Menno ter Braak

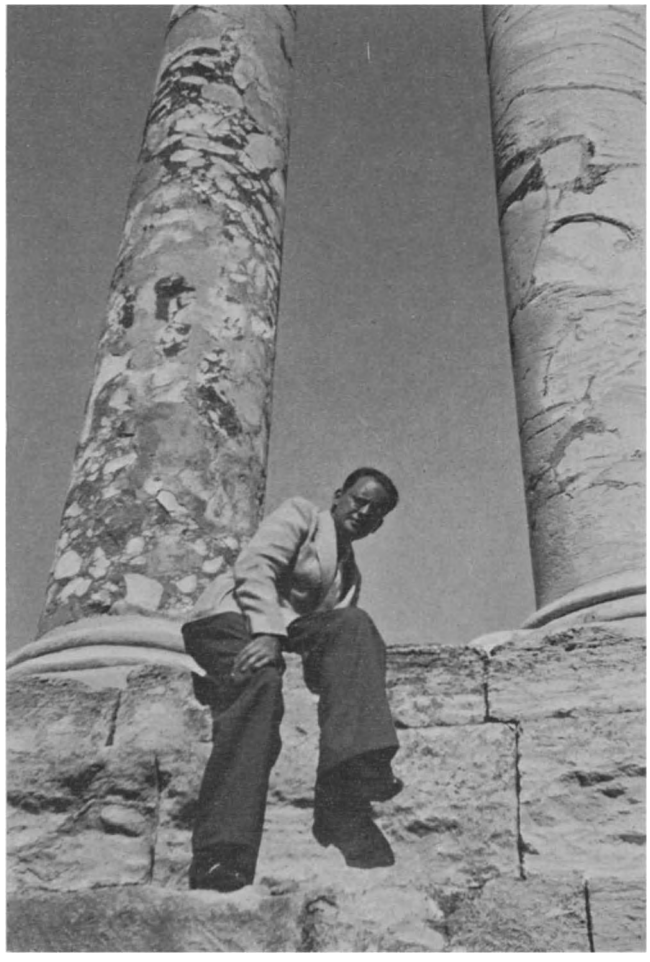
Verzameld Werk

G.A. VAN OORSCHOT AMSTERDAM


MtB

MENNO TER BRAAK VERZAMELD WERK
DEEL 6

COPYRIGHT BY G. A. VAN CORSCHOT AMSTERDAM



VERZAMELD WERK

MENNO TER BRAAK

KRONIEKEN

1950
G. A. VAN OORSCHOT AMSTERDAM

KRONIEKEN

OM DE NIEUWE GIDS

Dr G. Stuiveling: *De Nieuwe Gids als Geestelijk Brandpunt*

De Multatuli-tentoonstelling, die thans in de Universiteitsbibliotheek te Amsterdam wordt gehouden, vestigt weer eens in het bijzonder de aandacht op het oeuvre van een schrijver, die zijn weerga in onze litteratuur nog niet heeft gevonden, hoewel hij op de tentoonstelling in het Gemeente-archief te Den Haag, die aan de mannen van Tachtig was gewijd, slechts een plaats kreeg als „voorloper" (hetgeen in het verband van het geëxposeerde natuurlijk wel verdedigbaar is, maar ... verder ook niet!). Ik bedoel met deze lofspraak geen zinneloze ophemeling; Multatuli is de laatste auteur, die zich voor deze ophemeling leent, hij heeft daarvoor te veel menselijke zwakheden en zelfs te weinig hemelse allures; omdat hij meestal een chaotische vorm verkoos boven een masker met harmonische trekken, heeft hij zich te enenmale onmogelijk gemaakt als behoorlijk denker of behoorlijk kunstenaar; hij was beide en hij was geen van tweeën volledig; volgens de beoordelaars, die van soliede vakjes houden, was hij dus eigenlijk een verdienstelijk prutser, een dilettant, die een aanmoediging verdiend had, meer aanmoediging zelfs dan hem in zijn tijd van zijn beter ingedeelde tijdgenoten te beurt is gevallen. Achteraf immers ziet men wel in, dat de Nederlandse maatschappij van die dagen tegenover een mens van dat formaat tekort is geschoten, ook al had hij dan nog zulk een hysterisch karakter; maar men waakt er tevens zorgvuldig voor, dat hij in de hiërarchie der waarden niet bovenaan komt, omdat de dilettant als hoogste norm het respect voor het *vak* (het kunstvak, het denkvak, het wetenschapsvak) in discrediet zou kunnen brengen. Wanneer ik dus zeg, dat Multatuli in onze litteratuur zijn weerga niet vindt, dan is dat op zichzelf slechts het eenvoudig constateren van een feit, dat door geheel officieel Nederland wordt erkend; alleen ... meestal *ten ongunste* in

plaats van *ten gunste* van Multatuli uitgelegd! Want juist de eigenschappen, die hem tot een eenling in het Nederlandse cultuurmilieu maken, zijn ook de eigenschappen, die als bewijzen van zijn dilettantisme worden aangemerkt en dus op berispende toon vermeld; terwijl het m.i. toch voor de hand ligt, dat een bevrijdende geest als Multatuli *zonder* dit dilettantisme en b.v. gewapend met alle degelijkheid en op een bepaald terrein spitse vernuftigheid van een Busken Huet nooit of te nimmer een bevrijdende geest had kunnen zijn! De correspondentie tussen Multatuli en Huet is daar, om het verschil tussen deze twee mensen duidelijk te maken; het is de wrijving (nu eens aangenaam, dan weer onaangenaam) tussen een weerbarstige, frivole, vaak aanmatigende genialiteit enerzijds en een keurige, beheerste en steeds welwillend-correcte litteraire begaafdheid anderzijds, die in deze brieven tot uiting komt. Huet is wellicht in de omgang een gemakkelijker en vriendelijker man geweest dan Douwes Dekker, die onder een bepaalde gezichtshoek bekeken een ruziezoeker was; maar niemand zal, dunkt mij, op Busken Huet de benaming „genie" van toepassing achten, terwijl op Multatuli ... ja, men houde het mij ten goede, maar hij is juist *als* de typische dilettant (niet: *omdat* hij een typische dilettant was!) een geniale geest, voor wie de vakjes der specialisten slechts als ondergeschikte momenten bestonden, voor wie de gehele culturele bedoening maar één zin had, die steeds weer omsloeg in de grootste zinneloosheid: *menselijke waardigheid.* Een vaag, een veel misbruikt begrip, maar tevens een begrip, waarmee alle wetenschap, alle kunst, alle philosophie werkt, ook als zij er zich niet van bewust zijn. Ik geloof, dat men de activiteit van Multatuli, de liberaal zonder liberalisme, de anti-socialistische socialist, de schijnbare paradoxenjager, niet beter kan samenvatten dan in deze „dilettantische" term: menselijke waardigheid; want menselijke waardigheid is in geen systeem te vangen, hoewel zij in alle systemen aanwezig is en zij, die op jacht zijn naar deze rechtvaardiging van hun leven, zullen onwillekeurig dilettanten blijven, ook waar zij zich tijdelijk met de systemen en hun doelstellingen willen en moeten vereenzelvigen. „De roeping van den mensch is mensch te zijn" is een

uitspraak van Multatuli, waarvan men gemakkelijk genoeg kan zeggen, dat zij banaal is; want zij is tevens een geweldig programpunt der „dilettanten" tegen hen, die de roeping van de mens zoeken in de kunst, de wetenschap of welke andere partiële doelstelling ook. Het is niet zo eenvoudig om mens te zijn, al is het betrekkelijk gemakkelijk een goed medicus, een goed dichter of een goed ... mens te zijn. ...

In zijn boek *De Nieuwe Gids als Geestelijk Brandpunt* waagt dr G. Stuiveling een opmerkelijke poging om de beweging van Tachtig met andere maatstaven te meten dan te doen gebruikelijk is. Er wordt doorgaans een betekenis aan Tachtig gehecht, die de werkelijke betekenis van Tachtig (een zeer reëel iets!) dreigt te verduisteren; gebrek aan scherpe onderscheidingen is daarbij dikwijls zeer bevorderlijk voor het misverstand op dit terrein der waardering. Een van de grote voordelen van het boek van Stuiveling is, dat hij streeft naar een heldere begripsbepaling en (al heeft hij dan ook neiging zelf weer in andere begripsschema's te vervallen) met succes onderscheidt, wat onderscheiden moet worden en het niet samenknoedelt in de pot der algemene verwardheid. Het vorige boek van deze schrijver, *Versbouw en Ritme in de Tijd van '80* [1], was, zoals men zich wellicht nog zal herinneren, een onleesbare proeve van poëziecritiek in cijfertabellen; een tijdverdrijf, waarin ik nooit iets anders dan monnikenwerk heb kunnen zien, een oneetbare vrucht van de wijdvertakte specialistenboom, curieus misschien als vorm van overbodige vakkundige scherpzinnigheid. Hoewel er ook in dit boek een tabelletje voorkomt (een verhelderend tabelletje zelfs!) is er thans geen sprake van monnikenwerk. Stuiveling bewandelt hier de gewone litterair-historische weg, en hij kan het blijkbaar best stellen zonder cijfers; dat de conclusies van dit laatste boek verband zouden houden met die uit het eerste, dat m.a.w. zijn omschrijving van de sociale positie der Beweging van Tachtig zou zijn voortgekomen uit zijn tabellenstudie, blijkt mij uit niets; ieder argument dat hij ditmaal naar voren brengt, is een cultuur-historisch argument, waarvoor men geen enkel cijfer ter controlering nodig heeft (afgezien van een als voorbeeld zeer instructieve berekening van het aantal

bladzijden poëzie in de jaargangen van *De Nieuwe Gids*). Daarom is *De Nieuwe Gids als Geestelijk Brandpunt* ook *wel* een zeer leesbaar boek geworden, allerminst te beschouwen als een steriel wetenschapsspel; het was geenszins overbodig, dat op zo heldere en overzichtelijke wijze eens werd aangetoond, dat *De Nieuwe Gids* nog iets anders is dan alleen het orgaan der poëzie-vernieuwing en dat de traditie, die door de Tachtigers (dikwijls met kunst en vliegwerk) in stand wordt gehouden, bedenkelijk neiging tot verstijving in een *leer* vertoont. Stuiveling heeft geen neiging zich door deze traditie te laten imponeren. Hij stelt b.v. enige dingen vast, die wijzen op „something rotten" in de heersende litteratuurbeschouwing:

„Dat de beweging van '80 geen volstrekte tegenstelling vormde van de aan haar voorafgegane periode, maar veeleer een samenvatting en versterkte voortzetting was van reeds aanwezige krachten, is een bewijsbare waarheid, die niettemin, ondanks het artikel van De Vooys (*N. Taalg.* 1923) klinkt als een lasterlijke ketterij. Dat de vernieuwing onzer poëzie plaats vond uit grotendeels àndere motieven en principes, dan de gelijktijdige vernieuwing van het proza in het naturalisme, is onaanvaardbaar voor wie aan de eenheid der beweging als aan een dogma gelooft, en het ontgaat onvermijdelijk aan de aandacht van elk, die zijn onderzoek strikt bepaalt tot de verskunst alléén. Dat *De Nieuwe Gids* méér is dan enkel het tijdschrift en het strijdschrift der tachtiger literatoren, en dat de termen: Beweging van '80 en Nieuwe-Gidsbeweging, Tachtiger en Nieuwe-Gidser derhalve niet als synoniem mogen worden gebruikt, blijft onbegrijpelijk voor allen, die misschien wel de verzen, de romans en de gebundelde kritieken hebben gelezen, maar slechts bij uitzondering de originele jaargangen van *De Nieuwe Gids* in handen namen. Dat, ten laatste, de vernieuwing van poëzie en proza niet zo maar uit de geniale aanleg en de souvereine wil van enkelingen voortkwam, doch verband hield met maatschappelijke wijzigingen in het Nederland van omstreeks 1880 ... klinkt ten zeerste zonderling voor de velen, die cultuur onafhankelijk achten ten opzichte van het economisch leven, en eigenlijk

de letterkunde nog weer apart en vrij binnen de cultuur."

Stuivelings studie is opgedragen „aan Frank van der Goes, den Nieuwe-Gidser"; het waarom van die opdracht blijkt uit het bovenstaande citaat. Van der Goes, de socialist en politicus van de praktijk was evengoed als Kloos één der oprichters van het tijdschrift; hij representeert voor Stuiveling het niet-litteraire, het wetenschappelijk-politieke element in *De Nieuwe Gids*, dat (men moet het Stuiveling onmiddellijk toegeven) stelselmatig is genegeerd of afgedaan als „bijwagen" der eigenlijke Beweging van Tachtig. Hoe onjuist dat is, blijkt uit verschillende feiten, die Stuiveling naar voren brengt. Van een scherp geformuleerde gemeenschappelijke beginselverklaring is b.v. in het eerste nummer van het tijdschrift niets te vinden, laat staan van een beginselverklaring over de poëzie: „alles tezamen maakt deze eerste aflevering een nogal gezapige, degelijke, niet bepaald revolutionnaire indruk", zegt Stuiveling zelfs en naar ik meen met recht. In de eerste jaargang zijn van de ruim 1000 pagina's er niet meer dan 61 aan de poëzie gewijd, terwijl de politiek er liefst 250 en de wetenschap er 154 beslaat! Hoewel de quantiteit in dezen geen absoluut criterium oplevert, heeft Stuiveling m.i. het recht om uit deze cijfers de conclusie te trekken, dat de werkelijke verhoudingen in *De Nieuwe Gids* zeer aanzienlijk afwijken van wat men gewoonlijk meent.

Dit is slechts één voorbeeld van de op nieuwe toetsing aan het materiaal berustende betogen van Stuiveling, die duidelijk bewijzen, hoe eenzijdig de Beweging van Tachtig tot dusverre meestal behandeld is. De schrijver analyseert achtereenvolgens de oprichting, de eerste jaargang, de periode van de overwinning der *Nieuwe Gids*-principes, de breuk tussen '80 en *De Nieuwe Gids* (waaronder Stuiveling verstaat de breuk tussen de dichtkunst in engere zin en het meer omvattende ensemble van het tijdschrift: Kloos gesteund door Van Deyssel contra de socialist Van der Goes, contra de ethisch-religieuze Van Eeden), de katastrophe in 1894 en daarna. Daarbij komen inderdaad allerlei bijzonderheden aan het licht, die bij lezing van de publicaties in boekvorm niet blijken. Men mag dan ook zeggen, dat Stuiveling erin geslaagd is aan te

tonen, wat hij in zijn voorwoord zich ten doel stelde aan te tonen: dat de *Nieuwe Gids*-traditie herziening behoeft, dat men in dezen de historie moet bevrijden van dichterlegenden en de Beweging van Tachtig beoordelen als facet van een gehele cultuurperiode.

Maar op één punt schiet het boek van Stuiveling wederom tekort: te weten bij de beoordeling van Multatuli. In zijn begrijpelijke ijver, om de mannen, die in de traditie van Tachtig gewoonlijk als „voorlopers" fungeren, recht te doen, vervalt Stuiveling in een ander uiterste: hij maakt zowel die „voorlopers" als de Tachtigers zelf *ondergeschikt* aan hun tijd. Het spreekt wel vanzelf, dat vooral Multatuli onder dit gezichtspunt verbleekt, verbleken *moet* tot een figuur, die inderdaad, zoals Stuiveling doet, vergeleken kan worden bij een andere „wegbereider", vader Alberdingk Thijm. De gedeelten van zijn boek, die aan Multatuli gewijd zijn, blijven daardoor conventioneel en worden soms zelfs nietszeggend-rhetorisch. Dat Multatuli's woordgebruik „lenig en slank (is) als een jachthond" is een even lege bewering als deze andere, dat „Max Havelaar geen romanfiguur (is), maar een karakter, een kerel, levend tot vandaag": want Multatuli schrijft onder ons gezegd vaak slordig (ik heb er niets op tegen, maar dan weg met die jachthond!) en zijn Havelaar is evengoed een romanfiguur als Mooie Karel, die bovendien ook nog een kerel was. Het is duidelijk, dat Stuiveling om der wille van de tegenstelling Van der Goes-Kloos de veel belangrijker tegenstelling Multatuli-Van Deyssel uit het oog heeft verloren, misschien ook in het geheel niet gezien. Zoals Van Deyssel (de Vincent Haman van Willem Paap) en Frank van der Goes ieder op hun manier uitdrukking gaven aan een specialistisch streven (de een hoofdzakelijk als aestheet, de ander als politicus), zo was Multatuli *tegenover hen beiden* de geniale dilettant, wie het niet te doen was om de Schoonheid of het Socialisme, maar om een probleem, dat de problemen van schoonheid en socialisme als ondergeschikte momenten bevat: de menselijke waardigheid. Dat deze fundamentele tegenstelling in Stuivelings boek geen plaats heeft kunnen vinden is een feit, dat ik betreur, omdat het mij van veel meer gewicht schijnt dan de

vraag naar het aandeel van poëzie en politiek in de bladzijden van *De Nieuwe Gids*; maar het verkleint de waarde van deze studie geenszins, het relativeert slechts die waarde.

[1] *Zie deel V pag. 218.*

ROMAN-DICTATOREN

ALBERT HELMAN: *De Dolle Dictator*
C. en M. SCHARTEN-ANTINK: *Littoria*

Over de psychologie van de machthebber is in het algemeen niet zo gemakkelijk iets te zeggen, als men in deze van rhetoriek zwangere tijd (onder verdedigers zowel als onder bestrijders van de macht als beslissend moment) wel pleegt te denken. De beweegredenen, die er een mens toe kunnen drijven alles op de kaart te zetten van een grote rol in het openbare leven, zijn te verschillend, dan dat men ze onder één hoofd (b.v. „dictator") zou kunnen resumeren. Er zijn dictatoren en dictatoren; er zijn Primo de Rivera's, Mussolini's en Hitlers; in deze drie namen zijn al dadelijk drie totaal verschillende typen van dictatoren gegeven, die behalve het feit van de macht weinig met elkaar gemeen hebben. Stel tegenover deze drie weer een man als Napoleon, die hen in formaat verre de baas is, maar als machtsmens tegenover de „geestelijke" mensen (de ideologen, zoals Napoleon hen met de nodige verachting noemde) toch ook bedrieglijk veel op hen lijkt in zijn kneveling van de persvrijheid en de vrijheid van het denken in het algemeen ... en men heeft al vier dictatoriale figuren, die ieder voor zich een afzonderlijke psychologische studie waard zijn. De nuances gaan van bandietengeneraal tot volksredenaar, van Mexico tot het tegenwoordige Europa; en het leidt meestal tot niets, goedkope analogieën te zoeken, zoals tussen Mussolini en Caesar of tussen Napoleon en Karel de Grote. Het feit, dat een Mussolini en een Napoleon graag op hun „voorgangers" *willen lijken*, bewijst in dezen alleen, dat men juist hier uiterst voorzichtig moet zijn om hen in de richting van hun wensdromen te volgen. Verreweg het grootste deel van het zo merkwaardige *Mémorial de St Hélène* is *apologie* van de machtsmens, die zich wil rechtvaardigen, achteraf, „post festum"; en het is dus geen wonder, dat men in dit werk de zonderlingste argumentatie aantreft dwars door

de bewijzen van Bonaparte's mensenkennis heen. En hetzelfde geldt, in veel kleiner dimensies, voor de gesprekken van Mussolini met Emil Ludwig; conclusies trekken uit de theorieën van machtsmensen zelf is uiterst riskant en vereist een voortdurend waakzame critiek op zelfs de onschuldigst geformuleerde uitspraken, omdat dictatoren de middelen der taal (geheel in hun lijn!) gebruiken om hun daden heroïsch te styleren.

Daar er dus in het algemeen geen enkele aanleiding bestaat om dictatoren over één kam te scheren, alleen omdat zij een dictatoriale rol hebben gespeeld, klinkt het excuus van Albert Helman in zijn nieuwe roman over de Argentijnse dictator Juan Manuel de Rosas enigszins zonderling. Helman laat n.l. op de eerste bladzijde van *De Dolle Dictator* de volgende „waarschuwing" drukken:

„Ik stel er prijs op te verklaren, dat ondanks eventueel te ontdekken parallellen, met *De Dolle Dictator* geen enkel hoofd van een bevriende natie bedoeld is. Gezien de lotgevallen van sommige schrijvers in ons land en de huidige interpretatie der drukpersvrijheid, komt het mij geenszins overbodig voor, dit op deze plaats met nadruk te kennen te geven. Sapienti sat."

Men verwacht na zulk een geheimzinnig bericht natuurlijk heel wat, maar men wordt in die verwachting teleurgesteld. Het boek van Helman handelt duidelijk over een dictator, die voortgekomen is uit een maatschappij van creoolse veedrijvers, en het zou m.i. een zware belediging zijn aan het adres van zeker staatshoofd van een bevriende natie om een dergelijke afkomst bij hem zelfs maar te veronderstellen; hij had destijds wel schildersaspiraties, maar heeft, voor zover mij bekend, nooit Argentijns vee gedreven; ook Konrad Heiden, die zijn psyche vernuftig analyseert, heeft hem, geloof ik, niet met een gaucho vergeleken. (Een „gaucho" is een creoolse bewoner van het Argentijnse binnenland.) Bovendien is de dolle dictator Juan Manuel de Rosas een historische figuur; zoals de meeste dictatoriale figuren in de Latijns-Amerikaanse wereld (Juarez, Porfirio Diaz, e.d.) een hoogst schilderachtige figuur. Om even in het kort enige bijzonderheden over zijn leven te geven: hij werd in 1793 te Buenos Ayres geboren,

verwierf zich een sterke morele positie onder de gaucho's (wat natuurlijk iets anders is dan een morele positie volgens democratische begrippen), kreeg een leidende functie in de strijd tussen de Federalisten en Unitariërs en werd in 1829, als leider der Federalisten, kapitein-generaal van Buenos-Ayres. Practisch werd hij daarmee dictator van Argentinië, en als zodanig heeft hij het nodige gedaan om van zich te laten spreken. Hoewel er herhaaldelijk pogingen werden gedaan om hem ten val te brengen, wist hij zich in zijn machtspositie te handhaven tot 1852; toen werd hij weggejaagd en moest de wijk nemen naar Engeland, waar hij tot zijn dood toe (1877) in de buurt van Southampton verblijf heeft gehouden.

Zoals het met de meeste dictatoren gaat, is het ook met De Rosas gegaan. Het is niet te ontkennen, dat zijn straf bestuur enige gunstige resultaten heeft afgeworpen voor zijn land; een sterke man was in het voormalige koloniale bezit van Spanje geen luxe. Daar staat tegenover, dat onder zijn bewind een mensenleven niet geteld werd; hoeveel Argentijnen er onder Rosas door het keurkorps der „Mazorca" zonder vorm van proces zijn vermoord, is moeilijk te berekenen. Ook om deze despoot heeft zich daarom een legende gevormd, van wier boeiende veelzijdigheid Helman een hoogst interessant overzicht geeft in het derde deel van zijn roman „Het Licht der Vijanden". De fantastische verhalen, die in omloop zijn over Rosas als Nero, Caligula en Croesus tegelijk, moeten wel een bijzonder verleidelijke stof vormen voor een romancier met verbeeldingskracht! Maar zulk een stof eist van een auteur dan ook, behalve verbeeldingskracht, een enorme psychologische scherpzinnigheid en het is niet te ontkennen, dat het Helman daaraan ontbreekt. De laatste dictatoriale geste van Juan Manuel de Rosas is geweest, dat hij de Nederlandse romanschrijver Albert Helman heeft overweldigd en in een hoeveelheid schitterend materiaal gesmoord. Als men het boek uit heeft, heeft men zich ondanks de schrijver soms laten boeien door dat materiaal; maar Helman, die zich ten doel stelde uit de woekering der legenden een levende gestalte op te roepen, is er niet in geslaagd tegenover die legenden (wier waarde als geschiedbronnen hij in twijfel trekt) een an-

dere, aannemelijker Juan Manuel de Rosas te plaatsen. Het belangrijkste stuk van zijn boek blijft dat derde deel, waarin hij verslag uitbrengt over de opvattingen der tegenstanders over Rosas; het „on dit" der historie, het z.g. „gruwelsprookje", uiteraard overlopend van wreedheden en sadisme. Uit deze hoofdstukken blijkt, dat Helman zich zeer goed gedocumenteerd heeft en voorts, dat hij smakelijk kan navertellen; maar het is nog iets anders, om door te dringen tot de ziel van de gaucho-Napoleon! Hierin schiet Helman tekort; en zo komt het, dat men afscheid neemt van zijn roman met de gedachte, dat de door hem als „men zegt" vermelde verhalen weliswaar ten dele ongeloofwaardig zullen zijn, maar dat de dictator Rosas van Helman zelf nog minder geloof verdient dàn die verhalen. Deze nieuwe conceptie is troebel, vaag, hier en daar wel schilderachtig, maar meer ook niet; de schilderachtige passages zijn als gewoonlijk de beste van het boek, maar daarmee komt men er nu juist *niet*, als men een dictator tot onderwerp kiest.

Ik merkte reeds op, dat de „waarschuwing" op de eerste pagina aandoet als overbodig. Zij bewijst echter, dat Helman zelf wel degelijk analogieën met hedendaagse toestanden heeft gezocht, waarschijnlijk om de aandacht te vestigen op de parallel lopende tendenties onder twee dictaturen, die overigens heel weinig op elkaar lijken. Zelfverheerlijking en het opdringen van nieuwe symbolen, partij-insignes, onderaardse oppositie in de partij, die zich van de macht heeft meester gemaakt en door de dictator wordt verzinnebeeld, concentratiekampen, uniformering van de mens, emigratie en buitenlandse perscampagnes: dat alles vindt men volgens Helman ook in de geschiedenis van Argentinië onder Juan Manuel de Rosas, en hij laat niet na het naar voren te brengen; zelfs heeft hij het ergens over „de cultuurbolsjewistenvan deze (d.i. Rosas') dagen", om de parallel nog wat duidelijker te maken. Uit zulke termen, en uit de gehele wijze van opdienen van de stof, spreekt een pamflettistische bedoeling, die echter weer niet scherp genoeg is doorgevoerd om helder en principieel te zijn, laat staan in wettelijke zin ongeoorloofd. Elders (in het reeds genoemde derde deel) gaat de roman plot-

seling over in een historische verhandeling, op zichzelf bijzonder boeiend door het feitenmateriaal, maar in de opzet van het boek storend en een teken van Helmans gebrek aan afstand tot de stof, die hij met zoveel ambitie bestudeerde. Het blijkt ook in de andere gedeelten van *De Dolle Dictator* trouwens, dat Helman met de prachtigste gegevens in handen genoegen neemt met nogal erg onpersoonlijke en zeker niet door juiste keuze van het karakteristieke detail uitmuntende beschrijving. Een goed voorbeeld is b.v. de volgende episode, die Helman aldus aanduidt (Rosas heeft op zijn bezitting een drankverbod uitgevaardigd):

„Tot verbazing van een ieder laat hij echter de eerstvolgende Zondag, als heel het personeel op de wei verzameld is, alle vaten en fusten en mandflesschen met drank aanrukken, welke maar ergens op de estancia aanwezig zijn. Iedere arbeider mag aantreden, krijgt gratis een behoorlijk rantsoen, waarna Rosas de volgende toast uitbrengt: „Drink er maar goed van, want dit is de laatste alcohol die wie-dan-ook hier op de onderneming krijgt". Terstond geeft hij bevel alle vaten stuk te hakken en alle flesschen in gruizelementen te slaan. De grond is doorweekt van drank."

Zoiets is vlot meegedeeld, maar ook niets meer; en wat is er juist van een dergelijke episode niet te maken! Als men wil weten, wat er in een stof als die van *De Dolle Dictator* zit en wat een auteur eruit kan halen, leze men b.v. *L'Ombre du Caudillo* („La Sombra del Caudillo") van Martin-Luis Guzman, dat „in de schaduw" van de Mexicaanse generaal Obregon speelt. Bij vergelijking blijkt ook duidelijk, wat Helman ontbreekt, bij alle ijverige documentatie: de levende aanraking met de problemen van de macht. Hij schrijft een dik boek over een persoon, die hij niet heeft *ontmoet*, en zelfs een vlot arrangement der feiten kan dit onpersoonlijke niet uit zijn roman doen verdwijnen. Wie het leest om iets, véél over Juan Manuel de Rosas te weten te komen, zal zeker niet bedrogen uitkomen door Helmans boek; maar hij zal een ander boek moeten lezen om te weten te komen, wie deze Rosas eigenlijk geweest is.

De Schartens hebben minder recht op een uitvoerige en geargumenteerde critiek dan Helman, omdat zij het zich heel wat gemakkelijker hebben gemaakt. Zoals bekend, zijn twee grote resultaten van Mussolini's bewind, dat de treinen op tijd aankomen en dat de Pontijnse moerassen zijn drooggemaakt. In die moerassen, vroeger verpest door ziekten, is thans een nieuwe stad gesticht, die luistert naar de naam Littoria. De klank van dat woord bracht de Schartens, die met *De Gave Gulden* niet bijster gelukkig zijn geweest, tot het schrijven van een geestdriftig boek, dat men eigenlijk liever een met romanfiguren opgesmukte reportage zou willen noemen dan een roman; want de mensen, die erin voorkomen, zijn slechts schetsmatige figuren, in der haast aangebracht om de Duce niet zonder onderdanen te laten. De schrijvers hebben een volmaakt oncritische bewondering voor Mussolini, en laten zich dientengevolge heerlijk verschalken door zijn optreden als volksman; zij schijnen niet eens aan het besef te zijn toegekomen, dat men als dictator een rol *moet* spelen, dat de populariteit van tijd tot tijd een optreden als oogster eist, dat het er dus om gaat (voor een romanschrijver althans, die een andere functie heeft dan de journalist) om iets van het verband tussen mens en rol te raden, om, met andere woorden, scherper te zien dan de mensen, die zich verdringen om Mussolini twee uur te zien dorsen. Het publieke optreden van de dictator is één van de elementen, die zijn politiek beheersen en de voor zijn rol noodzakelijke legende om hem doen ontstaan; zo heeft Mussolini ongetwijfeld een groot deel van zijn populariteit in sommige kringen van het Italiaanse volk te danken aan zijn handigheid om zich onder dat volk te bewegen; zijn rol van „één hunner" is lang zijn slechtste niet, de Schartens zijn er ook machtig van onder de indruk. Minder gerust voelen zij zich op de dictatoriale politiek in zake Abessinië, want zij hebben een heel voorwoord nodig om Littoria tegen de „Angelsaksische tanden" van de Volkenbond te verdedigen; „het boek zelf moge deze schaduw (de Abessijnse quaestie. M.t.B.) doorschijnen met een beeld, dat het nieuwe Italië kennen doet van een gansch anderen kant", zeggen zij in hun fraaiste beeldspraak. Maar denkt iemand er dan aan om het

droogmaken van de Pontijnse moerassen en de zegeningen daarvan te loochenen? De vraag is maar, of een dergelijk initiatief opweegt tegen al het andere, dat een dictatoriaal geregeerd volk gewillig heeft te slikken,van de balilla af tot een opgedrongen koloniale oorlog toe. Ook de Schartens moeten in hun voorwoord toegeven, dat Nederland *zonder* dictatuur de Zuiderzee droogmaakt; wij missen echter vooralsnog een schilderachtige dorser en zien er zelfs de heer Mussert niet op aan, dat hij in staat zal zijn in de toekomst aan de heroïsche verlangens der Schartens naar zulk een agrarische halfgod te voldoen.

IK LOOF U, O HEER...

ANDRÉ GIDE: *De Immoralist*
Vertaald door H. MARSMAN

Het is niet bepaald vroeg, dat er van een der belangrijkste werken van André Gide een Nederlandse vertaling verschijnt, want reeds in 1902 zag een beperkte editie van *L'Immoraliste* in Frankrijk het licht. Des te meer reden is er, om op deze vertaling, nu zij eindelijk verschenen is, de aandacht te vestigen; immers men kent Gide in Nederland doorgaans slecht, terwijl veel mindere goden als Maurois en Mauriac hier om zo te zeggen kind aan huis zijn. De verklaring van het symptoom ligt voor de hand: Gide heeft zich nooit bekommerd om de mode van de publieke smaak; en al zijn zijn boeken doorgaans geschreven met een meesterschap en een volstrekte inzet van menselijke overtuiging, die men zelden bij schrijvers vindt, zijn onafhankelijkheid en gebrek aan gevoel voor litteraire gezelligheid (Gide was nooit académicien!) hebben hem de reputatie bezorgd van cerebraal, intellectualistisch en wat dies meer zij. Inmiddels is hij in zijn eigen land beroemd geworden, zonder ook maar in het minst op een litteraire clown te zijn gaan lijken; zijn *Pages de Journal*, die ik vroeger heb besproken, moge men aan gerechtvaardigde critiek kunnen onderwerpen, omdat zij in zekere zin getuigen van een naïef vertrouwen in Rusland (de dictatuur van Stalin schijnt Gide nog steeds niet de ogen te hebben geopend voor de langzamerhand toch wel evidente gelijkenis tussen fascistische methoden van links en rechts), niemand zal van deze sobere bekentenissen van een meer dan zestigjarige kunnen zeggen, dat zij vervalst zijn of zelfs maar getruqueerd door de roem, die in Frankrijk zoveel auteurs tot ledepoppen van het litteraire bedrijf heeft gemaakt. Hij zegt het zelf; het was niet Marx, maar het Evangelie, dat hem naar het communisme dreef, nadat hij een schrijversleven had besteed aan de problemen van het individualisme. Zowel in deze laatste, com-

munistische phase als in de vroegere, individualistische phase ontdekt men in Gide toch altijd weer gemakkelijk de man van protestantse afkomst, de tegenpool van de katholieke Barrès. Het zelfstandig onderzoek („onderzoekt alle dingen en behoudt het goede"), die onvervreemdbare erfenis van het protestantisme, heeft Gide er altijd van weerhouden mee te doen aan de gemakzucht (de intelligente gemakzucht zelfs!), die het Franse denken zo vaak kenmerkt; zijn soberheid, hoezeer ook aan de protestantse soberheid ontstegen, heeft toch altijd puriteinse eigenschappen bewaard. Zijn autobiographie *Si le Grain ne Meurt* heeft op het titelblad als motto een zin uit het Evangelie van Johannes: „...indien het tarwegraan in de aarde niet valt en sterft, zoo blijft het alleen; maar indien het sterft, zoo brengt het veel vrucht voort." En ook het vroegere autobiographische werk, dat nu vertaald voor ons ligt, karakteriseerde Gide door een Bijbelse uitspraak: „Ik loof U, o Heer, omdat Gij mij zoo wonderbaarlijk gemaakt hebt." (Psalm 139 : 14).

De titel *De Immoralist* heb ik nooit bijzonder gelukkig gevonden, omdat hij theoretisch is, een oordeel suggereert, dat in het boek niet gegeven wordt; en ook al is de held van dat boek dan alleen een immoralist in de ogen van de mensen, die hem niet begrijpen, Gide drukt door de benaming een stempel op Michel; *Si le Grain ne Meurt* is als titel veel beter, veel „rechtvaardiger", veel meer in overeenstemming met Gide's eigen natuur. Het woord „immoralist" verraadt bovendien de invloed van Nietzsche nog te sterk; „jenseits von Gut und Böse", dwars door de moraalprincipes heen te leven (en volgens de moralisten van alle soorten dus *tegen* alle moraal *in*) heeft voor Gide tenslotte iets heel anders betekend dan voor Nietzsche, die hij bewonderd heeft, maar goddank niet geïmiteerd (wat is er erger dan Nietzsche-imitatie!). Het accent valt in Gide's roman veel minder op de botsing van de „immoralist" met de verschillende opvattingen van moraal (al worden die er wel in aangeduid) dan op de ontdekking van het grote wonder, dat leven zonder moraal het „ware" leven is, ook al is het dan een „vrucht, die vol is van bittere asch". Gide maakt het Michel mogelijk om de maat-

schappelijke consequenties van zijn „immoralisme" te ontlopen, doordat hij hem rijk maakt, d.w.z. onafhankelijk van de maatschappelijke conventies; de sfeer van *De Immoralist* is die van het reizen. De enige functies, die Michel aan de maatschappij binden, zijn die van historicus en liefhebberend landheer, en deze functies zijn nauwelijks maatschappelijke verplichtingen.

Ik vermeld dit niet, om Gide te verwijten, dat hij het probleem van het leven zonder moraal onjuist stelt, maar om aan te geven, hoe individualistisch tot in zijn „decor" toe de Gide was, die dit boek schreef. Men kan tot in onderdelen een parallel trekken tussen het leven van Nietzsche en het leven van deze Michel (zij waren beiden geleerde, zij ontdekten het leven door de ziekte, zij groeiden, kortom, beiden uit tot „immoralisten", omdat zij de waarde van het persoonlijk leven stelden boven de geijkte waarden van de maatschappij); maar terwijl bij Nietzsche de strijdbare benaming „immoralist" inderdaad een goed beeld geeft van zijn persoonlijkheid, is op Michel (een nauwelijks gemaskeerd poëtisch portret van Gide zelf) veeleer dat motto uit de Psalmen van toepassing: „Ik loof U, o Heer, omdat Gij mij zoo wonderbaarlijk gemaakt hebt."

Een nauwelijks gemaskeerd portret van Gide zelf is de „immoralist" Michel, schreef ik. Inderdaad, wanneer men „maskeren" opvat als: vervalsen, verfraaien, opdoffen; maar niettemin kan men er van op aan, dat iemand die zijn autobiographie schrijft (of een autobiographische ervaring in een boek neerlegt) in zijn romanfiguur tevens *vermomd* blijft; want een vorm geven aan zijn eigen persoonlijkheid betekent voor zijn eigen persoonlijkheid een bepaalde vorm *scheppen* en dus allerlei andere vormen, die *ook* een kant van de schrijver vertegenwoordigen, afsnijden. Het is dus mogelijk, dat een schrijver tien autobiographische boeken schrijft met tien personages, waarachter hij zelf staat ... en die desondanks alle tien verschillend zijn; zij zijn tien eerlijke vermommingen van één mens. Ik leg hier de nadruk op, omdat men deze noodzakelijke vermomming niet moet verwarren met de vervalsing en opvijzeling, die sommige auteurs behoeven om zich-

zelf belangrijker te doen voorkomen dan zij zijn. Bij Gide is van het laatste nooit sprake, terwijl hij daarentegen juist wèl bij uitstek de kunst verstaat om in verschillende „schijngestalten" op te treden. Hij beheerst meer dan één stijl, omdat hij meer dan één stijl in zich heeft; de nuchtere toon van *Les Caves du Vatican* (een boek, dat men ook al bijzonder graag in het Nederlands vertaald zou zien) is evengoed zijn eigendom als de religieuze toon van *L'Immoraliste;* deze autobiographie, als men het dan zo zeggen wil, lijkt trouwens wat de toon betreft weer niets op die latere, *Si le Grain ne Meurt*, waarin Gide zonder omslag als schrijver van mémoires optreedt. Ik heb een voorkeur voor die simpele mémoiresstijl, maar ik begrijp, dat Marsman zich meer aangetrokken heeft heeft gevoeld tot *De Immoralist*. Dit boek heeft immers het „decor", dat Marsman zelf in zijn proza (b.v. *De Dood van Angèle Degroux*) uitzocht als *het* middel om de burgerlijkheid van de huiskamer-roman te ontlopen; het is poëtisch, het is de poëzie van een probleem; en het enige verschil tussen Marsman en Gide in dit opzicht is dan ook, dat Gide *ge*lukte, wat Marsman *mis*lukte: n.l. een probleem in deze bijzondere sfeer werkelijk gestalte te geven. Alleen een zeer nauwkeurige wetenschap van wat dat probleem inhoudt kan een schrijver er voor behoeden te bezwijken voor de verleidingen, die deze sfeer van poëtische reizen met zich meebrengt; het is immers zo gemakkelijk om in vreemde landen poëtisch te worden en met mysteriën te werken, die bij nader inzien eigenlijk bedenkelijk familie zijn van de kitsch. Gide's sterke intelligentie doet hem verre blijven van deze gevaren. De „religieuze" toon van zijn verhaal is voor hem uitsluitend een symbool van de algemeenheid van zijn immoralisten-probleem; Gide, die „als uitkomst noch een overwinning, noch een nederlaag" van zijn hoofdpersoon Michel wil voorleggen, omdat – zoals hij in zijn voorwoord zegt – er in de kunst geen problemen bestaan, behalve die waarvan het kunstwerk zelf de bevredigende oplossing is, laat in zijn *stijl* doorschemeren, dat de ervaringen van Michel morgen ook de ervaringen van ieder ander mens kunnen zijn. Daarom wenkt er uit bijna alle personages van *De Immoralist* iets van symbo-

liek, al zijn zij volstrekt niet hinderlijk opgeblazen tot symbolen van dit of dat; de lezer voelt alleen duidelijk, dat Michels vrouw Marceline en zijn vriend Ménalque (evengoed trouwens de ondergeschikter figuren) bij deze ontdekking van het leven zonder moraal een bepaalde rol te spelen hebben, of beter nog: dat zij twee momenten zijn in de ontwikkeling van het immoralisme, zoals die zich in Michel zelf voltrekt. Gide kiest partij noch voor Marceline, die zuiver leeft volgens de moraal der zwakken, noch voor Ménalque, die alle moralistische vaten, waarin de levenswijsheid gegoten wordt, versmaadt, maar hij laat in Michel de onopgelostheid van het leven voor zichzelf spreken. Michel is dus geenszins immoreel in de zin, die de maatschappij aan dat woord hecht; die maatschappij zal hem misschien met zulke immorele lieden *verwisselen;* wat hij ervaren heeft is alleen, dat het leven in zijn volle concreetheid over alle grenzen van moraal en immoraliteit heenspoelt. Hij ontdekt, dat over de eenvoudigste, prilste levenservaring in de kringen der beschaafde mensen niet gesproken wordt; „iedereen praatte heel handig over de verschillende gebeurtenissen van het leven, nooit over de drijfveeren ervan."

„Niemand van hen heeft de kunst verstaan ziek te zijn", zegt Michel tot Marceline; want het was de ziekte, die hem bracht tot de ontdekking van het leven, na een *bestaan* van cultuurmens, dat de naam leven in de termen van de immoralist niet verdient.

Men kan deze ervaring, door de maatschappij vaak met een totaal ander begrip immoraliteit verward, aan niemand leren, die haar niet uit *eigen* ervaring kent. „Ik herinner mij dat er een struik was, waarvan de schors mij van uit de verte van een zoo vreemde substantie leek, dat ik op moest staan om hem te gaan betasten", zegt Michel, kort na zijn genezing en ontdekking van het leven; hoe vreemd het sommigen ook moge klinken, maar deze Michel had nog nooit een struik *gezien* en *betast!* En dat, terwijl hij talloze struiken voorbij was gekomen! Hij had met de *abstractie* „struik" geleefd, alsof die abstractie het leven was, en zo leven massa's mensen het leven, denkend, dat zij de werkelijkheid bezitten, omdat zij zich aan

voorgeschreven en gedachteloos overgeleverde regels houden. Is het dan wonder, dat zij immoralist noemen degene, die met hun regels breekt, omdat hij door zoiets onpractisch als een bloedspuwing werd gewaarschuwd, dat de practische regels en conventionele voorschriften het leven niet uitputten?

Zowel in de probleemstelling als in de stijl (d.w.z. eigenlijk twee kanten van één en dezelfde zaak) laat Gide's *Immoralist* zich vergelijken met *Der Tod in Venedig* van Thomas Mann. Gustav Aschenbach, de volkomen beheerste, de in een rol van beroemd schrijver getemde, blijkt, wanneer het leven hem onder de invloed van een verwarrende atmosfeer plotseling in de ogen ziet, slechts de misleidende voorgevel van een verliederlijkte oude dwaas, eveneens luisterend naar de naam Gustav Aschenbach. Het ogenblik van de ervaring, het verloop van het proces, is anders dan bij Gide; Aschenbach is slachtoffer, terwijl Michel verrijkt wordt; ook de stijl is bij Mann behaaglijker, en soms precieuzer; maar het thema is hetzelfde, al zijn de auteurs, die het verwerken, verschillend van geaardheid. Zowel hier als daar dat omslaan van een vast gewaand begrip in zijn tegendeel, dat opduiken van schijnbaar onnozele tekens, waardoor de ontdekking zich aankondigt, dat rijp worden van de vrucht onder de vaste, gladde schil.

Het is zeker niet gemakkelijk de sfeer van een boek als *De Immoralist* in een vertaling vast te houden, maar Marsman is er voortreffelijk in geslaagd. Het is wel merkwaardig, dat iemand, die vroeger eens geschreven heeft: „Het inderdaad zoogenaamde immoralisme in *L'Immoraliste* heeft mij altijd aangedaan als iets ongelooflijk kinderachtigs en bête's niet alleen, maar vooral als iets zeer burgerlijks en philistreus: een poging om zichzelf nog meer dan zijn lezers te overtuigen van en te imponeeren door een overigens zeer betrekkelijk en zeer tam immoralisme", na van deze dwalingen zijns weegs bekeerd te zijn Gide's tekst zo zuiver in het Nederlands heeft weten over te brengen. Ik vermoed, dat Marsman zich min of meer van een ereschuld jegens Gide heeft willen kwijten, door zijn lang verjaarde zotternij te boeten in de vorm van deze model-vertaling; en beter manier om zijn schuld af te doen, ken ik niet.

DE SLAVERNIJ

CONSTANT VAN WESSEM: *300 Negerslaven*

Het hoofdstuk Slavernij, zegt men gewoonlijk, is een der schandaligste hoofdstukken uit de geschiedenis van het mensdom. Ongetwijfeld is dat ook juist; maar bij nader inzien behoort de humanitaire verontwaardiging toch eigenlijk meer de met slavernij samenhangende *misbruiken* te gelden dan het feit van de slavernij als zodanig. „Les hommes naissent et demeurent libres et égaux en droits", zegt de *Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen*, de morele grondwet der Franse revolutie, en deze uitspraak klinkt zeer fraai, wanneer men daartegenover stelt de leuze van Windischgrätz: „Der Mensch fängt an beim Baron"; zij is daarom echter nog niet juist, en de consequente toepassing van deze vrijheid en gelijkheid kan tot de wonderlijkste verhoudingen leiden. Wij, die nu eenmaal niet leven in een tijd van reactie op een maatschappij, waarin het absolute koningschap en resten van het middeleeuwse leenstelsel met zijn standenprincipe een strijd streden met de nieuwe realiteit van een wereld, waarin het democratische *geld* de doorslag zou geven, wij hebben een andere opvatting van vrijheid en gelijkheid dan de theoretici uit de achttiende eeuw; wij zien duidelijk, dat de vrijheid geen absoluut begrip is en de gelijkheid onder de mensen slechts kan gelden met onvoorwaardelijke erkenning van vele fundamentele *on*gelijkheden. In de eerste plaats is de gelijkheid der mensen reeds psychologisch niet houdbaar, evenmin als zij physiologisch houdbaar is; iedere samenleving berust op overwicht van de een op de ander; in zoverre bestaat dus de verhouding tussen meester en slaaf ook in samenlevingen, wier taalgebruik angstvallig het *woord* „slavernij" vermijdt. In de tweede plaats is ook de dienstverhouding in onze geld-maatschappij een verhouding van gebondenheid en afhankelijkheid; was b.v. de kinderarbeid in de mijn en in het Engeland van

de negentiende eeuw minder slavernij dan het bestaan van de negers op de plantages in de koloniën? Inderdaad, men kan geen mensen verkopen, wanneer de slavernij in de letterlijke zin van het woord niet bestaat; maar het is de vraag, of de verkoopbaarheid de ergste kant is van het slaaf-zijn; in bepaalde gevallen is het gemakkelijk geen persoonlijke verantwoordelijkheid, uitvloeisel van persoonlijke vrijheid, te hebben, en wanneer men op humane wijze zou worden verkocht volgens een verkoopsysteem, dat de positie van de verkochte nauwkeurig garandeerde, zou dat wellicht in die bepaalde gevallen de voorkeur verdienen boven de hopeloze sollicitaties met 238 medesollicitanten, waaraan de vrije mens van tegenwoordig in crisistijd is overgeleverd?

Als men wil, kan men dit alles gerust als boutade opvatten, mits men de ondergrond van ernst in die boutade niet miskent; want hoewel niemand er aan zal denken, om een pleidooi op te zetten voor een wederinvoering van de slavernij, moet men evenmin de ogen sluiten voor de betrekkelijke waarde van onze humanitaire begrippen van vrijheid en gelijkheid onder de mensen. Deze begrippen zijn waarachtig niet alleen maar rhetorisch en oudbakken, zoals men wel eens hoort verkondigen door personen, die b.v. veel belang hebben bij ongelijke rassen en een gemuilbande pers (d.w.z. bij absolute *on*vrijheid en *on*gelijkheid); zij kunnen van enorme betekenis worden, wanneer bepaalde maatschappelijke groepen het willen doen voorkomen, alsof een nieuw kaste-stelsel de wereld zou kunnen redden; maar zij blijven altijd slechts *grens*begrippen, die o.a. heel goed aangeven, dat de bestaande verschillen tussen mensen onderling weer nietig zijn tegenover het feit, dat wij met al onze individuele bokkesprongen in de nuchtere tabellen van de statistiek nauwelijks als verschillende individuen te ontdekken zijn. Zodra men echter vrijheid en gelijkheid als geneesmiddel voor alle kwalen gaat toepassen, blijkt het middel dadelijk erger dan de kwaal. Het is bekend genoeg, dat de Grieken, en zelfs Plato, aan de mogelijkheid van een wereld zonder slaven niet hebben gedacht; zij hadden andere humanitaire begrippen dan wij en het is zeer de vraag, of die begrippen slechter, primitiever wa-

ren dan de onze. Het is al even bekend, dat de Italianen zich hebben gehaast om in de door hen bezette streken van Abessynië de slavernij af te schaffen; een aardige speculatie op de humanitaire begrippen van Europa, die hen op één lijn zou hebben gesteld met Abraham Lincoln als de Europeanen tenminste volkomen blind waren geweest. Uit een en ander blijkt, dat de slavernij een betrekkelijk kwaad is, en dat Plato nog geenszins de zedelijk-mindere is van De Bono, omdat hij de slavernij in zijn ideale staat een rol liet spelen. Men moet dan ook niet doen als de gymnasiast, die zozeer overtuigd was van de ellende der slavernij, dat hij „servus caput non habet" zonder aarzelen vertaalde door: „een slaaf heeft geen hoofd". Want er is slavernij en slavernij; Harriet Beecher Stowe maakte met haar *Negerhut van Oom Tom* niet in de eerste plaats opgang, omdat zij de slavernij bestreed, maar omdat zij haar tijdgenoten met alle beschikbare middelen van een pathetisch en sentimenteel schrijftalent wees op de misstanden, die uit de toestand der slavernij in de negentiende-eeuwse Amerikaanse samenleving voortvloeiden. Hildebrand toont in de *Camera Obscura* opmerkelijk weinig humanitaire verontwaardiging jegens de slavendrijver Kegge, hoewel hij, blijkens enige passages in dat verhaal, zeer goed wist, dat de familie Kegge zich in de West van het instituut slavernij vrijgevig had bediend; misschien echter, dat hij er anders over gedacht had, als hij de heer Kegge daar aan het werk had gezien, maar misschien ook niet; denk aan Kegge's fameuze goedhartigheid. ...

In de nieuwe roman van Constant van Wessem, die een beeld wil geven zowel van een plantage in de West vóór de opheffing der slavernij als van de practijken der slavenhandelaars in een periode, dat de eigenlijke bloeitijd van het „bedrijf" al voorbij was, aangezien de Engelse oorlogsschepen toezicht hielden op de verboden, clandestien gedreven handel, vindt men naast elkaar de humaan gezinde planter William de Leon, die de afschaffing der slavernij niet behoeft af te wachten om zijn negers een menswaardig bestaan te verschaffen, en zijn zoon, de halfbloed James de Leon, instinctief de vijand der zwarten, omdat hij in hen zijn eigen gemengd ras haat. Het is dus niet zozeer het bestaan der slavernij, dat deze beide mensen van

elkaar scheidt, maar veeleer hun verschillende reactie òp de slavernij, die hen als contrasten karakteriseert. En hoewel Van Wessem in zijn boek niet zeer diep op deze tegenstelling ingaat (de opzet van *300 Negerslaven* is niet zozeer analytisch als wel anecdotisch), mag men toch zeggen, dat hij het goed recht van dit uitgangspunt aannemelijk weet te maken. Men zal ongetwijfeld de slavernij en met name de slavenhandel niet beter aan de kaak kunnen stellen als een misstand, dan door het accent te leggen op de persoonlijke verhouding der slavenhouders tot hun slaven; er is in dat alles naast het brutale sadisme, dat zeker de boventoon zal gevoerd hebben, overal en altijd, ook een moment van onschuld, van naïveteit, en Van Wessem verzuimt niet daarvan te getuigen, vooral in zijn beschrijving van de twee dochters van William de Leon, Sara en Anthoinet, wier idylle met de trouwe negerin Constantie op deze bladzijden zonder sentimentaliteit gesteld wordt tegenover de rooftocht van hun broer James. Eigenlijk zijn deze stukken, aan de dochters gewijd, met de zeer suggestieve uitbeelding van de expeditie van het slavenschip de „Concheta" wel de meest geslaagde van het boek, dat als geheel niet altijd uitgekomen is boven de tweeslachtigheid van de opzet: een verhaal van de lotgevallen van James en zijn zusters, maar tevens een algemene historische revue van de slavernij en slavenhandel, voorzien van jaartallen en feiten. Van Wessem is op zijn best – hier zowel als in zijn vorige romans *Lessen in Charleston* en *De Vuistslag* – wanneer hij zich houdt bij de simpele, een beetje kinderlijk-naïeve verhaaltrant, die de mensen onwillekeurig tot de proporties van de jeugd terugbrengt; men heeft bij Van Wessem dikwijls het gevoel, dat hij de lezer een wereld wil voorzetten, waarin de hartstochten wel bestaan, maar toch ondergeschikt aan de wil van de auteur, die piraatje speelt met de vervaarlijkste bandieten. Voor deze stijl is zeker de rhetoriek geen gevaar, eer de kleurige babbelzucht; het vertellen om het vertellen gaat Van Wessem gemakkelijk af, en dat geeft aan zijn roman een zekere bekoorlijkheid en levendigheid, die ook wel eens op het kantje is van reportersvlotheid. Van deze wijze van schilderen op zijn best een enkel voorbeeld, de bals te Paramaribo:

„Maar de gloriepunten van het stadsleven waren de bals, die veelvuldig gegeven werden. Dan ratelden de rijtuigjes door de straten, de rijke planters uit den omtrek lieten zich in hun statiekorjalen, een vage imitatie van de Venetiaansche gondels, door bedienden met hooge hoeden op en in rijkelijk geborduurde vesten, over de rivier de stad in roeien, het was alles pracht en praal wat dan te kijk kwam. Naar deze bals gingen, vergezeld van een negerknecht met een bonte lantaarn, ook de jonge meisjes de Leon, in haar opzichtigste Europeesche kleeren, in haar rokken als klokken, die rond de voeten cirkelden, opgeschikt, de waaier van vogelpluimen tegen de borst gespreid, fonkelend van juweelen en de vingers stijf van ringen. Zoo bruin en exotisch als zij waren verschilden zij van uitzicht waarlijk niet te veel van die negerinnen, die op de slavenbals ter meerdere statie van haar meesters werden beladen met de brillanten van haar meesteressen. Het gold in Paramaribo nu eenmaal als een eerezaak zijn rijkdom uit te stallen en niemand nam er aanstoot aan of voelde er zijn spotlust door opgewekt. Men danste deftig en met de wat caricaturale elegance van den kleinburger de quadrille, met hooggeheven arm de hand van zijn partner vasthoudend en bij de reverences diep wegzakkend als vogels in hun pluimen. Maar de meisjes lachten helder en luidop temidden van dit statig dansbedrijf en hoewel de heeren, die het gauw te warm kregen in hun strakke zwarte jassen en hun stijve vadermoorders, stevig dronken tegen de dorst, verloor de geanimeerde toon der gesprekken tegenover blanke meisjes toch zelden de décence, en het vrijmoedig verkeer in de pauzes tusschen de dans overschreed nergens de grenzen van het betamelijke: men zocht alleen gezelligheid en afleiding."

Deze sfeer doet aan als authentiek, juist omdat de schrijver iedere zwelling heeft vermeden; de wereld heeft bij Van Wessem altijd iets van een ongevaarlijke maskerade, en zelfs barre episoden als het verdrinken van de negers om aan de contrôle van de Engelse kruiser te ontkomen, vertelt hij zonder ophef. Men moet dat ook *300 Negerslaven* in het algemeen als een verdienste aanrekenen: het onderwerp geeft alle gelegenheid tot larmoyante effecten (zie mevrouw Beecher Stowe!),

die Van Wessem echter niet in verzoeking hebben gebracht; die soberheid komt de indruk van de ellende, op een slavenschip geleden, ten goede. Doordat de geschiedenis van de tocht naar Afrika met zijn felle, hoewel nergens smakeloos aangedikte kleuren, omlijst wordt door de lotgevallen van de twee in anonymiteit oud-wordende dametjes Sara en Anthoinet (de scheepsdokter Daniels, die hun komt vertellen, dat hun broer James de 300 negerslaven overboord heeft laten zetten, is de enige trait d'union tussen beide partijen van het boek), ziet de lezer duidelijk de twee kanten van de slavernij: de wreedheid naast de huiselijkheid. Zelfs de vrijmaking der slaven in de West op 1 Juli 1863 heeft bij Van Wessem een bijgeluid van humor, dat bij een terugblik op deze gebeurtenis ook wel past; want de vrijheid en gelijkheid ontaardden in een chaos, waarvoor men, naar men zegt, tot op heden geen positief tegenwicht heeft gevonden om Suriname weer gezond te maken.

Eén bezwaar tegen Van Wessems roman volgt uit de eigenschappen van zijn stijl, die hem behoeden voor rhetoriek en vals gevoel: *300 Negerslaven* is niet *de* grote roman van de slavenhandel of van de slavernij in de West geworden. Daarvoor blijft het boek te anecdotisch, te kleurig en psychologisch te vlak. In de tekening van dokter Daniels bereikt Van Wessem zeker iets karakteristieks, maar hij is te veel verteller *alleen* om zich als psycholoog of als historicus te willen opwerpen (al heeft men de indruk, dat hij de stof goed heeft bestudeerd). Er is, naast het sympathieke *Zuid-Zuid-West* van Helman (diens *Stille Plantage* overtreft Van Wessem hier stellig) en het in hoofdzaak als historisch document belangwekkende boek van De Kom, nog een ander boek te schrijven over Suriname.

EROS ALS REBEL

H. A. WAGENER: *3000 Meter in Dood Water*

Enige jaren geleden is er in en buiten Engeland heel wat stof opgewaaid naar aanleiding van de roman van D. H. Lawrence, *Lady Chatterley's Lover*. Het was een boek met een programma (ook letterlijk, want de schrijver heeft een theoretische inleiding aan de uitgave toegevoegd), en wel een programma, dat de Engelse censor ten zeerste mishaagde; „the author's unabridged edition" (1929) verscheen dan ook te Parijs. Het zegt op zichzelf niet veel, deze openbare verontwaardiging over een boek; men denke slechts aan het lot van Flauberts *Madame Bovary*, dat de schrijver in aanraking bracht met de justitie, en dat tegenwoordig algemeen geldt als een van de klassieken van het Franse proza; censuur betekent in dergelijke gevallen gewoonlijk misverstand over woorden en zinnen, die verward worden met andere woorden en zinnen, die men als pornographie pleegt te betitelen. Maar al te dikwijls maakt de censor geen onderscheid tussen *bedoelingen*, omdat hij het allerbelangrijkste voorbijziet: n.l. dat woorden en zinnen *op zichzelf* geen waarde hebben (positieve noch negatieve), dat de *gezindheid*, waaraan zij ontsprongen, het enige houdbare criterium is bij de bepaling van een oordeel over de auteur en zijn werk. Het feit, dat Lawrence in *Lady Chatterley's Lover* woorden gebruikt, die men om allerlei redenen meestal niet opschrijft en nog minder laat drukken, veroordeelt dus zijn boek niet, integendeel, men mag het als een bewijs van zedelijke moed beschouwen, dat Lawrence het gewaagd heeft de verontwaardiging, die hij kon verwachten, te trotseren. Hij wist, dat hij schreef (in laatste instantie tenminste) voor de mensen, die bereid zouden zijn hem te oordelen naar zijn bedoelingen en niet naar een paar grammaticale tekens. „People without minds may go on being shocked", schrijft hij in zijn inleiding, „but they don't matter.

People with minds realise that they aren't shocked, and never really were."

Deze roman van Lawrence is, zoals men zich zal herinneren, een pleidooi voor een openhartiger, volledíger denken over sexuele dingen; het gebruiken van de woorden, die de maatschappij van een taboe voorziet, is dus voor Lawrence één der consequenties van dat openhartiger en volledíger denken. Dat de woorden hier slechts uitvloeisel zijn van een geesteshouding, die met het bedrijf van pornographen niets te maken heeft, blijkt b.v. wel uit een brief, die Lawrence aan Aldous Huxley schreef naar aanleiding van diens ongeveer in dezelfde tijd verschenen roman *Point Counter Point* en waarin o.a. deze merkwaardige zin voorkomt: „It seems to me it would take ten times the courage to write *Point Counter Point* than it took to write *Lady Chatterley;* and if the public knew *what* it was reading, it would throw a hundred stones at you, to one at me." Dat is volmaakt juist, met dit voorbehoud inderdaad, dat vele mensen *niet* weten, wat zij lezen en dus ook geen stenen werpen naar degene, die wel hun conventionele ideeën aanvalt, maar hun woordentaboe's onaangetast laat, hetzij omdat hij aan „schokkende woorden" geen behoefte heeft om zijn bedoelingen te vertolken, hetzij dat hij zelfs positief van mening is, dat het gebruik van zulke „schokkende woorden" de zaak, waarom het gaat, vaak dreigt te vertroebelen. Want ligt het niet óók voor de hand, dat er mensen zullen zijn, die in hun ijver om voor het tegendeel van hypocriet en bekrompen door te gaan zullen veronderstellen, dat het heil van de wereld voortaan uitsluitend verwacht kan worden van een gedurfd taalgebruik?

Uit de geciteerde brief aan Huxley blijkt wel afdoende, dat Lawrence zelf niet zo dom was om de verhoudingen om te draaien; maar zoals het te verwachten was, dat de openbare mening zich op grond van taaltekens verontwaardigd zou betonen over *Lady Chatterley*, zo was met dezelfde mathematische zekerheid te verwachten, dat Lawrence navolgers zou vinden, die, minder intelligent dan hij, zouden gaan wedden op de gedurfde erotiek. Deze navolgers verwisselen oorzaak en gevolg; en – met alle respect voor de onbetwijfelbare eer-

lijkheid van Lawrence zelf – ik geloof, dat Lawrence naïef is geweest, toen hij zijn gedurfde woorden in zijn roman gebruikte als tegengif tegen de maatschappelijke hypocrisie; immers, deze neiging om bepaalde woorden als „onfatsoenlijk" te beschouwen (en, ergo, bepaalde „zielsgebieden" angstvallig aan de openbaarheid te onttrekken) is slechts *een van de vele* gevolgen van ons leven als cultuurmensen, en wie dus die neiging bestrijden wil, zal verder moeten gaan en zich richten tegen het wezen van onze cultuur als zodanig. Richt men zich alleen tegen de verwording van het erotische leven, dan loopt men gevaar (al is dat ook onjuist, wat Lawrence betreft, die wel degelijk de erotiek als onderdeel van het gehele culturele vraagstuk zag) om verwisseld te worden met allerlei propagandisten voor vrije liefde en andere vrijdenkerij op sexueel gebied, die onherroepelijk gedoemd is tot donquichoterie. Want al heeft Lawrence niet verzuimd zijn standpunt tegenover dat soort liefdesdilettanten scherp af te bakenen, hij heeft toch de poort tot het misverstand open gezet door zijn „gedurfde situaties".

