het een geprononceerd 'duister' karakter heeft, is bij Van Vriesland ten minste nergens vervlakt tot manier, wat men van Bunings balladenstijl geenszins zo maar zou durven beweren. Van Vriesland geeft zich als een 'duister' poëet, en waar hij dus in verzen van later datum in deze bundel op zijn manier tot vereenvoudiging schijnt gekomen, kan men er ook zeker van zijn, dat die vereenvoudiging niet het resultaat is van een vooropgezet program. 'Men kan in de kunst niets "willen"'... neen, inderdaad, niet zodra men verzen schrijft en instrument wordt van allerlei oncontroleerbare half-bewuste en onbewuste roerselen der ziel; maar men kan zich toch wel degelijk, zoals dat bij Buning het geval is, in een bepaalde richting forceren, als men ten minste het talent heeft (en dat heeft Buning zonder enige twijfel), om wat een onontwikkeld en gans niet dichterlijk geïnstrueerd man eens noemde 'de kraan open te zetten'. En hoe men verder nu ook over de poëzie van Van Vriesland moge oordelen, hij heeft deze kraan der virtuositeit niet opengezet en zich eerder tegen de virtuositeit verzet dan dat hij haar cultiveerde.

Er zijn ook twee dichterlijke 'ponteneurs', die men in de dichters Van Vriesland en Werumeus Buning aardig beli-

chaamd kan zien, naast elkaar en tegenover elkaar. Van Vriesland vertegenwoordigt het dichtertype, dat zijn waardigheid zoekt in de elite van het dichterschap; de bijzondere sensatie is voor hem gewettigd door het feit, dat zij in poëzie haar kristallisatie vond. De ‘duisterheid’ van Van Vriesland of de hem verwante Paul Valéry zou door een antidichter als Multatuli als een kale pretentie zijn verworpen en geridiculiseerd. Men kan zich n.l. op twee wijzen tot zijn bijzondere sensaties verhouden: men kan ze koesteren, maar men kan ze ook als overproductie van de geest beschouwen, d.w.z. hun onverschillig gastvrijheid verlenen, omdat men ze nu eenmaal *heeft*, en aan hun aanwezigheid trachten voorbij te gaan. Het eerste doet Van Vriesland, en doen met hem alle ‘duistere’ dichters; het tweede deed Multatuli, omdat zijn actieve, strijdbare natuur met die sensaties niet veel wist aan te vangen (zijn gedichten zijn, zoals men weet, meestal abominabel). Multatuli had dus in het geheel geen dichterlijk ‘ponteneur’, want hij vond het ‘rijmen’ niet veel bijzonders, al was hij op zijn tijd natuurlijk trots op zijn verzenmakerij; hij zocht zeker niet de elite der poëtisch gevoeligen, tot wie Van Vriesland zich richt en wel *moet* richten, omdat ‘de menigte’ hem niet zou verstaan. Multatuli wilde op één of andere wijze tot ‘het volk’ spreken, en het feit, dat hij juist daarom bij zijn volk niet in trek was, behalve als rariteit, kan men de grote paradox en de grote tragedie van zijn leven noemen.

Er is dus een schijnbare overeenkomst tussen de directheid of z.g. vulgariteit van Multatuli en de nieuwe volkstoon van Werumeus Buning, waaruit men zou kunnen concluderen, dat Multatuli en Buning elkaar ontmoeten op het terrein der populaire expressie. Maar niets is onjuister! Zo volks als Bunings balladen eruit zien, zo geraffineerd aesthetisch zijn zij in werkelijkheid. Ongetwijfeld, hij richt zich niet tot de elite der poëtisch-gevoeligen, die Van Vrieslands publiek moet uitmaken, want hij heeft genoeg van het intellectualisme, dat deze elite aankleeft; hij wil royaal omgaan met het woord ‘God’, zonder zich daarbij veel te denken of voor te stellen, hij wil vrijgevig kunnen zijn met het ‘goede zeemanshart’ zonder ieder ogenblik op de vingers te worden getikt, hij wil