„Soberheid, inzonderheid op erotisch gebied, is een onvergeeflijke zonde geworden, sedert Freud de „eerlijkheid" in de erotiek tot mode heeft gemaakt", schreef ik naar aanleiding o.m. van Lawrence in 1932; „de „eerlijke" erotiek is zelfs de bijzondere specialiteit van de roman geworden, nu D. H. Lawrence in *Lady Chatterley's Lover* bepaalde dingen met bepaalde namen heeft aangeduid. Men kan zeggen, dat daarvoor durf nodig was, omdat het hier het trotseren van een zo preuts publiek als het Engelse gold; men kan echter ook zeggen, dat, afgezien van de Engelse censor morum en zijn gewillige kudde, die durf weinig intelligent geplaatst is, omdat het publiek zich niets met meer gretigheid laat afnemen dan taboe's op sexueel gebied." Een daverend boekhandelsucces als dat van dr Van de Velde is een bewijs voor deze stelling, en of de wereld door dit soort handleidingen aanmerkelijk veranderd is, waag ik ernstig te betwijfelen. Overigens wil ik er dadelijk aan toevoegen, dat Freud evenmin als Lawrence ooit op dat succes heeft gespeculeerd; maar het is nu eenmaal zo, dat „men" zich voor sexuele revoluties en hun verwekkers

gretiger interesseert dan voor politieke of aesthetische revoluties, aangezien het taboe van het dagelijks leven de nieuwsgierigheid hier in hoge mate bevordert. En daarmee wordt de kans op misverstand en verwisseling van oorzaak en gevolg naar evenredigheid groter.

De vorige roman van H. A. Wagener (zijn debuut), die ik 21 Jan. 1934 besprak, heette *Shanghaï* en maakte de indruk van een goedkoop stuk litterair fabriekswerk volgens het recept Dos Passos-Ehrenburg-Döblin. Deze nieuwe roman, luisterend naar de geheimzinnige titel *3000 Meter in Dood Water*, stelt ons voor een ingewikkelder en daarom ook interessanter puzzle. Wagener licht in een aan het boek toegevoegde brief aan de uitgevers die 3000 meter als volgt toe:

„Ik koos als anecdotischen inhoud het Kanaalzwemmen om een aantal menschen van zeer verschillende ontwikkeling, begaafdheid en maatschappelijke positie onder één gezichtshoek te vereenigen en als levendig en driftig (?M.t.B.) demonstratiemateriaal onder mijn bereik te brengen, eerst terzake van een qualitatieve analyse en vervolgens terzake van een poging tot regeneratie van de vermoeide cultuurphase, waarin wij, West-Europeanen, zijn geraakt, een regeneratie door middel van het erotische. Ik koos den romanvorm om deze regeneratie tot een belevenis te maken, ook al zou practische verwezenlijking zelfs in een verre toekomst onmogelijk zijn. De illusie is reeds voldoende. Mocht de illusie als platonie (?M.t.B.) zijn geslaagd, dan is de practische beteekenis trouwens al bepaald voor een tijdperk, dat verder reikt dan de verre toekomst."

Uit dit toegevoegde „programma", waarin verder o.m. nog te verstaan wordt gegeven, „dat noch het Kanaalzwemmen, noch de erotiek met inferieure bedoelingen binnen het bestek van den roman zijn gebracht", kan men opmaken, dat de auteur Wagener zich heeft geïnspireerd op *Lady Chatterley;* op p. 333 zegt hij dat trouwens zelf met zoveel woorden. Maar de gelijkenis houdt ook met de bedoeling op. Lawrence is een boeiend schrijver, die zich tegen de Freudiaanse gymnastiek van de woordmaniak Wagener ongetwijfeld met nog heel wat meer energie zou verzetten dan tegen Joyce's *Ulysses;* want

Wagener is een woordenstapelaar, die het a b c van het schrijven nog moet leren. Uit zijn vorig boek heeft Wagener het stijlprocédé gedeeltelijk overgenomen: het welbekende spelletje, dat een aantal mensen „simultaan" (d.w.z. practisch in stukken en brokken door elkaar heen) worden opgediend om de kosmische indruk (zullen wij maar zeggen) van zijn roman te verhevigen; maar ditmaal werd het procédé voor hem aanleiding om al zijn kennis van de psychoanalyse en aanverwante takken van wetenschap door middel van een aantal volmaakt onbestaanbare personages te spuien en deze dames en heren voorts nog in dienst te stellen van zijn erotische propaganda. De geleerde termen maken queue voor de ingang van ons arme bewustzijn, zodat men onwillekeurig geneigd is te denken aan een uitverkoop. Niet altijd is die geleerdheid zo soliede als op het eerste gezicht misschien lijkt; de spelling zelfs verraadt Wagener soms al. Dat hij het heeft over een „Oediposcomplex" kan nog op een drukfout berusten, hoewel de o verdacht naar Grieks riekt, dat geen Grieks is; maar „schyzofrenie" (elders zelfs „schyzofrenicus"!), „schyzothym", „inzestueus", „logarythmen" en „hydrocephalitisch phoetus" kan men toch bezwaarlijk op rekening van de zetter noteren. Dergelijke fouten zouden overigens niet belangrijk zijn, wanneer zij niet belangrijk waren als symboliek. Er is hier iets ontzettends gebeurd; Lawrence, Freud en Dos Passos hebben samengewerkt om Wagener tot het schrijven van een roman te brengen, die ik ieder tart in één stuk uit te lezen zonder een slapeloze nacht met barstende hoofdpijn als gevolg. Met ijzeren consequentie, die bij tijd en wijle aan een opzettelijke parodie doet denken, zijn hier alle mensen, mannen en vrouwen, in de worstmachine der Freudiaanse symboliek vermalen tot 3000 meter dialoog; dat Freud hieraan allerminst schuld heeft, behoef ik wel nauwelijks te betogen, want niemand kan verantwoordelijk worden gesteld voor de schade, die hij in andermans gedachtenwereld aanricht, wanneer zonneklaar blijkt, dat die ander zijn termen bij wijze van letterslot op de brandkast van de ziel wenst te gebruiken.

Meer schuld heeft misschien Lawrence, op grond van wat ik hierboven schreef, al heeft Wagener de *persoonlijkheid* Law-

rence en diens doelstelling miskend; op sommige plaatsen is men bovendien nog geneigd aan invloed van de intellectuele sensatielectuur des heren Hanns Heinz Ewers te geloven (*Alraune!*). Terwijl ik geneigd was onder het lezen van *Shanghaï* aan een soort charlatanerie te denken, ben ik al lezende in *3000 Meter in Dood Water* tot de conclusie gekomen, dat „der Fall Wagener" belangwekkender is; immers iemand, die zich bewust toelegt op het schrijven van kitsch, slaat een andere toon aan, probeert de „schokkende woorden", die hij aan de man wil brengen, verlokkender ten toon te stellen; want wat Wageners boek ook moge zijn, treinlectuur is het allerminst. Het is de vrucht van een woord-obsessie, waarvan de eerlijke opzet (voorzover men in dezen dan van eerlijkheid spreken kan) niet in twijfel mag worden getrokken; de aantijging van pornographie, die dit boek zeker ten deel zal vallen, is belachelijk en wordt gelogenstraft door de wijze, waarop de erotische gedurfdheden in een haren pij van wetenschappelijk jargon worden gepresenteerd. De ondergrond van levensangst moet wel echt zijn bij iemand, die meer dan 500 bladzijden compres bedrukt nodig heeft om 3000 meter in symbolisch water te zwemmen; en de illusie, die dit boek vergezelt, heeft een kant van werkelijke tragiek. Altijd is schrijven een middel om de wereld te vervangen, die men niet heeft, en is de wereld der fantasie dus een soort „Ersatz"; maar het woord als specialistenjargon wordt een gevaarlijk opium, wanneer het een wereld schept, waarin men met niemand meer communiceren kan, terwijl men zich toch laat bedwelmen door de illusie, dat men de *werkelijke* wereld door zulk een schepping kan veranderen. Wagener houdt in zijn boek rekening met ongeveer alle Freudiaanse symbolen, die men maar bedenken kan, het water en het zwemmen voorop natuurlijk; hij heeft het er zelfs voor over aan deze symboliek alles, wat maar naar concrete psychologie zou kunnen zwemen, compleet op te offeren; maar blijkbaar hield hij in het geheel geen rekening met het bedrog der woorden, dat sluwste bedrog met zijn beloften van verstaan en zelfs gemeenzaamheid, waardoor schrijvers met meer waakzaamheid dan Wagener zich toch steeds weer lieten vangen. Want wie zullen dit boek

lezen? Zij, die klaarheid zoeken over hun „sexuelle Zwischenstufen", die er met de schrijver Kaj Nielsen (een facet van Wagener zelf) van dromen alle minderwaardigheidscomplexen af te schaffen door eindeloze vervolgen op *Lady Chatterley's Lover*? Zij, die in de maatschappelijke moraal een probleem zien en dat naar eer en geweten tot op de bodem toe willen onderzoeken? ... Er zijn maar twee soorten lezers, die Wageners roman zullen „ondernemen": de psychoanalytici, die op zoek zijn naar een „geval", en de onfrisse nieuwsgierigen, die Wagener zelf als lezers zal versmaden. Dat is de tragische kant van een werkstuk, waaraan men betere kansen had gegund, als het de qualiteiten had bezeten, die Wageners „vaders" Lawrence en Freud tot zulke bijzondere verschijningen maken in het cultuurleven van Europa.

PERSOONLIJK-ONPERSOONLIJK

Dr G. Kalff jr: *Het Dietsche Dagboek*
Anton van Duinkerken: *De Menschen hebben hun Gebreken*

Wij geciviliseerden van de twintigste eeuw hebben doorgaans neiging ons een te gemakkelijke voorstelling te maken van het *persoonlijke*. Het spreekt voor de moderne staatsburger haast vanzelf, dat hij een individu is, dat hij zich onderscheidt van anderen, dat hij de heer X is en niet de heer Y, omdat hij bij de Burgerlijke Stand onder een andere naam dan deze Y staat ingeschreven. Ons schijnt de persoonlijkheid (of van een andere zijde bekeken: het individu) iets zo vanzelfsprekends, dat wij er ons slechts zelden rekenschap van geven, dat er maatschappelijke verhoudingen zijn, waarin het persoonlijke, individuele nauwelijks een rol speelt, althans niet in de geestelijke producten, die dergelijke maatschappijen ons hebben nagelaten. Er zijn tijden geweest, waarin het zich-onderscheiden als individu van andere individuen een *inbreuk* betekende op de voorschriften van het geheel, waarin, met andere woorden, het individualisme gelijk stond met misdaad; bij volken, die men wel wat voorbarig als primitieve volken pleegt te betitelen, vindt men deze verhouding zelfs gewoonlijk; het voorschrift regeert zo dwingend over de leden van de gemeenschap, dat het individu, om zich als individu te *voelen*, zou moeten beschikken over enorme magische krachten om de collectieve ban te breken. Maar men behoeft niet eens tot de primitieve volken terug te gaan; het is b.v. bekend genoeg, dat iemand, die thans de geschiedbronnen der vroege middeleeuwen bestudeert, slechts met de grootste moeite in staat is uit de kronieken en heiligenlevens dier dagen individuele eigenschappen van bepaalde personen uit die tijd af te lezen; zelfs de grootste figuren, die in de twintigste eeuw al lang en breed een Emil Ludwig of een André Maurois zouden hebben gevonden, worden door de toenmalige berichtgevers getekend in conventionele schema's, die er kennelijk op berekend zijn

het individu zoveel mogelijk te behandelen als *type*, als onderdeel van een gemeenschap dus. De Duitse historicus Karl Lamprecht, die op dat feit gewezen heeft, was er zozeer door onder de indruk, dat hij de vroeg-middeleeuwse mens in het geheel niet in staat achtte tot persoonlijkheids-uitbeelding, tot psychologie, tot logica en tot abstractie. Deze opvatting blijkt bij nader inzien niet houdbaar; *pogingen* tot individuele karakteristiek treft men bij de vroeg-middeleeuwse historicus wel degelijk aan en dat hij minder belang had bij biographieën à la Stefan Zweig kan men hem tenslotte moeilijk kwalijk nemen. Maar hoe het ook zij: dat de mens er voor uitkomt, dat hij als individu (en niet alleen als lid van een bepaalde groep) in de wereld optreedt, is geenszins zo gewoon als de man van het algemeen kiesrecht aanneemt; het individualisme is een *verovering*, en altijd nog maar een zeer gedeeltelijke verovering, want wie eens de moeite neemt om na te gaan, in hoeverre wij door de gemeenplaatsen der *taal* alleen al onherroepelijk gebonden blijven aan allerlei vak- en belangengroepen, die zal zich geen illusies maken over de graad van individueel besef, waartoe wij zijn gestegen. Ook in de allerindividueelste expressie van de allerindividueelste emotie blijven wij gebonden aan een instrument taal, dat het typische instrument der massa's is. Misschien zullen al onze pogingen om individueel te zijn op de mens van tien eeuwen later daarom wel precies dezelfde indruk maken als de vroeg-middeleeuwse mens op Lamprecht maakte! Wanneer fascisme en nationaal-socialisme een handje helpen, zal trouwens het individu binnenkort een even strafbaar verschijnsel zijn als dat onder z.g. lagere cultuurverhoudingen het geval is; totem en taboe zullen weer openlijk regeren, en het gehele quantum optimisme en beschavingspedanterie van de liberaal-individualistische mens, die trots was op zijn veroveringen, zal een groteske misrekening geweest blijken te zijn. Voor een ieder, die door zulk een toekomstdroom nu niet bepaald bekoord wordt, is het daarom zaak zich zonder vooropgezet zelfbedrog rekenschap te geven van zijn eigen verhouding als individu tot de verschillende maatschappelijke groepen, waartoe hij nationaliteitshalve, ambtshalve, van familiewege, door

taalgebruik etc. etc. behoort; zich niet wijs te maken, dat hij als wijsgeer, dichter, zakenman of politicus boven die groepen zweeft, zich nog minder te *laten* wijsmaken, dat die groepen heilige afgodsbeelden zijn, waarvoor hij in een gekleurd hemd op de knieën moet liggen; maar voortdurend de waarde van zijn persoonlijkheidsgevoel te toetsen aan de uniformerende groepskenmerken, waardoor de maatschappij hem dagelijks aan zijn pionnenfunctie herinnert.

Hoe weinig men, ook nog in later tijd, een orthodoxe grens kan trekken tussen het persoonlijke en het onpersoonlijke, tussen het ik-gevoel en het groepsbesef, blijkt steeds duidelijker, naarmate men het belangwekkende onderzoek van dr G. Kalff Jr. over het Dietse dagboek verder volgt. Het dagboek, zou men zo op het eerste gezicht zeggen, is een van de persoonlijkste uitingen, die men zich in het gebied van de schriftelijke uiting kan denken; maar Kalff toont aan (ditmaal voor een bepaald terrein, want de observatie is als zodanig natuurlijk niet nieuw), dat het tegendeel het geval is. De persoonlijke uitlating, het zich-bezighouden met het „zelf", de functie der zelfkennis dus, is een verschijnsel, dat zich in de door Kalff bestudeerde dagboeken pas zeer laat voordoet; het woord „zelfkennis", zegt deze schrijver, schijnt hier te lande het eerst voor te komen bij de dames Wolff en Deken, dus pas in de achttiende eeuw! Natuurlijk is een woord alleen geen bewijs, en kan men bovendien gerust zeggen, dat de Nederlandse letteren zich van de Franse, Engelse en Duitse zeer ongunstig onderscheiden op het stuk van zelfkennis en psychologische analyse in het algemeen; maar de ontwikkelingsgang van het dagboek is toch bij ons ongeveer dezelfde als in het buitenland. „Het Nederlandsche dagboek vertoont dezelfde ontwikkeling als het dagboek elders in Europa; in Frankrijk zijn de Goncourts en Amiel, in Duitschland Hebbel en Morgenstern, in Engeland Barbellion, in Denemarken Kierkegaard en in Rusland Tolstoi dergelijke hoogtepunten van verfijnde uitdrukking van dit gevoelsleven, als bij ons De Clercq en Van Eeden", oordeelt Kalff. Vóór de ontdekking van het „gemoed" (die Kalff toeschrijft, wat Nederland betreft, aan de in 1698 gestorven dagboekschrijver Johannes

Wassenaar), van het gemoed, dat in de tijd van piëtisme en Réveil geweldig in koers steeg en dat zijn volledigste ontplooiing vindt in het omvangrijke dagboek van Willem de Clercq (1795–1844), diende het optekenen van ervaringen dus hoofdzakelijk om feiten te memoreren; de „ontboezeming" is een zeldzaamheid, het persoonlijke en het onpersoonlijke hebben zich nauwelijks van elkaar losgemaakt. In het dagboek van Constantijn Huygens Jr., de zoon van de bekende dichter, vindt men b.v. de volgende notitie: „16 Augustus 1695. Vondt een luys in mijn hemdt". Is een dergelijke uitlating persoonlijk of onpersoonlijk? Natuurlijk heeft deze luis een zekere relatie tot het gevoelsleven van Huygens gehad; maar men kan toch bezwaarlijk beweren, dat de boekstaving van het feit wijst op een vorm van bewuste zelfkennis! Veeleer schijnt het gemiddelde Nederlandse dagboek te wijzen op een drang tot vastleggen van dingen, die men zou kunnen vergelijken met de verzamelwoede van postzegelenthousiasten; en evenals dat verzamelen van stukjes kostbaar papier samenhangt met het persoonlijk leven, houdt ook het verzamelen van geheugenmateriaal verband met 's mensen persoonlijke aanleg. Vandaar naar de bewuste bespiegeling *over* die feiten is echter nog een lange weg, die de meeste Nederlandse dagboekschrijvers niet of slechts ten dele hebben bewandeld. Kalff moet steeds weer erkennen, dat het resultaat niet meevalt, als men het onder die gezichtshoek beschouwt.

Echter: ook de dagboeken, waarin de schrijver wèl tot zelfkennis en bespiegeling is geneigd, blijken de concurrentie met buitenlandse voorbeelden moeilijk te kunnen verdragen. Het dagboek van De Clercq, waaraan Kalff terecht een uitvoerige uiteenzetting wijdt, is interessant, maar tevens voor ons gevoel naïef; op het dagboek van Frederik van Eeden oefent Kalff eveneens zeer scherpe critiek uit, en het kan dan ook niet in de schaduw staan van Amiels *Journal Intime*. De grote gemoedelijkheid en ethische zelfvoldaanheid, die juist sedert het ontstaan van het bespiegelende dagboek de Nederlandse letterkunde altijd hebben gekenmerkt, blijken ook in dit soort geestesproducten zich duchtig te laten gelden. Zelfs waar men een begin van zelfstandige meditatie aantreft,

is het persoonlijke element meestal slechts een zwakke variatie op algemeen-gangbare gedachten en gevoelens (zo b.v. bij mr Sebalt J. E. Rau, die volgens Kalff onze Amiel had kunnen worden, of bij A. Gerard Bilders, de zoon van de bekende schilder); afgezien natuurlijk van kennelijke acteursposes als men bij Rhijnvis Feith vindt, want in zulk een geval is de persoonlijke interessanterigheid er zo dik bovenop gelegd, dat wij er tegenwoordig onmiddellijk het zuivere type van de toenmalige sentimentele mode-mens in herkennen. Een journaal als dat van de intelligente en verfijnde „kwibussen" (zoals Greshoff ze noemde) Jules en Edmond de Goncourt zou men zich in Amsterdam of Den Haag trouwens moeilijk kunnen voorstellen; maar ook een zo aangrijpend dagboek (aangrijpender en ontroerender dan zijn gehele officiële oeuvre!) als dat van Alphonse Daudet (*La Doulou*) zoekt men in het overzicht van Kalff tevergeefs. Het sympathieke van het boek is echter, dat om deze betrekkelijke schraalheid ook geen doekjes worden gewonden; Kalff blaast niet op, wat een dergelijke bewerking niet zou verdragen en behandelt het onderwerp met veel humor. Men zou hem alleen willen verwijten, dat zijn gezond verstand hier en daar naar flauwiteit zweemt, maar dat is nu eenmaal wel vaker de keerzijde van een leesbare geleerde stijl. Een zin als deze: „Thans ontmoeten wij de eerste vrouw, die een dagboek hield, dat wil zeggen, de eerste vrouw, van wie wij dit bemerken, want gegeven bepaalde bakvisch-neigingen maak ik mij sterk dat reeds Eva de eerste strubbelingen met haren Adam in een blad van den centralen paradijsboom ritste", lijkt mij overigens toch wel wat al te goedkoop!

De onbevangenheid, waarmee *Het Dietsche Dagboek* is geschreven, maakt het echter mogelijk tot conclusies te komen; Kalff overziet het onderwerp, en ook waar hij wel gedwongen is de stof zeer beknopt samen te dringen in één formule of representatief voorbeeld, heeft men de indruk, dat hij iets karakteristieks naar voren brengt. Hoe weinig de gemiddelde Nederlander ervan houdt zich te „epancheren", en hoezeer hij, àls hij dan eenmaal tot ontboezeming overgaat, gebonden blijft aan de tradities van geloof en fatsoen, zelfs in de

intiemste vorm van optekening, daarvan heeft men na lezing van Kalffs boek werkelijk een overzicht. Het zegt iets, dat De Clercq aan Goethe „geheele onkunde in alles wat geestelijk is" verweet! Maar de reputatie van de Hollandse liefde voor het realistisch geziene detail komt hier toch heelhuids uit de strijd, getuige b.v. dit verhaal van de Garde d'Honneur Arie van Driel, die beschrijft hoe hij door de onderprefect aan Lebrun, de gouverneur onder Napoleon, werd voorgesteld: „Z.Ed. verzocht mij met nog vier anderen in zijn koets te klimmen, hetgeen wij ook deden, doch eer ik ging zitten had ik het ongeluk om met mijn lange scherpe sporen in de kuiten van den onder-prefect te prikken, zoodat Z.Ed. schreeuwde van de pijn en zijn mooie zijden kousen wierden hier eenigsinds door gederangeert."

Aardig is ook dit portret van Bakhuizen van den Brink in het studentendagboek van Nicolaas Beets (1834):

„Bakkes, eer groot dan klein, buikig, vettig, plomp, grof, groezelig, koffiebruin gelaat; schitterende bruine oogen, maar min of meer onbeschaamden blik, breede stompneus, onbesneden mond, schorre stem, somtijds overschietende; los in den mond, onaangenaam van lach, sterk spuwende, linksche houding, onzekeren gang, slordig in zijn kleeding, met een mislukt pogen tot iets fraais."

Een portret, dat ons voor de zoveelste maal doet betreuren, dat Hildebrand zich heeft ontwikkeld tot Beets. ...

In aansluiting op het boek van Kalff, dat de verhouding van het persoonlijke en onpersoonlijke duidelijk belicht, kondig ik hier nog aan een boekje van Anton van Duinkerken, getiteld *De Menschen hebben hun Gebreken*, waarin men eveneens een onderzoek naar deze verhouding zou kunnen verwachten; immers Van Duinkerken behandelt het verband tussen de rechtschapenheid en de bult van Esopus, tussen de poëzie en de blindheid van Homerus, tussen de jicht en de *Lof der Zotheid* van Erasmus, tussen de doofheid en de verzen van Ronsard, tussen de lelijkheid en de sprookjes van Andersen. De vlotte pen van deze katholieke essayist heeft deze schetsjes, zoals hij zelf in het voorwoord erkent, in een heerlijke zomer en bij wijze van divertissement op papier geworpen. Welnu,

de zomer is merkbaar! Van Duinkerken doet geen poging om iets anders te geven dan leutig gebabbel; zelfs zijn gewone scholastische redeneringen schieten er hier meestal bij in, zozeer had hij de zomer in het hoofd. Met een ballade ter inleiding en een sprookje tot besluit laat hij zijn vergenoegde lezers weer gaan, met een slotverklaring, die even goedgeefs is als het gehele boekje: „Wij hebben allemaal een paradijs verloren. Dit is ons eenige gebrek, al openbaart het zich in duizend vormen."

Daarop willen wij ja en amen, en nog liever proost zeggen.

OM DE VENSTERS

JEF LAST: *Een Huis zonder Vensters*

Er is in de romans van Jef Last (en niet alleen in de zijne; Last is min of meer representant voor een gehele school van levende Nederlandse romanschrijvers) steeds een onrustig heen en weer zwerven geweest tussen *betoog* en *fantasie*. In zijn *Partij Remise* (om te blijven bij zijn laatste boeken) overheerste het element betoog, in *Zuiderzee*, hoezeer de achtergrond dan ook „actueel" mag heten, de fantasie; in een *Huis zonder Vensters* vechten beide zó hevig om de voorrang, dat men niet kan zeggen, welke tendentie het nu eigenlijk gewonnen heeft, al laat de auteur zelf het laatste woord aan het betoog.

Deze twee elementen corresponderen natuurlijk met twee persoonlijkheden in Last, die er beide voortdurend naar snakken om tot hun recht te komen, die echter tevens voortdurend in hun volledige ontplooiing gehinderd worden door de last, die zij elkaar veroorzaken bij het zoeken van de schrijver Last naar een bevredigende vorm. (Dit is geen woordspeling.) De reporter, propagandist, communist Last heeft geen ander verlangen dan om zijn medemensen te overstromen met de argumenten, die zijns inziens dienstig zijn om de door hem voorgestane ideeën te verbreiden; voor deze Last moet dus iedere soort aesthetische verfijning een gruwel zijn, een handicap bovendien in de strijd voor de bewustwording van het proletariaat en de ontmaskering van de schijnheilige bourgeoisie; want wat is er voor een rechtgeaard partij-communist afschuwelijker dan mooischrijverij, dat doekje voor het bloeden, waarmee de „burgerlijke" auteurs hun afzijdigheid trachten te bedekken? Het „l'art pour l'art" kan voor deze Last slechts een voorwendsel zijn, een zwak symbooltje van een maatschappelijke orde, die voor hem niet anders dan gereglementeerde wanorde betekent. „Een huis zonder vensters", zo zegt een der heldinnen van dit nieuwe boek, „dat was toch

niet alleen jouw familie, dat is ieder burgerlijk gezin waar alleen aan de belangen der familieleden gedacht wordt, dat is de burgerlijke staat, die zich blind staart op het belang van zijn eigen, en alleen zijn eigen burgers, alsof men veilig thuis kon blijven als het huis van zijn buurman in brand staat.

„Een huis van den waanzin?

„Is de heele wereld niet een huis van den waanzin? Als het graan verbrand wordt en de koffie in zee geworpen? Als men de rubberstruiken uitrukt? Als men gasbommen en tanks te hulp roept om Afrika te beschaven? En als de kinderen op de volksscholen van Parijs ondervoed zijn?"

De reporter, propagandist en communist Last, die blijkens de wijze, waarop deze uitspraak door een der hoofdpersonen, Paul Dujardin, wordt ontvangen, accoord gaat met dit betoog, (overigens niet zo revolutionnair, of menig „burgerlijk" Volkenbondsvriend zal het voor een belangrijk deel kunnen onderschrijven!) zou dus eigenlijk „lak moeten hebben" aan zoiets burgerlijks als het verzinsel roman, met zijn gefingeerde personen en zijn kennelijke opzet om door beschrijvingen psychologische ontrafeling van menselijke eigenaardigheden te verstrooien, af te leiden van het enig-waardevolle: de strijd om een nieuwe samenleving. Maar zoals gezegd, naast deze Last is er nog een andere Last, die zich wil laten gelden, en die zich geenszins tevreden kan stellen met de brochures, die zijn alter ego wenst voort te brengen. Deze andere Last staat niet zo ver van zijn andere collega's als hij de lezer zou willen doen geloven, wanneer hij de éne Last naar voren keert; ja, zelfs in de krampachtige hartstochtelijkheid, waarmee de politieke Last zich met vermoeiende regelmatigheid telkens weer aandient als een vriend van de strijdende arbeidersklasse, vindt men al een duidelijke aanwijzing, dat hij zelf geen arbeider is, maar een medestander van „burgerlijke" origine. Naast de leider van een agitprop-troep, de reeds genoemde Paul Dujardin, treft men in *Een Huis zonder Vensters* ook diens broer Jean Dujardin aan, die veeleer het uit allerlei „burgerlijke" romans bekende type is van de eenzame zonderling dan dat van de propagandist. Zeker, deze Jean gaat in Marokko onder in de waanzin; hij vermag zich niet

te bevrijden uit het huis zonder vensters, en de ander, politieke Last laat doorschemeren, dat soortgelijke mensen door een nieuwe wereld van het communisme „gered" zullen kunnen worden, in een betere toekomst; maar dat neemt niet weg, dat de scènes van dit boek, die werkelijk doorleefd aandoen, vrijwel alle betrekking hebben op Jean! Officieel triomfeert de onwaarschijnlijke, en in de roman ook nergens aannemelijk gemaakte Paul, die de weg van zijn burgerlijke afkomst naar de proletarische strijd heeft gevonden; maar leven weet Last pas te scheppen, waar hij zich vereenzelvigt met de ander, waar hij met de vertedering van de aestheet impressies geeft van Marokko en zich vol verwondering laaft aan de indrukken, die een ander werelddeel met andere morele normen de Westerling kan schenken.

„Schemering der soukhs, waar het licht, door de gevlochten matten gezeefd neervalt op de volte der koopers en op kooplieden die als afgodsbeelden tronen tusschen hun waren. Van de binnenplaats der oliekoopers voert een smalle wenteltrap naar omlaag. Terwijl de voet in donker aarzelend de uitgesleten treden zoekt, hoort men beneden zich het geruisch der rivier steeds sterker. Een poortje opent zich op de straten der binnenstad en de duizend schakeeringen van hun schaduw. Dubbele geraniums woekeren over de muren, men vermoedt het geheim der tuinen achter hun gesloten poorten. Een verlaten voetpad voert naar de witte bogen van een watermolen. Langs het papyrus dat de vijver omzoomt zwemt in het groene water een schildpadmoeder met haar jongen. De lucht is lauw en de bergen in de verte hebben het diepe blauw van oude Italiaansche primitieven. Ieder kind dat Jean tegenkomt glimlacht. 's Avonds drijven herders hun roodbruine kudden naar het oude en naakte jongens duiken van den rug hunner kudden in het kleigrauwe water. De onrust der rust bevangt Jean, dezelfde onrust van het kind dat zich in het kippenhok achter den tuin had verscholen en eigenlijk zijn huiswerk moet maken."

Wie een dergelijk uitstekend, beeldend geschreven fragment leest, voelt, dunkt mij, toch het vage vermoeden in zich opkomen, dat de revolutionnaire rol, die de partij-communist

Last zichzelf (niet zonder overtuiging, maar zonder de overtuiging, waarmee men ook andersdenkenden overtuigt) te spelen opgeeft, een andere Last maskeert, die veeleer een aestheet zou moeten heten, een „artiest" van zuiver, maar veel minder geweldig formaat dan de colporteur met brochures over de klassenstrijd wel weten wil. Het is uiterst typerend voor de stijl, waarin Last tegenwoordig schrijft, dat hij die aestheet in hem met alle kracht de nederlaag wil doen lijden door hem te begraven onder een lawine van theoretische redeneringen uit communistische debatingclubs; want in het grote huis van de waanzin moeten de vensters worden gebroken, die uitzien op een nieuwe wereld, dat staat nu eenmaal vast voor de man, die zich met hart en ziel (naar hij zich steeds weer krachtig wijsmaakt) gegeven heeft aan het Russische communisme en bereid is de tactiek van Stalin c.s., inbegrepen alle tactische strapazen, gelovig te volgen. Van zijn ene held Paul zegt Last: „Zeker, hij was een individualist, hij had zijn fouten, zijn twijfel, zijn wortels in een verrottende bourgeoisie. Maar al zouden ze hem wegtrappen, hem onwaardig achten, op zijn knieën zou hij terugkruipen naar de beweging. De gedachte aan de concentratiekampen en de hakbijl waarmee men de koppen van jonge menschen afsloeg, was daarvoor voldoende." Hier is de partijcommunist Last aan het woord, die zich opzweept tot een dogmatisch fanatisme, die bereid is zich op iedere conditie te onderwerpen aan het gezag van de nieuwe paus, die bovendien al het bloed aan de vingers van zijn sectegenoten over het hoofd ziet, omdat hij vergoten bloed alleen maar als zonde tegen de menselijkheid aanmerkt bij zijn tegenstanders. Voor deze dogmaticus is twijfel hetzelfde als een fout, als verrotting, is individualisme een vergrijp tegen de leer van het concilie van Moskou; en is het dus verbazingwekkend, dat de twijfel, die Last Paul Dujardin laat doormaken, de caricatuur is van werkelijke, vruchtbare, bezielende twijfel? Voor deze soort nieuwe leerstelligheid is de wereld verbluffend eenvoudig, bijna zo eenvoudig als voor antisemieten. „Paul voelde de zuiging, die van dezen vasten wil (die van het eenheidsfront in Frankrijk. M.t.B.) en dit heroïsch idealisme wel op de besten der intellectueelen moest

uitgaan. Hij begreep dat het geen toeval was, wanneer een Gide, een Malraux, een Guéhenno en een Bloch zich in den laatsten tijd openlijk naast Romain Rolland, naast Barbusse en Aragon aan het roode front hadden geschaard." Neen, toeval is dat inderdaad niet, en de bewustmaking van het fascisme als een gevaar, dat de cultuur bedreigt, was ook geenszins overbodig; maar dat zal ons toch niet beletten, om knollen van citroenen te onderscheiden en in plaats van over heroïsme, zuiging en idealisme te fabelen, te blijven spreken van een tactische zwenking van de Komintern, die in deze benarde omstandigheden die eens verachte goedzakken van burgerlijke intellectuelen best gebruiken kan, nu het er op aankomt „more brains" te mobiliseren dan het fascisme kan opbrengen! En het humoristische in de situatie, dat de communistische *Humanité* plotseling aangewezen was om de bewapening van het burgerlijke Frankrijk te verdedigen, zullen wij ons toch, alle zuiging ten spijt, evenmin laten ontgaan!

De gelovige partij-communist is echter voor humor weinig toegankelijk; en de twijfel, die Last bij zijn Paul toelaat, is dan ook daarom alleen al van zo weinig substantieel gehalte, omdat de humor Lasts sterkste kant niet is. In zijn liefdesverklaringen is deze Paul Dujardin bij het drakerige af, omdat Last, zodra hij twee partij-communisten van verschillende sexe tot elkaar wil brengen, ieder gevoel van humor kwijtraakt en b.v. niet terugschrikt voor een scène als deze:

„Paul fluisterde tegen Jeanne: „Je kent me nog niet, ik ben een intellectueel, een artist. Eeuwige liefde kan ik onmogelijk beloven. Je moet niet denken, dat ik trouw ben. ...

„Jeanne's oogen waren diep als een vijver.

„Zoolang je trouw aan het proletariaat blijft zullen wij het samen wel klaren!"

Is dit minder erg dan trouw aan de arische grootmoeder? Is dit minder phrase, minder zelfbedrog, minder comedie?

Men kan in laatste instantie over een mystiek vertrouwen echter niet discussiëren. Ongetwijfeld vindt iemand, die bij het woord „proletariaat" dezelfde sensaties ondergaat als een nationaal-socialist bij het begrip „Blut und Boden", deze liefdesscène de roerende bezegeling van een sublieme band:

het gaat er tenslotte om, of men tegenover een bepaalde partijleuze zijn critiek opzij kan zetten, ja dan neen. Last kan dat, omdat hij de Jean Dujardin in hem tot elke prijs als minder „geslaagd" wil beschouwen dan de agitprop-regisseur Paul Dujardin, de man van de directe actie. Maar één ding kan hij niet verhinderen: dat hij zich in zijn stijl verraadt.

Terwijl de gedeelten, waarin Paul optreedt, rammelen door een veelteveel aan gedebatteer (zonder dat het tot de werkelijke botsing van standpunten komt, die voor een „ideeënroman" absoluut noodzakelijk is, wil hij de lezer boeien), is het de poëzie om Jean, om Afrika, die de adem heeft, op de beste bladzijden, van werkelijke inspiratie. Op hetzelfde peil staat de inzet van het boek, waarin de ontwikkeling van kapitein Dujardins huwelijk en vaderschap, en ook de jeugd van Jean zeer sober worden beschreven. Waarom heeft Last die toon niet volgehouden? Waarom is hij later telkens weer overgeslagen op een debatteer-toon, die hem niet ligt en die hem drijft tot grof-rancuneuze en even grof-verheerlijkende (dus steeds oncritische) gesprekken tussen brochure-mensen over de oude en de nieuwe samenleving?

Ik wil mij niet uitgeven voor ziele-dokter, en dus evenmin beweren, dat ik het geheim van Lasts psyche kan doorgronden. Maar één ding lijkt mij toch zeer duidelijk: de schrijver, die zich hier met zoveel fanatisme overgeeft aan een idee, dat zelfs de kleine politieke slimheden van de officiële dragers dier idee niet in staat zijn hem ernstig aan het twijfelen te brengen, zulk een schrijver verbergt een andere schrijver, zoals iedere Paul Dujardin veel verbergt van een hulpelozer, burgerlijker Jean Dujardin, en moet zich steeds weer opzwepen om toch een partijman uit één stuk te schijnen.

MYSTIEK EN BEELDSPRAAK

Dr J. Brouwer: *De Achtergrond der Spaansche Mystiek*

Het is tamelijk vruchteloos werk om over het verschijnsel *mystiek* in engere, „vak-technische" zin te schrijven, wanneer men niet uitgaat van mystieke trekken bij de gemiddelde hedendaagse mens, d.w.z. de mens der levende tegenwoordigheid; niet omdat die mens de maat van alle dingen is, maar omdat men in hem een concreet vergelijkingspunt heeft. Veel op zichzelf zeer verdienstelijke geschriften over de mystiek als een *speciale* uitgangsvorm van de menselijke geest doen dat evenwel niet; zij behandelen de mystiek als een godsdienstig, of een historisch, of ook wel een pathologisch verschijnsel, zonder zich verder te verdiepen in de psychologische wortels der mystieke aandoeningen in het „normale". Dit lijkt mij een ernstige lacune; hoezeer de mystiek zich ook verbijzonderd heeft in religieuze symbolen, in historische groeperingen en in pathologische symptomen, het is, dunkt mij, moeilijk te ontkennen, dat in het gevoelsleven van iedere mens, zelfs de nuchterste en meest rationalistische, elementen zijn aan te wijzen, die men gerust als mystiek kan karakteriseren. Het blote feit, dat het individu zich, behalve afzonderlijkheid, telkens ook onderdeel van een geheel voelt; het daaruit volgende feit, dat het individu niet alleen zijn ik-heid wil bevestigen door handelingen en gedachten, die het van andere individuen moeten onderscheiden, maar ook zijn ik-heid telkens wil *prijsgeven* door handelingen en gedachten, die het met die andere individuen, met de „kosmos" verbinden; en de consequentie, dat uit de veelvuldige tegenstrijdigheden van die twee richtingen een toestand van *spanning* ontstaat, die aanleiding geeft tot innerlijke en zelfs uiterlijke conflicten ... in die kernfeiten, volstrekt niet alleen te constateren bij mystieken in de engere zin des woords, is de grondslag van het mystische als tegenhanger van het ver-

standelijke reeds gegeven. Een tijdperk met sterk overheersende rationalistische tendenties kan trachten de mystiek in de gemiddelde mens te verdonkeremanen, door b.v. de nadruk te leggen op de „ziekelijke" verschijnselen, die met de „beoefening" der mystiek gepaard gaan, maar wegredeneren kan het de mystieke behoeften geenszins; en het is herhaaldelijk gebleken, dat overschatting van het verstandelijke in de gemiddelde mens een heftige mystieke reactie ten gevolge had; men zie slechts naar het hedendaagse Duitsland, waar geen wetenschappelijke veroveringen van het negentiende-eeuwse verstand in staat geweest zijn om de springvloed van mystieke behoeften te keren of zelfs maar in te dammen. De politiek van het verstand is maar al te vaak struisvogelpolitiek geweest, met dit verderfelijke gevolg, dat de mystieke reactie in het tegendeel van verstand, dat is *on*verstand, omsloeg. Als het verstand ons bedrogen heeft, aldus de redenering van de mystieke „reactionnairen", dan moeten wij onvoorwaardelijk wedden op alles, wat verstandelijk gesproken absurd is, dan moeten wij de rationalisten de argumenten uit de hand slaan, niet door betere argumenten, maar door mystiek geloof, dat zich om argumenten in het geheel niet meer bekommert. Dat dit de redenering is van mensen, die uit afkeer van het ene boerenbedrog in het andere vervallen, kan men degenen, die zich zonder omslag van het verstand hebben afgewend, uiteraard moeilijk aan het verstand brengen.

Er zou reeds veel gewonnen zijn, wanneer men zich aanwende het speciale verschijnsel mystiek niet als iets afzonderlijks, iets van Ruusbroec en Meister Eckehart *alleen*, maar als verlengstuk van een „normale" psychische behoefte te beschouwen. Ik weet, dat er verschillende taboe's zijn, die een onbevangen behandeling van de mystiek niet gemakkelijk maken, maar dat kan geen geldige reden zijn om van zulk een behandeling afstand te doen. De wijze, waarop de mystici zich uitdrukken, geeft trouwens zelf duidelijk de richting aan; er is geen taalgebruik, dat meer met beeldende vergelijkingen uit het „normale" leven werkt dan het mystieke taalgebruik; mystiek en beeldspraak zijn bijna synoniemen.

Als men het woord „beeldspraak" op de keper beschouwt,

blijkt het al dadelijk een bijzonder duidelijke vingerwijzing naar de tweeledigheid der menselijke behoeften in te houden. In de *spraak* ligt opgesloten, dat het individu streeft naar formulering, naar veralgemening van zijn aandoeningen in het middel van allen: de taal. Het *beeld* is echter een waarschuwend voorbehoud: wat hier „gesproken", wat hier geformuleerd en veralgemeend wordt, het is slechts de zinnelijke voorstelling van iets, dat (om welke reden dan ook) op het moment, dat de „beeldspreker" spreekt, door de taal blijkbaar niet kan worden bereikt. De mens wil iets meedelen, tot algemene ervaring maken, hij wil dus met anderen in contact treden door middel van woorden; maar tegelijkertijd moet hij zijn hulpeloosheid bekennen, hij moet zijn zekerheden prijsgeven door diezelfde woorden, die in andere omstandigheden zo voortreffelijk geschikt lijken om zijn practische bedoelingen kenbaar te maken; door de beeldspraak verliest hij zich in het oneindige, want hij kan oneindig voortgaan met vergelijken, zonder ooit te stuiten op het laatste beeld; zelfs het woord „God" is nog een vergelijking, want of het nu taalkundig met het begrip „aanroepen" dan wel met het „offeren" samenhangt, het is onloochenbaar... beeldspraak. Hier hebben wij de mens plotseling voor ons, zowel in zijn practische zelfhandhaving door de taal, als in zijn hulpeloze afhankelijkheid van het beeld, aangewezen op de spraak, om „zich te redden", aangewezen op het beeld, om de grenzen van zijn taalvermogen telkens weer te beseffen. Zoals de beeldspraak de mens dus ieder moment, dat hij tot persoonlijk denken komt, herinnert aan de beperktheid van zijn taalgebruik, zo kan de mystiek hem herinneren aan de beperktheid van zijn verstand. Verstandelijkheid en mystiek kunnen elkaar in één persoonlijkheid dus zeer goed aanvullen en aflossen; zij behoeven volstrekt niet op leven en dood te vechten, al zijn er dan ook verglaasde rationalisten en zwelgende mystici, die elkaar doorlopend bevechten; verstand behoeft geen gevoelloosheid en mystiek behoeft geen onverstand te zijn, al is er pedanterie van het verstand en misbruik van mystiek.

Het verband, dat er bestaat tussen mystiek en beeldspraak, wijst er verder op, dat de verhouding der grote mystieken tot

de kerkleer ook tweeledig moet zijn. Beeldspraak is een gevaar voor de vastgelegde leer, omdat de leer letterlijk opgevat en opgevolgd wil worden; wie de stap doet van de letter naar het beeld, zet de deur open voor misverstand, voor „dwalingen", voor *ketterij;* herhaaldelijk zijn dan ook werken van mystici op de index geplaatst, omdat zij van heterodoxe thesen werden verdacht. De grenzen tussen erotiek en religie worden bovendien dikwijls zo vaag (men denke aan de bruidsmystiek en haar bijzonder verwarrende termen), dat ook iemand zonder scholing op het gebied van dogmatiek en kerkleer het gevaar van de beeldspraak voor de officiële onderscheidingen gemakkelijk aanvoelen kan. ... Maar anderzijds kan de mystiek gevoeglijk samengaan met de leer; beeldspraak is ook *spraak*, en de mogelijkheid bestaat dus voortdurend, om de mystieke verheviging van het gevoelsleven te kanaliseren, vruchtbaar te maken voor het leven óók der andere gelovigen. Zonder woorden is de mystiek, die altijd haar oorsprong neemt uit een individuele behoefte, hulpeloos en machteloos; en zodra zij naar de beeldspraak grijpt om zich te uiten, grijpt zij naar taalbeelden van de omgeving, die dóór het gemeenschappelijke van dat taalinstrument macht krijgen over de afzonderlijke individuen. De tegenstelling tussen mystiek en kerkleer is dus maar zelden onverzoenlijk; de kerk kan tegen mystische eigenzinnigheid tenslotte weinig bezwaar hebben, wanneer het maar gelukt, het individuele dienstbaar te maken, de spraak over het beeld te laten triomferen. Geen quietisme, pantheïsme en andere verslapping, maar strijdbaarheid in dienst van het geloof moet het resultaat zijn van mystieke spanningen! Het élan moet niet verloren gaan, maar gebruikt worden om de opgehoopte energie te gebruiken!

In *De Achtergrond der Spaansche Mystiek* geeft dr J. Brouwer een interessante bijdrage tot de kennis van zulk een mystiek élan, dat niet geleid heeft tot versplintering, maar tot versterking van het Katholieke geloof: de Spaanse Mystiek der zestiende eeuw. Verdenking van ketterij ook hier (ik zou niet weten, waar zij *niet* geweest was, waar men in Europa mystieke stromingen heeft aangetroffen); maar als machtiger factor een strijdbaar nationaal Katholicisme, dat

de energie gemakkelijk kon opslorpen en omzetten tot „productiviteit". Nuchter realisme en wantrouwen jegens de bijzondere openbaringen, die zo licht misleiden kunnen, naast rusteloze activiteit, gevoed door practische askese. De formule, die dr Brouwer op grond van zijn omvangrijk materiaal geeft voor de Spaanse mystiek als totaliteit, luidt als volgt:

„De Spaansche mystiek heeft in haar leerstellige gedeelten den dialectischen betoogtrant en de redelijke techniek van de neo-scholastiek; zij heeft den dichterlijken gloed van de Neoplatonische liefdeleer, die in de zestiende eeuw vrijwel het geheele cultureele leven van Spanje doorstraalde; zij is evangeliseerend als uiting van de godsdienstige wederopleving, die in den tijd van de katholieke koningen was ontstaan; zij is apologetisch en polemisch als uiting van de actie der Contra-Reformatie. De Spaansche mystiek is kleurig van taal en beeldspraak, zij is lyrisch en heeft de plastische verbeeldingskracht, welke aan haar verwantschap met de Moorsche beschaving herinnert; zij is wijsgeerig en vaak duister in de beteekenis van haar uitspraken, zooals de mystici uit het Noorden die op haar hebben ingewerkt. De Spaansche mystiek is teedere liefdesmystiek, zij is extatisch en dichterlijk als de mystiek van St. Bernard van Clairvaux. Zij is tevens manlijk, strijdvaardig, zelfs nuchter en zakelijk, en van levendige, actieve, maatschappelijke belangstelling. ...

„Alle tegenstrijdigheden van de door zooveel geestelijke en maatschappelijke stroomingen bewogen zestiende eeuw komen in de Spaansche mystiek tezamen. In haar geheel is deze mystiek echter een hecht gebouwde ervaringswetenschap, waarin lyrische wijsbegeerte en intellectualistische theologie elkaar aanvullen en herzien."

Het beeld, dat de schrijver hier van de Spaanse mystiek geeft (in hoeverre het aanvechtbaar is moet ik natuurlijk in het midden laten, aangezien ik geen hispanist ben) is zeker niet doods; integendeel, het houdt zoveel tegenstellingen in, dat men wel geloven moet aan de kanalisering van zeer sterke individuele instincten door een machtige traditie. Ook hier, evenals bij Ruusbroec en Hadewijch, de beeldspraak als een bewijs van persoonlijke verhouding tot het leven; men vindt

een overvloed van illustratieve voorbeelden in het boek van dr Brouwer, b.v. bij Santa Teresa (Teresa de Cepeda y Ahumada, geb. 1515), een van de hoogtepunten der Spaanse mystiek, die de geestelijke ontwikkelingsstadia vergelijkt met vier soorten van besproeiing van het land (met emmers uit een put, door middel van een scheprad, door beekjes of een rivier, en door de regen) of bij Francisco de Osuna, die de opstijging van het geestelijk leven voorstelt door drie kussen (de voetkus, de handkus en de kus op de mond).

Zeer uitvoerig en helder zet dr Brouwer uiteen, hoe deze mystieke bloei is ontstaan uit en opgevangen door een katholieke traditie, die zich vormde in de geloofsstrijd, zodat renaissancistische, Moorse en Joodse elementen konden worden verwerkt en ondergeschikt gemaakt. „De Spaansche kerk", zegt dr Brouwer, „was een „strijdende kerk" gebleven, al haar werkzaamheden waren daardoor gekenmerkt geworden. Zij bleef den beginselstrijd voeren, de voor Spanje geopende wereld van niet-Christenen verlevendigde het geloof, de Spaansche kerk zag zich bij voortduring de taak van verkondigster en verdedigster toegewezen." Mystiek kon in deze gemeenschap niet anders dan samengaan met verstandelijke denktechniek, met scholastiek; het imposante voorbeeld daarvan trouwens is de door dr Brouwer grondig behandelde strijdbare mysticus Ignatius de Loyola, de stichter der Jezuïetenorde.

Dr Brouwer geeft voorts een overzicht van de grote figuren der Spaanse mystiek, van haar bronnen, en van haar denkwereld (een uitvoerige bibliographie is aan het boek toegevoegd). Er is hier zeer verdienstelijk werk verricht, want over deze periode der Spaanse geschiedenis hoort men hier vaak de zonderlingste uitspraken. Dr Brouwer verstaat bovendien de kunst, om zijn wetenschap leesbaar mee te delen zonder in hinderlijke populariteit te vervallen, al is er in zijn stijl (evenals trouwens in zijn vertalingen van Ortega y Gasset) iets cliché-achtigs, dat hem onderscheidt van b.v. Huizinga. En om bij veel waardering nog één bezwaar te noemen: nergens geeft dr Brouwer een afdoende psychologische verklaring van de mystiek *als zodanig*. Hij stelt zich, wat dit betreft, tevre-

den met een paar zeer weinig overtuigende algemeenheden (zo b.v. op pag. 171, waar hij de verhouding tussen mystiek en scholastiek kenschetsen moet, en op pag. 242, waar het door vele taboe's omsingelde onderwerp der erotische terminologie ter sprake komt). Hier zou dr Brouwers collega-hispanist Geers zich waarschijnlijk niet onbetuigd hebben gelaten. ...

Het belang van dit boek zit echter ook niet in het *probleem* der mystiek, maar in de wijze, waarop de Spaanse mystiek als voorbeeld van de individuele en sociale tendenties, die in het verschijnsel mystiek worden belichaamd, is behandeld. Het probleem kan men er zelf uithalen, juist omdat de historicus Brouwer het vermijdt.

GESCHREVEN TEKENFILM

HENRIËTTE VAN EYK: *Gabriël, de Geschiedenis van een Mager Mannetje*

Het proza van Henriëtte van Eyk is een wonderlijk verschijnsel in het rustige panorama der vrouwelijke Nederlandse letteren. Wat men er ook van zeggen kan, *niet*, dat het één van de vele voortbrengselen is van de huiskamerroman; mej. Van Eyk onderscheidt zich, dat is zeker, en ik geloof, dat zij er zich ook wel van bewust is, dàt zij zich onderscheidt. De originaliteitsbegeerte heeft goede en kwade kanten; zij kan zich openbaren in werkelijke oorspronkelijkheid van geest en stijl, zij kan ook uitlopen op een stelsel van reuzenzwaaien aan de gymnastiekapparaten van woord en begrip. Het proza van Henriëtte van Eyk is nu m.i. voortdurend op de grens van die twee soorten originaliteit; deze schrijfster heeft onmiskenbaar iets oorspronkelijks, maar zij heeft ook even onmiskenbaar de neiging om die oorspronkelijkheid (men permittere mij even een krachttermpje) te „verdonderjagen". Weliswaar niet zozeer door reuzenzwaaien, want daarvoor is mej. Van Eyk tezeer een schrijfster uit de sfeer van sprookjeskabouters, maar door oneindige reeksen grillige buitelingen, pirouettes, Chinese bommen, kurketrekkers, krakelingen, spuitwatereffecten, averechtse steken, kiekeboe's, schoten uit pistaches, looping-the-loops, etc. etc. Zij heeft een uiterst beweeglijke fantasie, maar men weet niet altijd, of men champagne dan wel champagnepils voor zich heeft; beide mousseren, maar zij zijn toch niet hetzelfde, en wanneer zij voortdurend door elkaar worden geschonken, raakt men op den duur de kluts kwijt. Ik moet eerlijk bekennen, dat ik in een boek als *Gabriël, de Geschiedenis van een Mager Mannetje*, op den duur verdwaal, niet zonder telkens weer even geboeid te worden door een gnoom, die achter een boom een lange neus tegen mij trekt, maar nooit volkomen overtuigd van de waarde, die zich door deze virtuoze beweeglijkheid wil manifesteren. Doods is het

schouwspel in geen geval; de levendigheid is een zo werkelijk bestanddeel van deze stijl, dat men soms verlangt naar een ogenblik stilstand en zware, lome verveling, om op adem te kunnen komen en even niets anders te zijn dan een conventioneel sterveling met conventionele, burgerlijke zinnen; maar mej. Van Eyk schenkt de lezer dat ogenblik van respijt maar zelden, aangezien dat in haar buitelende logica niet te pas komt. En toch heeft zij andere bedoelingen dan alleen te goochelen met beelden en begrippen; het element satyre spreekt tenslotte duidelijk genoeg uit de geschiedenis van Gabriël, de tot mens verminderde zonnestraal, en mej. Van Eyk is dan ook ongetwijfeld, zoals alle schrijvers van sprookjes of parabels, te rangschikken onder de moralisten. Haar wijze van moraliseren staat echter ver van de gebruikelijke zedepreken, en men vraagt zich ook wel eens af, of onder zoveel nadrukkelijke sparteling en cotillon-verrassing de satyre bij tijd en wijle niet in de verdrukking komt.

De stijl van Henriëtte van Eyk laat zich zeker in de eerste plaats vergelijken met het sprookje, zoals b.v. Andersen het beoefend heeft. Haar behoefte aan een eigen logica voor de mensen en dingen, waarover zij schrijft, karakteriseert haar als een sprookjesschrijfster van talent. Maar ook heeft zij iets over zich van moderne drukte, dat Andersen stellig niet had en dat haar stempelt tot een schrijfster uit een democratisch tijdperk van de geschiedenis. De democratie dwingt vaak tot een teveel, omdat men anders door de lezers niet „sterk" genoeg wordt bevonden; de moraal van Andersen is dan ook fijner, verborgener en gevarieerder dan die van Henriëtte van Eyk, wier verteltrant ook een zekere verwantschap vertoont met de nonsensverhalen van Stephen Leacock. En eigenlijk vindt men de beste parallel met een verhaal als *Gabriël* niet in de litteratuur (zeker niet in de Nederlandse litteratuur, waarin dit soort humor vrijwel niet voorkomt, bij mijn weten), maar in de *tekenfilm*. De wereld van *Gabriël* is die van Walt Disney c.s. en de voortdurende behoefte aan speelsheid, omdat anders onvermijdelijk de herinnering aan de fotografische werkelijkheid bij de „toeschouwer" op zou duiken, is de tekenfilm en de roman van mej. Van Eyk gemeen.

Deze vergelijking laat zich nog wat verder exploiteren. Ik neem als voorbeeld een paar willekeurige zinnen uit het boek van Henriëtte van Eyk. Pag. 29:

„De hooge c verslikte zich, viel omlaag en bleef als een wapperend gazen sluiertje aan Gabriëls loopgravenhelm hangen, tot ze hem loshaakten en ie in een mager spiraaltje omhoog schoot en verdween."

Een dergelijke passage heeft compleet de logica en de speelgoedbeweeglijkheid van de tekenfilm. De tekenfilm heeft doorgaans een sprookjesatmosfeer, maar omdat het *zien* hier hoofdzaak is, en de toeschouwer geen moment verveeld mag worden (wil de tekenfilm goed zijn), krijgt het sprookje in deze vorm de overdadigheid van een geforceerd doorgebladerd prentenboekje; de moraal, die (hoe primitief het gehalte dikwijls ook moge zijn) in bijna iedere tekenfilm ligt verborgen, wordt in vele gevallen bedolven onder de variaties, waarin de heren Disney en collega's zich vermeien. De verrassing mag om zo te zeggen niet van de lucht zijn; inkrimpingen, uitrekkingen, gedaanteverwisselingen, wonderbaarlijke verplaatsingen en overgangen, kortom, van de sprookjeslogica tot een wedren van grillen ... daarin vindt de tekenfilm een van haar voornaamste redenen van bestaan naast de tragedies om Greta Garbo. Een hoge c, die zich verslikt, kan men op de tekenfilm in „levenden lijve" aanschouwen; een van de meest geliefkoosde trucs van het genre is immers de personificatie van dieren, planten en dingen; voor de tekenfilm bestaat tussen bezielde en onbezielde wezens geen onderscheid, want een bierpul wordt naar het welbehagen van de cineast omgeschapen tot een dikke politieagent, terwijl de politieagent ieder ogenblik over kan gaan in een boomstam. Het gehele tafereel van de hoge c bij Henriëtte van Eyk heeft de speelse plastiek van zulk een gedaanteverwisseling met bijbehorende logische verschuiving in het brein van de „toeschouwer" (in casu: lezer); een klokketoren, die zich uitrekt; een hoofd, dat met een Engelse sleutel rechtgezet wordt; klanken, die naast elkaar op een dak gaan zitten, zijn voor de logica van de tekenfilm doodgewone verschijnselen. Ook de bizarre stijl van Henriëtte van Eyk berust voornamelijk op dit voordragen

van het ongewone als het gewone; zij weet daarbij met veel verbeeldingskracht gebruik te maken van de associaties, die aan de gedeeltelijke gelijkenis tussen gewoon en ongewoon te ontlokken zijn. Een klokketoren rekt zich niet uit in het dagelijks leven, maar wie in een sprookje over het uitrekken van een klokketoren leest, vermenselijkt onmiddellijk die toren, kent hem de eigenschappen toe van een *man*, die zich uitrekt; een hoofd kan niet met een sleutel worden rechtgezet, maar wel een fietszadel en de lezer van het sprookje associeert dus met een hoofd zadelbegrippen; in het eerste geval wordt het verrassende effect dus bereikt door de inplanting van het levende, menselijke, in het dode, het ding; in het tweede geval, precies omgekeerd, door overbrenging van eigenschappen van het dode ding op de levende mens.

In de geschreven tekenfilm van Henriëtte van Eyk speelt Gabriël, de op aarde rondwandelende zonnestraal, de rol van constante hoofdpersoon (zoiets als Betty Boop of Poppeye the Sailor, maar met een geheel ander karakter); hij rijdt op een pikzwarte merrie, die hij Saartje noemt, hij ontmoet dezelfde soort kartonnen of houten wezens, die ook in de tekenfilms rondspoken; hij verzeilt in dezelfde situaties; en onder de kleurige veelheid van die personages en situaties gaan op dezelfde wijze de satyre en de moraal schuil. En nog meer heeft het boek met de tekenfilm gemeen: men weet niet precies, voor wie men, als lezer van toch rijpere jaren, door de schrijfster eigenlijk gehouden wordt, voor een kind, dat de wereld alleen maar begrijpen kan in de gedaante van Neurenberger speelgoed, of voor een bioscoopbezoeker, die men in de vorm van verstrooiing toch heimelijk met een stuk moraal aan boord komt. Maar één verschil is er, en wel dit: de tekenfilm is een stukje voorprogramma, het boek van Henriëtte van Eyk is de hoofdfilm, en zelfs het *hele* programma. Misschien verklaart dat ook het bezwaar, dat ik bij alle appreciatie voor de virtuositeit tegen *Gabriël* blijf voelen: de tekenfilm duurt te lang. Een dergelijke stijl leent zich beter voor een hors d'oeuvre dan voor een gehele maaltijd. Wat overigens niet wegneemt, dat het slothoofdstuk, met de zegevierende terugkeer van Gabriël in de hemel, na zijn louteringstocht op

aarde, een van de best geslaagde is. Met het eerste hoofdstuk (Gabriëls aankomst op het ondermaanse als zonnestraal, zijn gedaanteverwisseling) en het fragment in het hospitaal (met het refrein: „Wasch toch je handen, broeder Gabriël ...") geeft het de stijl van Henriëtte van Eyk op zijn voordeligst. Op andere bladzijden heeft men daarentegen wel eens het gevoel, dat dit genre, gegeven een zekere mate van geest en schrijfvaardigheid, met een weinig oefening en goede wil aan te leren moet zijn. Dan bevangt de lezer dezelfde onwil om nog meer duikelingen van bridgende zonnen en soortgelijke fantasiewezens bij te wonen, die ook de toeschouwer van een serie tekenfilms bevangt; hij heeft geen eetlust (kijklust, leeslust) meer. ...

Ik noemde Henriëtte van Eyk hierboven al een schrijfster uit een democratisch tijdperk, getuige haar neiging tot het geven van een teveel, om vooral maar niet te weinig te geven. Democratisch is ook de satyre op de achtergrond, die het moet hebben van de vele euvelen dezer wereld, die zich gemakkelijk genoeg laten aantasten: schijndecorum, schijnautoriteit, militaire houdingen, diplomatie, voorbereiding van verdelgingsoorlogen, e.d. Ook de taal, waarin *Gabriël* geschreven is, houdt het midden tussen die van een „kort verhaal" in een dagblad en die van „artistiek" proza. Beeldend schrijven kan Henriëtte van Eyk zonder enige twijfel, en dat zij soms haar toevlucht neemt tot goedkope middelen, is dan ook geen gevolg van gebrek aan talent, maar van de tekenfilmverplichting, om steeds voor nieuwe verrassingen te zorgen. Zij weet met een paar regels uitnemend sfeer te scheppen:

„Saartje draafde door de weilanden.

De schemer viel; over het gras lag een wit meer van nevel, waarin de koeien opdoken als donkere eilandjes.

„Die beesten moeten naar binnen", riep Gabriël verontwaardigd. „Ze zullen rheumatiek krijgen" en Saartje zei: „Let jij maar op jezelf", en de lucht zag nog geelachtig, maar de boomgroepen waren zwart met rooie theelichtjes achter de kleine ramen van de boerderijen. (In zulk een zin is het „infantiele" heel zuiver gegeven. M.t.B.). Een paar groote, donkere vogels fladderen laag over een veld met rogge. Een waak-

hond rammelde aan zijn ketting. Een geur van mest en meidoorn. Een eenzame fiets op een paadje naar den horizon."

Maar daarnaast staan ook passages als deze, die misschien aardig mogen zijn voor een keer, maar op den duur irriteren:

„De eerste minister zette de leege portflesch eerbiedig achter een schutje, Gabriël klom bleek van de troon, en omdat ie wat zeggen moest zei ie: „Hij viel voor het Vaderland", maar de eerste minister, die indertijd een proces met 'm had gehad, en die per slot eerste minister was om de waarheid te spreken, zei: „Pardon, Sire, hij viel voor de Carlton Bar", en Gabriël zei: „Hoe kwam dat?", en de eerste minister zei: „Hij viel na z'n twaalfde honeymoon" en Gabriël zei: „Een honeymoon? Wat is dat?" en de eerste minister zei: „Een cocktail, Sire. Hij was in gezelschap van mevrouw Trudl Hopsa," en Gabriël zei: „Wie is dat?" en de eerste minister zei: „Niemand, Sire. Zoomaar. Een dàme"."

Bij het lezen van zulke aardigheden, die Henriëtte van Eyk met verbijsterende vlotheid produceert, denkt men onwillekeurig aan het geweer van Gabriël, dat vanzelf afging, en wel precies in de verkeerde richting. Men zou hard willen lachen, maar men ontwricht alleen wanhopig zijn kaak, bij een poging om solidair te zijn met de heer achter u en de dames links voor u in de bioscoop, die het besterven.

VERHALEND PROZA

B. Roest Crollius: *Kroniek van een Jeugdzonde*
Marianne Philips: *Het Oogenblik*
Jacob Hiegentlich: *Het Vochtige Park*

Het korte verhaal is in sommige opzichten een gemakkelijker waardemeter van het „peil" van een schrijver dan een roman. Met een gedicht heeft het korte verhaal gemeen, dat het niet op de lange baan door een grote voorraad ups and downs verwarrend kan werken; men kan er niet in verdwalen, men kan er eigenlijk geen fragmentarische lof voor hebben naast veel detailcritiek, want als het in zijn geslotenheid en beknoptheid geen directe indruk maakt, is het kortweg mislukt. Is het daarentegen gelukt, dan verraadt zich dat onmiddellijk door het beeld, dat het achterlaat; gewoonlijk één scherp beeld met een peripherie van vage beelden eromheen, die in dat ene centrale punt samenkomen.

Het was, meen ik, Is. Querido, die in een gesprek met d'Oliveira vertelde, dat Heyermans hem had gezegd (aan het begin van zijn litteraire carrière), dat hij met klein werk moest beginnen om dan pas later over te gaan op de roman; en Querido zegt, dat hij dat een onjuist beginsel achtte, en dus maar dadelijk met groot werk begon. Daarin had hij m.i., afgezien van de waarde van zijn dikke romans zelf, groot gelijk; het is allerminst een wet van Meden en Perzen, dat het korte verhaal aan de roman vooraf moet gaan, als ware het een soort étude voor de techniek van het romanschrijven. Het korte verhaal is een genre op zichzelf en er zijn veel schrijvers te noemen, die geboren schrijvers van novellen waren, maar voor de roman niet deugden, en omgekeerd. Maar de roman is nu eenmaal in deze eeuw een soort eerzucht geworden; eer men een roman heeft geschreven, wordt men door het publiek niet voor vol aangezien, en dat heeft, vooral ook in Nederland, geleid tot een onjuiste waardering van het toch voor iemands talent zo belangrijke korte verhaal. Men merkt dan ook dikwijls aan de wijze, waarop het „beoefend" wordt, dat de

auteurs zich niet volledig rekenschap geven van de eisen, die het genre stelt; een kort verhaal is gauw geschreven, het vergt maar een beperkt personeel en weinig compositorische lange adem; ergo, het korte verhaal wordt een slap aftreksel van de roman (en omgekeerd, de roman wordt een uitgedijd kort verhaal). Daarom was het geen overbodig werk, dat Marsman en Du Perron onlangs een bloemlezing uit Nederlandse novellen uitgaven (*De Korte Baan*), waaraan zij een inleiding deden voorafgaan met een standpunt ten opzichte van die bloemlezing. Zij namen maar niet alles op, wat kort was en de indruk maakte van verhalend te zijn, maar trachtten een keuze te doen uit werk, dat volgens hen er werkelijk recht op had naast de roman te worden gelezen. „Men ziet blijkbaar niet in", aldus heet het in deze inleiding, „hoeveel meesterschap en beheersching juist de novelle vereischt, hoe zich iedere inzinking hier onmiddellijk en beslissender wreekt, en tot welke resultaten een bondigheid leiden kan die een maximum tracht uit te drukken in het kleinste bestek. In ons land kan men steeds meer een bijna dwaze overheersching vaststellen van den roman, zonder dat de kwaliteit van vorm of inhoud dit ook maar eenigszins vermag te rechtvaardigen. Het blijft zelfs de vraag, of de Nederlandsche litteratuur uitmunt door den roman, en of, ook onder de oudere schrijvers, het korte verhaal niet vaak een grooter waarborg biedt voor waarde en meesterschap. Onder de nieuwe Nederlandsche schrijvers is dit zeker nog het geval."

Wat hier gezegd wordt, zou zich met voorbeelden gemakkelijk laten illustreren; het is een feit, dat de geboren romanschrijvers van werkelijke betekenis hier hoogst zeldzaam zijn en dat zelfs auteurs als Arthur van Schendel, wat de oudere, en Slauerhoff, wat de jongere generatie betreft, die toch werkelijk onze litteratuur met een aantal boeiende romans hebben verrijkt, als schrijvers van korte verhalen zijn begonnen en ook als romanciers die afkomst nooit hebben kunnen verloochenen. Men ziet hier dus een verschijnsel, dat slechts schijnbaar de raadgevingen van Heyermans aan Querido demonstreert; het korte verhaal is hier niet de voorbereiding voor de roman, maar de roman is veeleer de uitloper van het korte verhaal.

„Een maximum uitdrukken in het kleinste bestek". Een aristocratische eerzucht; een ingeschapen afkeer van het pompeuze en volumineuze, gecombineerd met een verlangen, om de pijl snel in de roos te schieten. Maar hoeveel schrijvers van korte verhalen kennen die eerzucht, en hoeveel hebben, àls zij die eerzucht kennen, het talent om in de practijk de roos ook te *raken*?

Talent heeft ongetwijfeld Roest Crollius, die met de bundel korte schetsen *Kroniek van een Jeugdzonde* debuteert. Men ontdekt in verschillende van deze verhalen, dat de auteur zich iets gerealiseerd heeft van het maximum in het kleinste bestek. Hij heeft stellig het vermogen om met enkele zinnen een situatie vast te leggen en een persoon te karakteriseren: uiterst belangrijke dingen voor de schrijver op de korte baan. Er staat in deze bundel één verhaal, *Vriendschap*, dat in zijn beknoptheid zeer geslaagd mag heten, ook al verraadt het hier en daar nog de litteraire grootspraak, die men door opvoeding en traditie haast van nature meekrijgt; het geeft een analyse van een verhouding tussen twee vrienden, die langzamerhand ontaardt in een verhouding van meerdere tot mindere. De ontwikkeling van dit gevoel heeft Roest Crollius zuiver gezien en onder woorden gebracht; met name het slot (een afscheid onder het licht van glas-in-lood) heeft iets beklemmends, juist door de dingen die men tussen de regels door kan lezen, omdat de schrijver ze verzwijgt.

Er is ook in enkele andere verhalen een toon, die een belofte in kan houden, maar nergens vind ik toch de zuiverheid van *Vriendschap* terug. Het verhaal *Kroniek van een Jeugdzonde*, dat de liefde tussen broer en zuster tot onderwerp heeft, is bijv. niet slecht verteld, al toont Roest Crollius zich hier verre van subtiel in zijn schakeringen. Dat is trouwens kenmerkend voor vrijwel de hele bundel: een natuurlijk verteltalent laat zich herhaaldelijk op een dwaalspoor brengen door banale effecten en al te gemakkelijke oplossingen; een goede dosis stuiversromantiek kan men in dit boekje ook wel vinden. De gevoelens van eigen minderwaardigheid tegenover de buitenwereld, de obsessies, het spelen met de perversiteit en de zelfmoordgedachte ... dat alles heeft bij Roest Crollius soms een

echt accent; maar hij heeft, zoals hij zelf zegt van de „ik" in het verhaal *Kroniek van een Jeugdzonde*, een comediant in zich, die hem tot sterker gebaren dwingt (ook in zijn stijl) dan zijn persoonlijke draagkracht verantwoorden kan. Die comediant brengt hem bijna tot zelfmoord door gasverstikking (in het verhaal), maar laat hem ook andere, zwaarwichtiger dingen neerschrijven dan hij heeft beleefd; de *litterator* kijkt om de hoek. ...

Roest Crollius lijdt ook aan vernauwing van horizon; de obsessie van het „andere dan het gewone" heeft hem zo te pakken, dat hij doorgaans vergeet, dat ook het pathologische in zijn verloop, van moment tot moment, iets akelig gewoons en logisch heeft. Het is juist de schildering van dat schijnbaar zo normale verloop van de angstaanjagende gebeurtenissen, dat de lezer werkelijk meeneemt in de angst, hem door bijna futiele details medeplichtig maakt aan de obsessie. Een dergelijke wereld van koele logica, die voortdurend een dreigend geheim omspint, treedt men binnen wanneer men *Der Prozess* van Kafka leest; maar het is juist de uiterste beheersing van het gewone en alledaagse, die deze Kafka in staat heeft gesteld om de voortdurende druk van een mysterie op de mens voelbaar en haast tastbaar te maken. Een dergelijke meesterlijke heerschappij over de materie veronderstelt echter een levenservaring en een mensenkennis, waarover Roest Crollius niet beschikt, maar ook bezwaarlijk nog beschikken kàn. Of deze jonge auteur erin zal slagen de belofte te verwezenlijken, die hij in een verhaal als *Vriendschap* meebrengt, zal voornamelijk afhangen van zijn ontwikkelingsmogelijkheden; ik hoop, dat hij zich niet gaat vereenzelvigen met zijn comediant, want dat ware de verkeerde weg. De comediant in ons zit veel dieper dan sommigen geloven, die met wat protest tegen de gangbare moraal en burgerlijke conventies al op de bodem van hun ziel menen te zijn aangeland.

De verhalen van Marianne Philips, gebundeld onder de titel *Het Oogenblik*, zijn zeer ongelijk, maar bijzonder treffend vind ik ze geen van allen. Zij doen mij denken aan opzettelijke stijloefeningen, waaraan de spontaneïteit en de bezieling ontbreken. En vooral: zij missen dat essentiële, dat onmiddellijk-

rake, waardoor de novelle zich onderscheidt van de roman. Wanneer de lezer in het begin stuit op de symboliek van de straatveger, die een ogenblik wacht met vegen, dan zal hij als vervolg op deze eerste kleine schets iets anders verwachten dan de stukken proza die volgen. Het boeiendst is m.i. de *Biografie van een Tijdgenoot*, dat tenminste ronduit de qualiteiten heeft van een humoristische short story, al is de humor nogal billijk in prijs en de familierelatie van deze moderne makelaar in koffie Piet van Dogteren met de onsterfelijke Batavus Droogstoppel maar zeer gering. Zulke schetsjes als *Wachten* (de letterkundige verbeelding van een juffrouw aan het raam) doen mij daarentegen beslist aan als bedachte fraaiigheid, die in wezen op niets anders berust dan de behoefte van een schrijvende pen aan een opstel.

Maar tienmaal erger is dat het geval met *Het vochtige Park* van Jacob Hiegentlich; verhalen van zulk een inferieure qualiteit en lammenadige sentimentele kitschmeierei, dat men de fraaie letter en ook het goede papier betreurt, waarop een en ander is afgedrukt. In het fonds van de uitgever Stols, uitmuntend door zoveel belangrijke eerstelingen van nog niet gearriveerde schrijvers, misstaat een dergelijk quasi-boekje uitermate. Dat de heer Hiegentlich zich door iedere dame met geverfde lippen laat wijsmaken, dat de tragiek van het leven in de verf zit, is zijn zaak, maar niet de onze, tenminste niet de mijne. Ik kan in geen van deze verhalen talent noch zelfs een belofte zien, en voor de heer Hiegentlich hoop ik van harte, dat ik mij absoluut vergis.

VERNIEUWING?

HENRIËTTE ROLAND HOLST-VAN DER SCHALK:
Poëzie en Maatschappelijke vernieuwing
MIEN PROOST: *Tot Slot*

Het is nu al weer meer dan tien jaar geleden, dat de katholieke essayist Bernard Verhoeven in een boekje *De Zielegang van Henriëtte Roland Holst* het zoet gefluit van de vogelaar liet horen; blijkbaar was men toen van mening, dat de dichteres rijp was om bekeerd te worden en dat het moment waarop nog slechts een quaestie van tijd was. „Deze geweldige symphonie van heroïsch-smartelijke vrouwenliefde", aldus de ietwat pathetische heer Verhoeven, „roept om een andere finale: als de goud-glanzende opvaart van het „Freude"-motief aan het slot van Beethovens Negende.

„Die in de opperste smart het menschdom verloste, wil dat ook Zijn schepselen hun verlossing in smart voltrekken.

„Wie om dit veelbeproefde leven de allerbitterste beproevingen ziet samenpakken, kan niet nalaten te denken, dat hier de uiterste worsteling is aangevangen. En dat Eén, machtiger dan allen en Die communisten als Henriëtte Roland Holst in Zijn Gemeenschap der Heiligen kan binnenvoeren, dit vlammend apostelhart voor zich begeert. ..."

Ondanks de vriendelijke recommandatie van de heer Verhoeven is Henriëtte Roland Holst niet op de aanbiedingen van deze zijde ingegaan; zij heeft de oplossing, die door niet-katholieken toch altijd nog als een nederlaag wordt geïnterpreteerd, versmaad tot dusverre en de heer Verhoeven met zijn prognose in de kou laten staan. Toch kan men niet zeggen, dat deze wensdroom geheel uit de lucht kwam vallen; de „Ahnung" van de heer Verhoeven was niet onjuist, alleen zijn voorspelling van de afloop der crisis was te voorbarig. Henriëtte Roland Holst heeft zich sedert dien werkelijk meer en meer afgewend van het historisch-materialisme (waarmee zij overigens nooit *geheel* accoord is gegaan), maar in plaats van onderkomen te zoeken bij een andere „leer" heeft zij aan-

sluiting gevonden bij de zoekenden *uit principe*. Dat zulks haar werk ten goede is gekomen, kan men onmogelijk zeggen; wel handhaaft zij zich in haar poëzie als een dichteres van grote begaafdheid, maar haar theoretische beschouwingen hebben langzamerhand het karakter gekregen van vage bespiegelingen, die de ware zin voor het concrete missen. In zoverre moet men de speurzin van de heer Verhoeven dan ook bewonderen; hij zag in, dat Henriëtte Roland Holst vervreemd was van het socialisme, hij offreerde haar dus een veilige haven aan een andere kust, met de wetenschap, dat zij een dergelijke veiligheid nodig had om te kunnen leven.

Wanneer ik zeg, dat Henriëtte Roland Holst vervreemd is van het socialisme, subs. communisme, dan bedoel ik daarmee niet dat zij haar sympathie voor de verdrukten en misdeelden heeft verloren; het tegendeel is waar. Maar de „zielegang" van deze vrouw is een andere dan die van haar vroegere geestverwant Herman Gorter. Gorter is, zoals uit zijn postuum uitgegeven geschrift over de grote dichters blijkt, steeds meer gekomen tot een zeker dogmatisch te noemen, maar daarbij zeer scherp geformuleerd historisch-materialisme à outrance. Ook hij kwam van het individualisme tot de arbeidersbeweging, maar hij was veel weerbaarder, zakelijker en consequenter dan mevr. Roland Holst; men kan zijn theorieën critiseren, maar niet zonder vooraf het stoutmoedige van deze dichterlijke wereldconceptie eerbiedig te erkennen. Wie Gorters open brief aan Lenin heeft gelezen, weet bovendien, dat deze man een uiterst scherpe opmerkingsgave bezat; hij heeft in de twintiger jaren zelfs meer gezien van de toekomstige ontwikkeling der Europese verhoudingen dan de op Rusland toegespitste politicus, die altijd geneigd is geweest Russische maatstaven te laten gelden voor Westerse toestanden. Om Gorter is het dan ook eenzaam geworden; hij trok zich op zichzelf terug, ongeneigd als hij was tot transigeren. Zijn historisch-materialisme had de hardheid, maar ook de kantigheid van het kristal; het kon geen verdrag sluiten met vaagheid en humanistisch geliefhebber.

Helaas kan men van Henriëtte Roland Holst niet hetzelfde zeggen. De ene mens is niet de ander, en men zal haar dus

allerminst kwalijk nemen, dat zij een *andere* weg gegaan is dan Gorter; maar met alle respect voor de zuivere bedoelingen van mevr. Roland Holst moet men vaststellen, dat zij in de laatste tijd een bedenkelijke voorliefde is gaan koesteren voor allerlei zweverige, onomlijnde ideeën. Moederlijke gevoelens hebben altijd een grote rol in haar werk gespeeld; maar moederlijkheid kan gevaarlijk worden, wanneer men er het recht aan ontleent „het leven schooner, grooter en dieper te maken dan het in de meeste oogenblikken schijnt" (dit zijn de eigen woorden van mevr. Roland Holst, die haar boekje *Poëzie en Maatschappelijke Vernieuwing* besluiten). Het is met name in de tegenwoordige tijd van meer belang, voorzichtig te zijn met de schone illusies, die ons dreigen blind te maken voor een buitengewoon gecompliceerde maatschappij, wier voorgevel echter van „grote" phrasen aan elkaar hangt en met de aanplakbiljetten „schoner, groter en dieper" is overdekt. Strenge zakelijkheid, scherpe critiek (die nog allerminst gebrek aan enthousiasme behoeft te betekenen, zoals sommigen menen!) en spaarzaamheid met vage woorden zijn meer dan ooit een vereiste ... als men tenminste niet de dupe wil zijn van zijn eigen idealisme. Aan deze critische waakzaamheid nu ontbreekt het Henriëtte Roland Holst. Haar socialisme is bezig te verwaaien in een onbepaalbaar gevoel van „universele saamhoorigheid". Evenals prof. Huizinga spreekt mevr. Roland Holst van „katharsis", maar waar deze zuivering der geesten vandaan moet komen, blijkt bij de een noch de ander; Huizinga heeft echter op Henriëtte Roland Holst voor, dat hij wel een scherp-critische instelling op de afzonderlijke verschijnselen heeft, en men weet tenminste, waar hij staat, n.l. aan de kant van het behoud der beschaving (een conservatisme dus, dat onder de huidige omstandigheden „verzet tegen de geest der eeuw" betekent). Henriëtte Roland Holst echter is vaag tot in haar details; zij wil weg uit „dezen rauwen tijd" en deze „verbrokkelde wereld", maar al haar recepten zijn tevens ongedekte wissels op de toekomst. Zo wordt ook de poëzie, waarvan zij zelf een der belangrijke vertegenwoordigsters is, in de theorie voor haar meer en meer een synoniem van waarheid, schoonheid en gerechtigheid,

en alle poëzie, die buiten dit kader valt, komt eenvoudig niet meer voor haar in aanmerking. Poëzie en mystiek vallen in deze beschouwingswijze samen, de Marseillaise en de Internationale worden „intense uitdrukkingen van collectief verlangen, zóó uit het bloedend, hijgend leven losgescheurd" (p. 79), terwijl niet de nuance, maar „versterking en verheviging" (p. 19) der woorden als poëtisch ideaal wordt gesteld. Hoe gemakkelijk zulk een poëtisch ideaal in de phrase verloopt, behoeft zeker wel niet nader te worden becijferd!

Wanneer mevr. Roland Holst in het genoemde boekje begint met de oorsprong der poëzie te zoeken in religie, erotiek en arbeid, dan kan men daartegen geen enkel bezwaar hebben. Ook de definitie van poëzie als een spanning tussen heilige arbeid en spel kan men nog wel aanvaarden, omdat deze termen in hun algemeenheid voor iedere uitleg vatbaar zijn. Als echter uit deze omschrijvingen onverwacht de conclusie wordt getrokken, dat „onder den leugen, die het schoone kleed der poëzie is, de waarheid leeft, die haar geestelijke essentie is", dan hoor ik mijn skepsis protesteren; want dat is nu juist, wat te bewijzen was! En wanneer men het kan bewijzen, dan heeft men tot taak aan te tonen, hoe zulk een wonderbaarlijke combinatie van leugen en waarheid dan wel psychologisch verklaard moet worden. Een dergelijke verklaring zoekt men bij mevr. Roland Holst vergeefs. Na weer enige vaagheden te hebben neergeschreven (eerste voorwaarde tot het voortbrengen van poëzie is „innerlijke bewogenheid", tweede voorwaarde „geestelijke concentratie"), komt zij tot het allerbelangrijkste punt: het instrument der poëzie, de *taal*, die ook het voertuig van het dagelijkse leven is. Men zou nu een uiteenzetting verwachten over het probleem, hoe deze taal in de poëzie het schone leugenkleed èn geestelijke essentie der waarheid tegelijk kan zijn; maar in plaats van op dit punt nader in te gaan, scheept mevr. Roland Holst ons af, met de proclamatie van een „reusachtig misverstand, alsof de taal voor de poëzie van eenzelfden aard is als voor alle andere werkzaamheden en transacties, waarvoor zij wordt gebruikt". Door zo grif aan dit misverstand te geloven, bewijst mevr. Roland Holst, dat zij bij al haar scholing in ge-

meenschapszin toch een echte leerling van Tachtig is gebleven; de taal der poëzie is voor haar *zonder enig bewijs* iets essentieel anders dan de dagelijkse omgangstaal. Hoe is het dan mogelijk, zouden wij willen vragen, dat de dichter gebruik maakt van dezelfde woorden, dezelfde syntactische verbindingen en ook dezelfde associaties, die in de omgangstaal gangbaar zijn? Is mevr. Roland Holst werkelijk van mening, dat er een volstrekte scheiding te maken is tussen woord en zin in de verkeerstaal en woord en zin in de poëzie? Als zij dat meent, moet zij het ook aannemelijk weten te maken voor minder mystisch aangelegde zielen.

Het lijkt echter waarschijnlijker, dat mevrouw Roland Holst juist daarom een onzer belangrijkste dichteressen is geworden, omdat dit mystieke geloof in de „onstoffelijkheid" en het „hoger leven" der poëzie altijd de ondergrond van haar creativiteit is geweest. „Hart en zinnen der dichters", zegt zij, „blijven open voor de universeele saamhoorigheid, daardoor bespeurt hun aktieve verbeelding tallooze overeenkomsten tusschen de dingen, die voor de overgroote meerderheid der menschen verborgen blijven." Ook hier weer wordt als bewezen verondersteld, wat juist bewezen dient te worden (als men ten minste, zoals Henriëtte Roland Holst, een theoretisch boekje over poëzie schrijft); want de dichters verbreken door in hun beeldspraak de taal te „vernieuwen", evenmin het cordon der taalwachten om ons leven als de niet-dichters; zij *suggereren* alleen zulk een doorbraak, evenals de medicijnmannen dat doen met hun toverformules, en dat maakt enig verschil. ...

Men kan het boekje van Henriëtte Roland Holst dan ook beter beschouwen als een pleidooi voor een *soort* poëzie, die zij als de hoogste en universeelste aanmerkt, dan als een essay over *de* poëzie in het algemeen. Het analyseert niet, maar het suggereert; de schrijfster wil de grote wereldpoëzie als een machtige adem, en zij heeft daarbij geen oog voor het scherpe kristal, noch voor de listen van het eigenlijke poëtische spel, dat gespeeld wordt tussen de vergankelijke en toch zo hardnekkige woorden.

Men kan er verzekerd van zijn, dat de gedichten van Mien Proost in de poëtische hiërarchie van Henriëtte Roland Holst op een zeer lage plaats zouden komen te staan; en toch is deze kleine bundel *Tot Slot* een van de zeldzame oases in de verzenwoestijn van thans. Volgens de maatstaven van mevr. Roland Holst bestaat de poëzie van Mien Proost hoogstens als een tijdverdrijf, d.w.z. als zeer kleine poëzie. Ik wil bekennen, dat die maatstaven mij absoluut niets zeggen; ik geloof niet, dat de persoonlijkheid Mien Proost (waarachter zich, zoals een publiek geheim is, in het geheel geen dame, maar een heer, geheten Hans Klomp, verbergt) de invloed op de wereld zal hebben, die Dante heeft gehad, maar tevens vind ik deze verzen honderdmaal beter dan de zogenaamde revolutionnaire poëzie, onder patronaat van mevr. Roland Holst bijeengebracht in de bloemlezing *Het Eeuwige Vuur*. Maar Mien Proost staat misschien te dicht bij de Schoolmeester (ik bedoel in dit geval Gerrit van der Linde) en is waarschijnlijk ook te ironisch-rebels, dan dat haar talent mevr. Roland Holst zou kunnen behagen. Regels als:

Weg met de armen van geest,
Want die vervelen ons het meest.

of:

Weg met de zuiveren van hart,
Zij maken ons nu maar verward.

moeten voor haar ook wel het toppunt van cynisme zijn. Het spel-element heeft in de poëzie van Mien Proost zozeer de boventoon, dat men gevoel voor het kleine formaat moet hebben om haar naar waarde te kunnen schatten.

Als geheel is *Tot Slot* zeker niet minder dan het destijds met enige sensatie gepubliceerde bundeltje *Het Middelbaar Onderwijs*. Het accent is feller, hoewel minder direct; de satyre heeft nog dezelfde mengeling van quasi-jeugdige wanhoop en volwassen ironie, maar de dichter(es) bestrijkt een groter terrein. Met name het katholicisme wordt in het eerste deel (*Zonder Kerkboek*) zo scherp gehekeld onder een mom van onschuldige scherts, dat het „nihil obstat" wel eens uitgebleven zou kunnen zijn.

O, Christus, tot U wil ik spreken
Anders dan ik geleerd heb in Zondagsche preeken
En anders dan in mijn kerkboek staat.
O, Heer, ik vind nergens meer baat,
Moet ik mij dan naar de Thomisten begeven?
Die weten de eindjes aan elkander te kleven,
Maar ik zoek een remedie tegen het leven.

Er is in andere verzen een gevoeliger, minder ontgoocheld geluid, maar het scepticisme is toch zeker de beste en persoonlijkste eigenschap van het (ex–?) katholieke meisje Mien Proost. Grotere gedichten als *Processie* en *De Preek* zijn voortreffelijk geslaagd, omdat de zachtmoedige en toch zeer rake spot voortkomt uit de beeldende beschrijving van het gebeurde zelf. En ziehier, tot slot, het slot van *Tot Slot*, de politieke visie van Mien Proost:

HET CONFLICT

Haile Selassie ligt in zijn bed,
Hij heeft zijn kroon afgezet.

De koning der koningen kan niet slapen
Want de stamhoofden roepen: te wapen, te wapen.

Langs het raam buldert de wind uit de bergen
En komt hem met vragen en antwoorden tergen.

Hij kijkt in het donker en strijkt door zijn baard.
Wat is het vaderland eigenlijk waard?

Al koopt hij nog honderdduizend geweren,
Gas en fascisten kan hij niet keeren.

Want Laval beweert, Eden negeert,
De paus bezweert, maar „hij" dicteert.

O, krijgers, vrouwen, kindren, dieren,
Italië komt hier beschaving vieren.

Maar eerst moet ik dood, eerst moet ik vallen
Al met mijn dappere duizendtallen.

O, dat hooge, moeilijke Regeeren
En het Noodlot, dat zich toch niet laat keeren.

De keizer hoort het zachte grommen der leeuwen
En denkt aan voorbije en komende eeuwen.

De Leeuw van Juda zal overwinnen,
Zoo laat ons morgen met vechten beginnen.

TWEE BROEDERS

P. H. RITTER JR: *Kain en Abel*

Dat de uitgever van een boek naast de schrijver ook een belangrijke verantwoordelijkheid draagt voor de wijze, waarop het onder de mensen komt, is mij weer eens gebleken in het geval *Kaïn en Abel*, de laatste en zeer merkwaardige roman van Ritter. Ik heb dit werk al drie maanden in huis, en voelde mij verplicht het te lezen; maar de omslag, waarmee de uitgever in quaestie de band had overtogen, grijnsde mij zo onwellevend aan, dat ik telkens weer van de lectuur werd afgeschrikt. Op die omslag blikt een vollemaansgezicht, met passer en lineaal geconstrueerd en daarna met spatwerk „ingevuld", uit een paar gloeiende oogjes neer op een ander vollemaansgezicht (even symmetrisch en even bespat), dat echter van *gele* wenkbrauwen in de vorm van kamraderen is voorzien. Wanneer men aanneemt, dat het eerste gezicht Kaïn en het tweede Abel verzinnebeeldt, dan moet men, afgaand op het uiterlijk, tot de conclusie komen, dat in het boek zelf de geschiedenis van twee golems of twee machinemensen wordt behandeld en dat de auteur behoort tot de knokploeg van het bulderendste expressionisme; een vergissing, die gevaarlijk kan zijn, wanneer zij suggestief wordt, en die de schrijver alleen maar op een zeer onrechtvaardige manier kan benadelen.

Ritters roman is immers, zoals al heel spoedig bij de lezing blijkt, een van zijn beste boeken, zo niet zijn allerbeste boek; of, wanneer men aan dat criterium weinig „objectieve" waarde toekent, een boek, dat hem werkelijk als mens (en niet alleen als letterautomaat) volkomen representeert. Voor mij persoonlijk was het zelfs een onthulling, en ik ben oprecht verheugd, dat ik dat hier op deze plaats mag zeggen, en nader toelichten. Ons beider standpunt ten opzichte van de litteraire critiek heeft de heer Ritter en ondergetekende n.l. langzamer-

hand zozeer van elkaar vervreemd, dat misschien alleen een roman nog in staat kon zijn die vervreemding voor een deel weer te niet te doen. In een roman geeft iemand zich geheel anders dan in een theoretisch betoog; hij kan officieus allerlei dingen zeggen, die hij officieel onderdrukt, hij kan, door over zichzelf te spreken in de gedaante van anderen (romanfiguren), kanten van zijn persoonlijkheid onthullen, die in de rechtlijnigheid van een redenering (en, niet te vergeten, bij zijn poging om gelijk te krijgen tegenover de tegenstander) in de schaduw blijven; ik betrek dit gelijkelijk op Ritter en op mijzelf. Voor mensen, die door het leven gedwongen worden een bepaalde rol te spelen, kan de roman soms een ware uitkomst zijn; men kan er van alles in verraden en toch achter de schermen blijven. Wat *Kaïn en Abel* van Ritter zijn bijzondere betekenis verleent, is juist deze soort „objectiviteit", de enige objectiviteit, die ik erken, nl. de gestyleerde subjectiviteit; wie tussen de regels door leest, voelt voortdurend, dat de auteur over eigen ervaringen handelt, al heeft hij die zorgvuldig verdeeld over een aantal personages; daarom boeit dit boek (in tegenstelling tot veel ander werk van Ritter), daarom legt men het niet uit handen, eer men het tot de laatste pagina gebracht heeft. De alomtegenwoordige Ritter van de Avrotoeter, die mij (niet-radiobezitter) door de muren van mijn woonvertrek op de Zondag steeds waarschuwt, dat het twee uur is, de man met de golvende zinnen en de geregelde meesterwerken, de verdediger van het plagiaat, de apologeet van het gemiddelde, de explicateur, kortom, der Nederlandse letterkunde, is in *Kaïn en Abel* niet afwezig in die zin, dat hij zichzelf verloochent; maar in de twee domineeszoons Willem en Karel stelt hij de door hem gespeelde rol als probleem door hun een hoogleraar in de theologie tot vader te geven. Deze vader, hier prof. Oosterland geheten, heeft zijn leven gestyleerd in de objectiviteit van de preek, van het Utrechts fatsoen, van de vroomheid, het standsgevoel en de volzin; in de zoons valt dit schijnbaar zo rustige en beheerste bestaan uiteen, wordt alles opnieuw probleem, en nu aan de ervaringen van een andere wereld getoetst.

„Er is één probleem, dat wij met een sluier bedekken, dat is

het probleem van de werkelijkheid. Onze theorieën vervullen ons geheel, de strijd in ons theologische kamp, de strijd tusschen orthodoxie, modernisme, ethische richting, – dat zijn dingen waar we ... pleizierig mee bezig zijn. Neen, schrik niet, collega, deze heele cultuur van ons, dit heele geestelijke leven, waar we zoo hoogmoedig mee bezig zijn, zij is een vrucht van de matelooze welvaart van de Europeesche samenleving." Aldus de theoloog Friedenthal, vertegenwoordiger van de nieuwe ethische richting, in een belangwekkend gesprek met Oosterland, die de incarnatie is van de Utrechtse orthodoxie („die eigenaardige dispositie, waarbij skeptiek en geloof elkaar verdragen"; de roman begint in 1886). Dit gesprek, uiterst karakteristiek voor de opzet van het gehele boek zowel als voor Ritters sceptische en toch altijd lichtelijk gezwollen schrijftrant, is ook de sleutel voor het probleem van de twee zoons, Kaïn en Abel, Willem en Karel. Iedere houding tegenover het leven verbergt een andere houding, die men óók had kunnen hebben, als niet één impuls machtiger was geweest dan de andere; zo verbergt het leven van Oosterland, de gevierde prediker voor Utrechtse aristocraten, die zich gaarne laten stichten om na de preek des te meer vrijheid te hebben voor hun frivole heimelijkheden en kittelende zonden, een stuk zinnelijkheid, dat om der wille van de carrière is onderdrukt en zelfs dienstbaar gemaakt aan de hoge roeping. In de theologie en de houding van toga en kansel heeft prof. Oosterland zich beveiligd tegen de chaos der dichterlijkheid; een van de grote qualiteiten van deze figuur is, dat de schrijver er niet de valsheid, maar juist de ietwat naïeve eerlijkheid van op de voorgrond stelt. Oosterland moest zich opwerken uit een zeer eenvoudig milieu; dit opwerken bepaalde zijn leven, gaf aan dat leven de vorm; het professoraat werd veroverd op ellende en vernedering; daarmee is eigenlijk alles over die vorm gezegd. Van iets, dat op het leven veroverd is, kan men zich naderhand niet meer bevrijden; men *wordt* eerlijk, in zijn vooroordelen, omdat men zich handhaven moet. Pas in de zoons wordt het probleem opnieuw gesteld; het gevecht om de levensvorm begint weer na de wapenstilstand, die in de vader de illusie van vrede voorspiegelde.

De wat slordige, artistiekerige, gevoelige oudste zoon Karel vertegenwoordigt de chaos, die onder al deze theologantenbedwongenheid leeft en ieder ogenblik weer terug kan keren; in deze Karel, met wie hij zich toch heimelijk sterk verbonden voelt, vreest Oosterland het verleden, die „allermerkwaardigste mengeling van opstandige gezindheid, van Donquichotterij, van bigotte, hysterische geloovigheid", waaruit hij zelf is voortgekomen, die hij disciplineerde tot de verzekerdheid van domineesland. Zijn officiële voorkeur geldt dan ook de vormelijke, streberige Willem, die instinctief alle buitensporigheid, alle gevoeligheid afwijst om „er te komen"; de veel gecompliceerder herhaling van zijns vaders strijd om de macht. „Gedreven door een feillooze intuïtie had hij zich zelf ontdekt in een diepe, troostelooze verlatenheid: de eenige wijze om mij rechtop te houden in deze wereld is haar voortdurend te frustreeren en te ontduiken." Willem sluit de hartstocht buiten, hij schijnt sterk, omdat hij zijn zwakheid stelselmatig ontloopt; en wanneer hij door het eerste het beste geraffineerde freuletje voor de realiteit van de passie wordt gesteld, blijkt hij volmaakt vormloos, weerloos; hij mist de werkelijkheid verbergende theologie van zijn vader, die deze de zinnelijkheid deed omzetten in een apollinische vorm van heiligheid en gerechtigheid, hij trouwt tenslotte de vrouw, die hij niet lief heeft, maar die *hem* wil, omdat hij daarin zijn vastheid, zijn carrière, het professoraat van zijn vader in moderne versie denkt te zullen vinden.

Wanneer Ritter zelf niet zijn uiterste best had gedaan om het woord door veelvuldig gebruik in discrediet te brengen, dan zou ik willen zeggen, dat de wijze, waarop hij het conflict tussen en de diepere saamhorigheid van deze zoons en hun verhouding tot de vader en het ouderlijk huis weet te ontwikkelen, op de beste bladzijden van zijn boek meesterlijk is. De tegenstelling tussen beider type zou alle kansen opengelaten hebben tot goedkope oplossingen: de zakenman tegenover de bohémien, de ploert tegenover de edele dichter, het verstand tegenover het gevoel, enz. Maar Ritter heeft achter deze façaden gekeken; hij heeft gezien, en waarschijnlijk „aan den lijve" ervaren, dat deze voor de hand liggende tegenstel-

lingen niet meer dan accenten zijn. Heel merkwaardig is, hoe langzamerhand de sympathie van de lezer wordt overgetrokken van Karel naar Willem. Wie denkt, dat Ritter zich met de spontaneïteit van Karel durend vereenzelvigt, moet zijn vergissing erkennen, wanneer hij in de laatste hoofdstukken van het boek Karel een tikje ridicuul ziet worden met zijn gebreide sokken en ambitie voor een rolletje in de arbeiderspartij. In Willem daarentegen, aanvankelijk een antipathiek knaapje, zolang hij nog niet op de proef is gesteld, onthult Ritter het eigenlijke kernprobleem van zijn roman, dat (men merkt het aan de geboeidheid, waarmee men leest) minstens een van de grote problemen van zijn eigen leven moet zijn: *de angst voor de Donquichoterie*. Het beste deel van *Kaïn en Abel* is stellig de rit van Willem in de nacht „in een antiek vehikel dat aldoor maar door wielde achter z'n automatisch stappend paard, dat waadde door den gouden stroom van gevallen bladeren, langs de slapende lusthoven en de gekrulde poorthekken der Vechtsche natuurwarande"; een rit, die hem in het reine brengt met zichzelf en met het geheim van zijn leven, die onlust in alle dingen, „de grenzelooze beschaamdheid over het eigen wezen".

Angst voor de Donquichoterie. Men vindt er een ander curieus voorbeeld van in het gesprek tussen Karel en Willem over Multatuli. Karel: „Wat mij in Multatuli boeit is de geest van Verzet. Het is niet de Inhoud van zijn ideeën die mij lokt, het is eigenlijk alleen maar de Oppositie, het is de Minderheid, die in hem spreekt, waardoor ik mij zoo machtig voel aangetrokken."

„Neen", zegt Willem dan nadenkend. „Wat een minderheid wil, is altijd zinneloos. Alles is zinneloos, wat niet zijn wortels heeft in de werkelijkheid. Wanneer de meerderheid van de menschen zegt, dat het een grooter zonde is als een jongen zijn broek scheurt, dan wanneer hij liegt, dan ben ik geneigd dat te aanvaarden, al zou het „minderheids"-instinct in mij anders beduiden."

Men zou in dit gesprek een aanwijzing kunnen vinden van de structuur van de figuur Ritter: Willem voor de Avro, Karel (met de ervaring van Willem inbegrepen) in *Kaïn en Abel* ...

een boek, dat immers, hoe men het ook wendt of keert, volgens de gedachtengang van Ritter zelf, een stuk van de ergste Donquichoterie is, dat men zich maar denken kan. *Kaïn en Abel* is een boek voor de minderheid, zoals de halfuurtjes over vlieg-, onderzee- en leesboeken zich tot de meerderheid, tot de ongedifferentieerde lectuurconsument richten. De Don Quichote in Ritter leeft (gelukkig), misschien juist omdat hij hem zo vreest. Men kan de angst voor de Donquichoterie trouwens niet anders verklaren dan uit nog groter angst voor de meerderheid, geheim respect voor het overwicht der meerderheid; en over de oorzaken, die zulk een respect bepalen, kan men in deze geschiedenis der familie Oosterland (vooral ook in die van haar verhouding tot de Utrechtse „adellijke lui"!) zeer veel te weten komen. Vertaald heet zulk een respect: „objectiviteit". ...

Ook in de stijl van Ritter komt deze tweezijdigheid bijzonder duidelijk tot uiting. Het is de stijl van de litterair begaafde dominee, die het leven ontmoet heeft en daardoor sceptisch en cynisch geworden is ... zonder overigens het dominees-element te verliezen; scherpe observatie en zwelling zijn beide gelijkelijk in Ritters stijl vertegenwoordigd. Het cynisme, waarin hij in dit boek (voor de minderheid bestemd) de burgerlijke mentaliteit neersabelt, zou een koliek bezorgen aan talrijke „onzichtbare toehoorders". Maar als een herinnering aan de dominee is daar gebleven de golvende stylering van woord en zin, de vormelijkheid van Oosterland, die de bedwongen (soms plotseling loskomende) zinnelijkheid verraadt, waarvan zij het product is, die soms even ridicuul is door een teveel aan pose, maar, in dit boek, veel vaker treffend, omdat de persoonlijkheid van Ritter zich ook hierin verwerkelijkt. De ambivalente verhouding van Ritter tot Nederland lijkt op die van Top Naeff; maar een boek als *Kaïn en Abel* heeft mevr. Naeff niet geschreven, het probleem van „burger" en „dichter" heeft zij met deze stoutmoedigheid nooit gesteld.

INTELLECTUEEL MELODRAMA

LUIGI PIRANDELLO: *Uit het Leven van Serafino Gubbio, Filmoperateur*

De werken van de Italiaanse schrijver en Nobelprijshouder Luigi Pirandello zullen door latere geslachten ongetwijfeld met heel andere ogen worden bekeken dan tegenwoordig gebeurt. In de eerste plaats zal deze vruchtbare auteur, die, naar hij zelf gezegd heeft, leeft om te schrijven en schrijft om te leven, zodat alles wat buiten het schrijven valt niet meetelt en een overbodige formaliteit is, stellig onsterfelijk worden als de vertegenwoordiger van een zonderling soort systeemdwang. Dat wil allerminst zeggen, dat Pirandello een man is van geborneerde grenzen en nauwkeurig afgepaalde vakjes, integendeel. Systeemdwang openbaart zich hier in een veel interessanter vorm; men kan Pirandello eerder vergelijken met die onbetwistbaar scherpzinnige en uit beginsel geenszins dogmatische psychoanalytici, wier gezichtskring getuigt van een principiële ruimheid en die tòch langzamerhand gebonden zijn geraakt aan een bepaald uitgangspunt, waarvan zij zich onmogelijk meer kunnen bevrijden.

Algemeen-menselijk, hoor ik zeggen. Inderdaad. Systeem is een algemeen-menselijke behoefte, zodra men zich uitdrukt; zelfs principiële warhoofden hebben nog een systeem, en zelfs vindt men bij hen juist de geniaalste systemen. Het is echter in dit geval niet de vraag, of iemand zich aan systematische zelftucht bindt om te kunnen formuleren, want daarop kan men zonder meer antwoorden, dat de taal als zodanig reeds een systeem is, waarbuiten niemand, zelfs de subtielste dichter niet, kan treden zonder op den duur te verdwalen in gestamel. Het geval Pirandello leert echter, dat men een scherp opmerker en een groot fantast kan zijn, en daarbij verslaafd aan één enkel gezichtspunt, dat langzamerhand geheel en al de geestelijke beweeglijkheid gaat vervangen, waarvan het waarschijnlijk aanvankelijk alleen de noodzakelijke ordening

betekende. Stel b.v. Pirandello naast Kafka, en het verschil is, bij veel overeenkomst, duidelijk. Ook Kafka is iemand, die geobsedeerd wordt door een dwangvoorstelling; maar toch heeft die dwang bij Kafka nooit de persoonlijke verhouding tot de verbeelde wereld vernietigd, ... zoals bij Pirandello wèl het geval is. De op zichzelf volkomen aanvaardbare gedachte, dat de schijnbaar zo vaste en onvergankelijke menselijke persoonlijkheid niets is zonder de andere persoonlijkheden, waarop zij reageert, heeft zich in het werk van Pirandello ontwikkeld tot een soort scholastiek, die, evenals dat bij de middeleeuwse scholastiek kon gebeuren, het karakter heeft gekregen van een systeem, dat op zichzelf bestaat, in zichzelf gesloten is (en dus ook onfeilbaar) en zo langzamerhand ook heel goed kan functionneren zonder telkens opnieuw uit de argeloze aanraking met de „werkelijkheid" te worden gevoed. De systeemdwang bestaat hier dus niet in het feit, dat Pirandello, zoals ieder mens, onder de ban staat van suggestieve woordverbindingen, maar dat hij zijn personages tot marionetten maakt van zijn systeem. Men ontdekt in romans en toneelstukken van deze schrijver nauwelijks meer de behoefte tegen zijn systeem te zondigen, storm te lopen tegen zijn eigen onderscheidingen; niet de veelvoudigheid van het leven boeit hem, maar de oplosbaarheid van het leven in zijn speciale schema's, die der relativiteit.

Hoe zonderling op het eerste gezicht de combinatie dan misschien ook moge schijnen van een hyper-intellectueel en een schrijver van stuiversromans: juist op dit punt is Pirandello nauw verwant aan de *kitsch*. Ook de kitsch is een afgesloten systeem, dat op zichzelf bestaat en in zichzelf gesloten en onfeilbaar is. De romantiek van gebroken harten, diamanten overhemdknoopjes, hartstochtelijke minnaars, smerige ploerten en edele ridders wordt niet voor niets jaar in jaar uit door de desbetreffende leveranciers bij de el geproduceerd; zulk een onverstoorbare productie is alleen mogelijk door een volkomen zich-afsluiten van de persoonlijke aanraking met de „werkelijkheid", die immers jaar in jaar uit het tegengestelde leert van de Amalia-bemint-gij-den-graaf-histories. Nu heeft zich bij Pirandello de systeemafsluiting op een geheel

ander peil voltrokken; het spreekt vanzelf, dat hij niet de onnozele verblinding deelt van de gewone kitschfabrikanten en dat zijn afgeslotenheid altijd zeer betrekkelijk blijft; maar dat verandert niets aan de omstandigheid, dat deze verwantschap bestaat en dat men haar afleiden kan uit de schematische vormen, waarin de personages van Pirandello zijn gegoten. Het is dan ook aan het toneel, dat Pirandello zijn roem dankt. Het toneel verdraagt melodramatischer effecten dan de gelezen roman, omdat de lijfelijk aanwezige realiteit van de acteur op een of andere manier over het voetlicht moet worden gebracht; maar toch komt ook bij een opvoering deze alles overheersende systeemdwang telkens scherp uit.

Bij de behandeling van Pirandello's stuk *Als Men Iemand is*, destijds door het Hofstadtoneel hier opgevoerd, heb ik op het tegelijk intellectuele en melodramatische karakter van dit oeuvre al eens gewezen. Pirandello zou, schreef ik toen, gegeven minder intellect en schrijftalent en originaliteit, niet zoals Shaw volksredenaar of journalist, maar schrijver van melodrama's zijn geworden, van stukken waarbij het publiek de „held" met tomaten en rotte eieren placht te bekogelen. Het toneel van Pirandello veronderstelt evenzeer een onwezenlijke, niet-bestaande wereld als b.v. *De twee Wezen*; hij vertegenwoordigt een misschien wel uniek geval van verwoede belangstelling voor de „moord-en-doodslag" der intellectuelen onder elkaar, waaraan eigenlijk niemand als realiteit gelooft. Pirandello kan men dan ook bezwaarlijk een mensenkenner noemen; hoewel hij de mensen in allerlei verhoudingen tot elkaar heeft bestudeerd en al hun dogma's met zijn sceptische analyse heeft ondergraven, zijn de werkelijk aangrijpende *gestalten* in zijn werk grote zeldzaamheden gebleven. Het creëren van werkelijke gestalten lijdt onder systeemdwang, dat blijkt wel bij Pirandello; zijn scherpzinnigheid verdraagt zich zeer goed met allerlei drakerige situaties en onwezenlijke gesprekken, wanneer situatie en gesprek hem kunnen dienen om het „systematisch" verloop van zijn intrige te versterken.

De opvatting, dat intellect en melodrama elkaar wederkerig uitsluiten, is dus onjuist, getuige vrijwel het gehele oeuvre

van deze curieuze Italiaan. Het intellect schept zich een *eigen* melodrama ... dat is een andere zaak!

Behalve toneelschrijver is Pirandello ook romancier en novellist, al is hij als zodanig buiten zijn land veel minder bekend geworden. (Zijn *Wijlen Matthias Pascal*, van 1904, drong waarschijnlijk meer door via de verfilming van Marcel l'Herbier dan als geschrift.) Maar onlangs is nu de Nederlandse vertaling verschenen van *Si Gira*, een roman, die in 1916 het licht zag en dus geschreven werd aan de vooravond van zijn grote toneelperiode. Gebruikelijk als zulks hier te lande is, heeft de vertaalster noch de oorspronkelijke titel, noch het jaar van verschijnen aangegeven, zodat men maar moet raden, dat de veel minder karakteristieke titel *Uit het Leven van Serafino Gubbio, Filmoperateur* identiek is met *Si Gira* en dat het werk zelf volstrekt geen nieuw specimen in Pirandello's creativiteit vertegenwoordigt; men schijnt te menen, dat een boek in de ogen van het publiek een ouderdom van twintig jaar niet verdraagt. Een snugger mens kan echter uit de filmtoestanden, die in deze roman beschreven worden, wel afleiden, dat het een primitieve filmwereld is, die hier verbeeld wordt. Men denkt onwillekeurig aan de oudste Italiaanse draken, die uitmuntten door zotheid en slechte opneming, wanneer men *Serafino Gubbio* leest; de film is hier een griezelige vermechanisering van het toneel op zijn slechtst. Een dergelijke sfeer kan Pirandello echter heel goed gebruiken; zijn intellectueel melodrama gaat uitstekend parallel met de tijgerjacht-film, waarom het verhaal draait; en dat hij zijn visie op dit milieu laat noteren door een cameraman in de vorm van een dagboek, dat de gebeurtenissen op de voet volgt, is evenmin slecht gezien. Hij heeft wel iets van de filmoperateur, die het leven objectief volgt in gespeelde episodes, maar zijn toestel telkens anders instelt. „Ik heb reden te gelooven", zegt deze Serafino Gubbio, „dat de werkelijkheid, die ik aan de anderen geef, volkomen overeenstemt met die, welke zij zichzelf toekennen, want ik doe mijn best hen in mij te voelen, zooals zij zich in zichzelf voelen, hen voor mij te willen, zooals zij zich voor zichzelf willen: dus een volkomen „belangelooze" werkelijkheid. Maar ondertusschen zie ik, dat ik mij

zonder het te willen laat aangrijpen door die werkelijkheid, welke toch, zooals zij is, geheel buiten mij blijven moest: stof, waaraan ik vorm geef niet om mij, maar om haar zelf, stof ter beschouwing."

Uit deze ene uitlating van de dagboekhoudende cameraman, die eigenlijk een toeschouwer is bij een werkelijk drama, dat zich naast het filmdrama voltrekt, kan men reeds afleiden, dat Serafino Gubbio een dubbelganger is van Pirandello zelf. Trouwens de hele filmwereld uit dit boek blijft zozeer decor, dat men geen ogenblik behoeft te twijfelen, of de pirandelleske systeemdwang heeft ook hier weer zijn werk gedaan. De aangelegenheid, waarom het gaat, past volkomen in het op zichzelf bestaand, in zichzelf gesloten scholastisch systeem, en dat het ditmaal toevallig in een filmatelier geprojecteerd werd, is betrekkelijk bijzaak. Waarschijnlijk koos de auteur deze omgeving, omdat zij een aantrekkelijke sfeer levert voor zijn probleemstelling: de mens is, wat hij schijnt, en wat hij schijnt, is hij dus ook *niet*, zodra een ander aspect hem onthult als een ander. Men filmt een historie met een „echte" tijgerin, die doodgeschoten moet worden door een acteur, maar de *echte* tijgerin is niet het aangekochte dier uit de oerwouden, edoch de demonische actrice Varia Nestoroff; het dodelijk schot, dat (in het filmscenario) voor het dier bestemd was, treft dan ook (en hier ontpopt zich weer eens het kitschelement in Pirandello) mevr. Nestoroff, terwijl de „echte" tijgerin de schutter Aldo Nuti verscheurt. Met waarlijk dogmatische hardnekkigheid wordt in deze roman Pirandello's principe van de relatieve waarde der persoonlijkheid doorgetrokken. Het gebeuren in het film-milieu van de maatschappij „Kosmograph" is slechts de laatste etappe van een drama, dat al veel vroeger was begonnen. Varia Nestoroff heeft, eer zij een rol speelde in de tijgerfilm, een rol gespeeld in het leven van de jonge schilder Giorgio Mirelli, die zich om haar van kant heeft gemaakt. Welk aandeel had aan dat drama Aldo Nuti, de aanstaande echtgenoot van Duccella, Giorgio's zuster, maar als een krankzinnige gevlucht, toen het bericht van diens zelfmoord kwam? Om dat punt draait de roman, of volgens de fictie van Pirandello: het dagboek van Serafino

Gubbio, die „de film opneemt" in de dubbele, pirandelleske zin des woords, die telkens een andere kant van een der „spelers" belicht, die de lezer verstrikt in de veelheid van aspecten, samen de schijnbare eenvoudigheid van een levensgebeuren opleverend.

Wel bijzonder duidelijk spreekt in dit boek het intellectuele melodrama, waarin sceptische humor en koele opmerkingsgave zich aftekenen tegen een achtergrond van sensationele en zelfs wel pathetische scènes. Een personage als Varia Nestoroff is zo weggelopen uit de stuiversroman, maar dat maakt haar juist zeer geschikt om in het systeem van Pirandello een onderkomen te vinden; een fatale vrouw met roofdierlijke neigingen onder het objectieve camera-oog van een Serafino Gubbio Pirandello wordt precies het gevraagde centrum voor deze handeling. Het is een film om een film, dit boek; over het kitsch-scenario van de „Kosmograph" wordt het intellectuele kitsch-scenario van Pirandello gestulpt, en de grelle effecten van de tijgerjacht worden fraai opgevangen door het bloederige sloteffect van het „werkelijke leven", dat volkomen het woord van Alfred Polgar over deze auteur (door Verdoes in zijn Pirandello-studie geciteerd) rechtvaardigt:

„Pirandello is een dichter, die met de koppigheid van Shylock tegenover de werkelijkheid op zijn stuk staat."

DE EMIGRATIE AANVAARD

CONRAD MERZ: *Ein Mensch fällt aus Deutschland*

Wanneer ik dit artikel begin met de mededeling, dat onlangs bij de uitgever Querido *het eerste emigrantenboek* is verschenen, dan zal menigeen ongelovig opkijken. Men verstaat onder emigrantenboeken immers meestal boeken van schrijvers, die uit Duitsland zijn uitgeweken; en inderdaad, daarvan heeft de firma Querido al een lange lijst van werken het licht doen zien, w.o. enige verdienstelijke en minder verdienstelijke. Ik heb er al meermalen op gewezen, dat het voor een schrijver op zichzelf nog geen verdienste is, dat hij buiten zijn land woont; de redenen, waarom men emigreert, zijn vooral bij deze emigratie, die door het rassenvraagstuk extra gecompliceerd is geworden, van zeer verschillende aard; zo zijn er onder de emigranten b.v. Joden, die ongetwijfeld alleen door de antisemietische tendenties van het nationaal-socialisme zijn verdreven en uitsluitend in het buitenland uitgeven, omdat zij in het „binnenland" niet *kunnen* uitgeven. Maar ook onder degenen, die Duitsland hebben verlaten, omdat zij zich principieel vijandig stelden tegenover het regime, is de emigratie dikwijls niet veel meer dan een onaangenaam intermezzo, dat hen gedwongen heeft hun boeken te schrijven in Amsterdam of Parijs in plaats van in Berlijn of München. Zij hebben hun wrok meegenomen (wat begrijpelijk is), zij zijn vervuld van het verleden en maken dat verleden tot maatstaf van de tegenwoordige dingen (wat al bedenkelijker wordt, omdat het nieuwe perspectieven afsluit); in ieder geval is de emigratie voor hen geen *idee*, geen wedergeboorte, doch slechts een verplaatste productie.

„Er is nog steeds te hopen", schreef ik in mijn kroniek van 29 September j.l., „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. Het feit is er, dat de uitgevers 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, of zij gaat te gronde aan de nuchtere economie, die het werkelijk belangrijke, dat officieus geboren wordt, verhindert aan het licht te komen."

Met een beroep op deze passage meen ik de uitdrukking „het eerste emigrantenboek" als qualificatie van de roman van Konrad Merz wel te kunnen rechtvaardigen. Want dit boek is de verrassing en zijn auteur is de onbekende naam, waarover ik toen enigszins mistroostig schreef; en dat *Ein Mensch fällt aus Deutschland* in druk is verschenen, alle verering van gevestigde reputaties ten spijt, beschouw ik als één van de gelukkigste momenten in het litteraire bestaan van de gehele Duitse emigratie. Immers: hier is voor het eerst een schrijver aan het woord, die uit de emigratie *geboren* is en zonder de emigratie nooit zó zou hebben bestaan; iemand zonder een „verleden van Weimar" en dus ook niet belast met een verleden van litteraire werkzaamheid; iemand, die vóór Hitler aan de macht kwam nog student was en door niet veel meer dan een toevallige aanraking met de politieke gebeurtenissen uit zijn land werd geworpen om op de keien van een ander land terecht te komen; een vertegenwoordiger van de Duitse jeugd, wier vaders aan het front vielen, terwijl zij zelf in de rij moest staan om minderwaardig voedsel machtig te worden. Men kan het een en ander nalezen over deze jeugd in het goed gedocumenteerde boekje *La Tragédie de la Jeunesse Allemande* van Ernst Erich Noth (een roman van diens hand, *Der Einzelgänger*, behandelt hetzelfde thema); maar een aangrijpender afrekening met die jeugd (die ons inwijdt in haar problemen met een trefzekerheid, die nog zonder voorbeeld is) dan de roman van Konrad Merz is mij niet bekend. De val uit Duitsland is voor deze schrijver niet de val uit een (betrekkelijk) paradijs, zoals voor beroemdheden als Feuchtwanger,

Döblin of Emil Ludwig; de emigratie is hier de afsluiting van een proces, dat begint met een ondergraven, door voze illusies opgedofte schooltijd des levens; Konrad Merz wordt geroepen om zich als volwassen man op zijn liefde voor Duitsland te bezinnen, nadat hij Duitsland heeft moeten verlaten, omdat hij niet mee wenste te doen aan de laatste, leegste illusie, die nochtans voor dit volk een fatum is geworden. „Dann kam Hitler: Erdgeschoss, aussteigen."

Dit boek, Duits tot in de kleinste hoeken en gaten, Berlijns vooral in zijn humor en gevoeligheid, werd geschreven ... in Nederland. Figuurlijk gesproken: het werd geschreven op de grens van twee landen; daaraan ontleent het zijn uitzonderlijke betekenis, daarom schijnt het mij het belangrijkste boek der Duitse emigratie tot op heden. Want zoals het met zijn wortels vastzit in de Duitse aarde, zo heeft het zich met zijn tastende ranken in een hoopvolle omhelzing om het nieuwe volk geslingerd; het is vol van de toekomst, terwijl het tevens vol is van heimwee naar het verlatene, het is een boek vol werkelijk doorleefde bitterheid, dat zich desondanks tot een duidelijke beaming van het leven weet te verheffen. In zijn ballingschap en in zijn verhouding tot het nieuwe stuk aarde, waarop hij moet wonen, laat Konrad Merz zich vergelijken met een andere emigrant, die voor het wederzijds begrijpen van twee landen meer gedaan heeft dan alle anciens combattants bij elkaar: Heinrich Heine.

Bij alle verschil is er deze grote overeenkomst, dat een sterke gevoelsband met het eigen land bij deze auteurs onbevangen relatie tot het andere land (bij Heine Frankrijk, bij Merz Nederland) niet uitsluit; sterker, dat men zich hun verbondenheid met Duitsland niet anders kan denken dan *samen met* en *beproefd door* de aanraking met een andere cultuur, die in vele opzichten met de Duitse fel contrasteert. Schrijvers als Heine en Merz doen ons wel het duidelijkst de belachelijkheid zien van een vaderlandsliefde, die zich oprolt als een egel of zich hysterisch opblaast, wanneer het vreemde (en de noodzakelijk daarmee gepaard gaande relativering van het eigene) zich ergens doet gelden. Een vaderlandsliefde, waarom men niet behoeft te lachen als een opgeschroefd sentiment, sluit

liefde voor een ander land niet uit; integendeel, zij zal steeds beproeven zichzelf te verliezen aan andere landen en aan de geborneerdheid van het provincialisme te ontkomen. Dat is ook de reden, waarom men deze lotgevallen van een Duitser, die naar Nederland moet vluchten, beschouwen kan als een werk van Europese betekenis; want uit een ontmoeting van volken en vaderlanden, die zich te intenser doorzet naarmate de hysterische egelpolitiek meer hoogtij viert, groeit het Europees bewustzijn.

Wat is *Ein Mensch fällt aus Deutschland* naar de vorm? Een ik-verhaal, samengesteld uit brieven en aantekeningen, die elkaar zonder enige litteraire systeemdwang afwisselen. Deze vorm van schrijven heeft alle frisheid van het spontane; er is in de roman van Merz een minimum aan „litteratuur" (dat is dus litteratuur in de zin van schoolopstel, voorschrift, maskerade). Een mens valt uit Duitsland: in die titel schuilt veel van de waarden, die het boek zo belangrijk en zo boeiend maken. Er is geen programmatisch opgezette emigratie, er is, aan het begin, alleen een in enkele scherp suggererende noties aangeduid complot tegen het nationaal-socialisme, waarin Merz, zelf niet overtuigd, door zijn trouw aan de vriendschap wordt betrokken; en zoals hij tengevolge van dit complot als „25 Pfund Pflaumenmus" over de grens rolt (in letterlijke zin wordt hij door zijn „beste vijand", de S.A.-man Dietrich von Winterstein, in een schuit bij Emmerik over de grens *gesmokkeld*) zo komt hij ook Nederland binnen: als in een terra incognita, met Columbus-sensaties, aanvankelijk nog doof voor de „toon" van dit land met zijn individuele huisdeuren en vele kerkgenootschappen, dat de oorlog niet gekend heeft. Dat is het, waardoor Konrad Merz de lezer dadelijk voor zich wint: de openheid, de onzekerheid van de rank, die naar een plaats zoekt om zich vast te hechten, maar eerst in de lucht tast. Veel reizigers begaan de fout om zich na een verblijf van tien dagen voor te stellen, dat zij „de ziel van een volk" kennen; één van de beste eigenschappen van Merz' boek is juist, dat het met de naïeve en toch intelligente tastzin van de onbevooroordeelde vreemdeling onze volkseigenschappen *verkent*. Het dringt aldus werkelijk door in

de levenssfeer van de Nederlander, die bij Merz daarom zo zuiver wordt aangeduid, omdat zij telkens op Duitsland „teruggespeeld" wordt. En dan: deze ontmoeting is niet die van een toerist, of van de razende reporter. De geschiedenis van de emigratie is ook de geschiedenis van de strijd om het bestaan; wie, zoals Winter (de „ik" uit Merz' roman) als boerenknecht in Ilpendam op het land heeft gewerkt, leert het volk kennen in zijn dagelijkse arbeid en verleert daardoor de aanmatigende kennis der razende reporters.