rustig zijn suggestieve platenboek der poëzie kunnen doorbladeren en daarbij om de weerga niet (men ziet, ik word ook al volks van toon!) worden herinnerd aan zo iets droogs en onjoviaals als *Die Kritik der Reinen Vernunft* wel moet zijn. Maar desalniettemin is Buning het tegendeel van de volksdichter, en ook geloof ik niet, dat hij de behoefte heeft om eenvoudig en helder te zijn, zoals Multatuli dat wilde, al doet hij ook nog zo 'brutaal'. Buning zoekt de verantwoordelijkheid voor het zich uiten in woorden niet *elders* dan Van Vriesland (zoals Multatuli), maar hij *ontwijkt* die verantwoordelijkheid; hij schept behagen in de virtuositeit, die hem eigen is, hij baadt in het prettige en volbloedige, heerlijk-beeldende en steeds-doorstromende, waarvoor men als lezer slechts wat elementaire ontvankelijkheid en eruditie nodig heeft om er met volle teugen van te genieten. Zijn dichterlijke 'ponteneur' is niet het volk, maar de volk*stoon*; en de volkstoon als principe is meestal precies het tegenovergestelde van het volk. Men kan het ook aan de samenstelling van de bundel *Negen Balladen* duidelijk merken: sedert Buning ontdekte, dat wij intellectualistisch vergiftigd waren en dat de volkstoon daartegen de ware remedie was, begon hij zijn in veel opzichten zo geslaagde *Maria Lécina* in nog volkser variaties te herhalen, zodat zijn bundel eindelijk met enig recht de titel had kunnen voeren, die Van Vriesland voor de zijne heeft gekozen. Houdt men van deze virtuositeit, dan zal men haar ook subliem vinden, want Buning verstaat zich op het métier en schrijft ook in deze balladen nog de beeldendste regels, ja zelfs uitmuntende strophen; ook waar men hem om zijn vlotheid niet goed zetten kan, is hij een taalvirtuoos van bijzondere qualiteit. De vraag is alleen maar, of men zich door deze toon laat *meedragen*, ja dan neen.

Het blijkt mij al schrijvende, dat ik mij ditmaal meer heb bezig gehouden met een relatie tussen twee dichters, die met hun poëzie verband houdt, dan met hun poëzie zelf. Men moge mij dat voor deze maal ten goede houden; de tegenstelling was te verleidelijk om haar niet even uit te buiten, en wie zich voor poëzie interesseert, zal zich door deze bespiegeling misschien toch tot persoonlijke kennismaking geprikkeld voelen.

Met name de poëzie van Van Vriesland, deze grillige verbinding van gevoelsvegetaties en denklianen, besef ik als door dit artikel zeer onvoldoende gekarakteriseerd. Maar er zal vaker gelegenheid zijn om over ‘het wezen der poëzie’ te spreken en ik besluit dus deze beschouwing met het citeren van een vers uit deze *Herhalingsoefeningen*, die de dichter helpen ‘onverschillig af te wachten den engros kleptomaan dood’:

Maannacht

Langzaam klimt de maan achter kleine daken:
Een dag die stiller is dan dagen zijn
Giet zich koel aan mijn oogen uit, een schijn
Van in verstorven rust glashelder waken.

Het is een onverwacht verplaatst geraken
In een bestaan dat er nog niet kan zijn,
Of reeds voorbij; ik ken het niet als mijn
Gebied; het zal mij tot een vreemde maken.

En ik geloof niet meer wat, nog zooeven,
Achter mij werklijk bleef. Een streng licht vult
Strak, bleekblauw, met vernieuwing onze dreven.
Al het vroegere wordt erdoor onthuld:

Dat het vergoed wordt en wordt opgeheven,
Verijdeld, weggevaagd tot ander leven.

Bij de kronieken

De in chronologische volgorde in de delen 5-7 van het ‘Verzameld Werk’ opgenomen ‘Kronieken’ zijn van eind 1933 tot Mei 1940 regelmatig des Zondags in het Haagse dagblad *Het Vaderland* verschenen.

Zij zijn niet alle van gelijk niveau en dit deed de gedachte bij ons opkomen, er een keuze uit te doen. Hiertegen deden zich echter bezwaren gelden. Niet alleen bleek het ondoenlijk een deugdelijke maatstaf te vinden, maar ook scheen het ons tenslotte juister, de lezer het volledige panorama dezer kronieken voor te leggen, het aan hem zelf overlatend zich daarin naar eigen smaak en voorkeur te oriënteren.

Wij besloten dus tot volledige publicatie, met uitzondering van die artikelen, die de auteur zelf geheel of ten dele in ander verband of in omwerking heeft gepubliceerd, en die men in deel 4 van het ‘Verzameld Werk’ zal aantreffen. Voorzover bij die gedeeltelijke herpublicatie door de auteur een substantiële rest is overgebleven, is deze als fragment in de drie delen ‘Kronieken’ ondergebracht. Een enkele maal werd een niet-essentieel, als addendum aandoend, slotfragment van een kroniek weggelaten.

De in het boek *In Gesprek met de Onzen* bijeengebrachte artikelen - die de auteur wel had uitgekozen, maar niet meer heeft kunnen bewerken - vindt men, voorzover het Zondagskronieken zijn, op de plaats waar zij chronologisch thuishoren, eveneens in de drie delen ‘Kronieken’ afgedrukt. Hetzelfde geldt voor de kronieken uit *Reinaert op Reis* en *Waardigheid en Macht*. De andere stukken uit deze - als zodanig niet herdrukte - bundels zijn in deel 4 van het ‘Verzameld Werk’ opgenomen.

Commissie tot Redactie van het Verzameld Werk