De emigratie is hier dus iets essentieel anders dan bij de meeste geëmigreerde auteurs. Zij is het kenmerk der volwassen-wording van een persoonlijkheid, die zich nog slechts vaag bewust was van zijn levenshouding toen hij uit Duitsland „viel". Men vindt dat ontroerend gedocumenteerd in de plotseling opduikende vervreemding tussen Winter en het meisje Ilse, dat in Duitsland achterblijft en dus de doop der emigratie ook niet mee ondergaat; wat in hun brieven als illusie is blijven bestaan: een gemeenzaamheid van twee tegenover het leven, blijkt bij het eerste wederzien tussen Winter en Ilse in Amsterdam overleefd, voorbijgeleefd te zijn. In zijn sterk gekruide korte zinnen, die zeer veel zeggen met zo weinig mogelijk woorden, heeft Merz vooral deze tragische afsluiting van de opvoeding door de emigratie, die achterlaten van het overleefde inhoudt, meesterlijk weten te verbeelden, door dit moment langzaam voor te bereiden in de ontwikkelingsgang van Winter; zijn strijd om het brood, maar ook om de vriendschap van het vreemde land, zijn ontmoeting met de fiets en met de oudere vrouw Cornelia de Ruyter, zijn bestaan naast emigranten van allerlei formaat en Noordhollandse boeren, het is alles moment in het rijpingsproces van een mens, die leren moet met twee landen te leven, en die het ook leren wil, omdat hij meer waard is dan de omstandigheden. Het is Merz gelukt in die schijnbaar chaotische vorm van aantekeningen en brieven (in werkelijkheid de aangewezen vorm voor deze in verkenning en ontdekking zich verwerkelijkende persoonlijkheid) om de onmiddellijkheid van zijn ervaringen vast te houden zonder zichzelf als denkend en voelend middelpunt van de „handeling" kwijt te raken;

humor, anecdote (nooit te lang uitgesponnen om het succes!) en een poëzie, die in haar beeldende gedurfdheid van vergelijkingen soms onwillekeurig aan de techniek van het Hooglied doet denken (al lijkt de stof van het boek daar verder hoegenaamd niet op), blijven hier ondergeschikt aan de idee der emigratie, die in Winter gestalte heeft gekregen. Merz' stijl heeft de charme van de naïveteit, maar is tevens volkomen zeker van zichzelf; het rhythme van het proza is hier ook het rhythme van de mens.

Zijn hoogtepunt bereikt *Ein Mensch fällt aus Deutschland* echter in de figuur van Dietrich von Winterstein, de „Sturmführer", Winters „beste vijand". In deze voortreffelijk geconcipieerde tegenspeler van de emigrant hoor ik het eerste antwoord op de bekentenissen van de intellectuele landsknecht: *Die Geächteten* van Ernst von Salomon; en het bewijs, dat hij afgedaan heeft met het ressentiment der emigratie, levert Merz in de uitbeelding van deze Dietrich, de drager van de Duitsland-mystiek, ontgoocheld door de werkelijkheid der „nationale revolutie" ook uit Duitsland gevallen, maar onherstelbaar Duitser met knallende hakken tot in Ilpendam toe; niet te genezen van zijn roeping door een rol in de „werkelijkheid", maar bestemd om zich te offeren voor het doodsverlangen, dat in het Duitse volk altijd zulk een machtige stroming is geweest. Zijn verwantschap èn het onoverbrugbare verschil met deze man geeft Merz in twee alinea's aan, die hun gemeenschappelijke schooltijd betreffen:

„Er war der Apostel einer neuen Bewegung, die Deutschland Ehre und Kraft zurückbringen werde und Befreiung. Und danach suchten wir. Er steckte uns an, denn er war der Stärkste von uns. Seinen Kopf trug er aufrecht, und seine Schultern waren breit, nur seine Worte waren geschwollen, als lägen Schwämme in Himbeersaft. Aber das zog uns noch mehr an.

„Dann gingen wir mit ihm, Heini und ich. Und an diesem Tage wurden wir Feinde. Denn wo er Blut fühlte, fühlten wir Schminke, und wo er Taten sah, hörten wir Worte. Und als wir die Köpfe erkannten, die auf den Abzeichen steckten, da waren wir endgültig geheilt.

„Aber Dietrich wuchs in den Glauben seines Abzeichens hinein."

De vriendschap in vijandschap tussen Winter en Dietrich geeft aan Merz' roman het eigenlijk tragisch accent, dat tevens teken is van zijn rang; want vriend en vijand zijn hier naast elkaar, verweven met elkaar; waar Von Salomon over bloed sprak, daar zegt Merz „Schminke", maar zij spreken beiden over eenzelfde liefde tot Duitsland. Bij Merz ontbreekt de romantisering van die liefde tot roofriddermystiek, omdat hij uit kan komen met de werkelijkheid, waarvoor Dietrich von Winterstein, die liever opgesloten wordt in zijn eigen concentratiekamp dan buiten Duitsland te leven, het orgaan mist; maar dat zij bij Merz niet minder sterk is, blijkt uit het slot van het boek, dat men als Merz' antwoord kan beschouwen op het krampachtige offer van zijn „beste vijand":

Plotseling bevangt Winter de angst, dat Duitsland niet meer bestaat; hij houdt auto's aan, iets drijft hem naar de grens, in de richting Bentheim; en hij ziet, Duitsland is er nog, het regent in Duitsland! Daar staat de Duitse ambtenaar met zijn groene pet! „Jetzt zog ich mein Taschentuch aus meiner Hose, hob den Arm und winkte. Winkte. Aber der Deutsche Beamte sah mich nicht." En Winter gaat terug, naar Nederland, naar de koestal, naar het leven. ...

Het is naar déze oplossing van de Duitse vaderlandsliefde in een Europees bewustzijn, dat een ieder, die met Merz verschil maakt tussen het Duitse volk en zijn regeerders, uitziet. Maar ook Goethe en Heine zagen er al naar uit, en het lijkt twijfelachtig of de verhoudingen er op verbeterd zijn. Van des te meer waarde is deze nieuwe verschijning in de Duitse litteratuur, die, hoop ik, niet achter de reclame-emigranten zal verdwijnen, of alleen beroemd zal worden door zijn Nederlandse „landschappen".

HISTORISCHE STOF

MAURITS DEKKER: *Oranje*
B. STROMAN: *Obbe Philips*

In de discussies over de „vie romancée" en de historische roman, die enige jaren nogal wat stof hebben doen opwaaien, is één ding wel zeer duidelijk naar voren gekomen: dat het beschrijven van historische personages, historische figuren en historische situaties *in het algemeen* een uiterst goedkope bezigheid is. Wonderlijk: want de schijn zou het tegendeel willen bewijzen! Nergens moet men zoveel voorbereidend „werk verzetten" als men romanschrijver is; ieder auteur van een historische roman laat dan ook nu en dan wel eens doorschemeren, dat hij, alvorens zich tot schrijven te zetten, enkele archieven heeft doorploegd. Dit doorploegen is zelfs een soort „ponteneur" geworden; er zijn romanciers, die met zoveel nadruk verzekeren dat zij studie gemaakt hebben van hun onderwerp, dat zij in de verdenking komen daarmee de superioriteit van hun boek te willen demonstreren. Soms blijkt dan ten overvloede nog, dat het met de doorploegerij niet zo'n vaart heeft gelopen, als men het gaarne wil doen voorkomen; maar afgezien daarvan, wat bewijst noeste vlijt voor de voortreffelijkheid van een roman als zodanig? Hoegenaamd niets. De ijverigste bronnenstudie is geen garantie voor beeldend vermogen, zoals, omgekeerd, beeldend vermogen *alleen* weer geen garantie is voor een goede historische roman. Er moet een zeldzame mengeling van historisch besef en fantasie tot stand komen, wil iemand in staat zijn een historische roman van betekenis te schrijven. In de werkelijkheid is het helaas veeleer zo, dat menig auteur het historische als een gegeven vast punt beschouwt en zich dus aan de historische roman waagt zonder het geringste besef van de listen en lagen, waarvan hij dupe kan worden. Het geval Ina Boudier-Bakker was wel een exceptioneel voorbeeld van zulk een fundamentele onvoorbereidheid bij een schrijfster, die op haar gebied

toch wel een zekere routine in de vormgeving had bereikt.

De grote vergissing is in dit en soortgelijke andere gevallen, dat men in het verleden waant een „ondergrond" te vinden, een ondergrond, die er in het geheel niet is. Alle mensen zijn toch mensen, aldus ongeveer de redenering, zij eten, drinken, slapen en hebben lief, zij zijn onder hun verschillende pakjes toch allen gelijk van constructie; wij hebben dus niets anders te doen, dan de pakjes te verwisselen, de ideeën om te schakelen en het „algemeen-menselijke" op te sporen; de feiten zijn bovendien nog gegeven, wat wil men meer! ... Fatale misrekening! Het ongeluk voor deze soort romanciers(-ières) is, dat het „algemeen-menselijke" niet te voorschijn springt als een duveltje uit een doosje, maar dat tot het bittere einde toe de algemene menselijkheid van een figuur verstrikt blijft met de eigenaardigheden van een tijd. Jacoba van Beieren als modern vrouwspersoon „oplichten" uit haar omgeving, met de bedoeling het „algemeen-vrouwelijke" in haar aan het licht te brengen, leidt tot een hopeloze mislukking, omdat *de* vrouw, waar wij tengevolge van allerlei na de emancipatie ontstane handleidingen over spreken, ten tijde van Philips van Bourgondië nog niet was uitgevonden. Men moet dus, wil men een beeld geven van Jacoba van Beieren, niet alleen bedacht zijn op de costuums en de vervorming daardoor voor ons oog ontstaan, maar nog veel meer op de vervorming door de *tijd*, die achtergrond, waartegen iedere individualiteit zich aftekent zonder er ooit van los te raken. Een historische persoon beschrijven betekent dus: eerst nagaan, hoe onze collectiviteit, onze maatschappij, onze uitdrukkingswijze, onze *stijl* kortom, zich verhouden tot collectiviteit, maatschappij, uitdrukkingswijze, stijl van de periode, waarin de beschreven „held" of „heldin" leefde; *pas daarna* kan men misschien een en ander ontdekken, dat de uit te beelden persoonlijkheid onderscheidt van tijdgenoten.

Men ziet, dat dit heen-en-weer tussen de eigen tijd en een historische periode iets veel en veel gecompliceerders is dan alleen maar het opzuigen van wat feiten uit wat handboeken of toevallig gelezen bronnen. Wie de Inquisitie wil beschrijven, moet uiteraard veel over de Inquisitie hebben gelezen, wil hij

zich niet belachelijk maken (zoals Maurits Dekker bijkans doet); maar zelfs de grootste dosis feiten waarborgt dan nog geen *beeld* van de Inquisitie. Het historische beeld kan pas ontstaan, wanneer onder het verzamelen (of voor mijn part in andere gevallen al vaag vóór of pas definitief nà dat verzamelen) een persoonlijke relatie tussen de Inquisitie en de romancier is ontstaan; een relatie, die het hem mogelijk maakt de verzamelde feiten te eerbiedigen en ze tòch in een persoonlijk verband te groeperen. In de meeste gevallen mislukt dat en in een dergelijk geval realiseert de lezer zich, dat hij òf door een dilettant wordt beetgenomen òf door een veelwetende wijsneus wordt bedild; beide gevallen geven mij althans een hoogst onbehaaglijk gevoel, en daarom geeft negentig procent van de historische romans mij een onbehaaglijk gevoel. Ik kan mij dan onmogelijk aan de indruk onttrekken, dat, in het eerste geval, de auteur in quaestie er beter aan gedaan had bij zijn eigen tijd te blijven, of dat, in het tweede geval, een zuiver wetenschappelijke historische verhandeling oneindig beter aan het gestelde doel zou hebben beantwoord.

Een en ander komt in hoofdzaak hier op neer, dat ik niet aan de historische roman als een algemeen procédé geloof. Een goede, een aanvaardbare historische roman zal alleen dan ontstaan, wanneer een toevallige samenloop van omstandigheden een schrijver in persoonlijke aanraking brengt met een figuur of een episode uit het verleden. Wat aan zulk een roman dan de overtuigingskracht geeft, is niet de „objectiviteit" van de uitbeelding (want die kan men beter aan de historici pur sang overlaten), noch de „subjectiviteit" der fantasie (want die manifesteert zich doorgaans veel zuiverder *zonder* belasting met historische feiten), maar een „dynamisch" evenwicht van objectiviteit en subjectiviteit, dat slechts bij hoge uitzondering een bevredigende vorm vindt. Bij hoge uitzondering! Men ga maar eens na, in welke boeken Couperus authentieker, „dieper" is, in zijn Haagse of in zijn historische romans! Ik aarzel geen ogenblik om de eerste verre boven de laatste te verkiezen; al had Couperus ongetwijfeld een persoonlijke relatie tot het verleden, en met name tot de Antieken, hij bleef toch „in zijn diepste wezen" Hagenaar, aesthe-

tiserend verliefd op een verbeeldingswereld „jenseits" van de Kneuterdijk.

Een tamelijk drastisch voorbeeld van de onderschatting der moeilijkheden, aan het schrijven van een historische roman verbonden, levert Maurits Dekker in zijn *Oranje*, dat enige jaren van het „voorspel" van de Tachtigjarige Oorlog behandelt. Een aan het boek toegevoegd prospectus spreekt in dit verband van „het licht der diepte-psychologie", waarmee Willem van Oranje en zijn tijdgenoten hier overgoten zouden zijn en drukt zich zelfs nog sterker uit: „als herboren", zo decreteert het, „ontdaan van de franje, waarmede overlevering en geschiedschrijving onze voorouders hebben omhangen en waardoor zij tot onwezenlijke mythologische halfgoden of tot doode poppen gedegradeerd werden, treden mannen als Oranje en Egmont, Marnix en Brederode en vele anderen ons uit dit werk tegemoet." Het zal wel zo zijn, al lijken vele van die personages toch weer erg veel op de traditie van het Lager en Middelbaar Onderwijs. Heel braaf is b.v. het laatste woord, dat Oranje spreekt: „Gestadig groeit het twijgje en eens zal het een boom worden" (tandem fit surculus arbor); en de beschrijving van Philips II, die men op pag. 32 vindt, kon zo zijn weggelopen uit de traditioneelste les van de traditioneelste docent in de vaderlandse geschiedenis. Maar aangenomen even, dat Dekker een en ander van franje heeft ontdaan: hij heeft er dan niet veel meer voor in de plaats gegeven dan historische ledepoppen, die misschien geen mythologische halfgoden zijn, maar toch zeker niet minder vervelend en onbeduidend. Dekker, die een veelschrijver is, en dientengevolge in zijn boeken grote sprongen heeft gemaakt van het banaal-melo-dramatische naar het werkelijk-geïnspireerde, heeft nog geen boek geschreven, dat zo onpersoonlijk en langdradig is als dit *Oranje*; persoonlijk wordt hij eigenlijk alleen, waar hij uit zijn andere romans de bekende erotische gedurfdheden overhevelt (alsof die speciaal het algemeen-menselijke zouden weergeven!), om aldus waarschijnlijk de indruk te vestigen, dat hij wel wis en drie *achter* die schijnheilige historische coulissen van Pik en Louwerse heeft gespeurd en zich nu ook nix meer laat wijsmaken. Zo kan men in gezelschap van Dekkers

helden Vincent en Jan een ietwat stoutmoedig bezoek brengen aan een gedepraveerd nonnenklooster, waar het vrolijk toegaat, waarop wij een aantal pagina's verder te horen krijgen: „Deze knaap (Vincent) had hem (genoemden Jan Calberg) na hun nachtelijke kloosterbezoeken niet alleen er van weten te overtuigen, dat het vereeren van geestelijke zusters, die zich in de veeren als aardsche vrouwtjes gedroegen, een dwaasheid was, maar hij was er ook in geslaagd hem tot het Calvinisme te bekeeren." *Hoe* staat er niet bij, en uit niets blijkt ook, dat Dekker enig idee heeft van de theologische disputen tussen katholieken en protestanten uit die dagen; waarschijnlijk behoren die uiterlijkheden voor hem tot de afgerukte franje. Maar als men niet de moeite neemt om zich in dit soort uiterlijkheden in te leven, komt men ook tot caricaturale scènes als Dekkers beschrijving van een foltering door de Inquisitie, die precies de griezelvoorstellingen suggereert van een slechte film, terwijl toch minstens had moeten blijken, op grond van welke speciale hypocrisie een en ander geschiedde. Gezegden van de inquisiteur tot de beul als „even opfrisschen" of „maak de ijzertjes maar heet" geven nu niet bepaald een groot denkbeeld van Dekkers kennis van soortgelijke procedures! Om van de diepte-psychologie maar te zwijgen. ...

Ook uit deze historische roman blijkt dus weer, dat de schrijver zijn aanloop veel te kort nam. Of hij niet genoeg gestudeerd heeft? Misschien toch wel, misschien had hij zelfs met minder studie uitgekund, wanneer hij meer begrip had gehad van het risico van het genre en van de gecompliceerdheid ener historische periode. Als Dekker schrijft, dat het „één kracht was, die duizenden en duizenden samenbond: het verlangen naar vrijheid" (aan het begin van de Tachtigjarige Oorlog dus) en dat men opkwam voor „het simpelste recht, waarop de mensch aanspraak kan maken: het recht te denken wat men wil, toe te geven aan de onweerstaanbare, door niets te beteugelen drang van de rede, die onderzoeken, onderscheiden en vergelijken wil", dan zal hij zich wellicht vleien met de illusie, hier nu eens de franje-loze, diepte-psychologische ontmaskering van het tijdvak te hebben geleverd; maar zelfs de oppervlakkigste beschouwer kan aantonen, dat de „drang

van de rede" en het „verlangen naar vrijheid" mythen zijn van de Verlichting en de Franse revolutie en dat deze en soortgelijke woorden dus hoegenaamd *niets zeggen* over de motieven van onze voorouders in die dagen. Integendeel: ook „het" recht, waarop „de" mens aanspraak kan maken, was nog niet uitgevonden, en wie weet, met welk een enorme tegenstand een humanist als Coornhert te kampen had, die althans iets in die geest voorstond, zal over het „verlangen naar vrijheid" van de „duizenden en duizenden" waarschijnlijk liever zwijgen. Het ging in die tijd om minder abstracte doeleinden, zowel in het metaphysische als in het aardse.

De beste fragmenten uit *Oranje* zijn nog de beschrijvingen van volksoplopen en dergelijke taferelen, waarbij de historie slechts een heel geringe rol speelt en Dekker zich wat meer kan laten gaan; een heel boek zouden zij echter niet kunnen redden, ook al waren zij tienmaal genialer.

Veel minder pretentieus door zwaarlijvigheid en volledigheid, en eigenlijk meer een lyrische ontboezeming dan een analyserende roman is het historische verhaal *Obbe Philips* van B. Stroman. Obbe Philips is met zijn broer Dirk en de pastoor van Witmarsum, de meer bekend geworden Menno Simonsz., de vertegenwoordiger van de gematigde, „realistische" richting onder de „Bondgenoten" of Anabaptisten, die de grondslag heeft gelegd voor de Doopsgezinde gemeenten. Hun optreden valt ongeveer in die tijd van de fanatieke verkondiging van het „Koninkrijk Sion" te Munster onder leiding van Jan van Leiden (1534/35); een beweging, die, na een voor de toenmalige maatschappelijke orde hoogst gevaarlijk centrum van apocalyptische verwachtingen te zijn geweest, te vuur en te zwaard door de overheden werd uitgeroeid. Een periode van de dolzinnigste excessen en de schrilste tegenstellingen, waarvan Stromans boekje slechts een flauwe silhouet laat zien. Het drama te Munster blijft op de achtergrond en is hoogstens pittoresk aanwezig; maar ook de figuur van Obbe Philips is meer een romantische verbeelding dan een scherp omlijnde gestalte met een duidelijke „inhoud". Omdat Stroman zich echter veel meer bewust is van de gevaren, die de uitbeelding van dit tijdvak aankleven, dan Dek-

ker, heeft hij zijn opzet ook bescheidener gehouden, zodat hij zelfs (het verbrokkelt de compositie, maar verhoogt de authenticiteitsgraad) teksten uit die tijd in de oorspronkelijke taal heeft opgenomen, die op zichzelf genomen echter en concreter getuigenissen zijn van de verbitterde geloofsstrijd dan Stromans eigen, wat vage en schimmige, maar niet onzuivere fantasie.

DE BOUTADE

J. GRESHOFF: *Rebuten*

Weinig dingen zijn voor de West-Europese mens van tegenwoordig zo karakteristiek als zijn *gebrek aan voorstellingsvermogen*. De ontwikkeling der techniek heeft dat gebrek nog enorm doen toenemen; honderd jaar geleden was het weliswaar niet nodig, dat ieder mens over een levendige en persoonlijke fantasie beschikte, maar hij was toch minstens verplicht om zich van veel meer verschijnselen *persoonlijk* rekenschap te geven en kòn dat ook doen, omdat hij zich permitteerde van veel *minder* verschijnselen kennis te nemen. In onze maatschappij vindt men eigenlijk alleen nog resten van zulk een beperkte en daarom juist eigene verhouding tot de wereld bij de boeren, die nog niet door de radio zijn verbonden met Ome Keesje en het Concertgebouw; een boer is gewoonlijk niet „ruim van geest" noch algemeen ontwikkeld, maar hij ontleent zijn levensnormen aan een taai vastgehouden privaat cultuurbezit. Het karakter van zulk een samenleving met begrensde horizon vindt men ook terug in het zeer beperkt aantal woorden, waarmee deze mensen uit kunnen komen. Het is waarschijnlijk, dat het woordbezit van de stadsmens niet zo bijzonder veel groter is (in het algemeen), maar in ieder geval heeft hij dagelijks veel meer woord-aanvallen op zijn zieleheil te weerstaan. Hij wordt overstroomd met leuzen, met reclames, met krantenartikelen zoals dit er een is, die hem allerlei denkrichtingen opdwingen. Het gevolg is enerzijds afstomping en anderzijds rhetoriek; want men kan nu eenmaal onmogelijk alle woorden, die men te verwerken krijgt, au sérieux nemen (aangenomen al, dat de schrijver ervan ze zelf au sérieux nam, toen hij ze opschreef), en daarom went men er zich langzamerhand aan een aantal woorden en woordcombinaties „en pension" te houden; men wordt, naarmate men ouder wordt, meer en meer de slaaf van een woordenwereld.

Een bewijs daarvan is de invloed van de *herhaling* in woorden op onze tijdgenoten, die kranten lezen. De realiteit van een voorval (een bombardement van een ambulance; een concentratiekamp; het executeren van een moordenaar en de onbeschrijfelijke martelingen, die daaraan vooraf moeten gaan) dringt, nadat de bladen er drie of vier maal over bericht hebben, al nauwelijks meer tot de lezer door; vandaar, dat onze publieke opinie snel in opstand en nog sneller weer tot rust komt, en dat een staatsman, die een ambulance laat bombarderen, zijn gang kan gaan, als hij zo verstandig is het drie of vier maal te herhalen; nieuwe sensaties hebben de eerste schok al lang verdrongen, de Europeaan met zijn mensenliefde en moderne charitas laat er geen borrel meer voor staan. Zo zijn wij, zo doen wij er goed aan onszelf regelmatig aan te klagen, om tenminste te *weten*, dat wij zo zijn. Het enige, wat ons dan nog bijblijft, is het heerlijke medelijden op een divan, dat tot niets verplicht, die idee van het medelijden, die door onze hele vieze wereld trilt, zoals Couperus in zijn *Boeken der Kleine Zielen* Paul van Lowe laat zeggen. De afstomping van ons voorstellingsvermogen laat een beetje medelijden altijd nog wel toe, maar voor de rest hebben de woorden hun plicht al gedaan. Eén van de leuzen der nieuwe Macchiavelli's moet dan ook zijn: *Repete et Impera*, herhaal en heers! Wen de mens snel aan het woord, en de *zaak* zal hem onverschillig worden; geef hem desnoods een „philosophische achtergrond der dingen", en hij zal stekeblind worden voor de verschrikkelijke voorgrond der dingen; geef hem het slaappoeder van de phrase en hij zal niet meer wakker worden, voor hij door granaten uit zijn bed wordt geslingerd. Het is geen bloot toeval, dat de man, die in deze tijd als een leider wordt beschouwd, niet zoals Napoleon, voortkwam uit de militaire stand, maar uit de propagandavergaderingen; de naakte wapens komen thans pas in de tweede plaats, met de phrase, en de chantage door het honderd maal herhalen van de phrase, verovert men nu reeds de wereld. ...

Afschuw van de woorden en hun duivelse macht zal dan ook menigeen bevangen, die geneigd is tegenover het schouwspel

enige afstand te nemen; maar meer nog dan afschuw bevangt hem de machteloosheid. De ontwikkeling is niet terug te schroeven; alleen verstokte romantici dromen ervan de boer weer tot het middelpunt van het leven te maken (de boer is zelfs een van de ergste phrasen geworden in een land, waar men wat stedelijke nuchterheid best zou kunnen gebruiken). De enkeling is machtelozer dan ooit tegenover het woord, dat door de drukpers en de radio een grotesk eigen leven is gaan leven en zich, wanneer het eenmaal gezaaid is, de volgende dag laat oogsten, in de vorm van een monstermeeting (democratisch) of een betuiging van onverbrekelijke trouw (dictatoriaal). Ja, de mens herinneren aan de nederige afstamming van de grote, dikke, klinkende woorden, is tegenwoordig bijna een zonde; want die herinnering is niet aangenaam, omdat zij ons persoontje terugwijst naar zijn officieuze bestaan, dat minder heroïsch is dan de loudspeakers suggereren. En toch: men heeft als enkeling geen andere plicht, wanneer men zich niet vóór alles partijman, maar particulier „in civiel" voelt. Ook al heeft men niet veel hoop op succes, men zoekt toch zijn middelen.

Eén van die middelen is de *boutade*. Misschien bestaat er een Nederlands woord voor dit begrip, maar ik vind het op het ogenblik niet. De boutade is een tegenaanval op de phrase, uitgevoerd met phraseologische wapenen. Wie een boutade (b.v.: „De schrijvers vreezen bovenal de oprechtheid." *Rebuten*, p. 132) neerschrijft, maakt zich n.l. evenals de gebruiker van de phrase, schuldig aan overdrijving; maar hij overdrijft met opzet in de aan de phrase tegenovergestelde richting om haar zinledigheid en holheid te demonstreren. Wie de boutade au sérieux neemt, zoals sommige mensen met gebrek aan humor dat onvermijdelijk plegen te doen, komt uiteraard tot de conclusie, dat de boutade evenzeer op phraseologie berust als de verkiezingsredevoering. Maar er is één groot verschil tussen phrase en boutade, en wel dit: de schrijver van een boutade wenst niet *op zijn woord* au sérieux genomen te worden. Hij overdrijft, omdat hij erop rekent humoristische lezers te vinden; hij overdrijft met de lach op de achtergrond, terwijl de phraseur zich door de lach gekrenkt voelt en, als hij

de macht bezit, de onbeschaamde humorist laat smoren. Men moet dan ook geen boutaden voorzetten aan mensen zonder gevoel voor humor (zoals b.v. de lezers van het weekblad *De Lach*), want zij ergeren zich maar aan zoveel onzakelijkheid; àls men overdrijft, moet men tenminste ernstig overdrijven, zegt hun moraal. Maar geef de boutade aan degenen, die haar waard zijn ... en het zal blijken, dat zij lang het slechtste middel niet is in de strijd tegen de phrase; zij zal niet de argumenten brengen, die de tegenstander overtuigen, maar het besef levend houden, dat tegenstanders, die niet kunnen lachen, in het geheel niet te overtuigen *zijn*. En daarom: als men samen niet om dezelfde boutade kan lachen, is men nog niet rijp om met elkaar over ernstige onderwerpen te discussiëren.

Greshoffs *Rebuten* zijn in de letterlijkste zin van het woord boutaden. Deze boutaden zijn geschreven in de vorm van brieven aan gefingeerde personen, die allen min of meer tegenstanders en deels onvrijwillige kameraden zijn, waarmee de schrijver zich spelenderwijs wil meten; vandaar de titel, want rebuten zijn onbestelbare brieven; men kan in het midden laten, of deze brieven eenvoudig verkeerd waren geadresseerd dan wel alleen reeds door het handschrift op de enveloppe zozeer de woede wekten van de ontvanger, dat zij als onbestelbaar weer met de postbode werden teruggegeven. Het is een bekend feit, dat de heer J. Greshoff hier te lande velen ergert, omdat hij weinig gevoel heeft voor de „dierbare toon", zoals hij het zelf heeft genoemd; maar ik begrijp, na deze *Rebuten* met stijgend pleizier te hebben gelezen, niet goed, waarom men zich toch zo ergert. Ik heb mijn bezwaren tegen het werk van Greshoff, ik heb vooral critiek op zijn neiging om zich door een menselijk sentiment te laten meeslepen in een roes van geestdrift of verontwaardiging, die hem dan wel eens in de buurt brengt van de phrase, waarvan hij zelf een van de hartstochtelijke bestrijders is; maar het eigenaardige van het geval is, dat men *dit* Greshoff nu juist *niet* kwalijk neemt! Niet zijn gemakkelijk bezwijken voor de ernst duidt men hem euvel, maar men verwijt hem (de heer Anton van Duinkerken voorop, die geen oliebol kan eten zonder hem in een syllogis-

me te dopen), dat hij met alles de gek steekt. Een zonderlinger misvatting van een persoonlijkheid kan men zich bezwaarlijk voorstellen. „Greshoff, die zich vermaakt met niets au sérieux te nemen ...": dat citaat van een Nederlandse auteur is inderdaad een bewijs van een zeer gebrekkig observatievermogen. Greshoff, die het in een zijner „Rebuten" vermeldt, voegt er zelf aan toe: „Wanneer ik zooiets lees, wrijf ik eerst mijn bril schoon: staat dat er werkelijk?

„Ja, het staat er!

„Het staat er met de prachtige zelfverzekerdheid welke den leugen altijd zulk een rustig en gezeten aanzien geeft. Ik ken toevallig die Gr. zoo'n beetje en nu moet men weten dat hij de risée van de heele buurt is, omdat hij alles, vrijwel alles met een volmaakte onbevangenheid au sérieux neemt."

In deze zelfobservatie steekt meer juistheid dan in het oordeel van de tegenstander. Greshoff is een ernstig man, hij is alleen maar niet ernstig met *woorden*, althans niet in zijn beste ogenblikken; daarom kan hij zijn levensernst demonstreren in de boutade, die met de ernstige woorden der zwaartillenden een heerlijk partijtje vangbal speelt. Hoe ernstig de man is, die achter deze *Rebuten* staat, beseft men pas recht, wanneer men gelachen heeft om de dwaasheden, die hij spelenderwijs omverkegelt in naam van een persoonlijke verhouding tot de dingen, waarover hij schrijft. Juist in de boutade is Greshoff op zijn best, omdat hij hier de overdrijving (die hem ongetwijfeld in sommige van zijn theoretische beschouwingen geenszins vreemd is) onmiddellijk kan relativeren door de humor; deze briefvorm eigent zich uitstekend voor het genre, omdat de persoonlijke hartelijkheid in de brief echt is en door de raakheid van de spot geenszins wordt teniet gedaan. Men ziet Greshoff deze correspondentie afdoen in het koffijhuis (met een ij), waarover hij zich zo genegen uitlaat als „een van de rustigste en warmste genoegens, welke het leven aan te bieden heeft".

„Aan een debutant". „Aan een ervaren Dagbladschrijver". „Aan een oolijken Vaderlander" (een patent geneesmiddel voor de door „Heldenkermis" geschokten!). „Aan een Moskowiet". „Aan een Interviewer". „Aan een Dorpsdokter". On-

bestelbare brieven, en toch zo oud-vaderlands dikwijls! Waarom dan onbestelbaar? Omdat deze „doodgewone vaderlandsche vrijer" ook geleerd heeft van Multatuli!

„Aan Theodoor de Saint-Juste Milieu". Onbestelbaar, onbestelbaar. ...

Typerend voor de boutadenschrijver Greshoff is, dat hij telkens een aanvechtbare stelling betrekt, om van daaruit een guerilla te voeren; de stelling dient hem alleen als tijdelijke basis en hij verlaat haar met dezelfde gemakkelijkheid, waarmee hij haar innam. Gierigheid met woorden kent Greshoff zeker niet, en daarom verschiet hij zijn ammunitie zonder aan reserves te denken. Bij de boutade komt hem dat goed te pas, want wat is een boutadenschrijver, die telkens aan zijn reserves denkt? Een essayist of een philosoof, en dat wil Greshoff hier geenszins zijn. Zijn schot moet de phrase ditmaal regelrecht in het hart treffen; de guerilla van het koffijhuis is niet berekend op dekking door zware definities en vèrstrekkende consequenties.

Antwoordend op een denkbeeldige enquête over een dagbladbedrijf schrijft Greshoff b.v. het volgende over het dagblad:

„De kern van de krant is de moord. En men kan daar niet genoeg ruimte aan besteden, men kan er niet genoeg details van geven, men kan de situaties niet kleurig genoeg schilderen. De moord (en natuurlijk later de rechtzaak) is het eenige *menschelijke* element in het troost- en nuttelooze drukwerk, dat wij dagblad noemen. De lijken vormen het levende element in de algeheele verdorring van geest en gemoed, welke door de dagbladpers gesymboliseerd wordt. ... Welk een rijk en boeiend studiemateriaal vinden wij in een mooie, zorgvuldig afgewerkte moord! Hoe spannen wij alle zintuigen om ieder detail op te vangen, om elk motief te wegen, om iedere nuance van het gevoel in en aan ons zelf te toetsen! ... Iederen dag opnieuw betreur ik het geringe aantal der werkelijk goedopgezette, goeduitgevoerde moorden. Ook behoorlijke oplichterijen, serieuze, intelligente chantagegevallen en briljante inbraken zijn helaas veel te zeldzaam."

Etc. Men voelt met de klomp aan, dat er mensen zijn, die over zoiets verontwaardigd worden, die het als „nonsens" en

„flauwiteiten" afdoen. Waarom? Gr. heeft hen door zijn opzettelijke overdrijving in een vooroordeel aangetast; hij heeft de *phrase*, dat de krant niet aan sensatie mag doen, gekitteld door, plus royaliste que le roi, de sensatieminnaars in sensatie de loef af te steken en dus een stuk *realiteit* onthuld, dat iedere krantenlezer in zich heeft en dat niettemin meestal door de phrase wordt gemaskeerd. Ziedaar de techniek van de boutade in een voorbeeld, en wie hieruit wil afleiden, dat de heer Greshoff de moord maar een dingsigheidje vindt, doet er beter aan zich bij de humor van *Malle Gevallen* te houden.

„Le vrai honnête homme est celui qui ne se pique de rien." In dat woord van La Rochefoucauld, dat Greshoff zich tot motto heeft gekozen, is de sleutel tot de boutade gegeven. Onder dat motto zal dit boekje ook in het zich nogal spoedig piquerende Nederland wel lachende lezers vinden; het zou de treinlectuur moeten zijn van de Anti Phrase Liga, die binnenkort maar eens moest worden gesticht. Ook dit echter is een boutade.

MIDDELEEUWSE POËZIE

Dichters der Middeleeuwen. Bloemlezing samengesteld door DR W. H. BEUKEN, ingeleid door ANTON VAN DUINKERKEN

Een goede en royale bloemlezing uit de poëzie der Middeleeuwen is geen overbodige luxe en men kan het dan ook niet anders dan van harte toejuichen, dat zulk een boek thans voor ons ligt, dat behalve een verantwoorde keuze ook een onbekrompen uitgave is, waarvoor onze boekdrukkunst zich niet behoeft te schamen. *Dichters der Middeleeuwen* is het eerste deel van een *Bloemlezing uit de Katholieke Poëzie*, waarvan het tweede deel reeds eerder verscheen (*Dichters der Contra-Reformatie*) en het derde (*Dichters der Emancipatie*) binnen afzienbare tijd verschijnen zàl. Een grootse opzet dus, die belangstelling verdient ook buiten de katholieke wereld in engere zin. Als de reeks eenmaal compleet zal zijn, zal men ongetwijfeld een volledig overzicht hebben van wat onder de verzamelnaam „katholiek" aan poëzie in ons land is geschreven; waar de gedichten in vele gevallen niet gemakkelijk te bereiken zijn en andere bloemlezingen gewoonlijk aan een beperkter plan zijn gebonden, kan men het initiatief als zodanig slechts prijzen.

Men weet, dat Anton van Duinkerken voor zijn bloemlezing uit de dichters der Contra-Reformatie en de daaraan voorafgaande inleiding destijds de prijs van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde heeft ontvangen. Terecht? Het lijkt mij in het algemeen geen gelukkig idee (aangenomen, dat men überhaupt enig idee heeft over litteraire productie-premies), om een bloemlezing, hoe verdienstelijk zij dan ook moge zijn, te decoreren, wanneer er oorspronkelijk werk is, dat in aanmerking komt. Nu is de inleiding van Van Duinkerken weliswaar een oorspronkelijk stuk werk, maar de qualiteiten daarvan zijn toch hoofdzakelijk te zoeken in het samenvatten, schiften, ordenen; het genre behoort tot „de hersenwerkzaamheid-eigenaardigheid van wie daar veel

gelezen hebben en rein weten na te vertellen", zoals Paap het in *Vincent Haman* noemt. Het is een diepgewortelde traditie, die van het vertalen en navertellen, en voor Paap is het zelfs de litteraire band, die voor- en na-Tachtig innig met elkaar verbindt. Van Duinkerken, die als figuur over het geheel genomen steeds meer een typische vertegenwoordiger van de traditionele lijn in de Nederlandse letterkunde wordt, zet de traditie zeer waardig voort. De bloemlezing over de Contra-Reformatie is hem blijkbaar goed bevallen, want met evenveel toewijding heeft hij nu een nieuwe inleiding verzorgd, die tot de middeleeuwse dichters; zij heeft dezelfde qualiteiten van stijl en inhoud, en harmonieert uitstekend met de keuze, die ditmaal werd opgedragen aan dr W. H. Beuken. Vermoedelijk zal dus ook deel III wel onder de Duinkerker vlag in zee gaan.

Anton van Duinkerken is zeker de markantste persoonlijkheid onder de katholieke schrijvers van zijn generatie, na het vroegtijdig overlijden van Gerard Bruning, die genialer èn (bij tijden) rhetorischer was dan hij, maar ook over zoiets beschikte als een „intellectueel geweten", dat Van Duinkerken volkomen vreemd is: het is trouwens juist aan deze intellectuele „gewetenloosheid", dat Van Duinkerken zijn leidende positie in zijn kring dankt. Men versta mij hier niet verkeerd: ik bedoel hier het woord „intellectueel geweten" in de zin, die Nietzsche eraan hechtte; over het niet-intellectuele geweten van deze auteur matig ik mij geen oordeel aan. Als ik zeg, dat Van Duinkerken geen intellectueel geweten heeft, dan bedoel ik daarmee, dat hij volkomen argeloos staat tegenover de woorden, waarmee hij nu eens de indruk maakt van een voortreffelijk journalist en historicus met veel goede smaak, en ons dan weer plotseling onthutst door een absoluut gebrek aan intelligentie, dat op geestelijke blindheid lijkt. Een en ander laat zich slechts verklaren uit het genoemde gebrek aan intellectueel geweten. In tegenstelling tot de felle, asthmatisch schrijvende, maar zeker niet bevooroordeeld katholieke katholiek Gerard Bruning, is Anton van Duinkerken een gelovige bij de gratie van het axioma. Het katholicisme is voor hem nooit een punt van twijfel geweest, althans nooit bewust; hij

gebruikt het katholieke dogma als basis voor zijn litteraire en apologetische operaties, maar brengt de kern van zijn dogmatische levensbeschouwing nooit in het geding. Daarom kan Van Duinkerken als *Gids*-redacteur ook een ander iemand zijn dan als redacteur van *De Gemeenschap*, het tijdschrift der katholieken; wie zijn dikwijls zeer knappe beschouwingen over litteratuur in *De Gids* leest, zou zweren met een traditionele liberaal te doen te hebben, zo volkomen weet het kameleon zich bij het kaft van dat eerwaardige liberale orgaan aan te passen. Zijn katholieke vijanden nemen hem deze kameleontische eigenschappen natuurlijk hoogst kwalijk, hetgeen van hun standpunt bekeken min of meer begrijpelijk is. Maar wat zij daarbij dikwijls voorbijzien is dit: dat een figuur als Van Duinkerken zijn kracht ontleent aan dit soort katholicisme, waarvan hij ieder ogenblik naar willekeur gebruik kan maken, als hij het nodig heeft, dat hij evenzeer ieder ogenblik op stal kan zetten, als het hem in zijn bewegingen belemmert! Men moet dus eigenlijk wel zeer naïef staan tegenover dit soort maatschappelijk, traditioneel, op woorden ingesteld schrijverschap, als men het categorisch wil veroordelen. Ik moet eerlijk bekennen, dat het katholicisme van Anton van Duinkerken voor mij meer charme heeft dan dat van zijn aesthetischer, quasi-libertijnser georiënteerde collega Jan Engelman; het is in zijn soort zo prachtig compleet, zo uitmuntend verzekerd in zijn stevige zelfgenoegzaamheid, het is alles zo helder en overzichtelijk geconstrueerd, het is zo magnifiek „gewetenloos", zowel in zijn gezonde spitsvondigheid van redeneren als in zijn voor niet-katholieken zo verbluffend wanbegrip voor de nuance, die buiten het katholieke gezichtsveld valt.

De vijanden van Van Duinkerken verwijten hem ook eerzucht, streven naar allerlei maatschappelijke posities in de traditionele milieu's, rooms en onrooms; maar ik vraag mij af, wanneer ik zulke verwijten lees, wat men dan toch in vredesnaam *wil* van deze gave man! Bij het maatschappelijke, traditioneel ingestelde schrijverstype behoort een maatschappelijke, traditionele carrière, dat ligt voor de hand; en de robuste kracht, waarmee Van Duinkerken royaal (zonder andere hy-

pocrisie dan die waarvan hij zichzelf eerlijk heeft overtuigd) op zijn doel afstevent, kan ik, vergelijkend met anderen, die in het geheim hetzelfde doen, alleen maar sympathiek vinden. Van Duinkerken is nu eenmaal geen gevoels-katholiek, maar een verstands-katholiek; d.w.z. zijn smaak en aesthetische voorkeuren zijn eigenlijk heel „gewoon" en bijna liberaal, maar de discipline, waaraan hij zich onderwerpt, is de kerkelijke orde, is het syllogistische woord-denken. Daarom kan hij in het moment van smaak en voorkeur, die hij door zijn verdienstelijke argumentatie uitstekend weet te rechtvaardigen, soms plotseling naast zijn protestantse of heidense tegenstander staan, van wie hij door het feit der axiomatische onderwerping in het andere moment door meer dan vier eeuwen totaal verschillend beoordeelde cultuur wordt gescheiden.

De inleiding, die Van Duinkerken bij deze bloemlezing uit middeleeuwse dichters heeft geschreven, doet zijn zoëven beschreven persoonlijkheid alle recht wedervaren. Wij hebben hier te maken met een stof, die Van Duinkerken zeer goed ligt, omdat hij de problematiek van de tijd in zijn eigen woordgebruik terug kan vinden; het is een in de volste zin van het woord katholieke tijd, eenvoudig al, omdat katholicisme en levensdicipline voor de middeleeuwer synoniemen waren; de middeleeuwer, ketter of orthodox, leefde in een gemeenschap, waarvoor het katholieke dogma nog geen *geloofsquaestie*, maar alleen *denkgrens* was. Het kan dus Van Duinkerken niet moeilijk vallen (en men moet hem hier al bij voorbaat gelijk geven tegenover een soort litteratuur-historie, die Jacob van Maerlant met alle geweld tot een voorganger van Luther en Calvijn wil maken) eigenlijk de gehele middeleeuwse poëzie te beschouwen als een katholiek verschijnsel. De gebondenheid van iemand als de dichter Jacob van Maerlant aan de katholiciteit blijkt uit bijna al zijn werken en misschien wel het treffendst uit zijn felle protesten tegen het gedrag der geestelijkheid en het verzaken van het Christelijk ideaal. Een protest maakt nog geen protestant; Maerlant protesteert tegen het bederf der kerk, omdat hij *binnen* het verband dier kerk ideaal en werkelijkheid nader tot elkaar wil brengen. Het

wil dus zeggen Maerlant *uit* zijn verband rukken, wanneer men zijn rebellie uitlegt als een verzet tegen de katholieke gedachte. De regels

Vermaledijt moeten die pausen zijn
Die ons ter hellen drijven

uit de ballade van Heer Danielken bewijzen b.v. evenmin, dat de schrijver principieel bezwaar had tegen het *instituut* paus.

Er is dus niets tegen te zeggen om, zoals Van Duinkerken doet, de middeleeuwse poëzie gelijk te stellen met katholieke poëzie. Een heel andere vraag is (en het spreekt vanzelf, dat Van Duinkerken daar juist niet op ingaat), of wij, na aldus het gehele middeleeuwse organisme katholiek te hebben verklaard, niet een Pyrrhus-overwinning (overwinning natuurlijk van het standpunt van Van Duinkerken) hebben behaald! Want wat zegt dat begrip „katholiek" dan nog? Het zegt inderdaad, dat het toenmalige Europa de Hervorming, d.w.z. de opstand tegen de kerkleer en de kerkelijke autoriteit, nog niet had gekend; maar dat de katholiciteit van de middeleeuwen evengoed in botsing kwam met „heidense" en „natuurlijke" stromingen in het mensdom, moet ook Van Duinkerken telkens toegeven. Hij is trouwens ook te zeer verstands-katholiek, om dat *niet* toe te geven; het katholicisme idealiseert hij immers niet in zijn practische toepasbaarheid; hij neemt slechts het katholieke dogma als axioma en tracht, daarvan uitgaande, aannemelijk te maken, dat al het tegenstrijdige en botsende (ridderideaal en christelijk ideaal, aardse erotiek en christelijke losheid van het aardse in de mystieke poëzie, venijnige spot met geestelijken en de waardigheid van de clerus) onder die ene naam „katholiek" te vangen zijn. En dat zijn zij natuurlijk, maar Van Duinkerken ziet voorbij, dat daardoor dat algemene middeleeuwse katholicisme voor *ons* een nieuw, psychologisch hoogst interessant probleem wordt! Hij gaat zelfs zover, dat hij de *Reinaert*, dat fonkelende lofdicht op de macchiavellistische mens in dierengedaante, behandelt als katholieke poëzie; van zijn standpunt alweer volkomen consequent, maar daarom moet hij dan ook het stuk Macchiavelli in Reinaert met een praatje over de humor ver-

doezelen. En zo is het bij alle andere kritieke punten in deze „katholieke" dichtkunst, waar duidelijk het instinctief onchristelijke van de middeleeuwse mens doorbreekt: het ridderideaal, de burgerlijke platheid, de „minne" in de mystiek van Hadewijch, de gesublimeerde erotiek in de Mariaverering; Van Duinkerken moet daar een syllogistisch praatje geven voor een psychologische verklaring, omdat hij anders zijn begrip „katholieke poëzie" zou moeten opofferen aan een veel minder schoonklinkend begrip: n.l. dat van *het compromis tussen christelijk ideaal en natuurlijke driften*, waarvan de ganse bloemlezing, die door Beuken met zoveel zorg is samengesteld, eigenlijk één boeiende illustratie oplevert.

Intussen: hoewel de moderne psychologie vrij spel heeft bij de beoordeling van deze inleiding, men moet grif toegeven, dat Van Duinkerken binnen het kader van zijn dogmatische levensbeschouwing de middelnederlandse dichtkunst met smaak schildert. Ik acht hem als inleider de meerdere van Dirk Coster, omdat hij nuchterder, zakelijker en (juist door zijn axiomatisch uitgangspunt) minder tot vaag delirium geneigd is. Een enkele maal vergeet ook Van Duinkerken zich nog wel eens, b.v. bij het Egidius-lied, dat een enorme aantrekkingskracht schijnt te bezitten voor de liefhebbers van het „hineininterpretieren", waarschijnlijk omdat het zo simpel en schemerig tegelijk is. Volstaan met het noteren van de werkelijke emotie schijnt hier niet veel minder dan een zonde te zijn. Heren inleiders zien hier gewoon over het hoofd, dat hun subjectieve indruk van dat magische

Egidius, waer bestu bleven?
Mi lanct na di, gheselle mijn;
Du coors die doot, du liets mi tleven

nog geen vrijbrief verleent voor allerlei quasi-subtiel gebazel en gebeunhaas.

Deze onverdraaglijke inleiderstoon is bij Van Duinkerken echter gelukkig geen gewoonte. Zijn karakteristieken zijn doorgaans levendig en beeldend, en men volgt daarom de gids met ingenomenheid, tot men de eigenlijke bloemlezing bereikt heeft.

Over de keuze van een bloemlezing discussiëren heeft in het algemeen weinig zin, en in dit geval, waar het katholieke bepalend was, is dat zeer zeker het geval. Ik kan er dus mee volstaan te zeggen, dat dr Beuken een prachtige verzameling teksten heeft bijeengebracht, waaronder de minder bekende en onbekende lang niet de minste zijn. Wie dit boek bezit, bezit inderdaad de middelnederlandse poëzie in haar beste voortbrengselen. Wie kent b.v. het aangrijpende gedicht *Van der Mollenfeeste* van Anthonie de Roovere († 1482), dat visioen der vergankelijkheid, dat met zijn obsederend rhythme alle mensen jaagt naar de enige toekomst, het rijk der mollen?

Hoort, ghy goede lieden al ghemeyne,
Edele, onedele, aerme ende rijcke,
Ghy zijt ontboden, groot ende cleyne,
Te trecken in een ander wijcke.
Hy is uutghesonden met zijnder pijcke
Des opperste Princhе messagier!
Maect u ghereedt, alle ghelijcke,
Ghy en muecht niet langer blijven hier.

Al in dat lantschap van den mollen
Moetty trecken, sonder waen;
Al wildy daer teghen stryen of grollen,
Ten mach u helpen niet een spaen.
Als de bode coempt, 't is gedaen,
Hoe jonc, hoe schoone, hoe vroom, hoe wijs,
Als d'Opperste ghebiedt, soe moet ghy gaen
Trecken in 't landt van Mollengijs.

De niet-philoloog kent dit gedicht en andere van dezelfde importantie niet. Uit deze bloemlezing kan hij ze *leren* kennen.

WERKELOOSHEID

JAN DE HARTOG: *Ave Caesar*
H. M. VAN RANDWIJK: *Burgers in Nood*

Wanneer ik mij afvraag, aan welk uiterlijk kenteken ik kan vaststellen, dat ik niet meer tot de z.g. „jongeren" behoor, dan vind ik meestal dit woord: *werkeloosheid*. Mijn generatie heeft de oorlog half en half bewust meegemaakt (liever gezegd: als toeschouwer bijgewoond, want wij ervoeren als realiteit eigenlijk alleen de broodkaarten, de schijncroquetten en het dreunen van het kanon in Frankrijk, dat op stille zomeravonden ergens van de horizon scheen te komen, zonder dat het de stilte verstoorde); het had voor ons onwillekeurig toch nog iets van een bloedige operette, waaraan wij geen werkelijk deel hadden, want toen wij de puberteit instapten, kwam juist het einde. Volwassen werden wij in een tijd, die eerst daverde van expressionistische, dadaïstische en andere -istische leuzen; iets van de inflatie in Duitsland drong tot ons door, al begrepen wij nog niet, welk drama zich hier afspeelde en welk veel noodlottiger drama onder de billioenen papiergeld werd voorbereid; in ons land drong überhaupt niet al te veel door van wat in Europa aan de orde van de dag was. Daarop volgde de geleidelijke terugkeer, schijn-terugkeer, in wat men euphemistisch als „normale banen" pleegt te betitelen; het is de periode van voze bloei en hoogconjunctuur, die aan de ineenstorting van 1929 vooraf is gegaan. De problemen, waarmee wij ons bezighielden, waren vele, maar daaronder was dat van de werkeloosheid niet of nauwelijks; het scheen, alsof de moraal van de negentiende eeuw, die de menselijke arbeid zonder meer als iets verdienstelijks beschouwde (ook al telde zij vele renteniers, die alleen in hun tuin arbeidden), in de twintigste na het bloedig intermezzo 1914-1918 rustig kon worden gecontinueerd. „Wie niet werkt zal ook niet eten" is een spreuk, die ons min of meer als een algemeen-menselijke waarheid werd ingegoten ... en die thans zo verouderd en zo problema-

tisch lijkt, dat men er zich soms over verbaast aan zoiets ooit geloofd te hebben. Want waarom wordt er zulk een causaal verband gelegd tussen werken en eten? Geeft werk *recht* op eten? Beschouwden de Romeinen b.v. werk niet veeleer als iets onterends en „otium et bellum" als de enige „menswaardige" toestand voor de man? Is, met andere woorden, onze ganse moraal, die de arbeidzame burger tot voorbeeld stelt aan de luiaards, niet een overleefde fictie, en eist zij niet dringend herziening; is het niet hoog nodig het criterium der menselijke waardigheid ergens anders te gaan zoeken dan in de arbeidsprestatie?

Het is de heersende werkeloosheid, die ons voor dit probleem van de moraal stelt, behalve voor alle andere economische problemen, die dagelijks in kranten, tijdschriften en boeken door halve en hele profeten worden opgeworpen (en bijwijlen zelfs opgelost ... op papier). Wij zien hier een bijzonder paradoxale situatie; de vervulling van een lievelingswens der negentiende eeuw, die de mens verlichting van zijn zwoegen beloofde door middel van de techniek, is dan eindelijk werkelijk gekomen; hij mag voor zichzelf leven; hij heeft vrije tijd, hij wordt zelfs gedwongen voor zichzelf te leven en vrije tijd te hebben. Waar is nu het gejuich over de nul-urige arbeidsdag? ... Zoals het meestal met cultuurdromen gaat: als zij werkelijkheid worden, zijn zij het tegendeel van wat men er zich van had voorgespiegeld. De vervulling van de Franse revolutie was het „ijzeren tijdvak" van Napoleon Bonaparte; de vervulling van de eeuw der techniek is de eeuw der werkeloosheid. Dat het hier geenszins alleen een economisch en sociologisch, maar ook (misschien wel voor alles) een moreel probleem betreft, wordt echter nog zelden erkend; dat een deel van de ellende der werkeloosheid voortvloeit uit de opvoeding tot „arbeidsmoraal", die men, nog steeds, gedachteloos aan de jeugd pleegt uit te delen, komt bij weinigen op; men zou b.v. reeds beter de werkeloosheid kunnen dragen, wanneer men niet altijd geleerd had dat „arbeid adelt". Dit „arbeid adelt" is een axioma, waarmee de negentiende eeuw uitstekend uit kon komen, omdat de ontginning der wereld door techniek en industrie handen vergde en de luiaard dien-

tengevolge een zondaar scheen; maar hoezeer hier de materiële verhoudingen aan de moraal voorafgingen (en *niet* omgekeerd!), blijkt wel uit onze tijd, nu die arbeidzaamheidsmoraal wanhopig achter de feiten aan komt hinken. Wat heeft men er in vredesnaam aan om werkelozen het leven te vergiftigen met „arbeid adelt"! Men zou er beter aan doen de tering naar de nering te zetten en de grondslagen van een overleefde moraal eens nauwgezet en zonder negentiende-eeuwse vooroordelen te onderzoeken! Dat arbeid *voldoening geeft*, is namelijk reeds iets heel anders; uit die conclusie spreekt geen morele pedanterie, en deze erkenning van een psychologisch te verifiëren feit laat b.v. een onderzoek toe naar de mogelijkheden, die er zijn om de door de techniek overbodig geworden arbeidskracht langs andere wegen af te reageren. Koppig vasthouden aan het morele overwicht van de arbeider over de werkeloze betekent daarentegen: blind achter de negentiende eeuw aanlopen, die, zoals men wellicht weet, sedert een aantal jaren voorbij is.

Intussen is het voor degenen, die werken, alsof werken de natuurlijkste zaak ter wereld was in een maatschappij, die zich de luxe van de machine kan veroorloven, gemakkelijk het probleem der werkeloosheid als een probleem te zien. Iets anders is het voor degenen, die zelf werkeloos zijn en vooral voor de „jongeren", die, opgevoed met de arbeidzaamheidsmoraal onzer paedagogen, nog nooit werk hebben kunnen vinden. Zij worden binnengeloodst, zij staan ingeschreven bij de Burgerlijke Stand, zij mogen ademen, eten en stempelen, maar volgens de arbeidsmoraal zijn zij niet aanwezig, behalve als beklagenswaardige en helaas buitengewoon talrijke uitzonderingen op de regel van het „arbeid adelt". Deze ervaring moet, wil het mij voorkomen, zo bitter paradoxaal zijn voor degenen, die organen hebben om het paradoxale op te merken, dat zij het aanzijn zou kunnen geven aan een reeks van tragi-comedies van de allereerste rang. Maar men schrijft meestal geen dingen van de allereerste rang, wanneer men midden in het drama zit; dat heeft de wereldoorlog bewezen, die de beste geesten eerst vele jaren later tot afrekening met dat stuk verleden deed komen (ik denk nu niet aan *Le Feu*

van Barbusse en nauwelijks aan *Im Westen Nichts Neues* van Remarque, maar aan de boeken als *Journal d'un Homme de 40 Ans* van Guéhenno en *Le Sang Noir* van Guilloux). Maar met dat al ben ik er van overtuigd, dat de werkeloosheid een scheiding tussen de generaties is, die de wereldoorlog aan belangrijkheid misschien nog overtreft. Het is voor ons, die werk hebben gevonden, alsof het vanzelf sprak, en die, zelfs als wij door de omstandigheden werkeloos worden, nooit de ervaring van het werkeloos-in-het-leven-groeien met de generatie der „oorlogskinderen" zullen kunnen delen, niet weggelegd die paradox aan den lijve te ervaren; de „Don Quichote van de arbeid" (de man, die in een wereld van automatieken en andere machines ongeneeslijk ... werk zoekt) zal stellig gegeschapen worden door een schrijver uit een volgend geslacht, die oud genoeg is geworden om dit probleem van techniek en moraal te beheersen en te objectiveren, zoals Cervantes het deed met de vertegenwoordiger van de overleden riddermoraal.

Iets van de grote paradox der werkeloosheid vindt men reeds in *Ave Caesar* van Jan de Hartog. Deze auteur debuteerde enige tijd geleden met een boekje, dat ik vluchtig in deze courant heb aangekondigd, omdat het mij nauwelijks de moeite waard leek, terwijl het alle pretentie had die een uitgave met weinig proza en veel wit papier maar hebben kan. *Het Huis met de Handen* heette dit kostbare eerstelingetje, en het deed de slechtste, want litteraturigste verwachtingen koesteren van zijn verwekker. Mede daarom (maar daarom niet alleen) deed mij dit tweede boek *Ave Caesar* aan als een weldadige verrassing. De toon van meneer de prozaïst is verdwenen en heeft plaats gemaakt voor de eenvoudige, directe, naïeve toon van iemand, die zich niet groter wil voordoen dan hij is, maar uitgaat van zijn eigen ervaringen. Die toon wint de lezer voor de schrijver; men merkt het al op de eerste bladzijde, dat Jan de Hartog iets te zeggen heeft. Wat? Het zijn de notities in ik-vorm van een jongen, die van de zeevaartschool komt en nu voor de paradox der werkeloosheid komt te staan. Bij de genade Gods valt hij het leven binnen als stoker, terwijl hij voor stuurman was opgeleid; over zijn bestaan ligt van de aan-

vang af de schaduw van het niet-aanwezig-zijn, het slechts-geduld-worden op dat moment, waarin de negentiende eeuw met haar arbeidsmoraal allerverleidelijkst werkte. Het boek is zo zuiver en met zo eenvoudige middelen geschreven, dat men er *Het Huis met de Handen* gaarne voor vergeet; het is geen overweldigend meesterwerk, maar het is verantwoord voor wat het wil zeggen; de schrijver wint het pleit, doordat hij het probleem der werkeloosheid en het onvermijdelijk daarmee samenhangende van de komende oorlog als een realiteit uit zijn eigen, persoonlijke ervaringen laat opkomen. Het gevoel van dupe te zijn, van opgelicht te zijn en zoet te worden gehouden, spreekt zo sterk uit deze bladzijden, dat zij onmogelijk koelbloedig „verzonnen" kunnen zijn; de emotie leeft nog tezeer in de woorden en het fatalisme van het „oorlogskind", dat zich geboren weet om in een nieuwe oorlog (en thans zonder illusie) te sterven, heeft niets theatraals.

„Ik weet dat wij alleen maar vleesch zijn, dat wij gesteund worden en onderhouden, gesust en belogen alleen omdat wij wachten moeten tot de tijd rijp is, als een varken op den winter. ... Zij, die voorgingen in de vorige oorlog, vertrokken zingend en met bloemetjes in de geweren; ons kunnen ze niets meer wijsmaken, want wij hebben het gehoord van de weinigen die nog leven, wij hebben het gezien op de vredelievende films, wij hebben het gelezen in de boeken, die snel vergeten werden en verbrand. ..."

Wellicht zou een boek als dit enkele jaren geleden nog in rhetoriek zijn verzand; dat de oorlog verhinderd kan worden, gelooft de illusionist graag, te graag, hij draait zichzelf liefst een pacifistisch of anderszins idealistisch rad voor de ogen. Wat thans in Abessynië geschiedt kan men echter o.a. ook qualificeren als: opruiming van werkelozen, niets meer en niets minder. Degenen, die niet worden opgeruimd, worden tenminste bezig gehouden; ziedaar grote politiek van een groot staatsman, oftewel de roeping van het blanke ras, als men van mooie namen houdt. Wat mij in het boek van Jan de Hartog het meest getroffen heeft, is de anti-rhetorische houding ten opzichte van onze maatschappelijke problemen; dat de schrijver zich niet met pacifisme paait, strekt hem tot eer.

Laten wij het kind zoveel mogelijk bij de naam noemen; misschien is dat meer waard dan alle theorie.

Dat *Ave Caesar* is voortgekomen uit een werkelijke ervaringswereld, concludeer ik o.m. uit de eigenschappen van de stijl; de episodes zijn *gezien*, niet alleen opgeschreven.

Men kan hetzelfde niet precies zeggen van het romandebuut van de Christelijke schrijver H. M. van Randwijk, die men wellicht kent als dichter (*Op Verbeurd Gebied*). Ook deze roman, *Burgers in Nood*, ademt een sympathieke geest; men merkt aan de ironie van de auteur jegens vele soorten struisvogelpolitiek, die men links en rechts ten opzichte van het verschijnsel werkeloosheid meent te mogen blijven voeren, dat hij zich zeer ernstig rekenschap wil geven van de feiten; het Christendom van Van Randwijk is zeker geen naam-Christendom, het heeft de oprechte wil om met sleur en pharizeïsme te breken. Maar als men iets wil zeggen, moet men het ook kùnnen zeggen, en daaraan ontbreekt bij Van Randwijk nog veel. Daardoor krijgt de lezer het gevoel, dat hij veel te veel overhoop haalt en zich b.v. beter had kunnen beperken (zoals De Hartog tot het ik-verhaal) tot de geschiedenis van de stempelaar Willem Verdoorn. Van Randwijk ontwerpt n.l. een panorama van de werkeloosheid in plaats van zich op het wroeten der werkeloosheid in één mens te bepalen; hij omgeeft de stempelaar met allerlei figuren uit arbeiders- en burger-milieu's, waarvan de psychologische echtheid teloor gaat achter het schema van de goede bedoeling en de hinderlijk brokkelige compositie, die min of meer geërfd schijnt van de simultaan-romans à la Ehrenburg. Deze roman is in de volste zin van het woord onhandig; de dialoog is stijf en schools, de intrige verwart zich in de vele zijwegen, waarop de schrijver telkens meent te moeten wandelen. Ik betreur dat, want Van Randwijk slaagt er niet in zich door een en ander antipathiek te maken; er zijn enkele gedeelten van zijn boek, die bewijzen, dat hij meer kan dan dit (b.v. de ontwikkeling van de verhouding tussen de werkeloze Verdoorn en zijn vrouw, die in hem niet meer de meerdere kan zien), en er is, vóór alles, de onverdachte gezindheid van de man, die zich van deze kant van ons maatschappelijk le-

ven niet af wil maken door een uitvlucht of een phrase. Het zijn de resten van een traditioneel-Christelijke beschouwing van het leven, die het Van Randwijk moeilijk maken mensen te zien zoals zij zijn *achter* hun maskers; hij heeft met de concreetheid evenveel moeite als zijn hulpprediker Herman Braans, die in dit boek het levende Christendom tegenover het dode vertegenwoordigt, maar soms breekt zij toch bij hem door. En ook de laatste bladzijden van *Burgers in Nood* schijnen er (hoe onhelder de terminologie dan ook moge zijn) op te wijzen, dat Van Randwijk zich bewust is de kern van het probleem der werkeloosheid te moeten zien als probleem der moraal.

EPIEK EN LYRIEK

ARTHUR VAN SCHENDEL: *Avonturiers*
ALBERT KUYLE: *Het land van de Dorst*

Epiek en *lyriek* zijn nog iets meer dan alleen maar in de letterkunde gebruikelijke aanduidingen van bepaalde soorten litteraire voortbrengselen; zij zeggen ook iets (in de eerste plaats iets) over de geestesgesteldheid van de mensen, die schrijven en die zich dus op verschillende wijzen tot hun schrijf-functie verhouden. Men kan het contrast tussen de epicus en de lyricus b.v. evenzeer terugvinden in journalistieke geschriften als in de poëzie. Journalistiek is immers alleen voor oppervlakkige beoordelaars, die à raison van een verhevenheidstractement bij voorbaat in de ivoren toren hebben plaats genomen, iets onpersoonlijks; evengoed als welk ander genre ook eist de journalistiek, zodra die uitgaat boven het afgeven van nieuwsberichten en het verslaan van branden (maar zelfs daarin steekt al iets persoonlijks!), begrip van stijl; men kan een episch en een lyrisch journalist zijn, en het verschil tussen die twee is zelfs buitengewoon opmerkelijk. Wanneer ik werk van Arthur van Schendel en Albert Kuyle vergelijk, dat men in ruimere zin tot de journalistiek kan rekenen, omdat het geschreven is met de bedoeling feiten in gemakkelijk leesbare, on-wetenschappelijke, maar daarom nog niet onpersoonlijke vorm mee te delen, dan springt het onderscheid tussen de geboren epicus en de geboren lyricus (afgezien van alle verdere qualiteitskenmerken) aanstonds naar voren. De enige overeenkomst, die deze bundels schetsen hebben, is, dat zij, wederwaardigheden (historische en geografische) tot onderwerp hebben, waarvan een niet gespecialiseerd „groot" publiek kan profiteren.

De schetsen van Van Schendel vormen in zekere zin een aaneengeschakelde kroniek van het koloniale avontuur, al zijn zij oorspronkelijk als losse opstellen ontstaan. Het spreekt vanzelf, dat men dit boek van Van Schendel niet onmiddellijk

kan leggen naast zijn *Waterman* of *Een Hollandsch Drama;* de bedoeling om zich aan de anecdote te houden is in de bundel *Avonturiers* bij de schrijver voortdurend waar te nemen. Er is eigenlijk een zonderlinge tegenspraak tussen het woord „avonturiers" en de inhoud van deze episch-romantische vertelkunst. Immers de kunst van Van Schendel heeft niets avontuurlijks, wanneer men dit woord neemt in de anarchistische, weerbarstige, „subjectieve" betekenis, die het gewoonlijk heeft. Wel bij geen enkele andere Nederlandse schrijver van het eerste plan kan men een zo rustige ontwikkeling en een zo vakkundige concentratie op het schrijverschap waarnemen als juist bij Van Schendel; hij is geleidelijk geëvolueerd van zijn eerste boeken naar zijn laatste, en al kan men zijn jonge periode aanduiden als die van het „lyrisch accent", toch was Van Schendel nooit een lyrische *geest* in de zin van een rebelse geest, die telkens de grenzen van zijn vormtaal moest verbreken om zich opnieuw te bevestigen en daarna wederom te verliezen. Daarmee is niet gezegd, dat het avontuurlijke hem vreemd is; de creatie van de Tamalonefiguur, die een van zijn zuiverste figuren is, bewijst het tegendeel, en ook andere gestalten uit zijn boeken hebben het verlangen naar het „andere"; maar bij de epische naturen is het nu eenmaal zo, dat in de kunstschepping alle persoonlijke aandrift en persoonlijke verwarring onmiddellijk (en zonder enige opzettelijkheid) gestyleerd wordt tot een „feest voor onze taalvermogens". Dat heeft ten gevolge, dat deze naturen in de kunst een „tweede wereld" het aanzien geven, die, hoewel kennelijk in de levenservaring gebed, toch van die eerste wereld der levenservaring is losgeraakt; zelfs het tragische is voor de epiek een bron van plastisch genieten. De epicus is in staat zelfs iets zo verwarrends en tegendraads als het avontuur in een fresco van stille, het oog verheugende kleuren om te zetten; dat geeft uiteraard aan zijn werk iets van natuurlijke superioriteit enerzijds, en van monotonie anderzijds. Beide elementen zijn dan ook in de boeken van Van Schendel gelijkelijk vertegenwoordigd; die elementen kan men bij hem niet eens van elkaar losmaken, zonder het werk onrecht te doen; alleen kan men zeggen, dat de chaos der driften, die bij

Van Schendel evengoed aanwezig is als bij ieder ander mens, in het ene boek de schone opperhuid bewogener doet golven dan in het andere; zo kan men b.v. de *Herinneringen van een Dommen Jongen* en *Een Hollandsch Drama* beide rekenen tot de „bewogen" Van Schendels (het ene humoristisch-lyrisch, het andere dramatisch-bewogen). Maar voorop staat bij Van Schendel *altijd*, dat hij episch schrijft, omdat hij door en door epicus is. Hij is onze grootste epische auteur, want bij geen ander vindt men de epische vorm zo doelbewust streng en tevens zo vol van de bewogenheid, die hij in zijn doelbewuste strengheid tegelijk verbergt en onthult.

Een eigenschap van de epicus in het algemeen en van de epicus Van Schendel zeer in het bijzonder is, dat hij, zonder daarom nog een geborneerd vakman te zijn, liefde heeft voor zijn vak en voor de verzorging van de vorm; die liefde is het symbool van een werkmansgenegenheid voor het instrument, waarmee hij de weerbarstige, chaotische veelheid aan de tucht van het vormprincipe onderwerpt. Het geschrift van de epische schrijver is een werkstuk, waaraan men de verantwoordelijkheidsgevoelens gematerialiseerd voelt. Daarom vindt men in het kleinste schetsje van Van Schendel dezelfde gaafheid en afheid, die ook zijn grote werken kenmerkt; iets op „journalistieke" wijze op papier flodderen, omdat het er minder toe doet, is voor de echte epicus met liefde voor zijn handwerk een doodzonde. En dus: het verschil tussen „litteratuur" en „journalistiek", zoals dat bij lyrische naturen vaak tot uiting komt, bestaat voor de epicus niet. Natuurlijk maakt hij onderscheid tussen belangrijk en minder of niet belangrijk, maar op de zuiverheid van zijn vormgeving zal dat niet de minste invloed hebben; als hij schrijft, schrijft hij om iets goeds af te leveren.

Zo heeft ook de bundel *Avonturiers*, waarin de lotgevallen van een Hendrik de Zeevaarder, een Vasco da Gama, een Columbus, een Drake, van de Polo's en van de geheimzinnige „Paep Jan" (Prester Jehan) verteld worden naar allerlei bronnen, niets van het populariserende, uit encyclopaedieën en bibliotheek-handboeken gedistilleerde feuilletons.

Op de historische stof, hoe zakelijk en refererend zij ook wordt

meegedeeld, drukt de epicus Van Schendel onmiddellijk zijn stempel; niet uit behoefte aan originaliteit, maar omdat hij het niet anders zou kunnen. Een enkel persoonlijk detail, een subtiele zwenking in het rhythme van de zin, de verdeling van licht en schaduw, het verraadt alles de man, die niet zou kunnen verdragen, dat iets chaotisch, „onverteerd" zou worden afgeleverd. Als onvermijdelijk nadeel brengt deze onjournalistieke journalistiek mee, dat zij wat eenvormig en ... weinig avontuurlijk is; omdat de historie van het avontuur hier in de eerste plaats zichtbaar en pas in de tweede plaats dramatisch wordt voorgedragen, leest men slechts tussen de regels, dat deze avonturiers gedragen moeten zijn door een verre van aesthetische vitaliteit. Het is dan ook niet bloot toevallig, dat Van Schendel in een voorwoord het avontuur als een *uitzondering* op de „orde der schepping" en de „wetten van de natuur, waaraan al het geschapene gehoorzaamt", behandelt. „Op dezelfde dagen van de lente gaan in de Betuwe alle pippelingen in bloesem en in blad en na een zeker aantal weken brengen alle zonder onderscheid hun eendere vruchten voort. Een ster die haar groep verlaat en in een andere richting loopt, een pippeling die in den winter bloeit en kersen draagt, heeten ongeloofelijke dingen. Dat zijn buitensporigheden die de geschiedenis niet kent, behalve bij de menschen." Het avontuurlijke is voor Van Schendel een verlangen, dat in de gewone mens door de orde (het episch element!) bedwongen wordt, maar desondanks levend blijft in spel, geleerdheid, philosophie, reizen en bidden; in de echte avonturiers alleen treedt het „buiten de perken, waarachter hun broeders bleven". Een lyrische geest zou de situatie omgekeerd voorstellen; voor hem is het avontuur het normale, de orde slechts de verstarring en dus de uitzondering in de schepping. ...

De uitgave sluit zich ditmaal al zeer gelukkig aan bij de epische toon. Het titelblad van J. Buckland Wright heeft al het statige van een architectonische toegangspoort tot het boek, de typographie van H. Friedlaender is een toonbeeld van voornaamheid; maar vooral de bibliographie van G. H. 's-Gravesande, die het episch karakter van Van Schendels oeuvre beter dan welke theorie ook onderstreept (lyrische

poëzie en subjectieve critiek of polemiek ontbreken in de reeks geheel of vrijwel geheel), zal de bewonderaar van de persoonlijkheid Van Schendel ten zeerste welkom zijn. Uit een bibliographie spreekt de persoonlijkheid van een schrijver door de groepering van allerlei bijzonderheden, die samen als het ware de statistiek vormen van een schrijversbestaan. De lezer kan er o.a. ook uit blijken, dat Van Schendel een van onze weinige vertaalde auteurs is; de lijst bevat vertalingen in het Duits, het Engels, het Frans, het Italiaans (het was vooral G. Prampolini, die hier de rol van bemiddelaar waardig vervulde), het Noors en het Zweeds; *Het Fregatschip Johanna Maria* verscheen in deze talen, uitgezonderd de Franse.

In de bundel *Het Land van de Dorst* (vlot, maar niet overdreven geniaal geïllustreerd door Otto van Rees) heeft Albert Kuyle reisschetsen verenigd, die hij grotendeels schreef voor *De Maasbode* en die zijn indrukken weergeven van het fascistisch Italië en de Italiaanse koloniën in Afrika. Hij reisde daar onder het oog der autoriteiten en kreeg zelfs een hartelijke brief van Balbo mee. Journalistiek dus hier in de volste zin van het woord, en veel letterlijker dan bij Van Schendel het geval is. Terwijl bij Van Schendel het journalistiek vertellen zich niet streng laat afgrenzen van zijn andere werk, waarvan het soort „randversiering" genoemd zou kunnen worden, is Kuyle de geboren journalist, die de kunst verstaat om „alles wat hij heeft" te leggen in de kleurige, afwisselende en polemische reisnotities. Men zou kunnen zeggen, dat de voorname en van alle reclame-achtige effecten afkerige persoonlijkheid van Arthur van Schendel doorstraalt tot in zijn journalistieke prestaties toe, terwijl bij Kuyle (precies omgekeerd) de journalistieke vlotheid en geboren stylistische vaardigheid, met inbegrip van de schilderachtige „smoes", doorstralen tot diep in zijn „litteraire" oeuvre. Kuyle is in hart en nieren een journalist: dat is de enige verklaring voor zijn talenten en zijn onhebbelijke hebbelijkheden. Immers niet de polemische scherpte is het, die men in Kuyle's stijl en vooral in zijn *Nieuwe Gemeenschapsstijl* verfoeit, maar het gebrek aan „feeling" voor een probleem, voor een nuance, voor iets,

kortom, dat buiten het gebied van kleurige of pathetische journalistiek ligt. Hij is een mengsel van lyrische haat, kleinburgerlijke moraal en dientengevolge als woede jegens de tegenstander ontladen „immorele" complexen; en in wezen is hij een man met een Hollands hart, dat maar node op reis gaat. „Wie heeft toch voor den eersten keer dat alles-mitgemachtgezicht getrokken, dat leden van reisvereenigingen en velen van die voor het eerst buitengaats gaan, zetten, wanneer de D-trein zijn zuchtenden aanloop neemt?" vraagt hij zich in de eerste schets van deze bundel af. „Is het dan werkelijk zóó'n schande, dat men met moeite en met een moeilijk teruggehouden angst van zijn eigen land gaat scheiden? Is het dan werkelijk zoo kinderachtig om te bedenken, dat deze lente voorbij zal gaan, zonder dat mijn vingers door het koele water van de slootjes stroelen, zonder dat ik de sappige stengels van de dotterbloem zal voelen knappen onder mijn hand, zonder dat het gele loof der populieren waaien zal achter mijn hoofd?

„Ik heb Holland nooit zoo lief als wanneer het razend snel wegschiet achter rails en gekruiste brugijzers, en geen oogenblik stil wil staan. ..."

Dit sentiment is echt, al is het dan misschien wat te dichterlijk meegedeeld, het is als uitgangspunt van een boek over vreemde landen beter dan kosmopolitische blague en het maakt tevens duidelijk, waarom Kuyle een opmerkzaam, een voortreffelijk vertellend en toch een echt Hollands reiziger is. Hij heeft een zeer goede opmerkingsgave, hij weet ook, gegeven zijn lyrisch-polemisch temperament, te moraliseren en zijn persoonlijkheid in het geding te brengen, waar een gewoon verslaggever slechts ... verslaat; maar toch voelt men achter deze schilderachtige vlotheid het blijvende vooroordeel, het onverzettelijke beter-weten van iemand, die thuis zal komen en nog precies weten zal, wat goed is en wat slecht. Aan de leesbaarheid van deze schetsen doet dat intussen niets af; dat blijkt alleen al uit het feit, dat men ze, hoewel ze voor een dagblad geschreven waren, in boekvorm met groot pleizier doorvliegt; als documentatie voor het koloniale vraagstuk zijn zij daarbij zeer belangwekkend, als men critisch lezen kan.

RELIGIEUZE DICHTERS

WILLEM DE MÉRODE: *Kringloop*
WILLEM DE MÉRODE: *De Wilde Wingerd*
GERARD WIJDEVELD: *Het Voorschot*
JAN H. EEKHOUT: *Machten*

Willem de Mérode heeft onlangs een dichterjubileum gevierd. Het gebruik is, naar ik meen, nog iets nieuws; men herdacht tot dusverre promoties, professoraten, geboorte- en sterfdagen, maar de aanvang van het dichterlijk proces werd nog slechts zelden vastgelegd. Intussen kan het geen kwaad, dat het dichterschap van De Mérode (Willem Eduard Keuning, geb. 1887) door deze merkwaardige festiviteit weer eens naar voren wordt gebracht. De uitgever heeft nu niet alleen een nieuwe bundel, *Kringloop*, maar ook een retrospectief overzicht over zijn zeer omvangrijk dichterlijk oeuvre het licht doen zien; en zowel uit het ene als het andere blijkt, dat De Mérode een dichter van betekenis geweest is en nòg is. Sedert hij in de stijl van Geerten Gossaert begon, zijn er vele jaren verlopen, maar zijn talent heeft niet aan vruchtbaarheid ingeboet; hij heeft zich ongetwijfeld een eigen toon verworven, die verwant is aan de toon van de dichtergeneratie Roland Holst-Bloem, zonder één van de dichters van die groep te plagiëren. Is het misschien de protestant-christelijke levenshouding van De Mérode, die hem voor een al te intiem contact met zijn tijdgenoten behoedde? Het is mogelijk, al moet men de betekenis van De Mérode's protestantisme voor zijn oorspronkelijkheid als dichter niet overschatten. De indeling in geloofsvakjes is trouwens in het algemeen weinigzeggend, waar het de moderne poëzie betreft. Dat Henri Bruning, Anton van Duinkerken en Jan Engelman alle drie katholiek zijn, bewijst niets voor een overeenkomst in stijl; het katholicisme is voor hen weliswaar een achtergrond, die zekere reserves in hun drieër werk kan verklaren, maar daarmee houdt het gemeenschappelijke dan ook op. Bij de protestantse dichters is het al niet anders. Het veelvuldig voorkomen van het woord God waarborgt bij hen nog geen eigen stijl; men kan rustig

zeggen, dat er op het ogenblik geen protestantse litteratuur met een eigen stijl bestaat. In de poëzie kenmerken schrijvers als Houwink, Eekhout, e.a. zich door een techniek, die onmiddellijk tegen die der niet-religieuze dichters „aanleunt"; en als de jonge protestanten romans gaan schrijven, is het specifiek protestantse voornamelijk te zoeken in een charmante onhandigheid en een wanhopig worstelen met provinciale restanten ener niet op cultuurverantwoording gerichte opvoeding. En hoe zou het ook mogelijk zijn van afzonderlijke katholieke en protestantse stijlphaenomenen te spreken, waar de oude afzondering dier volksgroepen niet meer gehandhaafd kan worden (behalve ten koste van culturele volwaardigheid) en hun voornaamste letterkundige vertegenwoordigers er prijs op stellen niet voor welopgevoede „heidenen" onder te doen! Zoals een der jonge protestanten het eens zo treffend uitdrukte in een inleiding tot een bloemlezing uit protestantse poëzie: „Er zijn vitalistische, socialistische en Roomsche dichters en ze zijn allemaal afzonderlijk georganiseerd. Waarom zouden er geen Christelijke dichters zijn, en waarom zouden ze zich niet organiseeren?" Ziedaar mannentaal, ontleend aan de gebruiken der vakverenigingen; men wil als dichters van deze tijd meedoen met de anderen, zij het dan in afzonderlijk collectief verband.

Ook Roel Houwink, die voor de feestbundel *De Wilde Wingerd*, door hem samengesteld uit het werk van Willem de Mérode, een inleiding heeft geschreven en de dichter daarbij haast te veel recht laat wedervaren, voelt wel iets voor vakverenigingspolitiek, waar hij schrijft: „Zoo kan men in De Mérode dan ook begroeten den eersten dichter van een nieuwe Protestantsche letterkunde, die zich met stichtelijke rijmelarijen en bekeeringsverhaaltjes niet meer in één en hetzelfde stoffig hoekje drukken laat, waar de „officieele letterkunde" geen notitie van behoeft te nemen." Men speurt bij deze inleider de neiging om „in tel te zijn" bij de afvalligen, iets waarom een Calvinist van de oude stempel zich wel allerminst zou hebben bekommerd; en daarom is Houwink er op uit, de gelovige kant van De Mérode extra te onderstrepen. De Mérode wilde volgens Houwink in al zijn werken „aantoonen,

hoe het hart op het geloof reageert". Ik zou liever zeggen, dat het beste deel van De Mérode's dichterschap is, dat hij niets wilde aantonen, maar eenvoudig reageerde; wanneer hij opzettelijk theologiseert in zijn poëzie, is hij op zijn slechtst. De waarde van de dichter De Mérode ligt veeleer in de onderdrukte zinnelijkheid, met het accent op de zinnelijkheid; want de onderdrukking, die in dit geval van de godsdienst komt, heeft hier gefunctionneerd als de noodzakelijke vormgeving voor een poëtische geaardheid, die anders waarschijnlijk aan de zinnelijke overvloed zou zijn bezweken. Volstrekt niet alle gedichten van De Mérode zijn religieus te noemen; er zijn er onder de beste, die niets anders doen dan een zinnelijk moment verheerlijken door de taal. Neem dit *Wachten* (uit de *Chineesche Gedichten*, die, zoals Houwink terecht opmerkt, duidelijk maken, „hoezeer De Mérode in staat is zich in te leven in een andere geestelijke sfeer"):

Viel er een kleine regen in den nacht?
Een kraalgordijn heeft even zich bewogen,
Ik luister, en ik houd mijn adem in.

Ik stond voor een verlicht papieren venster.
Mijn nagel gleed langs het doorschenen vlies,
En daadlijk viel een groote duisternis.

Het kraalgordijn heeft even zich bewogen.
Daar achter hoopt en luistert een, snel ademend.
Ik luister, en ik houd mijn adem in.

Of neem als voorbeeld *De Pottenbakker* uit de laatste bundel *Kringloop:*

Hij vormde een kom, en hij verhoogde
De ronde randen, en een buik
Boog zich naar boven, en hij boogde
Haar buigen in, en zag de kruik
Slankhalzig en met edel welven
Van lippen, en haar schoone mond
Was lachende; want hij was zelven
Zoo gul als zij, zoo diep van grond.

Maar zonder aarzlen of bedenken
Beproefde hij haar in het vuur
En smolt, die smachtende moet drenken,
Vast in een harnas van glazuur.
Want geen kan liefdes laafnis brengen,
Die zelf niet, dervend, durft verzengen.

Hier vindt men de bedwongen zinnelijkheid en de bedwinger, het „harnas van glazuur", naast elkaar. Men mag dit godsdienstige poëzie noemen, als men wil (waarom over woorden strijden!); maar het is duidelijk genoeg, dat wij het religieuze sentiment hier niet zouden waarderen, wanneer het niet de huid was, waaraan het zinnelijk vlees spanning gaf. Dat dit bij De Mérode soms tot conflicten en heftige botsingen leidt (zulk een harnas om de zinnelijkheid wordt altijd maar ten halve verdragen), bewijst nogmaals, hoezeer een heidens-zinnelijk element in deze poëzie primair is. Het is trouwens meer voorgekomen, dat Dionysos door Apollo ten halve werd overwonnen. ...

Karakteristiek voor de persoonlijkheid De Mérode, waarop *De Wilde Wingerd* een terugblik geeft, is de overdadigheid der scheppingsdrift. Er is dus veel in zijn werk, dat herhaling of aanloop is. Het conflict in deze ziel is nu eenmaal niet op te lossen, tenzij door de formule van de godsdienst, die de zinnelijkheid slechts gedeeltelijk opvangt; vandaar dat telkens terugkomen op de weerbarstigheid en de genade, twee kanten van één en dezelfde mens, die de noodzakelijkheid en de anarchie van het zinneleven met elkaar wil verzoenen ... en daarin wel niet zal slagen, tot de natuur een biologisch houdbare oplossing heeft gebracht.

Een andere religieus dichter: Gerard Wijdeveld. Geen protestant, maar een katholiek; maar ook hier is de verwantschap met de niet-godsdienstige generatiegenoten van veel meer gewicht dan het religieuze merk, dat op Wijdevelds gedichten wel zeer nadrukkelijk gestempeld is. *Het Voorschot* is de niet zeer rijke oogst van een dichterschap, dat in 1930 een bundel *Het Vaderland* van zich gaf, die destijds algemeen als een belofte werd beschouwd; in *Het Voorschot* is nu *Het Vader-*

land nog grotendeels herdrukt, terwijl de nieuwe verzen, weinig in getal, een teleurstelling zijn. Wijdeveld mist de aardse zinnelijkheid, die een dichter als De Mérode tot een volheid van spontane beelden inspireert; daarbij vergeleken heeft Wijdevelds poëzie iets moeizaams en schraals. De rhetoriek speelt er een belangrijke rol in; het godsdienstige element, dat men bij De Mérode als een noodzakelijke uitweg voor een heidens temperament voelt, is bij Wijdeveld eerder betogend en theoretisch dan overtuigend; en in de poëzie moet men toch overtuigen door de toon, niet door de theorie. De dichter schijnt onder de invloed van de jong gestorven Gerard Bruning (aan wie het eerste gedicht van *Het Vaderland* is opgedragen) te hebben gestaan; blijkbaar heeft hij echter meer diens rhetorische jeugdzonden dan diens intellectuele rechtschapenheid als inspiratie ondergaan. Ook suggestie van Marsman vindt men in deze bundel terug, maar Wijdeveld mist het élan van Marsman, en daarmee is eigenlijk alles gezegd. In zijn latere gedichten dringt een andere toon door, maar overtuigend is die geenszins. Men zou een persoonlijkheid willen horen, en men hoort niet anders dan nagalmen van deze en gene; geluiden, die men elders al meer en beter had gehoord. Ik heb in deze bundel gezocht naar een voorbeeld om te citeren, maar ik heb er geen kunnen vinden. Er springt geen lichtend unicum uit Wijdevelds werk naar voren; hij heeft vele gedichten geschreven, waarvan men een halve impressie meeneemt, maar daarbij blijft het. Het specifiek-katholieke heeft voor mijn gevoel bij Wijdeveld de theoretische dorheid nergens kunnen overwinnen; het vervelende moraaltoontje, dat sommige verzen hebben, stoot mij eerder bijzonder af dan dat het mij aantrekt.

In de bundel *Machten* van Jan H. Eekhout, één der jonge Protestanten, is het weer het talent, dat treft zonder te overweldigen. Eekhout behoort tot diegenen onder zijn collega's, die griezelig véél talent hebben en daardoor eigenlijk al een voortdurende beheersing over de vorm hebben weten te krijgen, die allerminst een waarborg is voor een persoonlijk ervaren. Men merkt dat vooral in de romans van dichters als Eekhout; wanneer de „zang" wegvalt, blijkt het moeilijk iets

te schrijven, dat voor de critiek stand houdt. O, dat talent! Hoe verleidt en misleidt het, welke overdreven conclusies inspireert het! Maar met dat al is Jan H. Eekhout een groot talent. Men leze zijn gedicht *Voorwinter:*

Onzichtbaar hoog, ijl en schril schreeuwend, trekken
Noordganzen wiggend door den avond over.
Van klamme takken stort het doodszwart loover.
Een rosse maan brandt boven dorp en vlekken.

Fijn kermt ergens een poover dier zijn sterven.
Verstilt. Wordt langzaam in bederf ontbonden.
Een ploeg roest spokig op de leege gronden,
Vereenzaamd huilen honden van de erven.

Er staan veel verzen op dit peil in Eekhouts *Machten.* Maar van het „derde réveil", zoals de heer K. Heeroma het noemt, kan ik de sporen in dit bewust-aesthetische werk nauwelijks ontdekken. Het is nabloei van „heidens" voorbeeld, aangepast aan het christelijk milieu.

HISTORIE OF CRITIEK?

W. L. M. E. VAN LEEUWEN: *Drift en Bezinning*

Het schrijven van litteratuurgeschiedenis is op zichzelf niets anders dan een onderdeel van de geschiedschrijving. Het zijn dan ook in wezen dezelfde problemen, waarmee men zowel in de politieke, economische, sociale als in de litteraire geschiedschrijving te maken krijgt; het is vooral het probleem van *objectiviteit* en *subjectiviteit*, dat steeds weer op de voorgrond treedt. En ook dit hebben al deze genres van geschiedschrijving gemeen, dat zij, zodra zij zich gaan bezighouden met *onze tijd*, d.w.z. de tijd die nog nauwelijks geschiedenis geworden is, in de ergste en pikantste moeilijkheden verzeild raken. Eigenlijk kan ik mij geen historisch werk, waarin deze onze tijd voorkwam, herinneren, dat niet tegen het laatste hoofdstuk (onze tijd dus) in de meeste hopeloze contradicties verward raakte. Men merkt dan pas recht, welk innig verband er bestaat tussen de *objectiviteitspretentie* en het *lang geleden zijn*; immers, de stof, die lang achter ons ligt, is reeds zozeer eigendom geworden van een gemeenschap met haar stilzwijgende afspraken, die wij complimenteus „tradities" en juister „conventies" noemen, dat het de historicus niet veel moeite kost zich op grond daarvan voor te doen als de beschrijver van de „werkelijkheid"; de verschijning van een ongegeneerde vernieuwer en omwentelaar der historische conventies (als b.v. Spengler was) is hier zelfs nodig om de mens te herinneren aan het uiterst betrekkelijke van zulk een historische „werkelijkheid". Ten opzichte van de tijd, die pas achter ons ligt en nauwelijks de bewerking door historici heeft ondergaan, is het met de objectiviteitspretentie echter anders gesteld. Omdat de conventies hier nog niet zulk een algemene geldigheid hebben gekregen, omdat dit stuk verleden nog met allerlei ingewikkelde verbindingen aan het niet gefixeerde en nog geheel beweeglijke heden vastzit, heeft de historicus geen andere

keus, dan uit de veelheid van meningen een subjectieve greep te doen; en daarmee komt hij onvermijdelijk in tegenspraak met zichzelf, voor zover hij zich, als goed historicus van het vak, op de objectiviteit van zijn beschrijving beroept. Aangezien hij zelf, als niet-historicus, als levend mens, medeplichtig is aan deze en gene stromingen, die andere stromingen uitsluiten en zelfs bestrijden, ziet hij nu geen kans meer het onaandoenlijk-objectieve gezicht in de plooi te houden; hij wordt *actueel,* hij wordt, waar hij over zaken van staat en oorlog handelt, in plaats van geschiedschrijver noodzakelijkerwijs politicus en militair adviseur, en waar hij over litteratuur handelt ... *criticus*, d.w.z. adviseur voor litteraire aangelegenheden.

Principieel bestaat er in dezen dus geen verschil tussen de geschiedschrijving in het algemeen en de geschiedschrijving van de litteratuur in het bijzonder; maar bij de laatste spitst zich het geding tussen de objectiviteitspretentie en de overal doorbrekende subjectiviteit al zeer merkwaardig toe, omdat de litteraire stof nu eenmaal volkomen afhankelijk is van het waardeoordeel en zelfs niet voor de leus kan worden beschouwd als iets absoluuts, objectief gegevens. Wat goede en wat slechte litteratuur is, kan niemand bepalen, die niet van te voren rekenschap aflegt over hetgeen hij precies van de litteratuur *verlangt:* een schoonheidsaandoening, de openbaring van een persoonlijkheid, de stijl van een tijdvak, de verheerlijking (of wel juist omgekeerd: de verlossing) van het leven etc. Dat sommige litteratuur-historici desalniettemin voor het gemak *doen alsof* men over oudere schrijvers als Maerlant of Vondel wèl objectief kan oordelen, vindt zijn verklaring uitsluitend in het feit, dat zij bij de problemen, die deze schrijvers stellen, zelf niet persoonlijk geïnteresseerd zijn; wat hen wel interesseert, zijn de jaartallen en de werken (type Jan te Winkel, die als zodanig tenminste consequent geweest is). De meeste litteratuur-historici mengen echter onder hun letterkundige statistieken heimelijk een en ander van hun persoonlijke, meestal conservatieve smaak, en daarom raken zij, zodra zij hun eigen tijd naderen, gewoonlijk volslagen van de kook; want nu blijkt die smaak helemaal niet meer te passen

op de levende materie, en tradities om houvast bij te zoeken, ontbreken. Te Winkel b.v. stond tegenover Tachtig hulpeloos als een kind, dat bang is voor donker, en hij heeft zich aan de beschrijving van die rarigheden dan ook niet gewaagd. Zijn opvolger Prinsen daarentegen mitrailleerde de hele Nederlandse letterkunde met Tachtigersbeginselen en kwam daardoor weer vreemd te staan tegenover wat nà Tachtig „heden" was. Nergens duidelijker dan in de litteratuurgeschiedenis blijkt, dat de historicus *conserverend* werkt; en omdat men de innerlijke tegenspraken van het levende heden niet conserveren kàn zonder in de wonderlijkste gymnastiek te vervallen, is de geschiedschrijving van de litteratuur van de eigen tijd (zodra zij uitgaat boven de simpele feitenvermelding) een paradoxale onderneming. Of de geschiedschrijver wordt hier een registreer-apparaat van duizelingwekkend veel feiten, òf hij wordt zijns ondanks criticus, òf (en dat is het geval bij Van Leeuwen) hij tracht een compromis te sluiten, waarin een geconserveerd verleden en een weerbarstig heden tot een hutspot zijn samengestampt.

Van Leeuwens *Drift en Bezinning* is de eerste poging om de litteratuur van de z.g. oorlogsgeneratie (dat zijn dus diegenen, die in *De Vrije Bladen* of dienomtrent debuteerden) in kaart te brengen. Op deze oorlogsgeneratie ligt het zwaartepunt van het boek; de hoofdstukken, die de schrijver daaraan laat vooraf gaan, dragen duidelijk het karakter van een inleiding; zij behandelen de Tachtigers en die na hen kwamen, met als overgang de grensfiguren (Nijhoff, Buning, Coster e.a.), die gedurende de oorlog al volwassen waren. Nu is deze oorlogsgeneratie nog midden in haar ontwikkeling; haar te beschrijven, betekent dus tevens haar te rechtvaardigen of te bestrijden; voor een objectiviteit, die men tegenover Maerlant gemakshalve kan laten gelden, is hier geen plaats. Het blijkt uit Van Leeuwens boek (waarvan ik de titel al bijzonder ongelukkig gekozen vind, omdat de tweeheid geen werkelijke tegenstelling suggereert, maar wel aan allerlei vermoedens van zweverige aard vrij spel laat), dat hij inderdaad wil rechtvaardigen en, dientengevolge, ook bestrijden; maar omdat hij krachtens aanleg en verleden een objectief-historische natuur is (hij

schreef verschillende litteratuur-historische werken voor het onderwijs in de ruimste zin van het woord), zegt hij er dat niet uitdrukkelijk bij. Daardoor krijgt zijn boek iets tweeslachtigs en vaak ook onzekers; het heeft zonderlinge proporties (afgezien nog van het feit buiten de schuld van de auteur, dat de inleiding van Tachtig tot Veertien zeer beknopt moest worden gehouden), zonderlinge gezwellen en zonderlinge lacunes; een en ander als gevolg van een niet uitgebalanceerd en toch wanhopig gezocht evenwicht tussen objectiviteit en subjectiviteit, tussen beschrijving en interpretatie, tussen volledigheid en selectie, tussen litterair-historische en psychologische categorieën. Het is een ernstige fout van Van Leeuwen, dat hij niet, alvorens hij aan dit werk begon, *gekozen* heeft voor de ene of de andere litteratuurbeschouwing; want zijn boek bewijst, zoals het nu voor ons ligt, dat hij *toch* gekozen heeft (en wel voor de z.g. vitalistische schrijvers), alleen maar niet methodisch; en het tekort aan een zuivere methode wreekt zich ook in de compositie van het geheel. Het geeft ook de schrijvers, die hij bestrijdt, de gelegenheid hem aan te vallen, omdat hij hen immers niet methodisch bestrijdt; het geeft hun gelegenheid alle onmiskenbare qualiteiten van zijn geschrift over het hoofd te zien, omdat zij ten opzichte van de methode vrij spel hebben. Zo heeft b.v. Anton van Duinkerken niet verzuimd *Drift en Bezinning* in *De Tijd* onmiddellijk aan de kaak te stellen als een „prutserig en onbeduidend overzichtje", een „anti-papistisch pamflet" en een „dom boekje", waarschijnlijk mede als repliek op de lang niet malse en in menig opzicht uitstekend geslaagde karakteristiek, die Van Leeuwen van zijn persoonlijkheid geeft; maar als men Van Duinkerken hier het kind met het badwater ziet wegwerpen, dan moet men helaas erkennen, dat het kind zeer inconsequent in het badje was gezet en dat de gebruikelijke vergissing van een wat grove baker ditmaal in de inconsequentie van des kinds vader een halve verontschuldiging kan vinden. De dogmatische consequentie van iemand als Van Duinkerken kan men alleen bestrijden met het tweesnijdend zwaard ener *on*dogmatische methode, die steen voor steen afbreekt, wat de keisteenvereerder als tempel optrok.

Wat is dus het geval? Het geval is dit: wanneer men de illusie handhaaft, dat men een objectieve oriëntatie geeft in de jongere Nederlandse litteratuur, een oriëntatie dus, die van de „onbevooroordeelde toeschouwer" zegt te stammen, dan kan men zich (helaas, voeg ik er direct aan toe) niet de weelde veroorloven de heer Van Duinkerken, die toch een fatsoenlijk katholiek letterkundige is, op bewust vitalistische wijze uit te kleden en hem aan te wrijven „een zekere zelfvoldaanheid", die hem „een vrij groot gezag" verleent „onder al degenen, die geen eigen meening kunnen vormen", hoe juist en zacht uitgedrukt zulks ook moge zijn; men kan dat n.l. niet doen, als men om der wille van de objectiviteit op een andere bladzijde de dichters Boutens en A. Roland Holst overstelpt met alle oncritische lyriek, die in de loop der jaren over deze heren is uitgestort; dat is meten met twee maten. Het is dit gebrek aan methode, dat onmiddellijk voorvloeit uit de bovengenoemde onzekerheid tussen objectieve en subjectieve waardebepaling, waardoor Van Leeuwen zich bloot geeft als iemand, die zijn keuze niet ten volle waagde te verantwoorden. De goede lezer kan dadelijk aanvoelen, waar Van Leeuwen die verantwoording wèl op zich genomen heeft; daar, waar de objectieve historicus werkelijk geïnteresseerd werd door zijn stof, waar hij die stof werkelijk *beleefde*, schrijft hij uitstekende karakteristieken, zowel negatief als positief; daar, waar hij uit de conventionele overlevering putte, vervalt hij onmiddellijk in nietszeggende beeldspraak, in de gewone cliché's van litteratuurboekjes zelfs, en vooral: in de overschatting van alles, wat litteratuur is; alsof de litteratuur niet een uiterst onbetrouwbare bron van inlichtingen ware om de persoonlijkheid te leren kennen, die zich van de litteraire vormgeving bedient!

Op zijn best is Van Leeuwen dan ook in zijn karakteristieken van tijdgenoten, aan wier problemenwereld hij deel heeft; Du Perron, Slauerhoff, Vestdijk, Van Duinkerken, Helman, Donker portretteert hij scherp en subjectief; het is hier duidelijk, waar zijn sympathieën liggen, en dat die sympathieën voortkomen uit eigen productief denken over de verschijnselen. Bij iemand als Marsman echter wordt hij al gehinderd door enige

conventies; men voelt, dat de stijl hier minder persoonlijk en „überschwenglicher" wordt. In de karakteristieken van ouderen, zoals Nijhoff, Coster, Buning en Greshoff is weer zeer veel goeds, al kijkt hier en daar, midden in een persoonlijk betoog, plotseling weer de conventionele op-gezag-gelover om de hoek. In het hoofdstuk over de Tachtigers is echter bijna overal de historicus aan het woord, die niet zelf „proeft", maar zijn stof in vakken verdeelt; men zou ook hier veel kunnen waarderen (als litteratuur-historie), wanneer niet de neiging om overal toch wel iets goeds te vinden zo sterk was; wanneer Van Leeuwen de Tachtigers eens met dezelfde persoonlijke en nuchtere maatstaven ging meten als die, waarmee hij ook een Vestdijk en een Donker meet, dan zou hij zijn hele visie op Tachtig radicaal moeten herzien. Zijn gebrek aan methodische zekerheid kan men niet beter vaststellen dan door een vergelijking tussen Van Leeuwen, zoals hij over Tachtig en zoals hij over Nu (het door hemzelf meegemaakte) schrijft; het is niet zozeer de oorlogskatastrophe, die deze perioden scheidt (en waarvan Van Leeuwen m.i. de invloed op de litteratuur schromelijk overschat, terwijl hij geneigd is het voor-oorlogse wereldbeeld ietwat Liberty-achtig te laten vernevelen), als wel de tweeledigheid in Van Leeuwens beschouwingswijze, die ten opzichte van Tachtig overwegend historisch, ten opzichte van Nu echter overwegend critisch is, zodat het beeld van een scherpe scheiding meer uit de onzekerheid van de methode dan uit de feiten voortkomt.

De verdienste van *Drift en Bezinning* is dan ook iets, dat er niet uitdrukkelijk als verdienste in gepretendeerd wordt: voor het eerst is hier een subjectief panorama ontworpen van de jongere litteratuur, waarbij *De Vrije Bladen* en de schrijvers van wijlen *Forum* als positieve maatstaf gelden tegenover de religieuze groepen en de ethici, zoals Coster. Had Van Leeuwen zijn gehele conceptie daarop doelbewust gebaseerd, zijn boek ware als geheel tienmaal beter geweest. Nu hangt aan deze verdienstelijke middenmoot een rompslomp van volledigheid en grotere of kleinere „afdoeners". Om der wille van de objectiviteit mocht niemand vergeten worden; en zo krijgen wij dan „afdoeners" als „de innige, maar minder groote

Anna van Gogh-Kaulbach", „de zuivere Elisabeth Zernike", „de problematische Annie Salomons", „de strakke D. A. M. Binnendijk", etc., die niemand iets zeggen. In een methodisch gericht werk zouden zij eenvoudig niet genoemd zijn, zeer ten gerieve van de lezer. Daarnaast hinderen dan weer allerlei onbegrijpelijke en alleen uit objectieve nonchalance te verklaren disproporties. Een belangrijk dichter als Van Vriesland wordt met een paar weinig zeggende regels afgehandeld, terwijl zijn roman *Het Afscheid van de Wereld in Drie Dagen* niet eens wordt genoemd; maar Dop Bles met zijn holle *Parijsche Verzen* krijgt liefst drie en een halve bladzijde! Te meer onbegrijpelijk, omdat Van Vriesland in de gedachtengang van Van Leeuwen past, en Bles niet; een boek, dat Bles zou verheerlijken, zou niet zoveel critiek op Coster kunnen uitoefenen. En waarom zwijgt Van Leeuwen over het bestaan van een zekere Dr Ritter? Ook als deze niet de schrijver van *Kaïn en Abel* was, zou hij één van de verleidelijkste figuren moeten zijn voor de historicus van een stuk Nederlands letterkundig leven, al was het alleen maar om te ontmantelen.

OUD EN NIEUW CHINA

Een Chineesch Testament. Verteld door DEN SJI-CHOEA opgeteekend door S. TRETJAKOF

„De dooden zijn de ware meesters over deze beschaving; onder een uiterlijk, dat even veranderlijk is als de kleur van een kameleon, is dit volk uiterst conservatief en blijft koppig iedereen aanval op zijn familietradities afslaan. Opgesloten in zijn familieverband, dat heden nog precies eender is als tweeduizend jaar geleden, wekt het den indruk, dat het tevreden is met zijn lot. ... De primitieve organisatie van het onmetelijke keizerrijk, de technische opleiding van de legers met hun moderne uniformen, dat is evenmin vooruitgang als de grootspraak van de studenten. ..."

Zo oordeelt de Franse arts Albert Gervais in zijn uitstekend boekje over China en de Chinese cultuur, en hij vat die uitspraak zeer geestig samen in een alleraardigste anecdote van de modernistische student Yu-moe-tsjin, die nieuwe wegen wilde bewandelen, maar door zijn conservatieve vader met behulp van alle listen, waarover het oude, traditionele China beschikt, tot de orde werd geroepen, om op zijn beurt een traditionele, gefortuneerde Chinees te worden, levend in „redelijke losbandigheid"; een toestand, volgens die vader, die aan de ziel een rustig evenwicht geeft, „zeer na verwant aan het ware geluk en een beter begrip van menschen en dingen".

Het ligt voor de hand, dat de kijk van de sceptische Fransman niet dezelfde is als die van een Chinese student zelf. Gervais is tenslotte een vreemdeling, een weliswaar zeer fijn aanvoelend en scherp diagnosticerend vreemdeling, maar toch een vreemdeling. China is voor hem in de eerste plaats een schouwspel, dat men met Europa vergelijkt; de Chinese moraal interesseert hem, omdat zij een tegenhanger is van de Europese moraal, en het is juist dit scherpe waarnemen van het contrast tussen die twee, dat Gervais' *Aesculaap in China* een zo bijzondere waarde geeft. De afstand is niet altijd een

nadeel; soms is de vreemdeling, door zijn positie als toeschouwer, in staat dingen te constateren, die de inwoner ontgaan. Wie, zoals de student Den Sji-Choea, partij is in het grote Chinese drama van tegenwoordig, is uiteraard minder critisch, ook als hij met de traditionele Chinese beschavingsvooroordelen meent gebroken te hebben. De macht der doden ziet men ook bij hem, maar meer op de achtergrond en zeker niet als de onontkoombare fataliteit, die volgens Gervais op het Chinese volk drukt. Maar wie weet, lijkt de Chinese student Den Sji-Choea in de ogen van Gervais wel enigszins op Yu moe-tsjin, bestemd om tòch weer in de ban te geraken van dat onverbiddelijke familieverband, waaraan de Chinees blijkbaar met evenveel moeite ontsnapt als de Europeaan aan het Christendom ... of *niet* ontsnapt en zich alleen maar *verbeeldt* ontsnapt te zijn.

De autobiographie van Den Sji-Choea is in ieder opzicht een zeer merkwaardige tegenhanger van het boek van Gervais. Hier is niet de vreemdeling aan het woord, maar de jonge man, die in het hart van China geboren is, in dezelfde streek ongeveer, waar ook Gervais verblijf hield; geboren in de provincie Setchoean aan de oevers van de Yangtse, uit een verarmde familie van groot-grondbezitters. Zijn vader behoorde tot degenen, die er actief aan bijdroegen de Mantsjoe-dynastie omver te werpen. Een vertegenwoordiger dus van het nieuwe China, maar nog een enkeling met een Westers colbert; want hoezeer ook hier de doden macht hadden, blijkt al dadelijk uit het tragi-komische verhaal van de begaafde oom, die voor geleerde van de eerste graad in de wieg gelegd scheen en door de doden volkomen gedupeerd werd. „Eerst stierf mijn ooms grootvader. Mijn oom hulde zich in het witte rouwkleed. De strenge rouw duurt drie jaren; in deze drie jaren mag men niet trouwen en evenmin examens afleggen. Mijn oom wachtte geduldig. De rouwtijd liep ten einde, maar toen overleed grootmoeder. Opnieuw kwamen toen drie jaren wachten. Na zijn grootmoeder droeg mijn oom zijn vader en moeder ten grave. Deze onafgebroken treurtijd van vijftien jaren heeft hij weten uit te houden. Maar toen die periode achter den rug was, bleek, dat intusschen (in 1904) het oude

examensysteem afgeschaft was. En na nog enkele jaren wierpen de aanhangers van Soen Yat-Sen de keizerlijke dynastie omver, terwijl ze de geleerde graden ophieven. ..." Deze kleine geschiedenis van een door de dodentraditie gehandicapte oom zou ook zo bij Gervais kunnen staan; maar reeds de vader van Sji-Choea brak met deze tradities, doordat hij niet meer in de Chinese examenkooi ging, maar in Japan ging studeren en later een der voorvechters werd van de Kwomintang, de partij voor de opbouw van het nieuwe China onder het motto: „Natie, Democratie, Socialisme". De gehele autobiographie van Sji-Choea is dan ook voortdurend op de grens van het oeroude en het fonkelnieuwe (van het al te fonkelnieuwe, dus onverteerd-westerse), van ingewortelde overleveringen en nauwelijks opgenomen „moderne" ervaringen.

Ik sprak van een autobiographie. Het woord is eigenlijk niet geheel correct, in dit speciale geval. Den Sji-Choea schreef immers niet zelf de geschiedenis van zijn leven, maar vertelde over zijn lotgevallen aan de Russische auteur Tretjakow, die de stof in de vorm goot, die vertaald voor ons ligt onder de titel *Een Chineesch Testament*. Men zal de verhouding tussen verteller en schrijver hier wel ongeveer moeten vergelijken met de verhouding tussen arbeiders en „toegevoegde schrijver", die in Rusland niet tot de uitzonderingen behoort. Een arbeider, die over zijn bedrijf mededelingen heeft te doen, maar niet de technische vaardigheid bezit om daarvan een boek te maken, krijgt een auteur als intellectuele eerste bediende mee; in een maatschappij, die op de collectiviteit en de informatie de nadruk legt, is een dergelijke instelling misschien zo gek nog niet. Voor ons heeft zij minder aantrekkingskracht, omdat wij als schrijvers te veel gevoel van „eigendomsrecht" hebben meegekregen. De vraag blijft trouwens altijd, wat in zulk een geval de verteller door zijn persoonlijke wijze van voordragen in de vorm onderbrengt, en wat, anderzijds, de schrijver, door aan de stof de vorm te geven, onwillekeurig toch aan de stof verandert. Men kan stof en vorm niet scheiden, en evenmin op elkaar plakken als een etiket op een doos. Wie dus *Een Chineesch Testament* alleen leest als het levensverhaal van de Chinees Den Sji-Choea, die zich ont-

wikkelt van knaapje uit de binnenlanden tot student te Peking, die vergeet het aandeel van de Sowjet-Rus Tretjakow; en het lijkt mij niet aan twijfel onderhevig, dat de vormgeving van Tretjakow in dit geval minstens de stof heeft helpen styleren in een bepaalde richting.

De verantwoording, die Tretjakow dienomtrent in een voorrede aflegt, is min of meer Sowjet-naïef. „Het boek is het resultaat van het werk van twee menschen: Den Sji-Choea heeft het materiaal voor de feiten geleverd; ik zelf heb die feiten vorm gegeven, zonder dat ik daaraan eenige verandering heb aangebracht." Ziedaar een groteske naïveteit die zichzelf als het ware onmiddellijk doodslaat; want hoe kan men in vredesnaam aan iets „vorm geven" zonder iets aan „de feiten te veranderen"? Zijn feiten soms gegeven zoals oliebollen, d.w.z. los van de zak, waarin zij zijn verpakt? Het tegendeel is waar: de feiten worden pas volkomen feiten, wanneer zij hun vorm gekregen hebben; voor die tijd zijn zij nog slechts mogelijkheden van feiten. Die vorm nu ontstond in gesprekken tussen Tretjakow en Den Sji-Choea; en in een gesprek is de ene partner zeker even belangrijk als de andere, vooral als die partner, zoals Tretjakow zelf zegt, „beurtelings rechter van instructie, vertrouwensman, interviewer, gesprekspartner en psychoanalyticus (was)". En Tretjakow zou, terwijl hij al deze functies uitoefende (onder ons gezegd en gezwegen: van de psychoanalyse merkt men in het boek niet het geringste), niets aan de feiten hebben veranderd? Het is al te onnozel, voor West-Europeanen tenminste.

„Wat ik op deze wijze geschreven heb, kan ik niet anders dan met den naam interview aanduiden", zegt Tretjakow verder nog in deze voorrede. „Maar dit interview omvat nu eenmaal ruim 26 jaar van een menschenleven en daarom noem ik het een „Bio-Interview", voegt hij er ietwat gewichtig aan toe, alsof dat woord „Bio-Interview" psychoanalytische verheldering zou brengen inzake de wijze, waarop hij zich met Den Sji-Choea heeft onderhouden. Liever ware ons geweest, dat hij zich met meer bewustheid rekenschap had gegeven van de eigenaardige sfeer, die onherroepelijk ontstaat, wanneer twee mensen hun ervaringen door middel van het zo ge-

makkelijk misleidend communicatiemiddel taal trachten uit te wisselen. Immers, het lijkt mij duidelijk genoeg, dat de biographische ervaringen van Den Sji-Choea in sterke mate werden gegist met de intellectuele meerderheid van Tretjakow, die trouwens ook erkent, dat het nu eenmaal een moeilijke kunst is, „om zijn eigen leven precies te analyseeren, en Den Sji-Choea verstond die kunst nog niet". Aangezien Tretjakow, gelovig Sowjet-communist, de leiding nam bij de analyse, behoeft het dan ook niemand te verwonderen, dat het bewustwordingsproces van Den Sji-Choea langzaam maar zeker in orthodox-marxistische banen wordt gestuwd. Critiek op het marxisme heeft noch Tretjakow noch Den Sji-Choea; de eerste heeft die critiek niet, omdat hij tot die degelijk onderlegde, maar voor alle twijfel afgestompte, opbouwende Sowjet-Russen behoort, de tweede niet, omdat hij het „nieuwe leven" slechts in één vorm ontmoet: die van het in China als wetenschappelijke religie geïmporteerde dialectische materialisme. „We hebben nu uit Moskou weer een nieuwen professor gekregen, een pittigen, kroesharigen man, we noemen hem „De roode Jonkvrouw". We schuiven de litteratuur op zij en eischen dat hij ons het Marxisme, het Leninisme, het dialectisch Materialisme (alles met hoofdletter – M.t.B.) verklaart." Aldus een van de laatste regels van het boek; men ziet de stevig-gefundeerde Tretjakow een wat al te gemakkelijke triomf vieren over de uit zijn dodencultus losgeslagen Chinees, die als *de* posiviteit van het Westen Marx krijgt opgediend en dus meteen te horen krijgt, dat Tolstoi en Tsjechow klein-burgerlijk en „absoluut niet revolutionnair" zijn. Er is maar één revolutie, en dat is de marxistische. „Wij schuiven de litteratuur op zij en *wij eischen* ..."

Hoewel de rollen van Tretjakow en Den Sji-Choea in dit boek dus niet scherp zijn gescheiden en men vaak in twijfel verkeert over de afkomst van een idee, die te westers aandoet voor een geboren Chinees, ook al heeft hij college gelopen aan de universiteit te Peking, kan men toch in grove trekken wel uitmaken, waar de Chinees „zelf aan het woord is"; dat is daar, waar hij over het oude China vertelt. Vermoedelijk kon hier de taak van Tretjakow wel ongeveer die van de inter-

viewer zijn, die met enkele wenken zijn object laat praten. Hier ziet men deze Den Sji-Choea ook werkelijk, zoals Tretjakow hem in de voorrede even aanduidt: „op zachte vilten pantoffels is hij geluidloos mijn kamer in Peking binnengekomen – het kegelvormig bovenkleed op zijn hoekige schouders viel in lichte plooien over zijn ingevallen borst – en even geluidloos en onopgemerkt is hij weer in zijn provincie ondergedoken". De jeugdervaringen van Sji-Choea hebben voor mij dezelfde bekoring als het relaas van Gervais, waarmee zij trouwens ook bijzonder goed kloppen; dat Tretjakow geen poging waagt om te psychologiseren, maar zich bepaalt tot een reportage, is hier ongetwijfeld een voordeel, want Tretjakow heeft zeker niet de psychologenblik van Gervais. Bijzonder belangrijk is, wat in *Een Chineesch Testament* wordt meegedeeld over het onderwijs, over de revolutie tegen de gehate Mantsjoe's en de strijd tegen de president Joean Sji-Kai, waarin de vader van Den Sji-Choea zulk een voorname rol speelt (hij is het type van de onvermoeibare Chinese revolutionnair, niet-communist), over het kloosterwezen en over het huwelijk. Zowel het boeddhistische klooster als het Chinese huwelijk heeft Den Sji-Choea uit eigen ervaring leren kennen; hij reageert daarop, in dit „bio-interview", natuurlijk reeds met de mentaliteit van de „verlichte", maar hij is toch niet zo volgelopen met dialectiek, dat hij de aanraking met die realiteit vergeten heeft. Tenslotte is de culturele erfenis voor de vorming van de persoonlijkheid van meer belang dan men zelf denkt; en daarom ziet men deze representant van het ontwakende China toch in de eerste plaats als de zoon van een zeer *oud* volk, alleen nog maar *gevernist* met marxisme.

INDISCHE „TOESTANDEN"

M. H. Székely-Lulofs: *De Hongertocht*
Dr J. C. Soewarno- Van der Kaaden: *Nonna Dokter*

Wij hebben een paar maanden geleden in *Het Vaderland* al enige aandacht besteed aan hevig twistgeschrijf in de Indische pers, dat voorafging aan het verschijnen van de nieuwe roman van mevr. Székely-Lulofs; het was met name een zekere heer Zentgraaff, die in de Javabode heftig critiek uitoefende op ... het prospectus van dit boek. Daarop heeft de schrijfster, zoals onze lezers bekend zal zijn, geantwoord, hetgeen begrijpelijk is, omdat *De Hongertocht* nog niet was uitgekomen en men bezwaarlijk een gegrond oordeel kan vellen over de documentatie van een werk, dat men nog niet onder ogen heeft gehad. Ik zal op dit debat niet terugkomen, aangezien ik niet vermag te beoordelen, wie gelijk heeft, wat de historische fundering van deze roman betreft. In ieder geval waren de woorden, door de heer Zentgraaff gebezigd, weinig hoffelijk en uit zijn toon bleek, dat hij bij mevr. Székely-Lulofs kwade trouw veronderstelde; juist *als* hij dat veronderstelde, zou men geneigd zijn op te merken, had hij beter met zijn aanval kunnen wachten tot de uitgave het licht had gezien. Dat mevr. Székely zich „in haar jacht naar geld" hult in het „maskeradepak" van „strijdster voor het recht" is zeker een dwaas-simplistische voorstelling van zaken, die geen verstandig mens na de lectuur van *De Hongertocht* zal kunnen onderschrijven; dat zij het journaal van de onder-luitenant Nutters (die in het boek Nijhof wordt genoemd) over de hongerpatrouille, die in 1911 ergens in het Atjehse met moeite van de ondergang werd gered, met „bombast en onwaarheden" heeft geïntroduceerd, is misschien niet geheel onjuist, mits men de kwade trouw daarbij uitschakelt. Mevr. Székely-Lulofs heeft nu eenmaal een roman willen schrijven en een roman is iets anders dan een journaal. Ook Multatuli heeft, in *Max Havelaar*, zijn stof geromanceerd, al deed hij dat volgens mijn mening

op een veel voornamer peil dan mevr. Székely (en al is dat ook vrijwel de enige overeenkomst tussen deze twee soorten litteratuur); dat het journaal van de hongertocht veel aangrijpender is, wanneer men het zonder de opsmuk van mevr. Székely leest, kan dus wel waar zijn, maar dan ligt dat niet aan de romanvorm als zodanig; dan blijkt daaruit alleen, dat mevr. Székely geen schrijfster is van de rang van Douwes Dekker, een feit, waaraan trouwens wel niemand zal twijfelen. Ik ken overigens het journaal van Nutters niet en moet mij derhalve beperken tot de indruk, die de roman op mij gemaakt heeft.

Dat ik hier nochtans de polemiek van de heer Zentgraaff even memoreer, vindt zijn oorzaak in het feit, dat deze polemiek een symptoom is van een in Indië (en bij veel mensen, die Indië uit eigen aanschouwing kennen) heersende gewoonte om een roman, die over Indië handelt, uitsluitend te beoordelen als beeld van wat men dan noemt de „*toestanden*". Ook de heer Zentgraaff polemiseert weer, zoals hij zelf zegt, omdat mevr. Székely „haar talent misbruikt om in romanvorm verkeerde toestanden in het Indische leven te publiceeren". Dit criterium is hoogst willekeurig. Men kan de waarde van *Max Havelaar* niet afmeten naar de hoeveelheid „toestanden", die er in voorkomt, al is het wel zeker, dat het succes van het boek grotendeels te danken is aan de omstandigheid, dat de „toestanden" erin werden gehekeld. Er is b.v. ook een zekere majoor Perelaer geweest, die meende een „Max Havelaar van de opium" te moeten schrijven (*Baboe Dalima*), en die het met al zijn toestanden niet verder bracht dan tot de stijl van het doorgezaagde weesmeisje; veel beter en vooral veel leesbaarder, maar evenmin schrifturen op het peil van de *Havelaar* zijn de boeken van W. A. van Rees (*Toontje Poland* e.d.), die ook overlopen van „toestanden". Kortom er is een vloed van belletrie over Indië en Indische „toestanden", die in de tijd van verschijnen een zekere opgang maakte en die nochtans voor het merendeel terecht snel werd vergeten; men denke aan een volslagen onbeduidende dame als Melati van Java, aan de geenszins onaardige Annie Foore, aan Augusta de Wit, aan mevr. Kooy-Van Zeggelen. Beoordeelt men die boeken naar de al-dan-niet-juistheid der documen-

tatie, dan weet men nog *niets* van hun werkelijke waarde; het zeer weinige goede wordt met het zeer vele slechte en het vele middelmatige tot stamppot verwerkt, met het gevolg, dat een inderdaad ver boven het gemiddelde uitstekende auteur als Maurits (P. A. Daum) in die stamppot werd weggekookt met de rest, terwijl hij minstens verdient naast Willem Elsschot en Nescio te worden gelezen als een van onze beste vertellers. Binnenkort verschijnt een herdruk van zijn *Goena Goena*, die de lezer van thans in staat zal stellen te constateren, hoever Daum als psycholoog en prozaïst (al was hij dan ook „maar" een slordig feuilletonist) het gemiddelde „toestanden"-proza (mevr. Székely-Lulofs incluis) achter zich laat.

Kort en goed: dit criterium van de „Indische toestanden" komt, overgezet zijnde in Nederlandse verhoudingen, hierop neer, dat men een roman van Couperus en een roman van Jeanne Reyneke van Stuwe op één lijn stelt, omdat zij „de Haagse toestanden" zo goed weergeven. Het begrip „toestanden" blijkt in dit geval dus niets anders dan een zeer ontoelaatbare vergroving van het leven tot een paar maatschappelijke situaties, die bij beide schrijvers overeenkomen; wat hen doet verschillen en wat hen op een totaal verschillend plan brengt, houdt met de „toestanden" maar zeer relatief verband, zó relatief zelfs, dat Couperus en Dostojewsky vaak dichter bij elkaar staan dan Couperus en Reyneke van Stuwe, die te harer tijd Courths-Mahler de hand reikt.

Past men deze opmerkingen over de beschrijving van „toestanden" toe op *De Hongertocht* van mevr. Székely-Lulofs, dan ziet men aanstonds, dat de polemiek van de heer Zentgraaff het doel voorbijschiet; want de waarde van mevr. Székely kan men gerust losmaken van haar waarde als specialiste in „toestanden", omdat het er alles toe doet, op welk plan die „toestanden" zijn omgezet tot roman. Vast staat hier dadelijk, dat mevr. Székely met Multatuli niets gemeen heeft, zelfs niet negatief. Haar genre is de beschrijving van het gebeuren in een vlotte, maar nooit pregnante en altijd uiterlijk-romantische stijl; scheen dit genre in haar vorig boek *De Andere Wereld* meer georiënteerd te zijn naar de Nederlandse familieroman met zijn overbekende huwelijksmisères,

in *De Hongertocht* is het de schildering van een oerwoud-avontuur, die haar fantasie met behulp van een onmiskenbaar handige pen tot stand weet te brengen; maar verschil in plan, in psychologisch raffinement, in mensenkennis, brengt de verwisseling van decor niet mee. Grote uitvoerigheid en nogal wat herhalingen maken een boek als dit tot een gemakkelijk verteerbare consumptie. Het onderwerp: de expeditie in de omstreken van het bivak Meureudoe, is aantrekkelijker dan de historie van Pieter Pot, die de held was van *De Andere Wereld;* de verdeling van het verhaal over een aantal pittoresk opgezette, maar slechts feuilletonistisch uitgewerkte personages, geeft meer variatie van motieven, maar in het oerwoud gaan zij toch ontstellend veel op elkander lijken. Men kan een roman als deze dan ook niet los beoordelen van het publiek, dat geacht wordt hem te zullen lezen; hoezeer mevr. Székely zich bekommert om haar publiek, blijkt alleen al uit de overbodig nadrukkelijk met de hand op het hart geschreven open brief aan de patrouille-commandant N., die aan het boek is toegevoegd.

Die brief tracht *De Hongertocht* met geweld op het plan van „aanklacht" te brengen; mevr. Székely ziet zich hier kennelijk naast Multatuli, maar ten onrechte. Want waarom moet deze commandant „door mijn boek heen over dezen hongertocht tot de menschen spreken als Mensch" (met een hoofdletter)? Is er enige reden om van de expeditie van Nutters een cause célèbre te maken, zoals er eens alle reden was om van Douwes Dekkers Indische ervaringen een publieke zaak te maken, die de aandacht vestigde op misstanden? Als het al mocht zijn, dan blijkt dat zeker niet uit de vlot geschilderde geschiedenis, die door mevr. Székely te boek is gesteld. Daarom heeft de toegevoegde brief en ook de tirade over het „Onbekende graf van den Onbekenden Soldaat" (d.i. het graf van de gesneuvelde Nederlandse koloniale soldaat, symbool ook, „van alle strijders, bruine en blanke, die onbekend en ongenoemd hun laatste dagen slijten in de nederige vergetelheid, welke het deel is van anonieme moed en trouw"), die het slot van de roman ontsiert, een onaangenaam en reclameachtig bijsmaakje, dat ons wel niet tot de dwaze con-

clusie van de heer Zentgraaff zal verleiden, maar toch waakzaam maakt jegens de bedoelingen van de schrijfster. Zij kent blijkbaar de grenzen van haar talent slecht; zij wil Multatuliallures aannemen, terwijl zij mutatis mutandis, volkomen behoort tot het genre Ouida (Louise de la Ramée), wier militaire romantiek zeker niet de mindere was van het *Hongertocht*-palet. Ook deze Ouida, thans vergeten, maar eens druk gelezen als schrijfster vooral van *Under Two Flags* (in het Nederlands vèrtaald, als ik mij niet vergis, door de niet minder smakelijk arrangerende generaal Chappuis onder de titel *Twee Soevereinen Gediend*) verstond uitstekend de kunst om haar publiek te laten geloven aan de realiteit van haar verhaal; ik meen zelfs (want het is niet ieders werk smakelijk te schrijven!) dat Couperus haar destijds zeer bewonderde. Dat is echter nog geen reden om Ouida met Tolstoi te gaan verwarren; men moet alles waarderen op het niveau waar het thuis hoort. Het verschil tussen Ouida en mevr. Székely is hoofdzakelijk een tijdsverschil en een landsverschil; de „plans" van deze beide vrouwen, die over het soldatenleven schrijven, ontlopen elkaar echter weinig. Daarom zou men het op prijs hebben gesteld, als het apologetische deel van *De Hongertocht*, dat naar hoger leven hijgt, maar ongeschreven was gebleven.

De pretentie, waarmee mevr. Székely haar roman tot een „aanklacht" wil verheffen, ontbreekt in het boek van mevr. Soewarno-Van der Kaaden *Nonna Dokter*, dat eveneens Indië en Indische „toestanden" tot thema heeft; maar dat is dan ook vrijwel de enige lof, die men deze schrijfster kan toezwaaien. Mevr. Székely-Lulofs kan, hoe men ook verder over de qualiteiten van haar romans wil oordelen, zeker een verhaal schrijven, dat door de verdeling van „licht en donker" een indruk achterlaat van een situatie, een landschap; zij is weinig aristocratisch in de keuze van haar middelen, zij tracht sfeer te scheppen met een teveel, dat haar belet de Indische sfeer met één zin onverbiddelijk te suggereren, zoals dat b.v. in *Het Land van Herkomst* van Du Perron het geval is ... maar zij schrijft tenminste als iemand, die het vak verstaat. Dit nu is bij mevr. Soewarno niet het geval; zij kan in het geheel niet

schrijven, zij babbelt in een stijltje, dat even onbeholpen is als haar psychologie conventioneel, zij wandelt zo gezellig langs het hobbelige paadje van haar dokteresje Anna Lise en derzelver Indische practijk, dat men er eigenlijk ruimschoots vrede mee heeft, juist omdat het zo absoluut naast alle litteratuur staat. Ik benijd mevr. Soewarno, omdat zij een zin kan achterlaten als deze: „In die diep onder het voorhoofd smeulende oogen brandde een onuitbluschbaar jeugdig vuur", zonder blijkbaar te lijden onder de valse conventionele beeldspraak van zulk een woordencomplex, waaraan niets gezien en niets doordacht is, maar alles uit voorraad besteld. Haar dokter Holt, arts, haar dokter Evertsen, vrouwenhinderaar, en haar exotische dokter Simonetti, konden evenals de hoofdpersoon hun practijk in Nederland uitoefenen, ware het niet, dat de tropische ziekten een ietwat ander aspect opleveren dan die tussen Schelde en Dollard; de verteltrant van mevr. Soewarno maakt van Indië een huiselijk onderonsje, een intiem slagveldje van liefde en huwelijk, zoals men dat ook in patria zo veelvuldig aantreft ... in romans althans.

Ik denk echter, dat mevr. Soewarno zelf geen andere bedoelingen heeft gehad dan de typering van een stuk liefdestoestanden in verband met de koloniale geneeskunde, en dat wel speciaal voor niet al te veeleisende lezeressen. Tegen andere critiek is haar boek niet bestand.

JOODSE SCHRIJVERS

SAM. GOUDSMIT: *Simcha, De Knaap uit Worms*
SIEGFRIED E. VAN PRAAG: *Madame de Pompadour*

De belangstelling, die nu al sedert jaar en dag bestaat voor de historische roman, is uiteraard niet te herleiden tot één enkele oorzaak; maar één van de oorzaken, die stellig in aanmerking komen bij de verklaring van de woede, waarmee het publiek zich op de „vie romancée" en soortgelijke geestesproducten heeft geworpen, is toch de behoefte aan *moraal*; moraal, door de geschiedenis gewettigd, omdat die geschiedenis aan de verhaalde gebeurtenissen het stempel van „echtheid" verleent. Daarom behoeft het ook geen verbazing te wekken, dat met name de Joodse auteurs (in binnen- en buitenland) bijzondere voorliefde getoond hebben voor dit semi-historische genre. De Joden zijn altijd het historische en moraliserende volk bij uitstek geweest; als één volk zijn rechtvaardiging in traditie heeft gezocht, dan is het wel het Joodse, dat historie en moraal nauw aan elkaar verbonden heeft, dat zonder de samenhang van die twee allang niet meer zou bestaan. Dit is inderdaad eerder een rassenquaestie dan een geloofsvraagstuk; want de belangstelling van de tegenwoordige Joodse schrijvers voor de historische roman is natuurlijk niet de belangstelling van gelovigen; het geldt hier veeleer een taai „historisch instinct", dat geenszins krachteloos gemaakt werd door de aanraking met de Westerse civilisatie. In zoverre schuilt er in het vulgaire ongelijk der antisemieten (zoals in alle vulgaire misverstanden) een kern van waarheid, maar omdat die waarheid door de „Unfug", die er mee bedreven wordt, absoluut onherkenbaar is geworden, zal ik mij er voor hoeden mij op de antisemieten te beroepen. Zelfs als zij eens toevallig gelijk hebben, hebben zij nog ongelijk, omdat zij antisemieten zijn.

De voorliefde voor de historische stof realiseert zich bovendien op zo verschillende wijze, dat men op moet passen voor

generaliserende conclusies. Vergelijk b.v. de historische belangstelling van iemand als Querido met die van Feuchtwanger, en het is door dit ene voorbeeld al volkomen duidelijk, dat totaal verschillende elementen zich met totaal verschillende overwegingen tot de geschiedenis kunnen richten. Of vergelijk, om bij de boeken te blijven, die het onderwerp uitmaken van dit opstel, de Joodse schrijvers Sam. Goudsmit en Siegfried E. van Praag, die beiden over een historisch gegeven schrijven; zij hebben vrijwel niets gemeen dan de neiging tot het historische als zodanig. Kan men Goudsmit beschouwen als een werkelijk typisch Joods auteur, bij wie het Joodse „complex" zich op bladzijde na bladzijde van zijn roman laat gelden, bij Van Praag is van dit specifiek-Joodse niets meer over (althans niet in zijn *Madame de Pompadour*); terwijl bij de eerste het „historisme" onmiddellijk te qualificeren is als een tendentie tot rechtvaardiging en bevrijding van Joodse cultuurangsten, vertegenwoordigt Van Praag een kleurloze, algemeen-modieuze schrijfwijze, die zich geheel aansluit bij de niet-Joodse litteratuur.

Sam. Goudsmit laat zich in zijn historische roman *Simcha, De Knaap uit Worms*, nog duidelijk kennen als een afstammeling van het naturalisme; zijn vorige romans zijn, eerlijk gezegd, door de afstamming voor mij compleet onleesbaar. Dit boek is zeer zeker *niet* onleesbaar; het boeit door de stof, en het boeit ook, ondanks de hinderlijke gebreken van deze schrijfwijze, door sommige vorm-qualiteiten. De stof heeft Goudsmit gevonden in de vroege middeleeuwen; een episode uit een Mainzer kroniek, die gewag maakt van pogroms in het Rijnland, is de directe aanleiding. Deze kroniek bericht, dat een knaap, Simcha Hacohen, wiens ouders en zeven broeders onder het geweld van de horde Jodenvervolgers gevallen waren, zich, onder voorwendsel zich te laten dopen, naar de kerk in Worms liet voeren, en daar aangekomen, in verbittering een neef van de bisschop doorstak. „Hij werd letterlijk in stukken gereten", voegt de kroniekschrijver er aan toe. Ik vermeld deze historische aanleiding tot Goudsmits roman op gezag van de auteur, want ik ken deze kroniek niet; maar ik ken andere historische berichten uit de middeleeuwen, die van

soortgelijke pogromgebeurtenissen melding maken, en die een „verbittering" van deze aard allerminst onwaarschijnlijk doen zijn. In dit geval is de situatie nog bijzonder paradoxaal; het zijn deelnemers aan de eerste kruistocht naar het Heilige Land, die de Saracenen met de Joden „verwarden" en het gemakkelijker vonden hun behoefte aan expansie en avontuur dichter bij huis te bevredigen. Waarom ook niet? Men behoeft zich werkelijk niet meer aan de illusie over te geven, dat de kruisvaders extra fatsoenlijke mensen geweest zijn (zoals men ze nog wel eens op plaatjes voor de jeugd ziet afgebeeld, met edele gentleman-gezichten en als op weg naar een meeting van de Rein Leven Beweging); de kroniek van de kruistochten is tegelijk de chronique scandaleuse van de middeleeuwse ridderschap. Wat hier heilige bezieling en wat hier eenvoudig struikroversneiging geweest is, kan niemand meer precies vaststellen; het is trouwens de vraag, of men, psychologisch gesproken, die twee neigingen in de mens wel categorisch van elkaar kan onderscheiden; veroveringstendenties zijn in beide gevallen aanwezig, dat is zeker. Dat de beruchte vierde kruistocht in werkelijkheid meer op een handelsonderneming van de Venetianen (met als gevolg een expeditie tegen Byzantium) heeft geleken dan op een bezield geloofswerk, mag ik wel als vrij algemeen bekend veronderstellen; en wie kent niet bij name de paradoxale kruisvaarder Frederik II, die met de banvloek beladen naar Palestina ging? Dat een Jodenpogrom van kruisridders is uitgegaan, is dan ook niet in het minst onaannemelijk. De „verwarring" van Saracenen, heidenen en Joden als het om moord en doodslag gaat, komt in de middeleeuwen niet alleen als uitzondering voor. ...

Goudsmit heeft deze stof verwerkt, voorzover zij voor iemand, die uit de school van het naturalisme komt, toegankelijk is. Het is een eigenschap van auteurs, die het hunne van Querido geleerd hebben, of van nature aan Querido verwant zijn, dat het hun de grootste moeite kost om zich te beperken en een „verhaal" rechtlijnig door te voeren. Men merkt dat ook herhaaldelijk aan de tamelijk exuberante stijl van Goudsmit; de verdienste van zijn boek is dan ook stellig niet de psychologische ontwikkeling der personages of de heldere

analyse der historische feiten. Hij schildert nog altijd meer dan hij schrijft; maar er is in *Simcha* toch gelukkig geen sprake van de smakeloze woordkoeken, die de verbeelding van Querido in taal moesten omzetten; het beschrijvende element getuigt van werkelijke visie, omdat men aan de stijl van Goudsmit kan proeven, dat hij zich ingeleefd heeft in deze periode, waarvan de temptaties hem vertrouwd moeten zijn. Als men desondanks toch telkens het gevoel heeft onderbroken te worden, omdat de beschrijver Goudsmit zich neerzet om breeduit van zijn kennis te laten blijken, dan kan men zulk een onderbreking hoogstens als vertraging, maar niet als protserigheid karakteriseren. Aangenomen dat het beschrijvende genre de verleden tijd beter doet herleven dan het genre, dat meer verzwijgt dan verhaalt (wat ik allerminst geneigd ben aan te nemen), dan is de roman van Goudsmit een boek met zeer grote verdiensten. Er is in *Simcha* een uitgebreide documentatie verwerkt en dat niet alleen, omdat noodzakelijke geleerdheid nu eenmaal verwerkt moest worden; voor de schrijver is dit tijdvak inderdaad „vlees" geworden, dat blijkt uit de plastische werking van de grote rumoerige scènes (volksfeesten, bijeenkomsten van Joden, pogroms etc.), waarin hij de lezer laat meeleven. Soms loopt hem de documentatie wel eens over de kop; hij gebruikt b.v. meer Joodse „vaktermen" dan nodig is om sfeer te scheppen, met het gevolg, dat hij er een vertaling achter moet zetten; de angst om aan authenticiteit te kort te schieten, zal daaraan wel niet vreemd zijn. Maar afgezien daarvan: er is iets tastbaar-smaakbaar-levends in dit werk, waaraan het parvenuachtige, dat de historische roman zo dikwijls aankleeft, vrijwel geheel ontbreekt. Wat uit *Simcha* naar voren komt, is de wonderlijke positie van een volk, dat alleen door traditie een volk is gebleven, dat afhankelijk is van de protectie van toevallige bisschoppen en keizers (in dit geval keizer Hendrik IV, die afwezig is en dus niet beschermen kàn), dat zich staande houdt door uit de nood een deugd te maken en dus ook uitstoot, wat heult met de vreemdeling. Iets van het vertrouwen op verworven rechten tegen beter weten in, en, anderzijds, van de voortdurende levensangst, die het handhaven van een dergelijke existentie met zich meebrengt, zit

blijkbaar ook Goudsmit in het bloed; anders had hij het niet met een vaak suggestieve overtuigingskracht kunnen overbrengen in deze wereld van Joden tegen het einde der elfde eeuw in Worms en Keulen. Op een of andere manier moet altijd de historie weer doortrokken zijn van het heden, wil de beschrijving van historische episoden werkelijk aannemelijk zijn; het heden nu in dit door Goudsmit beschreven verleden is zonder twijfel de angst, die de Joden van toen en nu gemeen is, omdat zij, nu evenals destijds, vogelvrij verklaard zijn door sommige machtigen der aarde. Het is de angst onder alle tijdelijke zekerheden, die vroeger door een bisschoppelijke bescherming kon worden verleend en die tegenwoordig door de Europese cultuur schijnt (en scheen) te worden verkregen; die angst kan door schijn-zelfvertrouwen worden weggebluft, maar niet worden weggenómen.

Dat deze gemeenschappelijke ervaring uit Goudsmits roman duidelijk naar voren komt als een qualiteit, is o.m. ook te danken aan de afwezigheid van directe analogieën tussen vroeger en nu, die bijna altijd goedkoop zijn; het trekken van parallellen is natuurlijk mogelijk, maar voor een romancier uiterst gevaarlijk, omdat zijn wereld daardoor gemakkelijk wordt omgebogen in het pamflettistische. De tragiek van de Jodenvervolgingen nù is een gans andere dan die van de pogroms in de middeleeuwen, omdat de aanraking tussen Joden en Christenen door de civilisatie (ik zeg niet cultuur) enorm veel gecompliceerder is geworden; de civilisatie bevordert het sadisme, omdat zij de „directe actie" (de ontlading van een broeiende onweersbui in moord, verkrachting en plundering) belemmert. Wie dus de tragiek van het middeleeuwse Jodendom voelbaar wil maken (ook als de tragiek van het Jodendom *thans*) kan dit niet beter doen dan door de geschiedenis voor zichzelf te laten spreken, zonder te vissen naar al te fraaie parallellen, die de continuïteit in de ontwikkeling van het Jodendom slechts in schijn verhelderen. Goudsmit heeft zich van dergelijke effecten gelukkig onthouden.

De waarde van *Simcha* is de sfeer. De behandeling der personages is oneindig veel zwakker; met name de hoofdpersoon Simcha, wiens aanstaande huwelijksverbintenis met de

Keulse Jodin Hanna een der voornaamste motieven van het boek is, blijft tamelijk vaag. Beter zijn de figuren van kleinere dimensies, die door Goudsmit weliswaar hoofdzakelijk weer schilderend, van de buitenkant dus, benaderd worden, maar die bij momenten toch in meer dan alleen uiterlijke zichtbaarheid gestalte aannemen.

Simcha is, blijkens de keerzijde van de titelpagina, het eerste deel van een groter werk *De Volle Maat*. Het is te hopen, dat de schrijver de concreetheid van deze roman ook in volgende delen zal weten vast te houden, en dat hij de uitwassen van het naturalistisch teveel daarin aanzienlijk zal weten te besnoeien.

Naast de roman van Goudsmit doet die van Siegfried van Praag wel erg vlak en geroutineerd aan. Wat zal men eigenlijk van deze Praagse Pompadour zeggen! Zij is de opvolgster van Julie de Lespinasse, en wellicht volgt er binnenkort een Ninon de Lenclos of een andere courtisane, die door Van Praag geschikt geoordeeld wordt om smakelijk aan het publiek te worden voorgezet. De romanschrijver Van Praag is voor mij het ideale voorbeeld van een gemiddelde; hij heeft dezelfde belangstelling voor de historie, die men, mutatis mutandis, ook bij Emil Ludwig en Stefan Zweig kan aantreffen; hij schrijft tam en „gelikt", hoewel niet slecht, maar is geenszins het voorbeeld van een eersterangsauteur; zijn kennis van het tijdvak van Lodewijk XV is niet onaanzienlijk, maar wordt toch voorgedragen met de zoetvloeiendheid van iemand, die zich er stevig van bewust is al deze decadentie te moeten styleren voor de gemiddelde en nog eens gemiddelde nieuwsgierige lezer: een tikje perversiteit, een tikje humor, een flinke portie historische anecdote eindelijk, om de „echtheid" van deze wereld van sensaties te waarborgen, dat is Siegfried van Praag. Van de behoefte aan moraal is hier niet veel te bespeuren, noch van de Joodse erfenis; bij Van Praag vindt men het habiele kosmopolitisme van de universele litteraat, dat handig is en neutraal en zich geheel heeft aangepast bij de smaak voor de erotische „Kleinmalerei". Dus tòch een moraal, maar een moraal van het aanpassingsvermogen. ...

Men kan, om de betrekkelijke qualiteiten en fundamentele

middelmatigheid van een Siegfried van Praag te verifiëren, niet beter doen dan zijn wereld van Lodewijk en Pompadour even te vergelijken met de novelle *Parc aux Cerfs* van Vestdijk (niet eens de beste novelle van deze schrijver), die zich eveneens met Lodewijk XV en zijn lusten bezighoudt; het verschil, dat dan in het oog springt, is het verschil tussen decadentie als middelprijs eau de Cologne en decadentie als fatum. Met andere woorden: de boeken van Van Praag zullen groter succes hebben dan die van Vestdijk, omdat zij het minder verdienen, maar na één of hoogstens twee seizoenen zijn zij dan ook verdrongen door het nieuwe gemiddelde, de nieuwe laatste geur.

WOORD EN ZIN

J. SLAUERHOFF: *Een Eerlijk Zeemansgraf*
S. VESTDIJK: *Kind van Stad en Land*
LOUIS DE BOURBON: *In Extremis*
REINIER VAN GENDEREN STORT: *Najaarsvruchten*

In de poëzie staan twee tradities tegenover elkaar: die van het „woord" en die van de „volzin". De laatste traditie, die van de volzin, is ongetwijfeld de meest populaire, omdat de poëzie van het zinsverband het „begrijpelijkst" is. Men kan dat b.v. voor zichzelf constateren, wanneer men begint poëzie te lezen in een taal, die men maar zeer gedeeltelijk beheerst; het zijn dan de elementen rhythme, metrum, klank en betekenis, die het gemakkelijkst doordringen tot ons eigen taalvermogen. De „taalmuziek" is populair, want zij maakt de taal tot iets betrekkelijk algemeen toegankelijks; wanneer men, meer of minder ostentatief, mee kan wiegen op het rhythme en mee kan zingen met de klank, heeft men het behaaglijke gevoel „thuis te zijn", en het feit, dat men bepaalde betekenissen begrijpt, is ook een geruststellend iets. Daarom is de poëzie, voorzover zij zangerig en moraliserend is, altijd nog een mogelijke poëzie voor „het volk".

Anders staat het met de poëzie van het woord. Zij is door haar wezen impopulair en afkerig van gemakkelijk internationalisme; zij is bij uitstek de „duistere" poëzie. Natuurlijk kunnen alle muzikale en moralistische elementen hierboven genoemd ook bij haar een belangrijke rol spelen, zoals natuurlijk bij de poëzie van de volzin de woordnuance evenmin te verwaarlozen is; maar het eigenlijke poëtische accent valt hier op het woord zelf, dat zich als het ware in de volzin zelfstandig schijnt te hebben gemaakt om een autonoom betoveringsmiddel te worden. Invloed heeft deze poëzie nauwelijks; zij is krachtens haar structuur onmaatschappelijk, althans in een geciviliseerde maatschappij als de onze, die zich verbeeldt de woordmagie der primitieve volkeren te hebben overwonnen; iets, dat natuurlijk niet waar is, maar wel de oppervlakkige schijn voor zich heeft.

De taal is in het leven van de geciviliseerde mens immers georganiseerd in de vorm der mededeling; het woord, dat zich niet in de mededelende zin laat onderbrengen, is meestal een gepassionneerd woord, dat door de beschaving op de achtergrond wordt gedrongen. Om overeenkomstige redenen is bij ons het orgaan voor de gevoelswaarde van het woord verzwakt ten bate van de mededelende volzin, en daarom vindt de gemiddelde lezer poëzie, die niets „betekent" ... onzin. „Poëzie wordt toch rustig meegedeeld, is toch geen opzwepende verkiezingsspeech of een soortgelijke massasuggestie?" Deze lezer kan zich niet meer realiseren, dat ook de mededeling een (versleten) vorm van bezwering is; de „zinrijkheid" van de „duistere" poëzie, die haar voornaamste betoveringsmiddel heeft in de woordnuance, ontgaat hem, omdat hij niet gewoon is zich de taal voor te stellen als een magische functie. De woordnuance is immers noch muziek, noch moraal; men kan er niet op deinen, men kan er geen conclusie uit trekken, men kan er alleen *gewaarwordingen* bij hebben, die zich achteraf moeilijker laten omschrijven dan die van taalmuziek en taalbetoog. Die gewaarwordingen nu doen een beroep op een stuk onmaatschappelijkheid in ons, dat protesteert tegen de cliché-vorming door de beschaafde omgangstaal. Niet, dat zij oerkreten van de holbewoner doen herleven; neen, zij veronderstellen de „gewone" omgangstaal als bezit, en wat wij nu „gewaarworden" is de verdrongen, primitieve magie van diezelfde omgangstaal, wanneer zij door een dichter (d.i. door iemand, die niet in de eerste plaats met zijn medemensen wil omgaan, maar iets in hen wil bezweren) wordt gebruikt.

Het verschil tussen de dichters van het woord en van de volzin komt dus hierop neer, dat de eersten zich nog minder bekommeren om het mededelende element dan de anderen. *Hun* mededeling richt zich n.l. slechts in geringe mate tot de conventionele begrippen en speculeert op de magische taalvermogens, die ook in de geciviliseerde mens zijn blijven leven.

Van de vier dichters, wier bundels boven dit opstel zijn vermeld, behoren de twee eersten, Vestdijk en Slauerhoff, tot de dichters van het woord, de twee laatsten, De Bourbon en Van Genderen Stort, tot die van de volzin. Neemt men Vestdijk

en Van Genderen Stort als de extremen, dan zijn Slauerhoff en De Bourbon tussenfiguren, resp. met het accent op het woord en op de volzin. (Het spreekt vanzelf, dat men hun poëzie ook onder geheel andere gezichtshoeken kan beschouwen.) Of men Vestdijk en Slauerhoff al dan niet als „duistere" dichters wil qualificeren, is natuurlijk een quaestie van smaak. De „duisterheid" van poëzie is nooit een objectief criterium, want het hangt er van af, in welke verhouding iedere lezer afzonderlijk tot die poëzie staat; maar vergeleken bij De Bourbon en Stort is een Vestdijk „duister", omdat het effect van zijn werk maar zeer secundair bepaald wordt door het muzikale en het moraliserende element, dat „iedereen mee kan voelen".

Vestdijk en Slauerhoff zijn in hun verhouding tot het woord verwante geesten. Van hen beiden is Slauerhoff de oudste (niet in jaren toevallig, maar als publicerend dichter), en men mag zeker aannemen, dat Vestdijk zijn invloed in sterke mate heeft ondergaan, echter zonder zijn epigoon te worden. Het was veeleer de verwantschap in het teken van het woord, die deze invloed bepaalde, b.v. tegenover allerlei zoet gevooisden, bezield-rhetorischen en vaag-verdroomden; maar legt men hun twee laatste bundels, *Een Eerlijk Zeemansgraf* en *Kind van Stad en Land*, naast elkaar, dan kan men zonder veel moeite vaststellen, dat hun persoonlijkheden naar verschillende richtingen divergeren. Bij Slauerhoff een koppige nostalgie, een wrokkend verzet tegen de maatschappelijke orde, een „rimboe-instinct", dat met de illusie van onbewoonde landen speelt, maar zonder de romantische idealisering à la Rousseau:

Er is hier niets meer dat mijn leven stoort
Hetzij de plaag van mieren en muskieten
En soms de vage haat aan 't vaderland,

Spijt dat ik onheil stichtte maar geen brand
Dat ik gemarteld heb en niet gemoord,
Maar verder kan ik 't leven zeer genieten.

Deze twee laatste strophen van het sonnet *Rimboe* tekenen Slauerhoff als de moralist van het wrevelige desperadoschap,

dat zich bij hem vereenzelvigt met het doelloze reizen naar eilanden, die men even doelloos weer verlaat. Maar ik reken Slauerhoff, ondanks de moraal van het avontuur, die hij in deze bundel een enkele maal te dreunend larmoyant verkondigt en die (ook reeds in de iets te „joviale" titel) hier en daar de goedkopere volkstoon nadert, tot de dichters van het woord, omdat de beste verzen van *Een Eerlijk Zeemansgraf* weer getuigen van de macht der taalbezwering, die deze „slordige" poëet bezit. Men leze b.v. het grote gedicht, waarmee het boek inzet: *De ontdekking der Nieuwe Hebriden;* dat is Slauerhoff in zijn volle kracht, hier wordt uit de woordnuance zelf de verlatenheid en de doelloze herhaling geboren:

In de eeuwge staag aanwakkrende orkaan,
Over de oneindige grauwe watervelden,
Voorbij het randgebied waar de oceaan
Voor de begrenzing naar de afgrond helde,
Vordert een oude tijdperken ontvloden zeiler.

De onregelmatigheid, Slauerhoff eigen, heerst ook in deze bundel; maar zij is bij zulk een uitgesproken persoonlijkheid zelden een argument tegen, zo rijk aan woordverrassingen blijft deze poëzie ook in haar inzinkingen en zelfs in het „tegen de toon aan" van een enkel quasi-populair effect.

De onmaatschappelijkheid, die zich in het werk van Slauerhoff op de zee en het avonturierschap projecteert, wordt bij Vestdijk een gecompliceerder spel met intellectueel verwerkte jeugdherinneringen, foto-albums en „sombere en ironische" landschappen, herinnerend aan de schilder Willink. Vestdijk is in nog veel sterker mate dan Slauerhoff een „woordkunstenaar", omdat iedere hang naar de moraal van matrozen en conquistadores hem vreemd is. Deze dichter trekt zich op zichzelf terug en materialiseert, gedoken zittend op de Delphische navel van zijn wereld, de indrukken van zijn kindsheid en van reisjes binnen- en buitenslands in gedichten, die alle bekoring van het muzikale missen, en juist daarom, ieder voor zich, de kantigheid en de scherpe rijkdom hebben van de Vlaamse primitieven. Een enkele maal doodt de cerebrale neiging van

de dichter tot de puzzle de poëzie; maar *Kind van Stad en Land* is als geheel weer een veel geslaagder bundel dan het voorafgaande *Vrouwendienst*. De veelzijdigheid van dit enorm productieve talent komt hier veel beter tot haar recht; iemand, die de „geest ener eeuw" zo meesterlijk kan aanduiden als in het sarcastische sonnet *Voor Vijftig Jaar in Amsterdam* of het *Familieportret uit de 80-er Jaren* uit het foto-album:

Kaarsrechte mart'lares, vlamt daar de dochter
Van zeventien, dun middel, zóo te schaken
En op te bergen in een kabinet.

Het zusje groeit veel scheever, – laat iets wits
Afzakken, kart'lig als een bliksemflits.

Maar 't ouderpaar staat des te ongezochter:
Hij in gekleede jas, het hoofd een baken,
Háar hand als parel aan zijn mouw gezet.

maar tevens superieure „poësie pure" kan schrijven als het onvergelijkelijke *Tuinen bij Wind en Weer*, dat een paspoort is voor het gebied van de dichter Vestdijk ... zo iemand heeft geen onnozele fabel nodig om zijn woordmagie te rechtvaardigen, want zij rechtvaardigt zichzelf (met behoud van verstand) voor wie niet door de eredienst van de volzin voor deze „trillingen" gevoelloos is geworden. Ik kan niet beter doen dan het eerste en volmaaktste gedicht van *Tuinen bij Wind en Weer* overschrijven.

O wit, grauw en groene
Droefenis van kleine velden
Waarin niets meer overhelde
Naar 't rood van pioenen ...

Was er een geest in deze
Verwarde tuinen verdwaald?
Hij heeft bij de takken gedraald
Om runen te lezen,

Toen in de sneeuw gestaan
Vijf tellen lang,
In dien tusschentijd was er een bang
Fluiten voorbijgegaan.

Die vogel vloog omhoog,
Toen met het zachtste kraken
De geest vreesachtig door 't laken
Der sneeuw heentoog.

Zoekt hij een krom, oud
Vrouwtje dat sprokkelt,
Of een kind dat tokkelt
Tegen raambloemen koud,

Dat neerziet na 't kloppen
Door de ronde kijkgaten
Die ijsvarens openlaten
Voor hunk'rende vingertoppen?

Het kind ging slapen,
De vrouw was weer verdwenen,
Twee muurlantarens schenen
Een zonsondergang na te apen.

O wit, grauw en groene
Droefenis van kleine velden
Waarin dit slechts overhelde
Naar 't rood van pioenen ...

De associaties, die deze woordtekens begeleiden, zou men achteraf kunnen analyseren en omschrijven. Ik zal het nalaten, want van zulke stijloefeningen had ik op het gymnasium al een afkeer. Deze vorm van „sierkunst" moet, als ieder sieraad, voor zich zelf spreken; laat ik volstaan met te verklaren, dat een dergelijk woordraffinement in geen enkel opzicht onder doet voor dat van Leopold of Engelman ... en dat het, zoals uit het andere werk van Vestdijk blijkt, heel goed met een veel universeler en geschoolder intelligentie samen kan gaan!

De poëzie van de volzin trekt ditmaal (het is geen argument

tegen die poëzie als zodanig!) aan het kortste eind; want vergelijkt men de bundel *In Extremis* van het talent Louis de Bourbon met de bundel van de persoonlijkheden Slauerhoff en Vestdijk, dan blijkt dadelijk één ding: de poëzie van de volzin is zeer geschikt om het talent te flatteren, ook wanneer het kennelijk géén persoonlijkheid dient. Men kan er van opaan, dat de woord-poëzie onmiddellijk mislukt, als zij niet werkelijk eerste-rangs is; maar de muziek van de zin neemt veel halfheid mee en versluiert ook veel tekort aan oorspronkelijkheid. Louis de Bourbon nu is een talentvolle epigoon; zijn poëzie herinnert aan deze en gene (aan Roland Holst zowel als aan Nijhoff), zij is echter nooit authentiek, hoewel soms verrassend door rijpe fraaiheid en bijna bedrieglijke zuiverheid. Zozeer heeft deze dichter zich de invloeden eigen gemaakt zonder ze te overwinnen en zonder er iets van het huis Bourbon aan toe te voegen. Deze soort begaafdheid lijkt mij voor een schrijver de allergevaarlijkste, want hij zal haar waarschijnlijk niet overleven.

In de *Najaarsvruchten* van Reinier van Genderen Stort beleven wij een renaissance van de overwegend moralistische volzin, waarin de poëtische waarde volkomen ondergeschikt is aan de wijsheid, die de dichter over zijn medemensen wil uitstorten. Maar de wijsheden van Van Genderen Stort kunnen niet op tegen zijn ouderwets, soms rhetorisch, soms didactisch, soms alleen maar nietszeggend taalgebruik. Merkwaardig, zo weinig *woordgevoel* als deze man toont te bezitten! Zo kalm en keurig als zijn strophen aflopen, zo conventioneel en houterig komen zijn grootvaderlijke woorden aangewandeld. Karakteristiek voor deze verzen zijn al die aanroepende o's: O zee, O tijd, O diertje zoet, O stilte, O verre duinen, O duur der ziel, O verre tijden, O zon, O land van bloemen, O heerlijk welbehagen, etc. Erasmus wordt als volgt toegezongen:

Ge zijt de vader van het humanisme,
Een levensleer, die voor ons, blanken, geldt,
Die gelden zal ten spijt van alle schisme,
Geprezen gij, o onvolprezen held.

En van zulke behaaglijke rijmen loopt het boekje dan verder over. Wat heeft de prozaïst Van Genderen Stort tot de publicatie van deze vruchten van het Spinozistisch poëzie-album bewogen? Moeten wij soms terug naar de dichters van vóór Tachtig? Een dergelijke reactie lijkt wel wat al te veel op het afschaffen van de straatverlichting in Italië na het Napoleontische tijdvak, waaraan iedere herinnering moest worden weggenomen.

DE VRIES ALS FRIES

THEUN DE VRIES: *Stiefmoeder Aarde*
NINE VAN DER SCHAAF: *Heerk Walling*

Precies twee jaar geleden besprak ik een dikke roman van Theun de Vries, *Eroica*. Men herinnert zich wellicht dit evenement; het was een revolutieroman, die zich in een denkbeeldig land afspeelde en die gelardeerd was met geparfumeerde leiders, fatale vrouwen en soortgelijke wezens. Dit boek was werkelijk het slechtste product van een Nederlands romanschrijver uit de „betere kringen", dat ik ooit onder ogen kreeg; en het is dat gebleven, tot op de dag van heden. Het bewees eens en voor altijd de waarheid van het gezegde over de schoenmaker en zijn leest; het bewees, dat niet ieder talentvol dichter bestemd is om te gaan beunhazen op het gebied van Dostojewsky (of Tolstoi, als Theun de Vries dat liever wil) en dat de eerste eis voor een goede roman is, dat de auteur zijn modellen *kent*. Hij hoeft ze daarom nog niet klakkeloos en voor iedereen herkenbaar *over te gieten*, zoals Willem Paap in zijn *Vincent Haman* het zo verdienstelijk deed; maar hij dient, wil hij zijn lezer overtuigen van de bestaanbaarheid zijner „helden", getuigenis af te leggen van intelligente omgang met de personages, die hij voor het voetlicht brengt. Zodra de romancier zich gaat verlaten op een brute vorm van confectie-fantasie, die ten onrechte verward wordt met de verbeeldingskracht, nodig om een roman te schrijven, is hij verloren, of liever: aan handen en voeten gebonden overgeleverd aan ons aller lievelingstante Hedwig Courths-Mahler.

Ik haal dit geval, dat reeds is bijgezet op het boekenkerkhof, niet op om kwaad te spreken van een litteraire dode, maar uitsluitend als vergelijkingsmateriaal bij de bespreking van De Vries' nieuwe roman *Stiefmoeder Aarde;* en ik zou er voor de volledigheid ook zijn *Rembrandt* nog bij willen halen. Immers: terwijl *Eroica* De Vries' „diepste val" betekende, was *Rembrandt* zijn beste werk, tot dusverre (afgezien van zijn

gedichten, die ik hier buiten beschouwing wil laten). In *Rembrandt* kon men de qualiteiten van de schrijver als prozaïst gemakkelijk genoeg ontdekken; De Vries is een man, die veel gevoel heeft voor de sfeer, voor het pittoreske, en zolang hij daarin zijn kracht zoekt, houdt hij zich bij zijn „leest"; de gedeelten in het boek, die geslaagd zijn, zijn de beschrijvende gedeelten. Dit overbrengen van sferische stemming is De Vries hier meermalen goed gelukt, omdat hij de psychologie van de romanfiguren niet te zeer op de voorgrond liet treden; waar dit wèl het geval is, voelt men onmiddellijk, dat hij iets riskeert, waarvan hij de gevolgen niet overziet. Toen hij zich nu in *Eroica* opwierp tot kenner van de revolutie en als sfeer een verzonnen stad koos, die natuurlijk geen sfeer hééft, was hij er zo naast, dat het moeilijk viel de stemmingskunstenaar van *Rembrandt* te herkennen.

Over de vraag, welke roman superieur is, de psychologische of de beschrijvende, sferische, valt te twisten; maar ik wil dat thans niet doen en uitgaan van het feit, dat beide genres naast elkaar bestaan. Ik heb een instinctieve voorkeur voor de psychologische roman, die zich met de kennis van het „coeur humain" bezighoudt en de beschrijving supprimeert ten gunste van het onthullende detail; een grote categorie van de hedendaagse romanschrijvers echter behoort tot de beschrijvende soort, en die mensen moeten er ook wezen, zoals de vader tot zijn zoon zeide, toen deze de aansprekers belachelijk wilde maken. Bovendien: tout genre est bon hors le genre ennuyeux, en in het kader van *ieder* genre kan het genie bewijzen, dat de qualiteit niet aan een bepaald litterair „soort" gebonden is. Nemen wij dus voorlopig aan, dat de beschrijvende roman zijn recht kan laten gelden. Wij zullen dan echter dadelijk daarna moeten vaststellen, dat de verhouding tot de stof bij de beschrijvende romancier geheel anders is dan bij de auteur van de psychologische roman. Over hetzelfde onderwerp schrijven zij op tegengestelde wijze; ik heb daarvan al eens een voorbeeld gegeven bij de bespreking van Anthonie Donkers *Schaduw der Bergen*, dat het gegeven (een samenleving van halve en hele zieken in Davos) gemeen heeft met *Der Zauberberg* van Thomas Mann ... en verder in niets op

dat meesterlijke psychologische boek lijkt. De beschrijver vermeit zich in de veelheid van het uiterlijke, hij benadert zijn mensen „impressionistisch", belicht hen van alle kanten, maar dringt nooit met één schot tot de kern van hun persoonlijkheid door. Het is hem daarom ook niet te doen; hij wil een panorama, of desnoods een sociaal tijdsbeeld, hij wil, zoals Zola, de „werkelijkheid" als een architectuur en als een aanklacht. De eigenlijke belangstelling voor het „coeur humain" blijft hem vreemd; de beschrijvende auteur heeft daarvoor geen tijd, omdat hij langs een andere weg zijn doel wil bereiken.

Theun de Vries nu, die in zijn *Rembrandt* bewezen had, dat hij door woorden sfeer kon scheppen, en in zijn *Eroica* even duidelijk bewees, dat hij als psycholoog van hem onbekende karakters alle scherpschutters-eigenschappen miste, geeft in zijn *Stiefmoeder Aarde* een tussenvorm. De weinig aangename ervaring, opgedaan met *Eroica*, heeft hem ongetwijfeld iets geleerd, mogen wij veronderstellen, want hij heeft hier een stof gekozen, die hem vertrouwd is: het Friese boerenleven. Hier geen uit de grond gestampte filmstad met nauwelijks door een streek verf aan het oog onttrokken atelier-coulissen, maar een land, waarvan De Vries de sfeer heeft ingezogen. Men merkt dat aanstonds aan talloze kleine trekjes; de schrijver weet, waarover hij het heeft; hij zuigt niet uit de sappige romanciersduim, maar spreekt over een materie, die hij uit eigen aanschouwing kent. Het boek speelt in de vorige eeuw, maar het is niet in de eerste plaats de afstand van de historische feiten, die zich laat gelden; de realiteit van *Stiefmoeder Aarde* is die van de beschrijvende aanschouwelijkheid. Vooral het eerste boek, dat de gewezen „dolkop, messensteker, drinker en schimper" Wychman Wiarda, vader van de weifelende Tjalling en de zwartharige driftmens Jarig, tot onderwerp heeft, is zeer beeldend geschreven; als afzonderlijke novelle gepubliceerd zou het De Vries zeker veel meer flatteren dan de dikke roman als geheel nu doet.

Een voorbeeld van de stijl; Jarigs verhouding tot de natuur:

„Hij was opperbest, zo lang men hem niet dwarsboomde. Hij deed het werk, dat hij had te doen, en wist steeds, wat er

op de boerderij gebeuren moest; hij verspilde geen kostbare uren aan nietigheden, zoals zijn broer. Maar hij vond bij al zijn werken ook de tijd door de weilanden te zwerven, in het voorjaar eieren thuis te brengen van de zeldzame vogels, of de gestroopte eenden. Hij kende iedere dam, iedere sloot, elke schakering van het toch al zo effen veld. De dode vlakte bezat voor hem een bewogen rijk leven. De minste wijziging in het strakke gezicht van die uitgestrektheid viel hem op. Het was of hij, om te leven, niets meer nodig had dan dit zwijgend en geheimzinnig leven van de natuur. De grond kennen – zien, waar de klaver het vetste is (hoe komt dat?) – waar lisdodden opschieten en bittere wortels (daar is moeras, pas op) – waar de boterbloemen niet willen tieren, waar het land doorvreten wordt van muizen – waar aalscholvers op vis azen (onthoud die plek en dat water!) – en waar de meeste kieviten en tureluurs schreeuwen en buit bemachtigen boven de groene greppels!"

Reeds dit kleine stijlfragment (en verder uit de gehele opzet van de roman, evenals uit de persoonsbehandeling) kan men opmaken, waar Theun de Vries als romancier thuis hoort; niet bij Dostojewsky, noch bij Tolstoi, maar bij de Scandinaafse litteratuur, bij Trygve Gulbranssen b.v., de schrijver van de romantische boerentrilogie, die thans ook in het Nederlands vertaald verschijnt. Hier valt niet de nadruk op de psychologie (die altijd lichtelijk conventioneel en op effect berekend blijft), maar louter en alleen op de sfeer van het land, waarin ook de mensen een pittoreske functie hebben. De boer blijft duidelijk een verbeelding van de stadsmens, maar hij is met kennis van zaken behandeld door iemand, die hem althans in zijn kleding, zijn woning, zijn huisraad en zijn zeden heeft bestudeerd. Overal, waar De Vries zich aan deze „scandinaafse" zelfbeperking heeft gehouden, toont hij de goede smaak van de beschrijvende auteur. Het zijn vooral (na het eerste boek, dat als geheel verreweg het beste is en het sterkst in de herinnering blijft) losse episoden (volksfeest, bruiloft, e.d.), die De Vries gelukt zijn; waar hij zich „schilderend kan verliezen" bewijst hij de qualiteiten en grenzen van zijn schrijverschap.

Ook de grenzen. Want ik schreef al, dat het eerste boek, afzonderlijk gepubliceerd, hem meer zou flatteren dan de gehele *Stiefmoeder*, en op dat eerste boek volgen er nog zes andere! Het is De Vries niet gelukt zijn roman, die natuurlijk weer behoorlijk dik is, op peil te houden. De vader van het geslacht Wiarda en zijn zoons Tjalling en Jarig zijn zeer goed getekend; met name het conflict tussen de twee broers bij de vrijage is werkelijk gezien. Maar dan verbrokkelt de compositie.

Het leven van Tjalling en zijn gezin opent geen nieuw gezichtspunt meer, zodat de auteur in herhaling van motieven vervalt. Jarig, die na een verblijf van vijftien jaar in de gevangenis, onder de arbeiders terecht komt, wordt tenslotte voor De Vries een voorwendsel om een op zichzelf wel interessante reportage te geven van het optreden van Domela Nieuwenhuis, van de eerste socialistische beweging in Friesland en wat daarmee samenhangt; maar deze reportage heeft geen waarde als roman en had beter in een brochure kunnen worden ondergebracht. De cliché's van *Eroica* duiken in het laatste stuk van *Stiefmoeder Aarde* dan ook weer op; hier verlaat De Vries zijn gebied om in het politieke water te zoeken wat hij er zeker niet vinden zal. De conceptie van de *dikke* roman schijnt voor De Vries meer aantrekkingskracht te hebben dan het schrijven van een volkomen gaaf (en desnoods dan maar dun) boekje.

Met dat al is *Stiefmoeder Aarde* na *Eroica* een terugkeer van de auteur van *Rembrandt*. Alleen de erotische passages zijn ook thans weer gedurfd cliché van de kwalijke soort.

De Wereldbibliotheek geeft een herdruk van een vrijwel vergeten boekje van Nine van der Schaaf, dat in 1921 als luxe-uitgaaf verscheen onder de titel *Friesch Dorpsleven uit een vorige Tijd* en thans *Heerk Walling* heet. Mevrouw Romein-Verschoor heeft er in haar studie over de Nederlandse vrouwenroman op gewezen, dat Nine van der Schaaf op de achtergrond is gedrongen door veel minder betekenende schrijfsters, en dat is (onder alle voorbehoud ten opzichte van de qualiteit van haar werk, dat zuiver, maar niet baanbrekend is) zeker

waar; men kan het aan dit boek verifiëren. „Het werk van Nine van der Schaaf is een levende loochening van de opvatting, dat alle fantasie den Hollander vreemd is", zegt mevr. Romein. „Zij besteedt – niet altijd! – meer zorg aan haar taal dan een dozijn veel gelezen romanschrijfsters bij elkaar, en de mensenwereld om haar heen spiegelt zich zo rijk en zinrijk in haar gedachtenleven, dat zij nooit de behoefte toont haar persoonlijke zorgen en gemoedsverwikkelingen als „tijdsproblemen" in de wereld om haar heen te projekteren en uit te beelden."

Heerk Walling speelt ongeveer in hetzelfde milieu en dezelfde tijd als de roman van Theun de Vries. Men herleest het boekje met het gevoel, dat Nine van der Schaaf inderdaad als styliste voortreffelijke eigenschappen bezit; zij zou een vrouwelijke Van Schendel kunnen zijn, een Van Schendel uit de vroegere jaren wel te verstaan, zo verdroomd en ijl is de toon, zo weinig forsheid heeft het feitelijke in verhouding tot de ietwat zwak-vrouwelijke uitbeelding van de mensen. Ook de hoofdpersoon Heerk Walling is een voorbijgaande vlaag vage poëzie, en zijn leven heeft de tweedimensionaliteit van een gevoelig aangezette schim.

Deze ingetogenheid is echt, en daarom verdient de herdruk niet onopgemerkt te passeren.

REIZEN EN REIZIGERS

LEONHARD HUIZINGA: *De Gestroomlijnde Wereld*
C. BORSTLAP: *Een Schip Vaart uit*

Vroeger was hij, die zijn vacantie in eigen land doorbracht, terwijl hij geld had om een reisje naar de Harz te maken, een man zonder fantasie, een luiaard en een provinciaal; tegenwoordig is hij, nu het nationalisme zo duur en het heroïsme zo goedkoop is geworden (men kan „duur" en „goedkoop" hier naar willekeur verwisselen), bijna een held. Door het Nederlandse hotelbedrijf te begunstigen kan men er in deze dagen op rekenen ook ideologisch hoger te worden aangeslagen door degenen, die thans het monopolie hebben van vaderlandslievendheid; „het mooie land zo bij de hand" is niet slechts een toeristische, het is ook een patriottische leuze. Men moet daar van profiteren, als men overigens zo weinig kansen heeft als uw criticus, die ditmaal opzettelijk niet verder ging dan de Schelde en de Gelderse vallei (die mythologische vallei, die men zich als kind zo diep en groen voorstelt, en die au fond niets anders is dan een geographisch begrip zonder andere aanschouwelijkheid dan Amersfoort). De eigen-landman voelt zich triumphator, als hij in zijn huis terug is; hij voelt zich zoals in de middeleeuwen de asceten, die met de duivel hadden gestreden en hem tenslotte onder gekregen, hij voelt zich voor het eerst waarlijk Nederlander met uitzicht op een decoratie, hij voelt zich blubo, als hij de vaderlandse melk „zo van de koe" gebruikt, want hij weet nu, sedert zijn vacantie, met hoeveel moeite deze melk door nijvere Nederlandse landbouwers uit de uiers van het roodbonte IJsselvee en andere veesoorten wordt geteeld. De Franse wijndrinkerij is hem een gruwel geworden en zelfs een steen des aanstoots; het Duitse bier herinnert hem onmiddellijk aan de internationale verbroedering tussen Peru en Oostenrijk; en alleen aan de Engelse porridge denkt hij nog met enig welbehagen, omdat de Engelsman ook zo kalm is als de Nederlander (al

woont hij dan op een eiland, en in dit opzicht staat hij toch weer beneden ons). Kortom, het verblijf i.e.l. is tegenwoordig een kuur zowel voor het lichaam en de geest als voor het geweten; men weet voortaan het nationale werk van Rie Mastenbroek boven het uitheemse van Einstein te schatten, want deze dame „sprak ook een woordje mee" en tikte uit naam van Nederland als eerste aan, hetgeen men van Einstein niet kan zeggen. Nationaler dan ooit hervatten wij dus ons werk en nemen ons voor, onder deze rubriek het Nederlandse boek hoger aan te slaan dan welke boeken der internationale letteren ook. De Nederlandse boekhandel zal niet meer over ons te klagen hebben; wij bouwen voortaan op, wij kennen nu de uitzonderlijke verdiensten onzer e.t. (eigen taal), die van de indogermaanse talen de enige is, die door haar fikse syntaxis het nadenken over cultuurbolsjewistische problemen te enenmale onmogelijk maakt. Wij beloven steeds eenvoudiger te zullen worden, steeds meer begrip te zullen tonen voor het aandeel der dames aan onze romanproductie en steeds minder te laten verluiden van wat er in het buitenland te koop is; want alleen op deze wijze zullen wij bewijzen kunnen, waarlijk lessen te hebben getrokken uit de Nederlandse hotelrekening, die op alle hotelrekeningen, van Berlijn tot Moskou, voor heeft, dat zij in zuiver nationale geldswaarden aangeeft, welk bedrag men in weinig dagen kan kwijtraken.

Maar in ernst (want dit was nog gekheid, zoals men wellicht uit de schertsende toon reeds heeft opgemaakt): het verblijf i.e.l. heeft toch zijn goede zijden. Reizen in den vreemde heeft altijd iets te maken met het jagen naar records; men is aan den vreemde verplicht iets (en zo mogelijk véél) te zien, men voelt zich in dien vreemde maar half gerechtigd rust te nemen. Reizen en snobisme hangen nauw samen; zij vereisen beide die beweeglijkheid des geestes, die geen tijd laat voor ordinair „bezinken", zij behoren beide tot de verstrooiing van de cultuurmens, die door de veelheid aangewezen wordt op de veelzijdige belangstelling en de snelle reactie.

En als de trein niet voort wil, zeer ten detrimente
Van uwe lust en hoop en zuur betaalde centen,

Blijf kalm en open uw valies; put uit zijn voorraad
En ge ondervindt dat nooit een enkel uur teloor gaat.

En arriveert de trein in een vreemdsoortig oord,
Waarvan ge in uw bestaan den naam nooit had gehoord,

Dan is het doel bereikt, dan leert gij eerst wat reizen
Beteekent voor de doolaards en de ware wijzen.

Wees vooral niet verbaasd dat, langs gewone boomen,
Een doodgewone trein u voert naar 't hart van Rome.

Zo dichtte eens Jan van Nijlen; maar hoeveel mensen nemen deze wijsheid ter harte? en wie kan zeggen, dat hij zelf werkelijk bevoegd is zich tot de genoemde doolaards (zonder hoofdletter) en ware wijzen te rekenen? De gewoonheid wordt door de meeste reizigers versmaad, en men kan zeggen, dat het feit van het reizen als zodanig er enige aanleiding toe geeft. Het is zo interessant, het reizen, en eer men aan de gewoonheid toe komt, moet men zich aan veel vreemds gewend hebben. Daarom heeft het verblijf i.e.l. althans het voordeel der gedwongen beperking van decor; als disciplinaire straf zou het voor veel globetrotters sterk aan te bevelen zijn. Het stijlprocédé fa. Ilja Ehrenburg, dat meer en meer hèt procédé wordt voor hen, die willen laten zien, dat zij het flegma van Phileas Fogg in hun persoon combineren met de zakelijkheid van Deterding en de ontroerbaarheid van Keyserling, zou, bij veelvuldige toepassing van die straf, waarschijnlijk gaan kwijnen en misschien (wie weet!) zelfs verdwijnen! Maar wil daarop enige kans bestaan, dan zal de reclame voor onze nationale weiden en heiden nog veel intensiever moeten worden gevoerd.

Ik nam als vacantielectuur mee (als tegenwicht tegen e.l.) het boekje van Leonhard Huizinga, met een alleraardigst omslag en een aantrekkelijke typographie. Leonhard Huizinga („die het talent van zijn vader heeft geërfd", zoals de uitgever ergens annonceerde; maar over dergelijke erfenissen spreekt men evenmin in het openbaar als over de gewone, wil mij

voorkomen) betoont zich in *De Gestroomlijnde Wereld* een aangenaam causeur en een vlot prozaïst. Hij bezocht vele plaatsen op de aardbol, die nog rond is; „maar haast u", zegt hij, „want morgen zal men de aarde stroomlijnen om haar sneller door het heelal te laten schieten. ..." Deze geestigheid – ik moet het er dadelijk bij zeggen – is niet een van zijn beste; in zijn meer geïnspireerde momenten vindt hij wel een vernuftiger zet. Zijn boekje getuigt ervan, dat hij in Indië, in Bakoe, in Brand, en in Tanger was; men mag hem dus onder de globetrotters rekenen, al reisde hij ook op Walcheren. De reactie van deze auteur op al dit reizen is ongelijk, maar zij is op haar best amusant of gevoelig; waarschijnlijk bedoelde Huizinga ook niet anders. Het is trouwens verre van gemakkelijk om werkelijk op een zeker peil (liggend boven het weekblad *De Lach*) amusant te zijn, en waar Huizinga er dus in slaagt ons te laten lachen (of werkelijk een sferische impressie te geven), erken ik gaarne zijn verdiensten. Als reis-journalist mag men Huizinga veilig een zeer goede toekomst voorspellen, als hij zich tenminste in die richting wil ontwikkelen. Als „razende reporter" is hij aanzienlijk minder razend dan Egon Erwin Kisch; hij is het type van de lichtelijk sceptische kosmopoliet, die er uiteraard niet aan denkt verder te gaan dan men in een „indruk" gaan kan, maar toch zo nu en dan wel een idee-ballonnetje oplaat: een anecdote, een veegje kleur, dat authentiek aandoet, een sneer op de gemiddelde toerist, die zich door alles wat exotisch is laat beetnemen. Huizinga is bereisd genoeg om zich *niet* te laten beetnemen door de dingen, waardoor een Cook-adept zich laat beetnemen; hij weet, dat lang niet alle leeuwen, waarmee men in de woestijn dreigt, echte leeuwen zijn, hij vindt ook allerlei grote „nummers" van het toerisme (de pyramiden en zo) wat afgezaagd en leest de ziel van het Oosten liever af uit de werkzaamheden van een schoenpoetser. Dit soort minachting voor de gewone toerist kenmerkt het gehele boekje van Huizinga; zijn toon is die van de achteloze reiziger. Dat heeft zijn voor en zijn tegen. Men wordt als globetrotter niet zo gemakkelijk dupe als de man, die hijgend en zwetend achter een gids en monumenten aanholt, zonder tot bewustzijn te komen eer

hij zijn reis achter de kiezen heeft; maar men wordt daarentegen gemakkelijker dupe van een zeker reissnobisme dat al evenmin verkwikkelijk is, op den langen duur. Ik vind Huizinga het best, waar hij de indruk maakt van toch nog een weinig dupe te zijn geweest à la manière van de „gewone" reiziger en waar hij zich niet forceert tot de superioriteit of (erger) de leukheid van de bereisde roel, die „het leven kent". Een impressie als „De Trap aan de Bosporus" of „Dublin" heeft de zuiverheid van het geziene en tot enkel elementaire notities herleide landschap met een eigen, onvervreemdbaar karakter. Dan vindt men op deze bladzijden veel, dat zijn qualiteiten heeft als vlotte journalistiek en aphoristische vacantielectuur, maar toch beneden het peil der beste bladzijden blijft; en helaas vindt men daarnaast ook onverdraaglijke flauwiteiten, pour épater le bourgeois, zoals de mopjes over Parijs („Maak u geen overdreven voorstellingen! De dames in het Casino de Paris hebben meer aan dan u lief is. Blijf maar liever thuis en ga op een warme Zondag naar het stille strand in Scheveningen!" etc.), waarop men alleen met een luid „hihi" kan antwoorden. De invloed van het Ehrenburg-patent is bij Huizinga gelukkig maar sporadisch aan te wijzen.

Het is niet zo eenvoudig als het lijkt af te rekenen met het snobisme, want „all men are snobs about something" (Aldous Huxley). Iedere vorm van cultuur veronderstelt een zekere toewijding aan het cultuur*spel*, die echter ook ieder ogenblik kan omslaan in snobistische pretentieusheid; veel van wat Hooft en Huygens als cultuurspel bedreven, zouden wij, aangenomen dat de letterkundige tradities hier de onbevangenheid niet stelselmatig vertroebelden, volgens onze normen snobisme noemen. De grenzen zijn vloeiend; het is nooit met mathematische zekerheid uit te maken, waar de toewijding aan de cultuur overgaat in lege „Spielerei" met de cultuur; ook het reis-snobisme van de globetrotter Huizinga blijkt telkens zijn oorsprong te hebben in een eenvoudige gevoeligheid: die van de gewone reiziger.

„*De Gestroomlijnde Wereld, zijnde* een beknopt handboek voor de schoone kunst van het reizen, *behandelende* de zeden en gewoonten van toeristen en hen die het willen worden,

van handels-, studie-, huwelijks- en wereldreizigers, van dagjesmenschen, verlofgangers, bedelaars en dichters, van landverhuizers, ontdekkingsreizigers, avonturiers en vagebonden, *inhoudende* niet alleen een schat van beschrijvingen van vreemde landen, zeeën, kusten en steden in alle op heden bekende werelddeelen, maar ook een onuitputtelijken rijkdom aan wijze raadgevingen en nuttige wenken, betreffende de lengte van rekeningen en wandelingen, de diepte van rivieren en glazen, de hoogte van fooien en bergen en de breedte van zeeboezems en hotelbedden, *aangevuld met* tal van droevige, verwonderlijke en vroolijke (edoch oirbare) geschiedenissen, plaatsgrijpend in oost en west, noord en zuid, *aldus* naar geheel nieuwe en tot op heden onbekende bronnen samengesteld en bijeengeschreven door Leonhard Huizinga ten gerieve en tot vermaak van zijn echtgenoote."

Dit is de volledige titel van Huizinga's boekje. Het wil kennelijk een spel zijn, met het accent van de auteur, die voor zijn vermaak schrijft en zichzelf niet au sérieux neemt. Waar die belofte in vervulling gaat en waar de toon geforceerd klinkt: het is een quaestie van smaak. In ieder geval karakteriseert deze titel Huizinga volkomen; so we know where we are. ...

Een Schip Vaart uit van C. Borstlap is een reisverhaal van een stuurmansleerling op het vrachtschip „Soembawa". Ik zou het willen klasseren onder het genus „frisse en rauwe journalistiek, bedrieglijk soms gelijkend op litteratuur van het Ehrenburg-patent". Deze stijl van het zeemansjournaal is tegenwoordig gespecialiseerd op de gedurfde realistische effecten, maar in wezen wordt hier toch de goede oude traditie van onze A. Werumeus Buning voortgezet; alleen had Werumeus Buning iets bescheidens en conscientieus' over zich, dat bij het Borstlap-genre heeft plaats gemaakt voor radiotelegrammen-branie en „moderne" jovialiteit, die de reportage en het feuilleton in combinatie trachten te slaan. Invloed van het filmrhythme (zoals dat heet) op de litteratuur. Maar hoezeer het mij ook spijt vanwege het e.l., dat ik het zeggen moet: in het soort is *Die letzten Segelschiffe* van de Duitser Heinrich Hauser over de gehele linie beter.

DE STILLE KRACHT

P. A. DAUM (MAURITS): *Goena-Goena*

In het algemeen sta ik sceptisch tegenover de mensen, die altijd op zoek zijn naar één of andere „stille kracht", die in alles werkt, dat voor hen ongunstig uitkomt of hen met enig gevaar bedreigt. De tegenwoordige maatschappij is rijk aan zulke complexen, aan geloof in de Protocollen van Zion, in de „hand van Moskou", in de geheime actie der vrijmetselaars en andere duistere griezeligheden, die het gemak hebben, dat zij het wereldbeeld kinderlijk eenvoudig maken; men schrijft eenvoudig alles aan het wroeten van de duivel toe, die men zich heeft uitgezocht ... en de complicaties vallen als bij toverslag weg! Het is zelfs zó eenvoudig, dat het er verdacht uitziet; als men een gecompliceerd mechanisme hoort oplossen volgens de logica van het kindersprookje, gaat men er toch toe overhellen te geloven, dat de werkelijke situatie een weinig minder sprookjesachtig is.

Maar aan één „goena-goena" ga ik tot mijn eigen verbazing steeds meer geloven: dat is aan de stille kracht, die in Nederland werkt om de litteratuur van het z.g. *gezonde verstand* te verdonkeremanen. Aanvankelijk dacht ik steeds weer aan een ongelukkig toeval, wanneer ik een boek ontdekte, dat tot de „toevallig vergeten" werken van een „toevallig vergeten" auteur behoorde; maar langzamerhand moest ik wel tot de overtuiging komen, dat er „some system in this madness" is. De gevallen lijken nl. zoveel op elkaar, dat de samenhang tussen de ene en de andere verwaarlozing zich als het ware opdringt. Of als er van verwaarlozing niet bepaald kan worden gesproken, stuit men op een nog eigenaardiger omstandigheid: de schrijvers van het gezond verstand worden hier en daar inderdaad gewaardeerd, maar om eigenschappen van hun werk, die met hun voornaamste qualiteiten weinig uitstaande hebben. Zo b.v. het geval Elsschot. Men merkte deze

merkwaardige verteller in de tijd, toen hij zijn *Villa des Roses* en zijn *Lijmen* schreef, wel even op, maar men deed hem in één zak met andere realisten van een geheel ander (volgens mijn mening minder) plan. Want Willem Elsschot werd later niet her-ontdekt, omdat de critiek vergeten had hem als prozaïst op de schouder te kloppen, maar omdat hij op zeer markante wijze dàt stadium vertegenwoordigt, waarin het gezond verstand zich in de oppositie begeeft tegen allerlei modes; zowel door de eenvoud en de zakelijkheid van de stijl, die hij schrijft, als door de onaandoenlijkheid en nuchterheid ten opzichte van de voorbarige ernst, die zijn levensbeschouwing kenmerkt, is Elsschot een persoonlijkheid, die in de oppositie is tegen de mode-stijl van het Tachtiger naturalisme en het levensbesef, daarbij behorend.

Een figuur, die tot dezelfde categorie van het gezond verstand behoort en ongeveer op dezelfde wijze werd bejegend, is Nescio (pseudoniem voor J. H. F. Grönloh), wiens novellen *Dichtertje*, *De Uitvreter* en *Titaantjes* in 1918 verschenen, sedert dien onvindbaar waren en pas in 1933 werden herdrukt; ook deze auteur, die verder vrijwel niets meer van zich heeft laten horen, is een typisch vertegenwoordiger van het gezond verstand, dat de phraseologie der maatschappelijke groepen met bijtend zuur aantast; zijn uitvreter Japie is in zijn soort een wezen met de gaafheid van de volstrekte raté, die de onuitstaanbaarheid en de wijsheid van het naakte gezonde verstand gelijkelijk in zich verenigt. Dan hebben wij het curieuze geval Willem Paap, wiens roman *Vincent Haman* zozeer door de stille kracht werd weggedrukt, dat het grootste deel van het lezend publiek schrijver noch boek zelfs bij name kende; ook in *Vincent Haman* wordt het gezond verstand inzet; Paap bestrijdt allerlei soorten van zelfgenoegzame specialismen (de navertellerij en artistieke verdwazing van Tachtig, maar ook het „marxisme voor een dubbeltje"). In de poëzie zou men ter vergelijking *Brahman* van Dèr Mouw kunnen aanhalen, al liggen hier de verhoudingen natuurlijk enigszins anders.

Onmiddellijk bij Elsschot, Nescio en Paap en hun gezond verstand sluit zich echter aan de Indische schrijver Maurits (P. A. Daum) geb. te 's-Gravenhage 1849, gestorven in 1898,

redacteur achtereenvolgens van *Het Vaderland*, het *Bataviaasch Handelsblad* en het *Bataviaasch Nieuwsblad*. Men kan veilig zeggen, dat tot voor kort niemand, die niet speciaal met Indië te maken had gehad, hem kende; zijn naam vertegenwoordigde niets, zijn boeken waren niet meer te bereiken, behalve soms antiquarisch in smerige kaftjes en aangevreten papier. Jan Prins, Gerard Brom en Du Perron komt de eer toe, hem weer naar voren te hebben gebracht (men ziet aan de personen al, dat de appreciatie niet bepaald uit één hoek komt); Prins in de enquête van *Het Vaderland* over onder- en overschatting, Brom in zijn boek *Java in onze Kunst*, Du Perron in zijn essaybundel *De Smalle Mens*, vestigden de aandacht op deze eens als feuilletonist gretig gelezen en daarna vergeten schrijver van niet minder dan zeven romans, in de tijd van tien jaar geconcipieerd. In 1884 verscheen *Uit de Suiker in de Tabak;* daarop volgden *Hoe hij Raad van Indië werd* (1888), *Goena-Goena* (1889), *In en uit 's Lands Dienst* (4 dln. 1889–'90), *„Ups" en „Downs" in het Indische Leven* (1892), *Nummer Elf* (1893) en *Aboe Bakar* (1894); wie kent de titels met hun deels zo typisch feuilletonistische en ook negentiende-eeuwse klank?

Ik ontleen deze bijzonderheden aan het voorwoord, dat Du Perron heeft geschreven voor de nieuwe uitgave van *Goena-Goena*, een van de beste, maar naar ik meen lang niet de enige zeer goede roman van Maurits. Ik ken Daums debuut *Uit de Suiker in de Tabak*, dat mij toevallig in handen kwam; het is als geheel zeker veel minder gaaf dan *Goena-Goena*, maar stellig de moeite van een herdruk overwaard, al was het alleen om de figuur van de planter, die op zijn Kantiaans relativist geworden is; naar verluidt moet Daums laatste boek *Aboe Bakar* zijn meesterwerk zijn. Hoe het ook zij, wij mogen blij zijn met deze eerste poging om Maurits te rehabiliteren; in *Goena-Goena* leert men hem in al zijn qualiteiten kennen; en reeds op grond van dit ene, zeer boeiende en rijke boek kan ik mijn verbazing niet op over het feit, dat men hier te lande een zo middelmatige en onoorspronkelijke schrijfster als mevr. Székely-Lulofs met belangstelling overstelpt. Is hier soms ook de stille kracht aan het werk? Zij duwt nl. niet alleen achteraf

wat gezond verstand heeft, maar blaast ook op, wat daaraan een opmerkelijk gemis vertoont. Het enige boek „over Indië" mij bekend, dat in aanmerking komt om met *Goena-Goena* in één adem te worden genoemd, is *De Stille Kracht* van Louis Couperus, en dit waarlijk niet, omdat de onderwerpen toevallig iets gemeen hebben; de door Couperus opzettelijk in een sfeer van Oosters mysterie gehouden sirih-spuwerij komt bij Maurits, die geen Tachtiger en geen man van schilderend proza is, niet voor; maar in één adem mag men Maurits en Couperus noemen, omdat zij beiden in hun soort èn het vereiste talent èn de vereiste afstand hadden, die het hun mogelijk maakten een beeld op te roepen van de Europeaan in de tropen en van de tropen in hun deformatie dóór de Europeaan. (Ik ga hier Du Perrons *Land van Herkomst* stilzwijgend voorbij, omdat het tot een andere geestelijke aera behoort en bovendien niet alleen een „boek over Indië" is.) Bij mevr. Székely ontbreekt vooral de afstand, terwijl haar talent (zoals ik in een opstel over haar boek *De Hongertocht* heb trachten aannemelijk te maken) zich op een veel lager niveau beweegt. Maurits is zeker oneindig interessanter als bron van kennis van de Indische „toestanden", maar behalve dat is hij een voortreffelijk, tamelijk slordig, maar altijd boeiend schrijver, een geboren uitbeelder van koloniale mensen en een man vol gezond verstand, zakelijk, nuchter, zeer humoristisch (de humor is hier het eerste en nooit bedriegende bewijs van het gezond verstand!) en alleen cynisch voor degenen, die er belang bij hebben, dat de verhoudingen tussen mensen onderling stelselmatig met te dikke en verheven woorden worden aangeduid ... en daarmee vervalst.

De slordigheid (die overigens in *Goena-Goena* erg meevalt en slechts sporadisch aanleiding geeft tot een kleine vervlakking) kan men hier gemakkelijk verklaren uit de omstandigheid, dat Daum zijn boeken als feuilleton moest schrijven; Du Perrons vergelijking-onder-voorbehoud met Balzac lijkt mij hier zeer op haar plaats; en de qualificatie cynisme, die men in verband met Maurits' oeuvre wel eens heeft gebruikt, heeft men gebruikt voor alle auteurs van de „gezond-verstandgroep", omdat zij niet meedoen aan het knusse en het

quasi-verhevene. Ik vind in Daum eerder een onmiskenbare hartelijkheid en natuurlijke warmte, die, samengaand met een absoluut gebrek aan zin voor humbug, merkwaardigerwijze op sommige mensen werkt als een rode lap op een stier; de natuurlijke vermenging van het groteske en het tragische, die kenmerkend is voor het individu in zijn conflict met de sociale conventies en die in *Goena-Goena* zo uitstekend is gegeven in het huwelijksgeval van de langzaam betoverde notaris en de berekenende tovenares-in-commissie Sarinah, steekt slechts als cynisme af naast *Armoede* van mevr. Boudier.

Een voortreffelijk verteller, deze vergeten Maurits; eigenlijk zijn de kleine slordigheden in zijn stijl eerder een attractie dan een argument tegen hem. Zij laten overtuigend zien, dat deze man geen modelitterator was, dat hij schreef uit overvloed en niet uit gebrek, zoals vaak voorkomt; evenals bij Slauerhoff (waar hij verder niet op lijkt) is bij Maurits de slordigheid mede een teken van waarachtigheid; hoe gemakkelijk had Daum in zijn vak niet kunnen „ontaarden", als hij niet geschreven had uit een overmaat van inspiratie! Wat de lezer dadelijk voor Maurits inneemt, is het ontbreken van ieder soort litteraire aanstellerij; hij is eigenlijk een echte negentiende-eeuwer, hij heeft niets van een Tachtiger en daarom ook niets van de woordkunst-pretentie van Tachtig, maar hij heeft ook niets van de moderne romanschrijvers, die geen personage kunnen neerzetten zonder aan een Oedipus-complex te denken. De mensenkennis heeft in *Goena-Goena* het karakter van argeloze spontaneïteit: ziedaar een van de voordelen van het feuilleton. Dat komt vooral duidelijk uit in de dialoog, die bij Maurits altijd voortreffelijk is; schijnbaar nonchalant (en waarschijnlijk ook wel nonchalant neergeschreven), maar altijd authentiek door het afgeluisterd-zijn en tevens beknopt door het vermogen van de auteur om tussen het wezenlijke en bijkomstige in de conversatie te onderscheiden. Als Betsy (de vrouwelijke hoofdpersoon uit *Goena-Goena*, die van de stille kracht gebruik wil maken om notaris Bronkhorst, met behulp van haar oude Indische meid Sarinah, van zijn vrouw te laten scheiden) tegen Sarinah zegt: „Ik geloof, dat je *een best merk* geweest bent", dan is dat geen boekentaal, maar in

drie woorden een stuk Indische wereld, een stuk verhouding tussen meesteres en slavin; trouwens, het gehele complex van ambivalente gevoelens, dat tussen dame en oude inlandse getrouwe bestaat, komt bij Maurits uitstekend tot zijn recht; primair is hier de door de koloniale toestanden geschapen band, die slaafse genegenheid en bijgelovige aanhankelijkheid evengoed inhoudt als de latente haat en de wederzijdse verachting van twee rassen.

Ook de „fabel" is in deze roman uitmuntend gesitueerd. De „goena-goena", die in de ontwikkeling van de gevoelens tussen de door zijn materiële welstand wat ingedommelde charmeur Bronkhorst en de berekenende coquette Betsy („weduwe Den Ekster") een rol gaat spelen, wordt bij Maurits geen gemakkelijk middeltje om de psychologie van het geval te vervangen door een geheimzinnige kracht; de hekserij en de tovermiddelen zijn veeleer komische elementen („het hoort erbij", zegt Sarinah telkens met de regelmaat van een klok), terwijl het proces van onbewustheid naar bewustheid bij Bronkhorst en van improviserende berekening naar fanatieke berekening bij Betsy tot een mechanisme van sexuele ijdelheid bij de man en verlangen naar een „goede partij" bij de vrouw wordt herleid. Geen zweem van idealisering, maar een dodelijke preciesheid; de stadia van het proces ziet men (onder de gewone voorwendsels der verschonende woorden) onverbiddelijk op elkander volgen. Wat met Bronkhorst gebeurt, is, in een totaal andere sfeer, hetzelfde als wat met Aschenbach uit *Der Tod in Venedig* van Thomas Mann of met Gide's „immoraliste" Michel gebeurt; de „apollinische" notaris, met een goede practijk en een brave vrouw, ziet men langzamerhand veranderen in een „dionysische" man zonder stuur of rem; men kan zich zonder enige moeite voorstellen, dat hij, als hij de gevaarlijke Betsy niet was tegengekomen, nooit aan ontrouw zou hebben gedacht, en ook, dat hij, nadat de stille kracht is uitgewerkt, weer de stipte echtgenoot en huisvader zal worden die hij altijd geweest is. Het hele geval wordt door Maurits daarom prachtig opgelost in een slot, dat alles tot een grotesk intermezzo terugbrengt; Betsy die het op de zenuwen heeft, wordt met azijn bewerkt, maar in de consternatie ver-

gist men zich in de fles, die inkt blijkt te bevatten! Ontoonbaar einde van een grote minnares, die door een schrijver van mindere qualiteit stellig met een gebroken hart of minstens zelfmoord aan de lezer zou zijn opgedrongen, zoals hij de gewone, burgerlijke notarisvrouw, die bij Maurits een sympathieker personage is dan de interessante Betsy, even stellig van bekrompenheid zou hebben beticht. ...

In laatste instantie is „goena-goena", de stille kracht, in dit boek een ander woord voor het spel der instincten, der onbewuste gevoelens, die de mens vormen tot het sociale wezen, dat hij doorgaans is, maar die ook steeds op de loer liggen om hem plotseling tot een hansworst, tot een bespotting van zijn eigen moeizaam verworven waardigheid te maken.

WAT IS BEELDSPRAAK?

SEERP ANEMA: *Eerherstel voor Schaepmans Aya Sophia*

Met mij zullen er waarschijnlijk zeer vele lezers zijn, die, daartoe uitgenodigd, zich bereid zouden verklaren te zweren, dat de katholieke dichter H. J. A. M. Schaepman (1844–1903) niet alleen in letterlijke zin, maar ook (en vooral) als dichter eens en voor altijd tot de overledenen behoort. Zij zullen, evenals schrijver dezes, hebben geloofd, dat de dichtwerken van deze man, en met name zijn eens beroemde poëem *Aya Sophia*, door de critiek van Kloos „endgültig" om hals waren gebracht, dusdanig, dat van wederopstanding in de jachtvelden der Nederlandse letterkunde bezwaarlijk meer sprake zou kunnen zijn. Maar wij hebben ons vergist; de calvinistische dichter Seerp Anema heeft zich onlangs aangegord, om Schaepman en zijn hoofdgedicht eerherstel te verschaffen, en dat wel in een boekje, dat hij wenst beschouwd te zien als een vervolg op zijn uiteenzettingen over „Calvinistische en impressionistische aesthetiek". Het ongelooflijke is dus ook ditmaal weer eens geloofwaardig geworden: de alleen als curiositeit nog wel eens vermelde dichter Schaepman heeft een pleitbezorger gevonden, die hem hartstochtelijk in bescherming neemt tegen Tachtig; Anema verklaart zelfs, dat „wat Schaepman in zijn *Aya Sophia* heeft gebracht een prachtige visie en gedachte (is), die een aanwinst van hooge waarde is en blijven zal voor het nationaal museum der kunst in Nederlandsche taal, oneindig meer waard, dan de subjectieve mijmeringen der veel geprezen eerste sonnetten van Kloos". Men ziet, daar is geen woord latijn bij. Ik zou trouwens de gehele uitspraak van de heer Anema tot de mijne willen maken, indien de heer Anema mij wilde toestaan het woord „museum" ietwat te verduidelijken door het te vervangen door „panopticum" of te wel „wassenbeeldenkabinet". Dat het vurige betoog van deze anti-revolutionnair er toe zou leiden, dat men

hier te lande weer druk Schaepman zou gaan lezen, zal hij immers zelf wel nauwelijks geloven. Van het welvoorziene museum van goedgeconserveerde oudheden zal *Aya Sophia* met de befaamde liederen zingende zuilen echter van nu af aan wel een bezienswaardig „nummer" worden; mogen wij dit althans voor de heer Anema hopen.

Het eerherstel zou vermoedelijk op zichzelf ook niet voldoende zijn om buiten de speciaal georiënteerde kringen van de eerhersteller de aandacht te trekken, ware het niet, dat Seerp Anema zich ook buiten het eigenlijke thema van zijn geschrift beweegt en enige dingen naar voren brengt, die, afgezien van de calvinistische „toonzetting" (waarover met een Calvinist natuurlijk niet te discussiëren valt), ook voor andersdenkenden van belang zijn. Ik heb de indruk, dat de persoon van Schaepman, in wiens poëtisch werk zijn verdediger zelf massa's zwakheden moet toegeven, voor de heer Anema meer een voorwendsel is geweest om zijn afkeer van Tachtig, het impressionisme en het individualisme te luchten. Het geval is daarbij niet ontbloot van enige pikanterie; een anti-revolutionnair te zien optreden als propagandist voor de man, aan wie het katholicisme in Nederland een groot deel van zijn politiek zelfstandigheidsgevoel te danken heeft, blijft voor degenen, die buiten de oorspronkelijke controverse tussen rooms en onrooms en evenzeer buiten de „coalitie" stonden, toch altijd een merkwaardig schouwspel. Dat „anti-revolutionnairen en katholieken gemeene zaak zouden maken tegen den antichrist" (zoals de heer Anema het in navolging van Groen van Prinsterer uitdrukt), moge een wens zijn geweest van persoonlijkheden in beide kampen: het lijkt desalniettemin op een monsterverbond, ook al zet de heer Anema het woord tussen aanhalingstekens. „Toch, de kijvende gelieven kregen elkaar", noemt de heer Anema het op een andere plaats; en op de bodem van dit „partijhuwelijk" is deze brochure over Schaepman ontbloeid tot een stuk apologie voor de *rhetoriek*.

De rhetoriek: dat is de eigenlijke kern des heren Anema's betoog, en daarvoor heeft hij wijlen Herman Johan Aloysius Marie Schaepman nodig. In de rhetoriek immers vinden de

protestantse Da Costa en de katholieke Schaepman elkaar; onder het devies van „gevoel, verbeelding, heldenmoed" kunnen zij gezamenlijk slag leveren tegen „de allerindividueelste expressie van de allerindividueelste emotie", die door Kloos tot de essentie van de kunst is verklaard. En juist in dit opzicht wordt het probleem Schaepman ook voor ons van belang. De heer Anema moge er voor ons gevoel glad naast zijn, wanneer hij probeert een stuk hoogdravende rijmelarij van de ongenietbaarste soort weer eens op te delven, hij roert desalniettemin aan een duidelijke zwakte van het Tachtiger standpunt en daardoor wordt hij (zijns ondanks, had ik bijna gezegd) op sommige punten van zijn redenering plotseling sterk.

De heer Anema breekt nl. met het volste recht tegenover de schoonheidsdogmatiek der Tachtigers (die voor hen alle andere aspecten van de kunst afsloot) een lans voor de rhetoriek als een waardevol bestanddeel van de taal; hij leidt, alweer met het volste recht, woord en begrip rhetoriek af uit het gebruik van de taal in de Oudheid; hij wijst er op, dat deze rhetoriek, voortkomend uit het publiek karakter van het leven, samenhangt met allerlei maatschappelijke factoren, dat het in-rust-blijven van stem en tong bij de leesfunctie eens veeleer uitzondering dan regel was; hij herinnert aan het feit, dat Cicero onderscheid maakt tussen het „genus sublime" (het verheven genre), het „genus subtile" (het fijnere, zwakkere genre) en het „genus medium" (het middelmatige genre). Het verheven genre, zegt de heer Anema, eiste de rhetorische houding van de dichter, de houding van de zich tot zijn auditorium richtende Rhètoor; het is de impressionistische kunst, die „bijna geheel terugzonk in het „genus subtile" en de groote genres onbeoefend (liet)". En de heer Anema concludeert (conclusie, die ik onder voorbehoud overneem):

„De eene groote meening, waardoor wat den vorm betreft, Kloos en de zijnen zich lieten drijven, is een groote vergissing, om de eenvoudige reden, dat poëzie en rhetoriek geen (absolute M.t.B.) tegenstelling is, omdat poëzie beide rhetorisch of niet rhetorisch kan zijn."

Ik wil hier nu even alles terzijde laten, wat de quaestie zou

kunnen vertroebelen; natuurlijk heeft de heer Anema hier bedoelingen met zijn „grootere genre" (waaronder volgens hem n.b. het gerijmel van Schaepman valt), die ik allerminst heb; maar hij staat sterk, waar hij de opvattingen der Tachtigers over de principiële verderfelijkheid der rhetoriek aanvalt. Kloos slachtte *Aya Sophia* af, omdat Schaepman zich bediende van z.g. versleten beeldspraak; iedere ware kunstenaar moet, volgens Kloos, zich uitdrukken in de oorspronkelijke beelden, die bij zijn oorspronkelijke ontroering passen, anders is hij geen kunstenaar. Wanneer Schaepman de zuilen van de *Aya Sophia* laat zingen, sneert Kloos: „Och kom! Wat is er in een zuil, dat bij mij die impressie te voorschijn zou kunnen roepen! Ik zou evengoed kunnen beweren, dat een zuil zit te bitteren of in een koets met twee paarden naar den schouwburg rijdt." Inderdaad, dat zou men evengoed kunnen beweren; want had Kloos, toen hij dit schreef, zo weinig fantasie, dat hij zich geen oorspronkelijk dichter kon voorstellen, die een bitterende zuil tot levende werkelijkheid maakte? Sprookjesdichters hebben stoutmoediger tegenstellingen en onvergelijkbaarder grootheden in het taalbeeld doen samenvallen; men behoeft nog niet Rie Mastenbroek en Einstein te combineren, maar slechts tot de Psalmist te gaan, die rivieren in de handen laat klappen en sterren laat zingen. Waar is hier de „zuivere" impressie? *Die is er niet*, men kan het de heer Anema volmondig toegeven; *er is geen zuivere beeldspraak*, zoals de Tachtigers meenden, of zoals de heer Anema het uitdrukt: „Alles kan tot metafoor worden, mits het voldoende gevoelsbetooning heeft in het milieu, waarin het voorkomt." Er is geen zuivere beeldspraak, en er is, absoluut gesproken, dus evenmin valse beeldspraak; iedere beeldspraak kan èn zuiver èn vals zijn, dat hangt af van de achtergrond; wanneer die achtergrond een bitterende zuil aannemelijk maakt, dan *aanvaard* ik die bitterende zuil zelfs als een bijzonder oorspronkelijk beeld, als een revelatie; ik zie die zuil het glaasje opheffen, ik hoor die zuil klakken met de tong, als het moet. En omgekeerd: een schrijver, die zonder één gedurfd beeld de gedurfdste ideeën verkondigt, die zich, met andere woorden, van de gewone voorraad „versleten beeldspraak", in de om-

gangstaal opgehoopt, bedient om de oorspronkelijkste dingen te zeggen ... zulk een schrijver is mij meer waard dan een individualist van de allerindividueelste expressie en de allerindividueelste emotie van het „genus subtile" Arij Prins, die zijn tijd doorbracht met het zo uitzonderlijk mogelijk uitzeggen van zo onbelangrijk mogelijke sensatietjes en emotietjes!

De consequentie van het Tachtiger geloof in de „zuivere beeldspraak" zou zijn (de heer Anema wijst ook daar terecht op), dat men al de metaforen, die in de „gewone" taal liggen bezonken, die het „wezen" van de taal uitmaken, ging opruimen; een onuitvoerbaar plan, en bovendien, om het eens in een heel platte metafoor te zeggen, een bezopen plan (laten wij aannemen, dat het plan gebitterd heeft). Wij, die enige afstand tot Tachtig hebben kunnen nemen, hadden tijd om te constateren, dat de practische consequenties van het dogma der „zuivere beeldspraak" hebben bestaan in de ontwikkeling van een afschuwelijk mode-jargon, een impressionistische schemer- en stottertaal, die goddank al weer bij *Aya Sophia* in het bekende „museum" is opgeborgen. Wat van Tachtig gebleven is en nog tot ons spreekt, is vooral niet de bijzondere kunsttaal; het zijn, zoals uit alle bewegingen, de boeiende persoonlijkheden, die bleven, omdat zij de taal aan zich ondergeschikt wisten te maken. Vraagt men, hun werk lezende, naar zuivere en onzuivere beeldspraak?

De heer Anema neemt, niet erg christelijk, wraak op Kloos, door diens beroemde gedicht *De zee, de zee klotst voort in eindelooze deining*, volgens de Tachtiger methode te toetsen aan de zuiverheid van de metaforen en komt dan tot de conclusie, dat er niets van deugt. Het kan zijn; ik heb dit gedicht nooit zo kunnen bewonderen als men op school van mij eiste, toen men mij de autoriteit van de heer Poelhekke (de man van „kunst is het maken van mooie dingen") voorhield, maar ik vind deze manier van vliegen afvangen even afschuwelijk in handen van de heer Anema als van de heer Kloos. Als de heer Anema daarmee wil bewijzen, dat de onleesbare sinterklaasverzen van dr Schaepman boven de eerste verzen van Kloos moeten worden gesteld, draai ik hem zonder meer de rug toe; uit het feit, dat de Tachtigers wat hun opvatting

van beeldspraak betreft, kortzichtig waren, volgt immers nog niet, dat het bulderen van Schaepman bijzonder de moeite waard is. Wij moeten ons goed realiseren, dat Kloos, al *meende* hij de valse beeldspraak bij Schaepman aan te tasten, in werkelijkheid de dichterlijke *persoonlijkheid* van Schaepman aantastte. Voor ons is de rijmelarij van Schaepman niet onleesbaar, omdat hij zuilen liet zingen, maar omdat ons uit zijn dichtregels de adem van het zielloze, schoon bulderende epigonisme tegemoet waait. (Men lette op de valse beeldspraak!) Zijn *Aya Sophia* is (ik wil het woord van Anema overnemen) „krachtpoëzie", maar krachtpoëzie dan genomen in de zin van bulderpoëzie, gebarenpoëzie, holle poëzie, redenaarspoëzie; Schaepman was niet rhetorisch, omdat hij gebruik maakte van het gewone taalarsenaal, maar hij was „vals" in zijn beeldspraak, omdat hij zijn echte emoties onmiddellijk in tien maal te dikke conventionele quasi-emoties omzette; zijn zuilen zongen op commando van een politicus, die *onder meer* (hij heeft het zelf toegegeven) ook nog rijmregels construeerde. „Misschien was Schaepman het meest karakteristiek als redenaar voor de volksmenigte en voor een lessenaar", zegt ook de heer Anema; „voor een lessenaar, waarop te beuken viel, te beuken tot hij brak en bloedspatten het papier bevlekten en de orator den volgenden dag met de hand in een doek liep". Kan men van een dergelijke geweldenaar iets anders verwachten dan neergebeukte poëzie, rhetoriek van de hand-in-de-doek? En welke reden kan er voor ons zijn, om dat „genus sublime", dat wij in het tijdvak van Hitler zo voortreffelijk hebben leren kennen, te qualificeren als een (voor *ons*, niet voor Cicero!) hoger kunstgenre?

De heer Anema wil te veel bewijzen. Wat hij kan bewijzen, is dit: de oppositie van Tachtig was geen oppositie van zuivere tegen valse beeldspraak, maar de oppositie van een individualistisch, liberalistisch geslacht tegen een generatie, die poëzie alleen erkende tegen de achtergrond van het „ware, goede en schone"; de oppositie der dichters was dus niet iets op zichzelf staands, maar slechts één aspect van een veel algemener geestelijke beweging, die zich *onder andere* baan brak in het door de heer Anema terecht als „revolutionnair" gekarakteriseerde

tijdschrift *De Nieuwe Gids;* „revolutionnair" betekent hier soms liberaal, soms socialistisch, maar in ieder geval: tegen de toenmalige vaderlandse traditie gericht. De heer Anema kan dus, voor zover hij dit bewijst, een coalitie aangaan met de socialistische dichter Garmt Stuiveling, die in zijn boek *De Nieuwe Gids als Geestelijk Brandpunt* hetzelfde bewijst, zij het dan ook met andere intenties; en dit stuk weg leg ik, links met Stuiveling en rechts met Anema gearmd, mede af zonder tegenpruttelen. Waar echter Stuiveling plotseling op wonderbaarlijke wijze Multatuli veronachtzaamt voor Frank van der Goes en Anema de schim van Schaepman uit de Hades „heraufbeschwören" wil, daar bereik ik tot mijn genoegen een driesprong, die mij de keuze tussen Van der Goes en Schaepman bespaart.

RILKE IN VERTALING

RAINER MARIA RILKE: *Het Dagboek van Malte Laurids Brigge*. Vertaald door D.A.M. BINNENDIJK en N. BRUNT
RAINER MARIA RILKE: *Vertelsels over Onzen Lieven Heer*. Vertaald door JOH. WINKLER en ingeleid door J. JAC. THOMSON

Voor ons liggen de Nederlandse vertalingen van Rainer Maria Rilke's *Geschichten vom Lieben Gott* (1904) en diens *Aufzeichnungen von Malte Laurids Brigge* (1910). Reeds vroeger verscheen, vertaald door Victor E. van Vriesland, Rilke's jeugdwerk (jeugdwerk zeker niet in de zin van onvolmaakt werk!) *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke* (1899), zodat men wel mag zeggen, dat deze auteur als prozaïst behoorlijk bereikbaar is geworden ook voor degenen, die er de voorkeur aan geven hem niet in de oorspronkelijke taal te lezen. Of dat publiek talrijk zal zijn? Het laat zich betwijfelen; Rilke is zeker geen schrijver, die populair zal worden en het is evenmin in de eerste plaats zijn taaleigen, dat hem van die populariteit afsluit. Niet alleen, dat hij, als type van de eenzame mens, ontoegankelijk zal blijven voor hen, die de eenzaamheid als iets vervelends of minstens overbodigs beschouwen; maar hij is bovendien het type van de eenzame mens, die in de eenzaamheid en de verfijning een eigen wereld van sensaties schept, waaraan de vulgariteit zo volkomen vreemd is, dat men nog geen vulgair wezen behoeft te zijn om, Rilke lezende, soms naar een weinig vulgariteit te verlangen. Men kan het schrijverschap van deze man bewonderen en toch een zekere weerzin voelen tegen zijn radicale vereenzelviging van individualisme en broze sensibiliteit. Enerzijds zou men Rilke, voornamelijk dan als schrijver van *Malte Laurids Brigge*, willen verdedigen tegen de principiële aanhangers van grove modelitteratuur, anderzijds zou men hem willen aanvallen om zijn dikwijls pijnlijke aestheticisme, zijn eredienst van de aesthetische kluizenaar. Er is altijd, zelfs in het deels meesterlijke *Malte Laurids Brigge*, iets in Rilke, dat mij hindert; het komt mij soms voor, of in zijn subliemste momen-

ten toch iets te horen is van de al te duidelijke litterator, die hij in andere ogenblikken kan zijn.

Rilke is een aestheet, een superieure aestheet, maar toch een aestheet. Wie individualist is als Rilke, wie de aanraking met medemensen eigenlijk niet anders kan voelen dan als een besmetting van het werkelijk mens-zijn, raakt bijna noodzakelijk in een impasse, omdat de taal ook individualisten nu eenmaal dwingt deel te hebben aan het sociale, het vulgaire; men moet over een enorm poëtisch fond beschikken, om eenzaam te zijn, door en door eenzaam, en tòch niet precieus of verlitteratuurd te worden. Rilke nu was een kunstenaar van de eerste rang, daaraan kan men niet twijfelen; maar hij zocht in zijn kunstenaarschap toch op zijn manier naar gemeenschap, hij gaf namen aan het bijna-onzegbare van zijn sensaties, die vaak samenvallen met de vage symboliek van een vaag religieus bewustzijn; dan krijgt (zoals in *Die Geschichten vom Lieben Gott*) zijn verkeer met het onzegbare een inslag van geforceerd-naïeve mystiek. In *Malte Laurids Brigge* is het werkelijk de erfenis van een jeugd, die in het heden van de eenzame dagboekschrijver doorwerkt; in *Die Geschichten vom Lieben Gott* daarentegen zijn de kinderen, die de achtergrond vormen van de gelijkenissen over Onze Lieve Heer, hinderlijk door hun opzettelijkheid. Het kind: dat is voor de eenzame steeds een bron van inspiratie, omdat hij in het kind zichzelf gespiegeld ziet zonder de „resultaten" van opvoeding, discipline en conventie, omdat hij in de hevige, maar ook snel voorbijgaande kinderangsten voortekens herkent van een benauwing, die hem, de volwassene, nu voorgoed afscheidt van de vulgaire optimisten; maar „het kind" kan hem soms ook een ietwat kunstmatig middel worden om met de buitenwereld toch nog een soort contact te bewaren, doordat hij die buitenwereld zijn wijsheid „in kindergedaante" wil meedelen. In het eerste geval is het kinderlijke gelijk te stellen met de macht van het onbewuste, dat steeds dreigt uit te breken uit zijn kooi van bewuste reglementering; in het tweede geval doet het kinderlijke eerder denken aan onwil om de communicatiemiddelen van de jeugd te verruilen voor die van de volwassenheid en wordt dus het kinderlijke zeer gemakkelijk precieus.

Beide kanten van het kinderlijke: de werkelijke dreiging van eenzaamheid, chaos en angst naast de opzettelijke litteraire „simpelheid", vindt men aan het werk van Rilke. Ik wil niet beweren, dat hij ook in zijn *Geschichten vom Lieben Gott*, die zijn tweede kant representeren, niet blijk geeft van een groot talent; maar overtuigend is hij voor mij hoofdzakelijk in *Malte Laurids Brigge*, dat de eenzame, de decadent, de kwetsbare en breekbare in zijn zuiverste vorm openbaart. Ook al staan er in de *Geschichten* talentvolle bladzijden en al zingt er in *Malte Laurids Brigge* op zeker ogenblik een juffrouw Abelone, die tot het onuitstaanbaarste litteratuur-decor behoort, dat een aestheet ooit heeft afgeleverd. Waar die juffrouw, vergezeld door God, zich vertoont, houdt mijn bewondering voor Rilke subiet op. ...

Ik vroeg mij af, in hoeverre het zin heeft een boek als *Malte Laurids Brigge* (op welks omslag de uitgever de weinig passende qualificatie „roman" heeft laten drukken) te vertalen. Men kan er immers wel zeker van zijn, dat in dit bijzondere geval de vertaling, hoe uitstekend zij op zichzelf ook moge zijn, onder zal doen voor het origineel. In *Malte Laurids Brigge* is de stijl, is de nuance alles; het ganse gebeuren, dat hoofdzakelijk een projectie is van een subject op de dingen in de buitenwereld, speelt zich af *in* die stijl, *in* die nuance. Rilke schrijft een zo gevoelig Duits, dat men het vaak woord voor woord ervaart als een nauwgezette verantwoording zó en niet anders; het woord is hier teken van een eenzaamheid, die zich materialiseert tot een vlies, waar zij in aanraking komt met de gemeenschap. Dit klinkt natuurlijk alweer als mythologie, maar als zodanig is het niet bedoeld; wij hebben hier te doen met een ongewoon sensibele natuur, die de grove en luide effecten versmaadt voor de subtiele; Rilke's woordgebruik herinnert aan het bewegen van de figuren der Chinese schim voor het diffuse licht, dat de personages tegelijk scherp en geheimzinnig doet zijn. Stelt men de omgangstaal als gemiddelde tegenover het volstrekte zwijgen der eenzaamheid, dan is *Malte Laurids Brigge* zeker een van de volmaaktste experimenten van een schrijver, die de zwijgende eenzaamheid wil laten doordringen in de woorden, die het dagelijks leven zo

luidruchtig maken; de taal van *Malte Laurids Brigge* is „kostbaar", maar toch doorzichtig, en het is alleen de vliesdunheid, die de lezer het gevoel geeft, dat hij eigenlijk *achter* de woorden leest. In dit dagboek vloeien herinnering en heden in elkaar; de dagboekschrijver verschuilt zich, verschanst zich in Parijs om alleen te leven voor het *bijzondere*. Het algemene wordt uitgebannen, omdat het misleidend is en de mens aan de oppervlakte doet blijven, een oppervlakte, die men „met een ongelooflijk vervelende stof heeft overtrokken, zoodat zij er uitziet als de salonmeubelen in de zomervacantie".

„Is het mogelijk, dat al die menschen een verleden, dat nooit bestaan heeft, heel nauwkeurig kennen? Is het mogelijk, dat alle werkelijkheden onbeteekenend zijn voor hen; dat hun leven afloopt, aan niets verbonden, zooals een klok in een leege kamer?

„Ja, het is mogelijk.

„Is het mogelijk, dat men niets weet van al de meisjes, die toch leven? Is het mogelijk, dat men „de vrouwen" zegt, „de kinderen", „de knapen", en niet vermoedt, (ondanks alle beschaving niet vermoedt), dat deze woorden reeds lang geen meervoud meer hebben, doch slechts ontelbare enkelvouden?

„Ja, het is mogelijk."

In dit teken staat het dagboek van Malte Laurids Brigge, de verschanste, die in de civilisatie geen vermenselijking, maar een onteigening ziet, die dus de wereldgeschiedenis met haar anecdoten over massa's ongeldig verklaart als handleiding voor de geschiedenis van zijn bijzondere ikheid. Alleen in de genuanceerde boeking van het bijzondere, zoals dat in de herinnering en de schijnbaar onbeduidende sensatie van voorbijgangers en geuren tot hem komt, vindt hij een tegenwicht. „Als al deze dingen mogelijk zijn, ook maar een schijn van mogelijkheid hebben, – dan moet er, om alles ter wereld, iets gebeuren. De eerste de beste, hij, die deze verontrustende gedachten heeft gehad, moet beginnen iets van het verzuimde te doen; wie het ook moge zijn, hoe weinig geschikt hij ook is: want er is immers niemand anders. Deze jonge, onbelangrijke vreemdeling, Brigge, zal, vijf trappen hoog, moeten gaan

zitten schrijven, dag en nacht: ja, hij zal moeten schrijven, dat zal het eind van alles zijn."

„Ja er wird schreiben müssen, das wird das Ende sein", staat er in het origineel; het is niet precies dat, wat de vertalers er van maken. En zo is het meermalen, wanneer men de twee teksten naast elkaar legt; omdat hier een schrijver tot iedere prijs het bijzondere najoeg, desnoods ook ten koste van het algemene, hebben de vertalers vaak de grootste moeite het juiste aequivalent te vinden van de nuance, die in het Duits de bijzonderheid moet vasthouden. Brigge-Rilke is in de eerste plaats een medium tussen zwijgen en spreken; de vertalers kunnen het bezwaarlijk nog eens na hem zijn. Wij mogen hier zeker gewagen van een knappe, doorgaans zeer verantwoorde vernederlandsing, die Rilke's „bijzonderheid" soms uiterst nabij komt, maar juist daardoor blijkt telkens ook weer, welk een belangrijke verschuiving een vertaling is. Men moet Rilke vertalen als poëzie, want het bijzondere raakt hier de poëzie overal; en te vaak blijft *deze* vertaling toch een prozavertaling, zeer geschikt voor mensen, die geen Duits kennen en toch Rilke's meesterwerk willen lezen, niet „afdoend" voor degenen, die Rilke's bijzonderheid in het Nederlands getransponeerd zouden willen hervinden.

Maar misschien is dat ook het allermoeilijkste: poëzie vertalen, die geen pure poëzie is, die gebonden blijft aan de mededelende vorm van een dagboek. En in ieder geval blijkt uit de Nederlandse tekst overtuigend, dat *Brigge* een boek is, dat de moeite van het vertalen waard is, dat het verloren gaan van een nuance *verdraagt*. ...

Voor de *Vertelsels over Onzen Lieven Heer* heeft ds Thomson een inleidend woord geschreven, waarin hij zeer terecht opmerkt, dat deze verhalen „noch de volkomenheid, noch de diepte (bereiken)" van het *Stundenbuch* en *Malte Laurids Brigge*. Desalniettemin zijn zij karakteristiek voor de andere kant van Rilke: zijn neiging om met God op een gemoedelijke en toch mystieke wijze om te gaan. „Ik zou mij best kunnen denken, dat deze of gene het hoogst oneerbiedig vindt, gelijk de dichter over God spreekt", zegt ds Thomson in zijn voorwoord, maar dat is nu niet mijn bezwaar (trouwens ook niet

dat van ds Thomson, want hij werpt die oneerbiedigheid maar als „figuur" op en zegt, dat „hier van geen frivoliteit en van geen oneerbiedigheid sprake is, maar dat van een diepe en heilige eerbied veeleer moet worden getuigd"); ik vind alleen deze familiariteit en sprookjestoon niet vrij van opzettelijkheid. Het symbool God is bij Rilke laatste stadium van een ontwikkeling, die van dogmatische *godsdienst* naar nauwelijks meer te definiëren *religie* leidt; „Religion ist etwas unendlich Einfaches, Einfältiges; es ist keine Kenntnis, es ist kein Inhalt des Gefühls ... es ist keine Pflicht und kein Verzicht, ist keine Einschränkung; sondern in der volkommenen Weite des Weltalls ist es: eine Richtung des Herzens", schrijft Rilke ergens in een brief. Men ziet, dat is onbepaald genoeg; men behoeft zich, een dergelijke beschrijving lezend, niet te verbazen over Rilke's gemoedelijkheid en gemeenzaamheid met God, die „als richting van het hart", meer een mystieke overtuiging van een pantheïstisch voelend mens dan een geloofsbelijdenis is. Maar ik kan het gevoel niet onderdrukken, dat de formulering van dit mystieke besef in de sprookjes over Onze Lieve Heer weinig spontaan is; datgene, wat b.v. aan *De Herinneringen van een Dommen Jongen* van Arthur van Schendel de bekoring van het sprookjesachtige verleent, is hier afwezig. Met dat al is het talent van Rilke ook in deze verhalen verneembaar; zijn voorliefde voor het bijzondere, die in *Malte Laurids Brigge* weer een volkomen adequate vorm zou vinden, openbaart zich hier hoofdzakelijk in veelheid van grillige motieven om één punt: de onuitsprekelijkheid van God. Men zou Rilke trouwens onrecht doen, als men deze huiselijk-mystieke kant verdonkeremaande, want ook in *Malte Laurids Brigge* dringen zo nu en dan elementen van deze mentaliteit door.

Uiteraard zijn deze *Vertelsels* een gemakkelijker vertaalobject dan *Brigge;* maar daarom behoeft men de vertaler geen woord van waardering te onthouden voor zijn in het algemeen zeer aangenaam leesbare bewerking.

DE CHRISTELIJKE ROMAN

J. K. VAN EERBEEK: *Gesloten Grenzen*

Hoewel de strateeg der jonge protestanten, de heer K. Heeroma, ontdekt heeft, dat er een „derde Réveil" bestaat (na het eerste van Da Costa en Groen van Prinsterer en het tweede van Kuyper en De Savornin Lohman), heeft de lezer, die buiten de onderlinge debatten der Christelijke letterkundigen bleef, enige moeite om dat réveil te ontdekken, zolang hij zich van niets anders bedient dan het blote oog (van zijn gezond verstand; iets anders wordt het natuurlijk, wanneer men zich met de telescopen der litteratuur-historici gaat wapenen!). Hij ontdekt enige geïsoleerde figuren, zoals Geerten Gossaert, als dichter sedert lang overleden, en vooral Willem de Mérode, maar hij ontdekt geen beweging, die in enig opzicht kan worden vergeleken met de beweging van Tachtig. Op zijn best genomen kan men zeggen, dat de protestants-christelijke schrijvers zich erg inspannen om minder provinciaal te schijnen dan zij zijn, en dat enigen hunner het bij die pogingen ook wel een eind weten te sturen. Er zijn enorm veel goede bedoelingen in deze groep vertegenwoordigd, maar aan werkelijke resultaten ontbreekt het tot dusverre bedenkelijk. In het proza laat zich dat natuurlijk nog sterker voelen dan in de poëzie, die zich, zoals ik al tot vervelens toe heb betoogd, veel beter leent voor het talent, dat zijn persoonlijke vorm nog niet heeft gevonden, dan de roman, de novelle of het essay; talenten zijn er onder de jong-protestantse dichters genoeg, al is er maar één Willem de Mérode, die bewezen heeft nog wat anders te zijn dan talent alleen. Maar neem de roman; neem het sympathieke werk van een H. M. van Randwijk wiens *Burgers in Nood* ik enige tijd geleden besprak, hier is de onhandigheid zó groot en de houterigheid van een mens, die zich van de simpelste vooroordelen moet losmaken, zó evident, dat men met alle gevoel van sympathie inbegrepen toch

moeilijk van een geslaagd boek kan spreken, waarvan de vorm aan de bedoelingen beantwoordt. Het lijkt mij niet onredelijk in dit geval te gewagen van een culturele achterstand; een achterstand, die trouwens door de betrokkenen ook als zodanig wordt gevoeld en zo nu en dan aanleiding geeft tot het ontstaan van het beroemde minderwaardigheidscomplex.

Een ander voorbeeld: de essays van de protestantse auteur C. Rijnsdorp (*Terzijde*, beschouwingen over litteratuur en muziek); deze critische opstellen getuigen hier en daar van denkpogingen, maar de schrijver heeft zoveel te verwerken, dat voor niet-jong-protestantse auteurs reeds lang geen probleem meer is, dat hij maar al te vaak in de toon van het schoolboekje vervalt en b.v. over Nietzsche feiten meedeelt, die men in iedere gewone handleiding kan vinden. Ook op dit gebied moet men achterstand constateren, et pour cause! Het Calvinisme heeft niet voor niets eeuwen lang de kunst (in de ruimste zin van het woord) afgewezen! Daarvoor moeten de schrijvers van een generatie, die zich onmogelijk meer aan de aanraking met „de wereld" kan onttrekken, boeten; zij hebben een weinig benijdenswaardige taak te vervullen, die erin bestaat het oude geloof te behouden en desalniettemin weerbaar te worden in de strijd met de moderne beschaving. Zij willen, zoals uit de beginselverklaringen van Heeroma en anderen duidelijk blijkt, door „de anderen" wel degelijk au sérieux worden genomen, maar zij zijn tevens door hun vasthouden aan de orthodox-Christelijke levensbeschouwing gedwongen zich met de cultuur niet verder in te laten dan tot op zekere hoogte. Dat deze paradoxale situatie dikwijls aanleiding geeft tot (voor buitenstaanders althans) halve oplossingen en onbevredigende compromissen tussen geloof en cultuur, ligt dus voor de hand.

Het gaat hier eigenlijk om één gewichtig punt. Wie zich niet meer onverzettelijk en principieel afzijdig houdt van de cultuur, voor zover die zich buiten de godsdienst om in onze maatschappij realiseert, maar tot op zekere hoogte het belang van culturele vorming en culturele verantwoordelijkheid erkent, ziet zich op een gegeven ogenblik genoodzaakt te *kiezen* òf voor de godsdienst òf voor de cultuur. Want ook de

godsdienstige erfenis, mits zij ernstig wordt genomen, brengt haar verantwoordelijkheid mee, en deze verantwoordelijkheid komt vroeg of laat in botsing met de verantwoordelijkheid, die de moderne cultuur oplegt. De middenweg, die door de jong-protestantse schrijvers vaak wordt gekozen, is geen keuze. Men kan zich een gelovige voorstellen, die voor de „bijzondere openbaring" partij kiest; men kan zich een ongelovige voorstellen, die voor de „algemene openbaring" door de cultuur partij kiest; maar men kan zich geen halfslachtigheid voorstellen, die van het ene dit en het andere dat neemt. De orthodoxe protestant, die het waagt zich cultureel te verantwoorden, zal daarom op een zeker punt bereid moeten zijn ook zijn geloofswaarheden in het geding te brengen; en het is nu juist op deze etappe, dat men de meeste jong-protestanten ziet aarzelen en op het beslissende moment terugvallen tot de meest triviale oplossingen, die geen oplossingen zijn. Bij Van Randwijk verschijnt er dan b.v. een hulpprediker van onduidelijk formaat, die het levende Christendom tegenover het versletene representeert; maar zulke figuren blijven vlak, omdat zij maar half doordacht en half aangedurfd zijn. Men voelt vooral in het aarzelende van de karakteristiek van dergelijke personages, waar het hem bij de jong-protestanten schort: zij zitten met een dilemma, want hun verleden verbiedt hun het dogma onbevangen problematisch te stellen en hun respect voor de cultuur verbiedt hun ronduit tegen die cultuur neen te zeggen. Zolang zij met dit dilemma niet in het reine zijn gekomen, mag men zijn verwachtingen van deze groep niet te hoog stellen.

Omdat de situatie in dit kamp zich aldus laat aanzien, ben ik, eerlijk gezegd, door de roman „Gesloten Grenzen" van J. K. van Eerbeek bijzonder aangenaam verrast. Ik heb het eerste boek van deze schrijver niet gelezen en ik kende zijn naam eigenlijk alleen door een nogal vermakelijk incident: in de encyclopaedie van De Monzie kwam nl., zoals onze medewerker J. Greshoff destijds in een amusant artikel heeft onthuld, onder de bekende Nederlandse schrijvers niet Arthur van Schendel, maar wel een zekere „Erbeck" voor; wie deze Erbeck was, verklaarde Greshoff niet te weten. Het lijkt mij

nu wel waarschijnlijk, dat met de hiëroglief in quaestie de heer J. K. van Eerbeek bedoeld werd, al maakt het bestaan van deze man de zonderlinge spellingvrijheid van de Franse encyclopaedie en het weglaten van Van Schendel nog niet goed. Maar aangenomen dat Erbeck Van Eerbeek is, dan heeft de bewerkster van het artikel Nederlandse litteratuur niet de slechtste vertegenwoordiger van de Christelijke roman genoemd. In *Gesloten Grenzen* althans is iemand aan het woord, die ondanks en misschien ook wel dóór zijn zwakheden weet te boeien, die door de *toon* van zijn werk overtuigt en die ook niet grijpt naar een van die halfslachtige quasi-oplossingen, waaraan de jong-protestantse litteratuur zo bijzonder rijk is.

Het geval, dat Van Eerbeek hier presenteert, is hoogst simpel. Een jonge man, meer door toeval dan door lotsbestemming van eigen geaardheid in de handel geraakt, is verloofd. Derk Jan de Rapper is aan Minke Dönnebrink gebonden door een gevoel, dat hem noch haar volkomen duidelijk is; voortdurend laat de schrijver (en met zeer gelukkig gekozen woorden) voelen, dat de erotiek hier machtiger is dan de bewustheid; reeds de wijze, waarop Minke met een mededinger, Gerard Riezenpol, speelt, zonder dat dit spel iets bewust-gemeens of -berekends heeft, is een wenk in die richting. Het spel heeft hier een andere betekenis dan alleen „Spielerei"; wanneer De Rapper zijn concurrent uit het water haalt, verlaat hem de gedachte niet, dat er zelfs in deze tragische situatie „gespeeld" wordt en dat een van de partners daarbij ten onder moet gaan. Spelenderwijs ook laat De Rapper zich meedrijven op de stroom, die hem van de werkeloosheid naar een half en half verdachte betrekking, en van die betrekking naar de verduistering van andermans geld voert; nergens windt Van Eerbeek zich hierbij op tot morele verontwaardiging, eerder brengt hij met een soort stijve humor, die een van de aantrekkelijkste elementen in zijn stijl is, de rol van Minke's familie naar voren; een reële kleinburgerlijke familie, die zich aan de nerveuze onvastheid van het „vrijertje" ergert, maar ook met een goed geweten mee-profiteert van zijn schijnbare welstand.

Na De Rappers terugkeer uit de gevangenis valt dit motief weg; Minke is intussen getrouwd met Riezenpol, maar de

binding tussen haar en De Rapper, machtiger dan de bewuste persoonlijkheden, doet zich nu zo mogelijk nog sterker gelden; het is dan de „orthodoxie" van De Rapper, die hem tenslotte tot een oplossing drijft, die misschien Christelijk is, maar dan toch zeker niet Christelijk in de zin van conventioneel. Hij „erkent de wet". „Maar tegelijk zag hij het punt, waar dat begrip orthodoxie met zijn natuur vergroeid was en de voornaamste inhoud van dat begrip: een eerbied voor het zieleleven van de naaste. De schroom van daarin in te grijpen, in dat wat de wet verdedigde. En volgens de wet had Riezenpol recht op zijn vrouw."

Men zou hier al dadelijk de vraag kunnen stellen, in hoeverre deze mystieke eerbied voor de wet Christelijk mag heten. In de roman van J. K. van Eerbeek speelt het Christendom een zeer ondergeschikte rol; nergens laat de schrijver, zoals te doen gebruikelijk is, de godsdienst optreden als ethische lijm, om de door de cultuur gemaakte scherven weer aan elkaar te kitten. De Rapper formuleert trouwens zelf zeer juist tegenover Gerard Riezenpol de stand van zaken: „Jullie zien de dingen niet. De werkelijkheid niet. Jullie abstraheeren de helft van de feiten en dan plaats je een krachtterm. Jullie zijn beste menschen, maar jullie zijn slecht op de hoogte. Wij zijn anders." Deze „krachtterm" op het beslissende moment is het precies, die het merendeel van de jong-protestantse litteratuur voor ons zo halfslachtig en onbelangrijk maakt. Van Eerbeek weet er zich voor te hoeden. Het drama, dat zich in zijn roman ontwikkelt, ontwikkelt zich tot het einde toe uit *zichzelf*; het is een zuiver immanent drama, verantwoord uit de psychologie der personages. Wat zich in de feiten voltrekt is de rijpwording van een mens, die hier naar de naam Derk Jan de Rapper luistert; dit brengt de historie op een ander plan dan dat van de Christelijke of onchristelijke familieroman. Wanneer dan tegen het slot God De Rapper „bij het nekvel pakt om zoo te zeggen", dan is deze oplossing wel is waar voor andersdenkenden een mythe, een formule voor een mystiek gevoel, dat ook anders, onchristelijker geformuleerd zou kunnen worden; maar het is geen dooddoener en geen compromis, omdat het niet pretendeert het drama eigenmachtig door een deus ex

machina te versimpelen. De erkenning van de wet, die De Rapper beweegt Minke op te geven (zonder enige sentimentele of bravige overweging overigens!) is een *grens*, waarvoor de schrijver halt houdt, omdat hij haar niet overschrijden kan; daarmee is alles gezegd, en daarmee krijgt de Christelijke mystiek hier ook haar rechtvaardiging.

Gesloten Grenzen is geschreven in een stijl, die moeizaam is, die overal nog schijnt te grenzen aan een wereld van deftige, aarzelende burgerlijkheid; maar dit stroeve, verzwijgende, soms strompelende, maar nooit gelikte heeft iets, dat de lezer voor Van Eerbeek inneemt. De dialoog is sober, maar in soberheid veelzeggend; het onbenullige gepraat ter vulling ontbreekt hier volkomen. Ik noemde al de wonderlijke humor van deze auteur, die soms op een vergissing lijkt; maar op den duur merkt men, dat zijn abrupte zeggingswijze geen toeval is, maar overeenkomt met zijn geestesgesteldheid. Met andere woorden: deze stijl is de stijl van een *mens*, niet van een talent, dat de mens vervangt. Er leeft in dit boek een sterke genegenheid voor het wezen, dat zich *langzaam* bevrijdt van onzuiverheden en daarom op zijwegen moet gaan, eer het de hoofdweg ontdekt. Alle personages ziet Van Eerbeek in verhouding tot zijn hoofdpersoon Derk Jan de Rapper, die het drama belichaamt; hij ziet ze bijgevolg scherp, meer als marionetten in het spel, dat met De Rapper wordt gespeeld, dan als de beklagenswaardige mensen van de huiskamerroman.

Ik raad een ieder, die het beste wil lezen van de jong-protestanten, het boek van Van Eerbeek aan. Tot dusverre is hij bij mijn weten de enige, die deze groep tegenover „de anderen" vertegenwoordigen kan: als romanschrijver, en niet uitsluitend als decoratief frontstrijder van het derde Réveil.

MINIMUM - MAXIMUM

B. Roest Crollius: *Land van Verlangen*
Elisabeth Augustin: *Moord en Doodslag in Wolhynië*

Om nog even terug te komen op de roman *Gesloten Grenzen* van J. K. van Eerbeek: het beste bewijs voor mijzelf, dat dit boek meer waard is dan de vele gemiddelde en middelbare romans, die men als criticus onder ogen krijgt, is het feit, dat het *resonneert*. Aangezien men als mens van de moderne civilisatie zoveel indrukken te verwerken krijgt, dat het omlijnde beeld van een boek spoedig verdwijnt, is het niet meer dan natuurlijk, dat zelfs een boek, dat werkelijk sporen achterlaat, als geheel uit het bewustzijn verdwijnt om plaats te maken voor verse impressies; maar juist, als men meent vergeten te hebben, duiken dan plotseling (nu in volkomen chaotische volgorde, en bij de zonderlingste aanleidingen) brokstukken van het vergetene op; als dat gebeurt, kan men er wel haast zeker van zijn, dat er iets in die auteur stak, dat hem boven de middelmaat verhief en hem tot een persoonlijkheid stempelde. De gemiddelde impressies immers worden snel gecatalogiseerd en weggedrongen, wanneer men tenminste over niet meer dan een matig geheugen te beschikken heeft; maar het boven-gemiddelde (misschien soms ook het beneden-gemiddelde) heeft een andere „omloopstijd" en doet zich in de herinnering opnieuw gelden.

Wat bij dit resonneren vrijwel altijd beslissend is, is de eigen *sfeer*, die een romanschrijver weet te suggereren. Men vergeet de feiten van een roman met zulk een eigen sfeer, maar er blijft iets hangen, dat hardnekkiger is dan feiten, en dat het b.v. mogelijk maakt een boek te *kennen*: als geheel, als „wezen"; dit kennen is veel sterker dan het weten van de feiten. Als ik aan het boek van Van Eerbeek terugdenk, doen zich allerlei vage, maar toch in die vaagheid kennelijk samenhangende associaties bij mij voor; een enkele zinswending, die telkens weerklinkt, een plotseling zich tot een scherpe foto

verhelderende nevelvlek van atmosferische dampen bevestigen mij, dat deze roman nog in mij nawerkt. Om zulk een sfeer te kunnen scheppen, heeft een schrijver poëtisch gevoel en mensenkennis nodig, maar behalve dat moet hij in staat zijn poëzie en mensenkennis door zijn stijl over te brengen op zijn lezer. Het voorbeschikte middel om dat te bereiken is een grote soberheid; het is bijna een wet van Meden en Perzen in deze materie, dat het minimum aan taalmiddelen het maximum aan effect oplevert. Zo werkt Van Eerbeek met onopvallende middelen; hij weet zich te beperken, laat schijnbaar achteloos het belangrijke voor de voeten van de lezer vallen en trekt zich dan terug om naar een nieuw stadium over te gaan; daarom resonneren die achteloosheden veel meer dan de nadrukkelijkste etalage van „kunstproza"; zij blijven voor de langere „omloopstijd" bewaard, terwijl de etalages verdrongen worden door andere, weer moderner, weer bizarrer, weer gezochter etalages.

Men kan deze wet echter niet omdraaien. Om met minimale middelen te kunnen werken, moet men *eerst* een maximale gevoelsinhoud hebben; men moet uit overvloed schrijven, als men in de beknoptheid van zijn stijl rijkdom wil suggereren. Hoogst onaangenaam, om niet te zeggen dégoûtant, wordt de stijl van het minimale effect, wanneer uit alles blijkt, dat de schrijver ook een minimale gevoelsinhoud heeft en nu, op grond van overgeleverd recept, het minimale stijl*procédé* gaat „toepassen". Een Van Schendel, wiens natuurlijke meesterschap over de taal, gepaard aan een rijke gevoelsinhoud, hem veroorlooft een stijl van het minimum te schrijven, wordt een vervelende caricatuur in de persoon van zijn epigoon Stuvel, die hem klakkeloos naschrijft en daardoor hoogstens genietbaar wordt als Van Schendel op zijn slechtst. De epigoon is daarom dikwijls een uitstekende proef op de som voor hem, die erop uit is de zwakheden ook van de meester eens te verifiëren; „his masters voice", gereproduceerd door de leerling, wordt door de meester zelf, als hij zelfcritiek heeft, met dankbaarheid als waarschuwing tegen verstarring in eigen procédé aangehoord. Ergo: men make van het minimum der stijlmiddelen geen *voorschrift*, want dan volgt on-

middellijk de straf: ongenietbaarheid van een nieuwe mode, die de oude heeft vervangen.

In mijn kroniek van 16 Febr. j.l. besprak ik een novellenbundel van B. Roest Crollius; een debuut van iemand, die geenszins van talent verstoken bleek, hetwelk met name bewees, dat deze auteur enig begrip had van de stylistische zelfbeperking, nodig om door weinig woorden veel te zeggen. Maar bij die gelegenheid wees ik er ook op, dat het talent van Roest Crollius alle neiging vertoonde om zich te verliezen in comedianterige trucs. Kenmerkend voor de hele bundel *Kroniek van een Jeugdzonde* is, schreef ik, dat een natuurlijk verteltalent zich herhaaldelijk op een dwaalspoor laat brengen door banale effecten en al te gemakkelijke oplossingen; een goede dosis stuiversromantiek lag in het boekje voor het grijpen. „De gevoelens van eigen minderwaardigheid tegenover de buitenwereld, de obsessies, het spelen met de perversiteit en de zelfmoordgedachte ... dat alles heeft bij Roest Crollius soms een echt accent; maar hij heeft, zoals hij zelf zegt van de „ik" in het verhaal „Kroniek van een Jeugdzonde", een comediant in zich, die hem tot sterker gebaren dwingt (ook in zijn stijl) dan zijn persoonlijke draagkracht verantwoorden kan. Die comediant brengt hem bijna tot zelfmoord door gasverstikking (in het verhaal), maar laat hem ook andere, zwaarwichtiger dingen neerschrijven dan hij heeft beleefd; de *litterator* kijkt om de hoek. ..."

De litterator, die in de novellenbundel om de hoek keek, is, moet ik tot mijn leedwezen constateren, in de kleine roman *Land van Verlangen*, waarmee Roest Crollius nu voor den dag komt, in zijn volle omvang de deur binnengedrongen, zodat men van de beloften van het debuut hier weinig meer onderscheiden kan. Roest Crollius heeft met verbluffende snelheid ontdekt, dat hij krachtens de wet van de geringste weerstand de gemakkelijkste weg moest kiezen om er het spoedigst te komen. Hij heeft zich nu een stijl aangemeten, waar de onechtheid en verlitteratuurdheid zo dik op ligt, dat men moeite heeft het sentimentele verhaaltje, waar het dan eigenlijk om te doen is, uit het struikgewas van korte, stotende zinnetjes te bevrijden en te constateren, dat het niet

veel om het lijf heeft. Maar een en ander wordt interessant opgevijzeld door de litteraire taal en krijgt zodoende een air van „nieuwe zakelijkheid" of hoe men het belieft te noemen. Het gaat in de trant van het volgende fragment:

„To staat aan de deur, welkom, welkom. De taxi bromt weg, Sidde is weer thuis. To is blij 'm weer bij zich te hebben, 't is veiliger dan alleen. Vertel van de reis, jongen, ga eerst rustig zitten. Och, To, die bloemen, had je niet moeten doen, bedankt hoor. Hij ziet haar aan, ze staat met haar ouderdom in het volle licht. Hoe hèb ik het kunnen doen, oud mormel. Hij gaat maar zitten, het eerste commando dus. Koud, regen, ongezellig hotel, van 't geld kun je meer pleizier hebben. ... To staat voor hem, luistert en neemt hem op. Hij heeft haar geen zoen gegeven, daar zit iets achter. Ze zal 't weten, vanavond nog." Etc. etc.

Toen ik dit boekje begon te lezen, hoorde ik voortdurend in mijn hoofd een resonnerende toon; maar het was niet het vorige boek van Roest Crollius, dat resonneerde. Wie dan wel? Tot ik hem vond: het is niemand anders dan Gerard Walschap, wiens stijl Roest Crollius als procédé heeft overgenomen en in zijn roman heeft toegepast! Dus was het eigenlijk niet meer Roest Crollius, die hier de aandacht vroeg, maar een onder-Walschap, die, zoals het meestal gaat, een uiterlijke, derhalve een slechte Walschap is. Wat b.v. in *Celibaat*, een van Walschaps sterkste boeken, de indruk maakt van een minimum aan middelen voor een maximum aan gevoelsinhoud, dat wordt bij Roest Crollius, wiens gevoelsinhoud in dit geval vrijwel nihil is, een vervelend en zeer pretentieus stukje bedachte litteratuur; het dooreenlopen van objectieve waarneming en subjectieve reactie, van beschrijving en dialoog, dat bij Walschap voortkomt uit een natuurlijke behoefte aan preciesheid en concrete uitbeelding in de beknoptst mogelijke vorm, doet bij Roest Crollius aan als een litteraire modegril, opzettelijk uitgevonden om een tekort aan inspiratie met kunst en vliegwerk te maskeren. Het is een kwaad teken, dat een auteur zich in zijn tweede boek al met dergelijke „trucs" inlaat; het verraadt een gemis aan creatieve potentie, dat fataler is dan de onhandigheid en stijfheid, die zo vaak eigen zijn

aan jeugdwerken. Wij hebben hier dus precies het omgekeerde geval als dat, waarvan ik verleden week melding maakte; het minimum aan middelen is hier geen bewijs van overvloed, maar van gebrek aan stof, aan inhoud.

Daarop wijst ook het tamelijk onmogelijke verhaaltje van de absoluut onaannemelijk gebleven romanfiguren. Een griezelige historie, die voor Poe wellicht een goed onderwerp ware geweest (een man, die zijn vrouw in een kelder opsluit, om het er intussen van te kunnen nemen met een hotelfactotum), vormt de inleiding tot de eigenlijke intrige, die op de keper beschouwd neerkomt op een jeugdliefde, aangevat met alle oppervlakkige cynisme en sentimentaliteit, waartoe een beurtelings cynisch en sentimenteel mens maar in staat kan worden geacht. En wij worden geacht Roest Crollius op zijn woord van hijgend en abrupt modestylist te geloven! Dat is eigenlijk het ergste.

Als Roest Crollius deze weg verder bewandelt, kan hij in een volgend boek bij het doorgezaagde weesmeisje belanden. Wij hopen echter, dat hij het zo ver niet laat komen.

Wat het nieuwe boek van Elisabeth Augustin betreft: ik kan alleen herhalen, wat ik bij vorige gelegenheden over haar vroeger werk heb gezegd; het is „overdone", en het is overbodig, het is naturalisme van de slechte soort en het is bovendien in een opdringerig proza geschreven, dat zichzelf veroordeelt door onleesbaarheid. Ditmaal is het *Moord en Doodslag in Wolhynië*, de vorige maal waren het andere, maar even woeste, ruwe, ongelikte, hardhandig vrijende en snel naar het mes tastende boeren; ditmaal komen er bolsjewieken aan te pas, en ook een elegante cadet, vroeger waren het gewoon maar Duitsers. Ook hier weer een fatale vrouw, ditmaal met „kattenogen", die de mannen het hoofd op hol brengt, genaamd Marfa Stosjkowitsjicha; zonder dat gaat het nu eenmaal niet in sommige soorten letterkunde. En als om de monotonie van haar werk nog eens extra te onderstrepen, heeft Elisabeth Augustin al haar korte, ook al weer „minimalistische" zinnen zonder één enkele verlossende nieuwe alinea achter elkaar laten afdrukken, alsof er papier gespaard moest

worden, hetgeen zonde is van de fraaie uitgave met de houtsneden van Cantré. Het is moord en doodslag in een woestijn van letters. ...

Mijn rapport moet negatief klinken, ditmaal; ik kan het niet helpen. Laat ik, om met een optimistischer geluid te eindigen, niet verzuimen óók te rapporteren, dat ik deze weinig verkwikkelijke en spoedig vergeten mode-lectuur afwisselde met de meer dan veertig jaar oude en zo volstrekt jong gebleven boeken van Maurits, die mij, mede dank zij een vriendelijke lezer, in handen vielen: *Aboe Bakar* en *Ups en Downs uit het Indische Leven*. Zij hebben geheel en al mijn uitstekende indruk van *Goena-Goena* bevestigd; zowel het eerstgenoemde boek, dat de terugval op het Oosterse leven behandelt van een Europees opgevoede jonge man met Arabisch en Inlands bloed, als het laatste, dat een rijk gevarieerd beeld geeft van het „zo gewonnen, zo geronnen" der Indische kapitalen, bewijst de geboren mensenkenner en verteller, die deze „Maurits" geweest is. Hier is het minimum der (soms min of meer slordig beheerde) middelen wat het zijn moet: een maximum aan inhoud. Dat men Daum in de litteratuurgeschiedenissen na Jan ten Brink (Prinsen, Greshoff en De Vries, De Raaf en Griss, Van Leeuwen) vergeefs zoekt, is meer dan onzinnig. Wie heeft hem zoek gemaakt? en welke uitgever zorgt nu eindelijk voor een complete herdruk van zijn werken?

EEN NATURALIST

AUGUST P. VAN GROENINGEN: *Martha de Bruin*
Inleiding van dr H. Gerversman

De tijd, waarin men gewoon was het naturalisme te beschouwen als een stijl, die „het werkelijke (gespeld: werrekelukke) leven" beschreef, ligt langzamerhand achter ons, al zijn er nog altijd kinderen en kindskinderen van het naturalisme over, die met die mening colporteren. Wat mij betreft, ik heb, wanneer ik een boek van één dier naturalisten omstreeks Tachtig lees, veeleer het gevoel, dat deze mensen tegen iets *polemiseren;* men kan alleen niet steeds precies meer navoelen waartegen; maar in ieder geval is de opvatting, als zou het naturalisme speciaal een „objectieve" vorm van „weergave" zijn, met die indruk volkomen in strijd. Het hangt er natuurlijk van af, wèlke naturalist men onder handen heeft; de ene is uitvoeriger, schilderachtiger, woordkunstiger dan de andere en kan daardoor de illusie van objectiviteit langer bewaren; maar op den langen duur is er toch geen schrijver uit deze school, die al zo lang achter ons schijnt te liggen, of hij verraadt tenslotte wel, tegen welke vijand hij zich richt. De meeste, de gewone naturalisten van het genus Falkland b.v., richten zich kennelijk tegen hun ergste vijand, het burgerlijk fatsoen, de conventie; hun wijze van beschrijving der dingen heeft altijd min of meer de pretentie van blootleggen van een „naakte" realiteit onder een vervalsende laag cultuurkalk. Daarop berust dan de illusie der objectiviteit, die bij nader inzien slechts een *andere* subjectieve vervorming blijkt. Dat enige generaties desondanks geloofd hebben in die objectieve werkelijkheid, die zij met hun naturalistische visie konden ontginnen, bewijst alleen, dat de auteurs van die generatie zich volmaakt met hun visie identificeerden; zij waren één met hun haat tegen hypocrisie en negentiende-eeuwse beschavingsmaskerade, en als polemisten dachten zij dus... beschrijvers te zijn.

Het naturalisme is derhalve een stijl als andere stijlen, op zichzelf noch alleen-zaligmakend, noch volstrekt verwerpelijk, maar middel (als vele andere middelen) tot het doel: de openbaring van een persoonlijkheid, die iets wil zeggen in woorden, die een verhouding tot de wereld wil neerleggen in de vorm der litteratuur. Dat een groot deel van de naturalistische letterkundige voortbrengselen ons nù verveelt door zijn uit„gemolken" langdradigheid, is dan ook geen gevolg van de naturalistische stijl als zodanig, maar van het misbruik, dat men van die stijl gemaakt heeft, en dat men er ook gemakkelijk van maken kàn. Al die mensen, die de rauwe werkelijkheid dachten te onthullen door uitvoerige mededeling van luchtjes, kleurtjes en smaakjes, die, kortom, „de werkelijkheid" vereenzelvigden met een omslachtige dubbele boekhouding van het door de conventie stelselmatig verzwegene, zijn nu bijkans geheel onleesbaar geworden. Men moet het maar eens proberen met *Een Liefde* van Van Deyssel, dat dan nog lang niet het minste is op dit gebied. Het is opvallend, dat de gemiddelde naturalist als „werkelijkheid" altijd het kleine geval op heeft gezocht; de wereld wordt, bij wijze van reactie op de vergrotings-hypocrisie der burgerlijke antimakassar-beschaving, in zijn visie verengd tot de problemen van de slechtgeluchte alkoof en de rottende koolstronk. Toegegeven, dat een alkoof en een koolstronk geweldige problemen kunnen opleveren: dan is daarmee nog allerminst gezegd, dat zij alpha en omega van „het werkelijke leven" zijn! De naturalisten zien echter geen ander perspectief; het pessimisme, dat een product is van dupering door en dientengevolge felle haat jegens de maatschappelijke hypocrisie, is voor hen de enige behoorlijke houding tegenover de wereld geworden; het pessimisme van Marcellus Emants en Johan de Meester (die ik overigens geenszins op één lijn wil stellen) verraadt zijn afkomst van de desillusie duidelijk genoeg. De waarneming op de huichelarij speelt in de boeken der naturalisten een enorme rol, zij vervangt voor hen bijna de ganse philosophie; „beschrijven" is voor een naturalist eigenlijk het bedrijven van pessimistische levensphilosophie. Diegenen onder hen zijn dan ook het belangrijkst gebleven, wier stijl niet verdorde in

de peuterige schijn-objectiviteit, maar het accent van de subjectieve haat jegens de conventionele normen wist te bewaren. Tot hen reken ik o.a. de vrijwel vergeten August P. van Groeningen, wiens roman *Martha de Bruin* thans herdrukt is.

August van Groeningen (1866–1894) behoort tot de vroegste naturalisten hier te lande; zoals men aan zijn jaartallen ziet, is hij zeer jong gestorven. Zijn werk is dus niet meer dan een belofte gebleven; maar te oordelen naar deze zijn enige roman *Martha de Bruin* (1889) en de na zijn dood door P. Tideman uitgegeven bundel schetsen, *Een Nest Menschen* (1895), zou hij stellig een zeer belangrijk schrijver hebben kunnen worden; het is dan ook zeer de vraag, of hij in het naturalistisch stijlprocédé, dat men in *Martha de Bruin* eerder als een handicap dan als een vervulling van 's mans persoonlijkheid ervaart, bevangen zou zijn gebleven; er zijn enige aanwijzingen, dat hij de grenzen van het naturalisme besefte. „Trachten te doen door te laten. ... Veel zeggen door weinig zeggen": aldus heeft Van Groeningen (blijkens een door Tideman in zijn inleiding geciteerd artikel) in 1890 het ideaal van een klassieke stijl geformuleerd. Nu kan men daar van alles onder verstaan; maar er zijn stukken in *Martha de Bruin*, die ver boven het gemiddelde naturalisme uitgaan en die hun betekenis ontlenen aan Van Groeningens scherpe visie op sommige verschijnselen van het cultuurleven. Deze Rotterdamse onderwijzer, die in '88 nog geen woord Frans schijnt te hebben gekend en Zola in het Hollands las, liep intussen (geheel in de stijl van de naturalistische periode) rond met grote plannen voor een romancyclus *Van Alle Tijden*, die uit tien boeken moest bestaan, waarvan *Martha de Bruin* het eerste was. Blijkens de inleiding van dr Gerversman bij de nieuwe uitgave in de Salamander-reeks heeft Van Groeningen de bladzijden van de tweede roman, die *Henri de Graaff* had moeten heten, verscheurd. (Hij werkte bovendien nog aan een drama, dat Jeanne d'Arc tot onderwerp had, en vertaalde tegen het einde van zijn leven de *Imitatio Christi*.) Deze veelzijdigheid van belangstelling vindt men, gecombineerd met een nevenaccent van dilettantistische onmacht, terug in de figuur van Henri de Graaff, die reeds in *Martha de Bruin* een belangrijke rol

speelt, ja tegen het slot van het boek eigenlijk de hoofdpersoon verdringt. Heeft Van Groeningen zichzelf willen portretteren in deze wel begaafde, maar aan de tè grote lijn verslingerde jonge man, of heeft hij in hem juist zijn tegendeel, het meest door hem gevreesde, willen geven? In ieder geval is dit portret een van de beste uit de gehele roman, het minst naturalistisch in de dogmatische zin van het woord.

Men heeft *Martha de Bruin* genoemd als voorloopster van *Geertje*, de veel bekender roman van Johan de Meester, die inderdaad enige overeenkomst van motief vertoont met de roman van August van Groeningen. De naturalisten schijnen een voorkeur te hebben gehad voor de burgerlijk en vroom opgevoede vrouw, die onbewust van de macht der zinnelijke begeerte een man tegen het lijf loopt met de airs van een Don Juan; ook Martha de Bruin is zulk een meisje, dat in „onwetendheid" opgroeit en dus de ontdekking van het zinneleven als een verbijsterend feit ondergaat; deze vrouwen der naturalisten kunnen zich dus niet anders dan verslingeren aan een als heer gekleed persoon. Het verschil tussen de romans van Van Groeningen en De Meester is echter o.a., dat Van Groeningen aan de heer veel meer relief geeft; het lijkt mij dan ook zeer onbillijk, dat Martha in onze litteraire traditie voor Geertje heeft moeten plaats maken, al was het alleen maar om die Henri de Graaff, zwak bewonderaar van Multatuli en dilettant in Germanen-epossen avant Alfred Rosenberg. Compositorisch is *Geertje* waarschijnlijk meer geslaagd; *Martha de Bruin* is uit novellistisch materiaal nogal willekeurig opgebouwd; maar als persoonlijkheid prefereer ik de jonge Van Groeningen boven De Meester, omdat hij veel meer perspectieven geeft, veel minder uitsluitend-naturalistisch specialist is dan deze. Daarom is deze herdruk weer een heuglijk feit; de Salamander-reeks geeft ons gelegenheid telkens het oordeel der litteraire traditie te herzien, en om die reden alleen al zou zij recht van bestaan hebben. Dit herzien immers is telkens een terugkeer tot de tekst, en door de tekst tot een andere „werkelijkheid" dan de alkoof-werkelijkheid der naturalisten. ...

Het komt mij voor, dat Van Groeningen zich in zijn roman

hoofdzakelijk verdeelt over de vrouwelijke en mannelijke hoofdpersoon, Martha en Henri. Zij zijn beiden maar halve mensen: Martha komt niet uit boven de breuk met het conventionele Christendom, dat haar door de opvoeding is bijgebracht, want nadat zij zich aan Henri gegeven heeft, komt zij niet verder dan een voortdurende onvrede met het leven; Henri komt niet uit boven zijn grote plannen en zijn vage haat aan het burgerlijk fatsoen, die hem tot een dogmatische bohémien promoveert. „In Schmoel uit den Kruissprook van Multatuli herkende hij juichend zijn on-ideaal, dát was de verpersoonlijkte hatelijke bourgeoisie, de íncarnatie van de allerlei-hem-allerantipathiekste eigenschappen, die tot wangod gebeelde geldverdienerij, vaal geel, leverziekachtig geel, met rimpels en perkamenthuid, opgevangen in een on-platten spiegel, hol en bol om beurten, in een hand die van haat trílde." Maar verder brengt hij het niet; zijn niet door de Burgerlijke Stand gewettigde verbintenis met Martha loopt uit op een farce, die eindigt met Martha's zelfmoord; de laatste regels van de roman houden Henri vast, allerlei woorden verzinnend „om zijn haat en zijn wrok in te gieten, doode trage haat, geniepige wrok" jegens de „kwispedoors vol spoegsel van walgelijke hollandsch-burgermans-fatsoen-ploertigheid". Het pessimisme der naturalisten, geprojecteerd op de dilettant, de hater van het leven uit onmacht. ...

Is Van Groeningens roman dus in het algemeen een eerlijk voorbeeld van het naturalistisch pessimisme (hij heeft ook veel humor, deze auteur, hetgeen bij naturalisten betrekkelijk zeldzaam is, afgezien van de lagere humor à la Falkland), opvallend is hier in het bijzonder zijn heftige anti-clericalisme, dat op een reële verbittering wijst. Wat er van het leven overblijft nadatde godsdienst is afgeschud, is de leegte: de „honger der zinnen", de jacht op geluk, het is alles voorbestemd te verdwijnen in de troosteloosheid van een burgerlijk bestaan met zijn groeiende ontnuchtering, verveling, haat en doelloosheid. Het naturalisme komt niet tot een ander beeld dan het volslagen negatief; het put zich uit in deze negativiteit, tenzij het, zoals in het gematigd realisme van Herman Robbers, een compromis weet te sluiten met de huiskamer. In

Martha de Bruin ontbreekt dat compromis, en daarin zal men ook wel een van de oorzaken hebben te zoeken van Van Groeningens impopulariteit. Een zo verbeten doordrijven van het pessimisme zonder een schijn van happy ending is niet aangenaam voor hen, die minstens een straal van hoop begeren. Van Groeningen onthoudt hun die, dat pleit voor hem. Met dat al zou ik hebben willen weten, of hij, als hij niet zo jong gestorven was, het pessimisme van de levenshaat zou hebben doorzien als óók een manier om het leven positief te leven, om er „ja" tegen te zeggen! Het pessimisme, dat iemand nog doet schrijven en aan tiendelige romancyclussen denken, is immers een vorm van levens*beaming*!

De inleiding van Dr H. Gerversman, die ons enige belangrijke bijzonderheden over Van Groeningens leven en werken brengt, is op het stuk van het critisch oordeel helaas weinig sterker dan de inleiding, die Tideman in 1895 bij *Een Nest Menschen* schreef. De rehabilitatie van een roman, die, in dit geval, inderdaad ten onrechte niet meer gelezen wordt, schijnt hier te lande geregeld te moeten samengaan met een orgie van overschatting; Tideman had het maar dadelijk over „onvergankelijkheid buiten dezen vergankelijken tijd", en bij dr Gerversman, die het minder erg maakt, mis ik toch een concrete, zakelijke karakteristiek van Van Groeningens betekenis als persoonlijkheid zowel als van zijn stijl. „Zijn kunst is opgeborreld uit de diep-donkere bronnen zijner zielseigen ervaringen en gevoelens. Van Groeningen heeft zijn kunst geleden en zijn leed geschreven. Daarom is ze echt", zegt dr Gerversman, en men wil dit wel aanvaarden; maar het zegt niets over de bijzonderheid van juist Van Groeningen tegenover b.v. Emants, De Meester, Van Deyssel, Aletrino en andere naturalisten, die ook wel opgeborreld zullen zijn uit diep-donkere bronnen. Op Van Groeningens specifieke humor, op zijn in het oog lopend anti-clericalisme, op zijn ambivalente houding ten opzichte van Multatuli (men zou hem een geestverwant van Multatuli „auf naturalistischen Abwegen" kunnen noemen) ware toch minstens even te wijzen geweest.

Intussen: het gaat om Van Groeningen. Dat zijn *Martha de*

Bruin weer bereikbaar is, zij met nadruk ter kennis gebracht van hen, die het naturalisme in zijn karakteristiekste voortbrengselen willen leren kennen.

VERWEY'S VIERDE RIJK

ALBERT VERWEY: *In de Koorts van het Kortstondige*
ALBERT VERWEY: *De Dichter en het Derde Rijk*

Wonderlijke sensatie: enkele dagen na elkaar te lezen de poëzie van Slauerhoff, de „poète maudit", en die van Albert Verwey, de vitale Tachtiger, die zo niets over zich heeft, dat men met het woord „maudit" in verband zou kunnen brengen! Men kan zich bezwaarlijk een groter contrast denken dan dat tussen deze twee, ieder voor zich belangrijke en merkwaardige, dichters; in deze verhouding vervangt Slauerhoff dan in zekere zin Kloos, die tientallen jaren geleden in felle oppositie stond tegen Verwey's denkend dichterschap. De symboliek laat zich nog even volhouden; bij het dichterschap van Slauerhoff past deze vroege dood, zoals bij Verwey's dichterschap dit lange, aan uiterlijke afwisseling betrekkelijk zo arme leven past („Na de bliksem van een jeugd die me alleen als mythe heugt", volgens Verwey's eigen woorden). Het zijn twee soorten „dichterlijke waardigheid", beide op zichzelf compleet... en tevens volkomen onverenigbaar, zelfs niet onder het vaandel der poëzie, dat zoveel tegenstellingen pleegt te verenigen. Het is mogelijk, dat het heengaan van Slauerhoff deze eeuwige zwerver een periode van verval bespaard heeft, dat dit sterven hem behoudt voor onze herinnering als een boeiende persoonlijkheid, die niet de ellende heeft behoeven te ondergaan van het „aftakelen"; er waren enige aanwijzingen in Slauerhoffs laatste werk, die er op wezen, dat zijn verbittering hem te machtig werd, en daardoor oversloeg naar valse, melodramatische effecten; het waren nog tekenen, meer niet en het heeft nu geen zin er over te philosopheren, of Slauerhoff zich zou hebben kunnen vernieuwen. In ieder geval blijft ons nu zijn oeuvre bewaard als een groot, veelzijdig geheel, veelzijdig ondanks de monomane bezetenheid door die éne piraat- en desperado-obsessie.

Hoe totaal anders is het aspect van Verwey's monumentale

levenswerk, dat hij zelf als een fuga ziet en voor bloemlezing wil bewaren! Naast dat van Slauerhoff is het niet vrij van dorheid, huiselijkheid en zelfs familjariteit; de cultus van de dichter (bij voorkeur de *Dichter*) is in de lange reeks bundels van de Noordwijkse duinbewoner met een hardnekkigheid volgehouden, die voor een poëet van het type Slauerhoff onbegrijpelijk en eigenlijk onverdraaglijk moet zijn. Bij Slauerhoff wordt de dichter voortdurend vereenzelvigd met de zeeschuimer, de conquistadore, de outcast, de minnaar van het chaotische, omdat dit althans de burgerlijke zelfgenoegzaamheid niet toelaat; bij Verwey daarentegen is de Dichter een schepper van waarden, een verantwoordelijke, een tegenstander van de Chaos; naast het „veld van scherven" de „schoongebouwde vaas", om weer de woorden van Verwey zelf te gebruiken.

Dit is het wat ik al mijn jaren
Gemerkt heb met mijn naam:
Eén werklijk leven, één ervaren
Van doen en dichten saam.

Want niet het dicht alleen betekent
De ziel die in ons drijft:
De hand die vat, de geest die rekent
En elk gebaar omschrijft,

Doen mee om onze minste daden
Zó te verrichten
Dat zij de harmonie verraden
Waaruit wij dichten.

Aldus formuleert Verwey zijn opvatting van het dichterschap in *De Monoloog van een Afzijdige*, een van de grotere gedichten uit zijn laatste bundel *In de Koorts van het Kortstondige;* en men kan zeggen, dat deze formule uitstekend weergeeft, wat er sympathiek en volkomen geloofwaardig is in het ganse werk van Verwey. Ik heb voor zijn verheerlijking van het Dichterschap met een hoofdletter nooit veel kunnen

voelen, onopgelost tussenstandpunt als het tenslotte blijft tussen twee vermogens, die van „denken" en „dichten"; „het gevolg (daarvan) is", zegt Vestdijk in zijn studie over Verwey terecht, „dat beiden, de denker en de dichter, te kort moesten komen, en meer dan bij eenig ander dichter van beteekenis openbaart zich hier, in weerwil van het hardnekkigst streven naar integratie en bemiddelende synthese, de onverzoenlijke tegenstelling tusschen de scheppende werkzaamheid van den kunstenaar, die in het *isoleeren*, het afteekenend bezielen van het kleinste, den zin van zijn leven moet vinden, en de bespiegelende aard van den wijsgeer, die niet leeft als hij niet *verbindt*." Dit is zeer waar, en uit de hier geconstateerde tegenstelling kan men ook afleiden, dat de invloed van Verwey op zijn discipelen vaak aanleiding heeft gegeven tot het ontstaan van steriele epigonen-rhetoriek. Maar in het werk van Verwey zelf is die onopgelostheid toch ook een bekoring, die men zeer positief ondergaat onder het lezen van deze bundel van zijn ouderdom; het plotseling „oplichten" van een vers in de bespiegelende, moraliserende veelheid (ik noem b.v. het mooie, gave *Maanwaak I*) is te meer steeds weer een verrassing, omdat het gemiddelde die verrassing voorbereidt; de afwezigheid van dikke gebaren, de zuiverheid van het (voor mijn part historisch-materialistisch gemakkelijk omver te werpen) wereldbeeld is in dit werk een werkelijk boeiend element. Het is opmerkelijk, zo persoonlijk als deze meer-dan-zeventigjarige reageert op het Europa van tegenwoordig, dat voor hem, die de Geest zo hoog vereerde, bijna beledigend moet zijn door het gemak, waarmee de geestelijke waarden op de Neurenbergse jaarmarkt worden verkwanseld. Verwey, de „afzijdige", blijft daarbij zichzelf; hij reageert niet pamflettistisch, maar met grotendeels indirecte, vrij abstracte middelen en juist daardoor krijgt zijn protest een accent van grote, op sommige momenten zelfs aangrijpende waardigheid. Nuchterheid en „Hollandsheid" hebben Verwey bewaard voor iedere concessie aan de nationalistische hysterie, die tegenwoordig troef is; hij verklaart zich liever solidair met het bloemenmeisje, dat evenals hij terzijde staat:

De pronk van stoeten en de klank van fluiten
Beweegt in 't stadsbeeld zo niet mijn gemoed
Als 't bloemenmeisje 't op de straathoek doet:
Haar steedse ellende in fleur van 't landlijk buiten.

De staten zijn zich over 't hoofd gewassen
En wanen nu met praal en paukendreun
Het schreien te overstemmen en de deun
Van armen die hun tijd werkloos verpassen –

Of erger; want die slaven-oproer vrezen,
De meesters, zoeken oorlogswerk: het volk
Maakt gif en wapens en de goden-tolk,
De volksvorst, zegt welk buurvolk prooi mag wezen

En vijand. Liefst een zwak en weerloos. Kindren
Als 't bloemenmeisje en ik staan dan verbaasd.
Zij zien hoe de arme hoop geestdriftig raast,
Maar kunnen het voorkomen nog verhindren.

„Maar kunnen het voorkomen noch verhindren": dit fatalisme vindt men nog sterker verwoord in het gedicht *Aan een Vriend, die Wil dat ik Vrede Predik;* een gedicht, als men wil, tegen de pacifisten, dat opgedragen kon zijn aan het Kunstenaarscongres voor Geestelijke Weerbaarheid, dat dezer dagen te Amsterdam bijeen is gekomen, als een waarschuwing tegen ieder voorbarig optimisme, tegen iedere goedkope illusie; pessimistisch, maar tegelijk bezielend, en voor Verwey ongewoon direct, concreet en gespannen:

Wat baat het Vriend, of op mijn zeeduin ik,
De dichter, vrede predik, onderwijl
De volken, aangevoerd door bendehoofden,
Zich van elkaar afzondren, en bekwamen
Tot roof en moord. Ge ziet hoe zelfs de Paus,
Hoofd van een Christenheid, zich schuchter uit
En aan geen vlammende betogen denkt.

En verder:

Vrede verkondig ik niet meer. Het heil
Kan enkel komen van uitgeputte
Wereld, die na haar koorts zich nieuw bezint.
Als straks elk volk, schamel teruggezonken
In eigen machteloosheid zich bezint
Op 't weten van de weingen dat heroën
Niet zijn de brallende verheerlijkers
Van land of natie, maar de stille dragers
Van 't bovenvolkelijk verband, – eerst dan
Komt vrede, niet als een papieren bond,
Verscheurbaar door elk vaderlandse dwaas,
Maar als het net uit diamanten draden
Van de geheiligde Noodzaaklijkheid.

Vervolgens:

Zo bid ik dan tot de Noodzaaklijkheid
Dat zij, de volken nopend tot steeds feller
Eigenzucht en verdeeldheid, twist en strijd,
Hen murw maakt tot de Vrede. Nood en wanhoop,
Chaos en waanzin bid ik dat zij uitstort
Over de opstandige onverstandigen,
Die menen dat hun dwaasheid wijsheid is.
Ik predik oorlog, oorlog. Niet omdat –
Naar 't zeggen van krijgshaftige drilfiguren –
Oorlog de man beter en sterker maakt,
Maar omdat de verarming, de verbeesting,
Die zeker volgt, vernedert en bereidt
Voor 't knallen van Uw grote drilzweep, wijze
Goede en rechtvaardige Noodzaaklijkheid.

Natuurlijk zal zoiets door de goedkope pacifisten wel worden misverstaan als een ophitsing tot oorlog tegen Duitsland (precies het tegendeel van wat Verwey bedoelt te zeggen); maar dat verhindert mij niet te geloven, dat de grijze Tachtiger hier een gedachte oproept, die zich opdringt aan een ieder (onverschillig, welke practische tactiek hij in dezen is toegedaan), voor wie naïef pacifisme en stupiede oorlogs-

voorbereiding twee kanten zijn van één en dezelfde zaak. Het besef, dat Europa verloren is en dat de verhaasting van het „oordeel" de enige weg is, die ons verlossen kan van de nationalistische waanzin en het gezwets der Neurenberg-profeten, leeft niet alleen bij Verwey; het is een gedachte, die men in zijn practische ogenblikken met afschuw verwerpt, maar die steeds weer terugkeert. De uitputting als het enige heil, dat ons nog te wachten staat, de murwheid als de vrucht van de roes: men behoeft werkelijk geen Verwey te zijn, of zijn opvattingen over het dichterschap te delen, om de actualiteit van zijn fatalisme te beamen en het toe te juichen, dat iemand de waardigheid bezit het zó te formuleren, zonder humbug, als een „mene tekel"; „gij zijt in weegschalen gewogen en gij zijt te licht bevonden". ...

Ook in het afzonderlijk uitgegeven gedicht *De Dichter en het Derde Rijk* (opzettelijk in het zelfde formaat als *Der Krieg* en de *Drei Gesänge* van Verwey's vriend Stefan George?), blijkt de dichter vol van wat zich in Europa voltrekt. Men weet uit het geschrift *Mijn Verhouding tot Stefan George*, hoe de oorlog de vervreemding bracht tussen Verwey en de kring van George; Wolfskehls uitspraak over de oorlog: „Wir haben ihn nicht gewollt, aber er ist von Gott" kwam in conflict met Verwey's prijzenswaardige nuchterheid. In *De Dichter en het Derde Rijk* voltrekt zich die vervreemding verder; trouwens George zelf heeft moeten beleven, kort voor zijn dood, hoe zijn droom in het tegendeel verkeerde en ieder contact met het Derde Rijk afgewezen; in zoverre is Verwey hier dus de voortzetter van George's laatste phase, waarop hij in het hieronder geciteerde fragment ook zinspeelt. Hij noemt hier het Derde Rijk het rijk der mensen, dat nu het Vierde Rijk, het onzichtbare rijk van de geest en der dichters, wil inlijven; tegen deze aanmatiging komt Verwey in opstand, want „oninlijfbaar is alleen dit laatste rijk, waarin de dichters leven". De verontwaardiging inspireert hem tot een gloed, die zijn poëzie zelden heeft, en die de lezer volkomen doet vergeten, dat hier een theorie wordt verdedigd; de bezielde „defence of poetry" is ditmaal een verdediging van waarden, die ver over het „beschermd domein" der poëzie heenreiken:

Want wat dichters
Onverwoestbaar dragen is de vrijheid;
Die is 't licht in ogen en in liedren:
Zonder die is 't zonlicht zwart en duister.
Luister niet naar Macchiavelli's spreken:
De eigenbaat de draad om 't volk te kluistren.
Breek dat rag en leg aan gouden koorden
Van de vrijheid volk en staat voor anker.
Volken waar een dichter niet kan leven,
Staten waar een dichter niet wil sterven,
Zijn vervallen tot het puin van de aarde,
Tot het molm dat laatren mogen keren
Eer de wind van zee verstikte kiemen
Weer doe spruiten en de dampkring zuivre.
Hoor dit, gij verscholenen in holen:
't Minste lied dat ge in 't verborgen neuriet
Is veel meer dan 't machtwoord van uw leiders.
Is veel sterker dan de opzienerszwepen
Die uw lenden nijpen tot de dwangtaak.
Zing het zachtjes, geef het ongesproken
Voort in de adem, voort aan al wie aadmen
Rondom u: eer gij het weet zal 't klinken.
Luiden zal het tussen al uw bergen
Zonder dat men weet vanwaar gekomen.
En de dwingland voor gesloten ramen
Zal het horen en zal bleken, beven,
Omdat gij ontwaakt zijt, lof- en strijdzang
Van het oninlijfbre Rijk, het Vierde,
Waarvoor alle stukwerk breekt en kruimelt.
Zo mijn zang, tarter van nacht en leegte.
Zo mijn zang, waaruit de toekomst groot wordt.
Zo mijn zang, die alle volken, staten,
Bindt in 't zelfde net als de gesternten.

Zelden heb ik een gedicht van Verwey gelezen, waarin de inspiratie zo overtuigend, de toon zo vol en toch zuiver, de verdediging van het dichterschap zo gerechtvaardigd was; voor het eerst van mijn leven zou ik willen *geloven* aan het

dichterschap van Verwey, aan dat anonieme gezang, voortgeademd tegen de bombast van gelijkgeschakelde kranten in, sterker dan de opzienerszwepen, zuiverende stormwind door de vergiftigde dampkring. Het strekt Verwey tot eer, dat dit gedicht hem in een naburig land in een concentratiekamp zou hebben gebracht.

DON JUAN GEMIST

JEANNE VAN SCHAIK-WILLING: *Nachtvorst*

De grenzen van een talent zijn minstens even karakteristiek voor een schrijver als de verwerkelijking van een talent, wanneer het zich in zijn eigenlijke element beweegt. Een boek, dat niet of slechts zeer gedeeltelijk is geslaagd, kan daarom voor het oordeel over zulk een schrijver van minstens evenveel belang zijn als het geheel geslaagde boek; dit laatste immers verbergt, *omdat* het geslaagd is, wat de schrijver *niet* kan, terwijl de mislukking dat in het volle licht stelt; het talent wordt aldus gerelativeerd, en men waardeert het er niet minder om... waar het zijn grenzen niet overschrijdt.

Van deze theoretische beschouwing kan men de practische illustratie vinden in de twee romans van Jeanne van Schaik-Willing, die elkaar met een tussenruimte van twee jaar opvolgden: *Sofie Blank* en *Nachtvorst*. Bij het verschijnen van het eerste boek (na *Uitstel van Executie*, mevr. Van Schaiks romandebuut, dus eigenlijk het tweede van haar hand) was de lof van de critiek, voorzover ik mij die kan herinneren, terecht vrijwel unaniem. Het zal menigeen ongetwijfeld een aangenaam gevoel hebben gegeven, dat hier nu eindelijk eens een Hollandse schrijfster een typisch vrouwelijk onderwerp met een typisch vrouwelijke gevoeligheid behandelde, zonder daarom spoorslags te vervallen in het jerimiëren van velen harer collega's. „Jeanne van Schaik-Willing", schreef ik in mijn kroniek van 28 Oct. '34, „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 veten 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."

Dit wat *Sofie Blank* betreft; ik onderschrijf dit oordeel van twee jaar geleden nog geheel, nu ik, naast *Nachtvorst*, dit boek nog eens doorgelezen heb. In *Sofie Blank* vielen onderwerp en stijl op een bijzonder gelukkige wijze samen; de schrijfster kon precies verantwoorden wat zij verbeeldde. er was geen tegenspraak tussen intentie en resultaat; men kan het dan ook slechts toejuichen, dat deze roman twee herdrukken beleefde en niet onder allerlei noviteiten werd bedolven.

Iets anders is het met *Nachtvorst*, het nieuwe boek van Jeanne van Schaik-Willing. Men kan hier nu eens precies zien, waarom *Sofie Blank* zulk een geslaagd werk is; want *Nachtvorst* is, als geheel, een misgreep, een overschrijding der grenzen. Ieder talent heeft zijn grenzen, maar die van het talent van mevr. Van Schaik blijken al heel gemakkelijk te bepalen, nu men *Nachtvorst* in handen heeft. Deze vrouw heeft nl. over hoeveel en hoe zuiver talent zij ook moge beschikken, kennelijk geen genie. Ik zou haar, om een naam te noemen, die dezer dagen herhaaldelijk werd uitgesproken, even willen vergelijken met Slauerhoff (een geheel ander vergelijkingsperspectief dus als dat van mijn vorige kroniek!). Ook Slauerhoff had nl. de eigenschap, dat hij dikwijls de grenzen overschreed, vooral juist in zijn romans; ik herinner maar aan *Het Leven op Aarde*, waarin men naast de sterkste stukken proza oplossingen aantreft, die niet veel meer dan draakachtig zijn. Maar Slauerhoff *had genie;* hij kon zich zulke tekortkomingen veroorloven, ook al behoeft men ze daarom nog niet te verdoezelen of goed te praten; zijn persoonlijkheid werd niet geringer door zijn z.g. slordigheden en onregelmatigheden, omdat die tevens dat korzelige en wrevelige in zijn stijl versterkten. Men zou kunnen zeggen, dat zijn persoonlijkheid iets slordigs had, en dat in zijn slordig verkeer met de dingen dezer wereld een van de oorspronkelijkste ele-

menten van zijn werk gegeven is. Maar Jeanne van Schaik-Willing is een beschaafde, gedistingeerde persoonlijkheid, die dus bij slordigheid en grensoverschrijding alleen maar te verliezen heeft. Bij haar zal zich de kleinste „stijlfout" onmiddellijk wreken; en daarom is *Nachtvorst* na *Sofie Blank* dan ook een achteruitgang, waarbij het talent wel zeer duidelijk aanwijsbaar blijkt, maar zich allerminst zuiver weet te manifesteren, zoals dat in het vorige boek het geval was.

Het onderwerp van de roman is ditmaal niet een vrouw maar een man. Een Don Juan nog wel, die een ongelimiteerd aantal vrouwen „verslijt", eer hij toekomt aan een soort bekering, die op de laatste bladzijde als een meteoor uit de lucht komt vallen. De psychologie van de Don Juan, die het tegendeel is van Casanova, omdat hij in de vrouw iets zoekt, dat hij maar niet kan vinden, en dus slechts bittere gal puurt, waar Casanova zich amuseert, is geenszins eenvoudig en al heel geschikt om naar het draakachtige of oppervlakkige te worden „omgebogen". De verhouding van de gemiddelde burger, die geen Don Juan is en op zijn hoogst een klein beetje Casanova trachtte te spelen in zijn jeugdjaren, tot dit klassieke type in de litteratuur, is meestal ambivalent, tweeslachtig; aan de ene kant koestert hij iets van afgunst, aan de andere kant voelt hij zich content, omdat hij niet al die onrust en verbittering behoeft door te maken; men verheerlijkt of veroordeelt de Don Juan dus gewoonlijk, maar aan een onbevangen analyse van zijn eigenaardig temperament komt men zelden toe.

Bij Jeanne van Schaik-Willing is de situatie nog iets gecompliceerder, omdat zij een vrouw is en dus bij voorbaat al een vrouwelijke kijk heeft op dit wezen. Zij verkeert hier, mutatis mutandis, dus ongeveer in de positie van de mannelijke auteurs, die een Geertje, een Martha de Bruin, een Hélène Merveil, een Angèle Degroux tot onderwerp kozen; zij benadert de figuur Arthur van Stuyvesant op typisch vrouwelijke wijze (wat haar goed recht is), maar zij weet de afstand, die haar van de Don Juan scheidt, niet te compenseren door haar verbeeldingskracht of door een soberheid, die zij in *Sofie Blank* zo voortreffelijk wist vol te houden. Misschien was haar roman geheel anders uitgevallen, als zij de vrouwelijke hoofdfiguur,

Marceline Diekirch, in het centrum had geplaatst, en Arthur van Stuyvesant als „tegenspeler" had geadopteerd; want deze Marceline, hoewel door de compositie nu wat in de verdrukking geraakt, is veel en veel beter „gezien" dan de man, die zij aan zich bindt om hem na een kort huwelijksexperiment weer te verlaten. Van Arthur van Stuyvesant ziet men nu de omtrekken; men ziet hem ageren, reageren, men hoort telkens, dat hij met Loekie's en Laura's verkeert, maar men wordt niet geboeid door zijn persoonlijkheid, ook al belicht de schrijfster hem zo nu en dan eens even zuiver door haar vrouwelijke intuïtie. Deze centrale gestalte, die het mannelijk aequivalent van Sofie Blank had kunnen worden, is schimmig gebleven, omdat Jeanne van Schaik-Willing hem als man niet aanvaardbaar heeft kunnen maken. Men begrijpt niet, waarom dit heertje zolang onze aandacht moet vasthouden, terwijl het toch duidelijk in de bedoeling van de schrijfster ligt, dat hij interessant blijft tot het einde toe, waar hem plotseling een Godsbegrip wordt ingegeven. Weliswaar verheerlijkt zij hem niet, en berispen doet zij hem evenmin, maar zij solt met hem, geeft hem nu eens een zetje naar links dan weer naar rechts en is met dat alles toch wel erg tevreden met zijn aanwezigheid. Juist het typische Donjuaneske, dat deze Arthur typeert, raakt daarbij meer en meer zoek, en dat is fataal, omdat hij alleen als Don Juan aanspraak kan maken op onze belangstelling; verder is hij immers niets dan een boemelend student, een fuifnummer, dat met geld weet te gooien en de vrouwen bij bosjes verteert; noch zijn ideeën over het leven, noch zijn verrichtingen als ingenieur zijn ook maar in de geringste mate opmerkelijker dan die van andere willekeurige roman-mannen.

Daarbij dient dadelijk te worden aangetekend, dat *Nachtvorst* uitstekend inzet. De voorbereiding tot het Don Juanschap lag blijkbaar volkomen binnen het bereik van de schrijfster; zolang Arthur nog een jongen is, zolang zijn leven gebonden blijft aan een vertroetelende, van eigen leven nauwelijks bewuste moeder, en een paedagoog, zekere Van West, wiens verhouding tot de moeder door Arthur wordt ontdekt, is deze roman even boeiend als *Sofie Blank*. Voortreffelijk

suggereert mevr. Van Schaik de lezer, waarom deze knaap vroegrijp is en in theorie reeds op zijn volwassenheid vooruitliep; waarom hij dus in de werkelijke ervaring nauwelijks verrassingen beleefde en als vanzelfsprekend aannam, wat anderen mit Mühe und Not veroveren. „Bij den jongen waren wenschen niet de slotbesomming van een reeks gedachten, zij berustten niet op de overweging, dat hij dit of dat wel gaarne zou bezitten. Nee, hij dacht zelden over dingen na, hij aanvaardde hetgeen hij bezat met egale opgewektheid, een opgewektheid waaruit voor een deel zijn beminlijkheid voortsproot. De bloemen waren prettig en het fietsje en de zwanen. „Dat goeie humeur van Arty is een kostelijke gave", had een oude heer eens tegen zijn moeder gezegd. Doch zijn wenschen, die schijnbaar geen voorgeschiedenis bezaten, staken als een orkaan in hem op en ontwrichtten hem, geestelijk zowel als lichamelijk."

Deze voorbereiding is heel goed; ook de moeder, haar zuster en de student Van West (Arthurs „vaderimago") zijn met de sobere en toch beeldende middelen getekend, waarover Jeanne van Schaik-Willing beschikt. Zij observeert scherp, zij weet intuïtief dat moment naar voren te halen, dat de personages in kort bestek karakteriserend samenvat. Maar vanaf pag. 82, waar mevr. Van Schaik ons op een weinig overtuigend preekje over het cynisme onthaalt, begint de spanning te verslappen; en op pag. 111, waar Arthur student is geworden, verdwijnt die spanning bijna geheel om niet meer terug te keren. Men merkt dat onmiddellijk aan de stijl, die eveneens verslapt, verbrokkelt, in plaats van sober en licht, stijf en dwaas-houterig wordt; pretentieus „Haegsch" zelfs, hoewel mevr. Van Schaik bij mijn weten in Amsterdam woont; men denkt bij zinnen als: „Hij hield van de manier, waarop zij het brood geschikt had op de schaal, hij waardeerde de keuze der spijzen: kaas en honing en eieren en bijvoorbeeld geen blikjes conserven, die hem stellig onaangenaam waren geweest", aan Van Genderen Stort, wanneer hij op zijn slechtst is. Trouwens men stuit op nog levenlozer en slordiger zinnen. Pag. 132: „Indien iemand had kunnen vermoeden, van welke gedachte bezield deze jongeman zijn eerste

bezoek aan de Dellen bracht, had deze zich ernstig bezorgd gemaakt over hem." Pag. 138: „Haar verbazing en verwarring waren zoo duidelijk, dat ook Arthur zich onbehagelijk erdoor gevoelde. Bovendien worstelde ook hij zich door een samenstel van gevoelens heen." Pag. 152: „Hij ontveinsde zich niet, dat er onmetelijke terreinen door hem onontgonnen waren." Pag. 174: „Van zijn rooskleurigen blik op zichzelf bleef niets over." Pag. 203: „Hij voelde zich ontroerd en dankbaar en tevens was zijn ijdelheid gestreeld, nu hij in deze, naar hij meende, belangrijke vrouw de gezellin van zijn lichaam herkende." Pag. 240: „Wat een sprankelende vrouw was zij geweest, met zulk een overdadige zinnelijkheid, dat het was alsof deze voortdurend overschuimde." Etc.

Het is niet mijn bedoeling om te vitten, maar de lege en soms zelfs foutieve zin is hier een symbool. De stijl van mevr. Van Schaik is zuiver rose en lila, naar de kleurassociaties, en kamermuziek, naar de geluidsassociaties beoordeeld; maar als zij er naast is, wordt het rose banaal als een plaatje uit *La Vie Parisienne* en de kamermuziek klinkt, als zat een klein exquis orkest te strijken in een holle Nutszaal met verveloze deuren en grauwe buizen van een centrale verwarming, die uit is.

Het is jammer van het uitstekende begin, dat het ditmaal niet bij de prélude bleef. De lezer, die met het werk van Jeanne van Schaik-Willing op haar best wil kennis maken, blijve daarom *Sofie Blank* aanbevolen, ... met *Nachtvorst* als grenscontrôle.

DE AMATEUR

E. DU PERRON: *Blocnote Klein Formaat*
E. DU PERRON: *Graffiti*

„Een man overleed op zekere dag en onder zijn papieren vond men een velletje waarop hij geschreven had: „Wanneer ik dood ben, is alles wat ik bezit voor mijn vrouw. Ik wens begraven te worden met een minimum van kosten en dat niemand dan mijn vrouw meegaat naar het kerkhof."

De man had geen kinderen, zodat het vanzelfsprekend was dat zijn vrouw alles erfde wat hij bezat. Dit was bovendien niet veel. Toch begreep niemand iets van zijn laatste wil; een notaris kwam, om te zoeken naar andere erfgenamen, en zei dat hij een testament had moeten laten maken, want dit hier wat hij geschreven had was volstrekt geen testament. Van de buren begreep letterlik niemand wat hij bedoeld had omtrent de begrafenis, de strekking van de wens die hij geformuleerd had was vooral voor iedereen heel vreemd. Zij besloten dus dat hij niet bedoeld kòn hebben wat daar op het papier scheen te staan en velen gingen met zijn vrouw mee naar het kerkhof. Een buurjuffrouw zei: – Zou die man zo lui zijn geweest, dat hij er de notaris niet bij geroepen heeft? – Deze buurjuffrouw was ervan overtuigd dat zij in notaris-stijl alles begrepen zou hebben, want dat de notaris ook iedere diepere bedoeling over de begrafenis zou hebben verklaard.

Er zijn mensen die een opstel voor zich moeten zien om te voelen dat er een gedachte of opvatting in wordt uitgedrukt. Ik heb in deze notities gedaan als de man van mijn verhaaltje en aan begrijpers van dat soort niet gedacht."

Aldus geeft Du Perron in de laatste aantekening van zijn *Blocnote Klein Formaat* in een „gelijkenis" de bedoeling weer van de vorm, die hij gekozen heeft voor korte ontboezemingen over allerlei onderwerpen; zijn oude vijand, de notaris, moet hier nog eens dienst doen als tegenpool van hemzelf om zijn lezer te verduidelijken, dat een eenvoudig

litterair „testament" voor personen met een zekere culturele deftigheid bijzonder moeilijk te accepteren is. Die deftigheid heeft hen nl. ongevoelig gemaakt voor een schijnbaar gemakkelijke, onartistieke stijl; naarmate zij meer vervreemd zijn van de gewone domheid (analphabetisme, barbarie), naarmate zij zich meer verdiept hebben in artistieke, philosophische, religeiuze specialismen, zijn zij ook meer afgeweken van de eenvoudige „uiting", de notitie, het aphorisme; daarom zullen zij in de schrijver van blocnote-papiertjes een dilettant zien en aan het woord „dilettant" een kleinerende betekenis toekennen. In zijn „verhaaltje" verklaart Du Perron dus bij voorbaat, dat hij voor de specialisten geen respect heeft, zodra zij door hun specialisatie het gevoel voor de *leek* hebben verloren. Hij is in dit opzicht dus onmiddellijk verwant aan de door hem bewonderde en tegen Potgieters reputatie verdedigde Multatuli.

Toch zal men, wanneer men deze bundeltjes *Blocnote Klein Formaat* en *Graffiti* doorleest, betrekkelijk weinig verwantschap met Multatuli ontdekken, wat de stijl en de wijze van reageren betreft. Het standpunt van Du Perron ten opzichte van het specialisme is ongeveer gelijk aan dat van de schrijver van de *Ideën*, maar hun beider polemische temperamenten zijn zeer verschillend. Terwijl Multatuli bijna doorlopend reageert op Nederland en vooral de Nederlandse sfeer van denken en voelen, reageert Du Perron wel op Nederlandse mensen en dingen, maar men voelt, dat hem de typische Nederlandse sfeer vreemd is. Hij weert bij voorbaat die sfeer af, door er de betrekkelijkheid van te stellen. „Het gevaar van wonen in Holland, schrijven voor Holland", laat hij een van zijn gesprekspersonages zeggen, „is, dat men iedere kleine nuance, die men elders met enkele woorden kan aanstippen, daar in een uitvoerig betoog moet afdoen, wil men begrepen worden. Men komt er dan toe kleine vondstjes aan te zien voor belangrijke waarheden. Inderdaad, zelfs het dynamiese temperament van Multatuli is er niet aan ontsnapt: *geen enkel* hollands schrijver. Men ontkomt niet aan de acoustiek van de zaal waarin men spreekt."

Dat dit waar is, zal, dunkt mij, iedereen moeten erkennen,

die aangewezen is op de Nederlandse taal als uitdrukkingsmiddel; de vraag is alleen, of een schrijver in andere landen niet voor precies dezelfde problemen komt te staan, al zullen zich die ongetwijfeld in andere gedaante voordoen; men zal in Frankrijk b.v. moeilijk ontsnappen aan de „acoustiek" van een algemeen verbreide litteraire cultuur, die au fond niet veel meer waard is, qua talis, dan de Nederlandse hang naar een geruststellend ethisch stopwoord als dooddoener voor welke levensquaestie ook. Ik vermoed, dat Du Perron dit ook niet zal ontkennen; de bedoeling van zijn acoustiekvergelijking lijkt mij dan ook voor alles een bepaling van eigen plaats gedeeltelijk *in* en gedeeltelijk *buiten* die zaal der Nederlandse spreekbeurten... maar toch meer *buiten*! Het is tenminste opmerkelijk, dat hij zeer precies weet aan te geven, èn wat werkelijk superieur-Hollands is (Couperus, Van Schendel) èn in welk opzicht het Nederlandse beschavingsgemiddelde tekort schiet, ... maar dat hij toch in een concreet „portret van een Hollandse vrouw, gegeven in haar lectuur" (in *Graffiti*) de karakteristiek iets te veel forceert; het portret wordt daardoor niet minder boeiend, maar de Hollandse vrouw heeft meteen iets onhollands gekregen. Dit typeert de geest dezer notities; hoewel voor een groot deel reagerend op de Nederlandse verschijnselen, zijn zij voor mensen bestemd, die reeds gewoon zijn buiten de grenzen te kijken en Nederlandse cultuurwaarderingen critisch te vergelijken met Europese, in de eerste plaats met Franse. Du Perron is daarom onder de Nederlandse auteurs degene, die het meest ontkomt aan de acoustiek van de zaal, waarvoor toch ook hij in laatste instantie schrijft, eenvoudig omdat hij zelf niet in de Nederlandse sfeer is geboren en getogen. Hij is, zoals hij eens in een interview heeft gezegd, door afkomst eigenlijk alleen gebonden aan Indië; het extreme individualisme, dat zijn geschriften kenmerkt (en deze bespiegelingen in notitie-vorm wel in het bijzonder), is ongetwijfeld nog veel meer Indisch dan Frans wat de „acoustiek" betreft. Dat hij opgevoed werd als „de jonge Indischman", maakte het hem veel gemakkelijker dan wie onzer ook om zich, via Frankrijk, Europees in te stellen; ten opzichte van de „halfzachtheid" (die typische, onvertaalbare speciali-

teit van de Nederlandse cultuur) stond deze schrijver reeds in zijn jeugdwerken volkomen onbevooroordeeld; hij had andere dingen, waarvan hij zich moest bevrijden, maar deze „halfzachtheid" was hem nooit een probleem.

Zoekt men naar een vergelijkingspunt voor deze blocnotenotities dan komt men niet bij Multatuli maar bij de *Maximes et Pensées*, de *Caractères et Anecdotes* van Chamfort, bij de dialogen van Diderot, bij de observaties van Stendhal terecht; zowel de onbevangenheid als het „egotisme" zijn eigenschappen van dit soort philosophie in zakformaat. Ondanks de oppervlakkige overeenkomst is deze wijze van reageren precies tegengesteld aan de *Marginalia*-stijl van Dirk Coster, die geheel en al berekend is op de acoustiek van een Nederlandse zaal en baadt in een bepaalde Nederlandse sfeer; voor de volgeling van Coster is de blocnotestijl aanmatigend, naakt, sfeerloos, gespeend van verantwoordelijkheid, pretentieus, kortom geheel beantwoordend aan de klassieke definitie uit de *Havelaar*: „lui, pedant en ziekelyk". Het is het schrijven als „amateur", waaraan menigeen hier te lande een broertje dood heeft... en dat toch de eigenlijke grondslag van *alle* schrijven behoorde te zijn; het is de belangstelling voor zichzelf, die men met „lui, pedant en ziekelyk" identificeert... en die toch minstens vooraf behoort te gaan aan iedere geestelijke werkzaamheid, omdat men nu eenmaal niet buiten zichzelf om kan denken en voelen, zonder in gemeenplaatsen te vervallen; de vereerders van gemeenplaatsen hebben trouwens ook belangstelling genoeg voor zichzelf, zij zeggen het alleen maar niet ronduit.

Het aantrekkelijke van de amateursstijl is nu, dat de auteur „egotist" is (daarom nog allesbehalve een *egoïst* in de vulgaire zin van het woord) en niet voor een publiek, maar voor andere amateurs schrijft; iedere mogelijkheid tot contact door de *leuze* wordt bij voorbaat afgesneden, ieder werkelijk contact bij voorbaat afhankelijk gesteld van de intimiteit tussen schrijver en lezer. Is die intimiteit gegeven, dan komt de uitwisseling van gedachten en gevoelens op een geheel ander plan; pas dan kan men zich er rekenschap van gaan geven, of en waar de auteur „teveel over zichzelf praat", of waar hij het

beoogde contact werkelijk weet te bereiken. De notities van Du Perron bieden voor zulk wikken en wegen stof genoeg, maar het heeft eerst zin daaraan te beginnen, als men het eens is geworden over de waarde van het amateurschap en het misverstand aan het graf van de man uit het hierboven geciteerde verhaaltje heeft opgeruimd.

De ware auteur doorziet ook zichzelf; hij is minder zelfgenoegzaam dan sommigen menen. „Het amateurschap is op zichzelf al een uitvlucht", noteert Du Perron; „in de werkelike botsing tussen leven en kritiek is het enige gevolg waarschijnlijk zelfmoord. En zoiets is zeker geen *oplossing* van het leven, maar of het een overwinning zou zijn of een nederlaag valt met gelijke kansen te overwegen." Hetgeen hij verder uitvoeriger verduidelijkt door het formuleren van de vier enige levensmogelijkheden: „1e. Slagen – desnoods met alle vuiligheid, zowel om er te komen als om te blijven waar men gekomen is. 2e. Mislukken – met alle toegevoegde bitterheid, echt en gespeeld, beurt om beurt. 3e. Berusten in een kleinere rol – genoeg om het hoofd boven water te houden en met als voornaamste winst: zo min mogelik aan anderen verschuldigd zijn en zoveel mogelik zichzelf blijven. 4e. Radikale weigering van *alles*: zelfmoord." De derde mogelijkheid is hier de mogelijkheid van de amateur, die zowel het carrièremaken en de al dan niet gecamoufleerde rancune als de zelfmoord afwijst om het stoïcijnse midden te kiezen; een opvatting van het leven, die dus evengoed door Strebers als door de maanzieke idealisten en de dichters van het wereldleed voor burgerlijk zal worden uitgemaakt; maar is zij in werkelijkheid niet de enige mogelijkheid van de *cultuurmens* om te blijven bestaan?

Curieus zijn in dit verband ook Du Perrons opmerkingen over Napoleon. „Victor Jacquemont", zegt hij, „wiens vader (de ideoloog Vencesclas Jacquemont) op een los gerucht door Napoleon gevangen werd gezet, droeg de diktator een begrijpelike haat toe. Door Stendhal beticht van afgunst, antwoordt hij hem: „Vous qui donnez en plein dans le Napoléon, vous nous appelez des *envieux*, nous autres?... Très certainement, moi, je ne le suis pas; seulement, j'ai pour le grand

homme, grand en tout jusque dans sa manière de manger des artichauts à la poivrade, j'ai pour lui une haine parfaite et de plus du mépris. Je l'exècre pour les infamies qu'il a faites. Je le méprise pour avoir été à bien des égards aussi bête, aussi plat, aussi pitoyable qu'un roi légitime. Et ici, le jugeur est supérieur à celui qui juge, c'est à dire *moi* à Bonaparte, sous le rapport de la chose jugée qui est la *vertu*." Er is in de toon van deze woorden iets zo edels en overtuigends, dat het in onze van diktatuur stinkende tijd een genot kan zijn ze te lezen, – wel te verstaan voor wie niet reeds volmaakt gebiologeerd werd door diktatoren die achter Napoleon alleen als vulgaire en onooglike dwergen kunnen kompareren, die in vrijwel ieder land van Europa *ekonomies* geleverd en verklaard kunnen worden, tot de menselike waardigheid hen zal hebben geëxecuteerd, zelfs kultuurhistories beschouwd."

Men ziet het: in Du Perrons levensconceptie fungeert Napoleon als de grootste vertegenwoordiger van categorie no. 1: slagen, desnoods met alle vuiligheid, zowel om er te komen, als om te blijven waar men gekomen is: dat categorie no. 3, die der stoïcijnen en amateurs, zich, bij alle bewondering voor het „groot formaat", daarvan helder rekenschap blijft geven, is een zaak van primair zelfbehoud, maar ook van intellectuele rechtschapenheid. De critiekloze bewondering voor Napoleon vindt men, zegt Du Perron in *Graffiti*, bij kinderen, bij parvenu's, bij een bepaald soort vrouwen, bij historici en bij dichters; bij de amateur Stendhal, die hem bewonderde om zijn energie, is zij een misverstand. ...

TRAGISCHE LIEFHEBBERIJ

ARTHUR VAN SCHENDEL: *De Rijke Man*

Er is een legende omtrent Boeddha, die ik toevallig enige dagen geleden hoorde vertellen. Een duif werd achtervolgd door een roofvogel en verborg zich in Boeddha's kleed. De roofvogel sommeerde daarop Boeddha, de vluchteling uit te leveren, maar deze weigerde; hij bood echter in ruil voor de duif de roofvogel een stuk vlees uit zijn lichaam aan, dat in gewicht gelijk zou zijn aan dat van de duif. Met dat aanbod nam de roofvogel genoegen. Er werd een stuk vlees uit Boeddha's lichaam gesneden, en dit werd op de weegschaal gelegd tegenover de duif; maar deze bleek zwaarder dan het stuk. Er werden steeds meer stukken uit Boeddha's lichaam gesneden, maar de duif bleef zwaarder; tot eindelijk de reeds geheel ontvleesde Boeddha zich met zijn gehele „persoonlijkheid" op de schaal wierp. Toen sloeg deze door en de duif was gered.

Ik weet niet waar deze legende te vinden is en vertel haar in grove trekken na, zoals zij mij ter ore kwam; want in ieder geval is de zin van het verhaal duidelijk. De mensenliefde, het wegschenken van „zichzelf", heeft geen waarde, wanneer het niet volstrekt is; iedere halfheid is een compromis en een inconsequentie. Het Boeddhisme is, hoe men over zijn religieuze fundering ook mag denken, dan ook een leer, die in het maatschappelijk leven veel consequenter is gebleken dan het Christendom; het nirwana is misschien iets absurds, maar ook iets absoluuts, en de „hygiëne" van het Boeddhisme heeft daarom de mens ook geheel anders, in menig opzicht volstrekter, aan de negatie van het aardse gewend dan het Christendom. Men vindt immers in het *Nieuwe Testament* naast de geschiedenis van de rijke jongeling („Ga henen, verkoop alles wat gij hebt en geef het den armen, en gij zult eenen schat hebben in den hemel"... „Hoe bezwaarlijk zullen

degenen die góed hebben, in het Koninkrijk Gods inkomen") ook de restrictie: „Bij de menschen is het onmogelijk (om als rijke in den hemel te komen), maar niet bij God, want alle dingen zijn mogelijk bij God"; een restrictie, die men kan uitleggen als een votum voor een relatief gewettigd aards bezit. Wie de raad, gegeven aan de rijke jongeling, consequent wil opvolgen, komt in botsing met allerlei door het Christendom gesanctionneerde instellingen, komt in conflict met de maatschappelijke moraal, die zich op het Christendom beroept. De „rijke man", die geen hoger levensdoel kent dan het weggeven van zijn goederen en het Evangelische woord in al zijn absoluutheid gehoorzaamt, is in de Christelijke wereld een *paradoxale* figuur en wordt door zijn practische buren of voor een goedige zonderling of voor een gevaarlijke gek versleten; zijn vrouw zal hem niet begrijpen, zijn kinderen zullen tegen hem in opstand komen, omdat hij hun erfdeel verspilt aan mensen buiten de familie; hij wordt een Don Quichote der bezitloosheid, want voor het ideaal dat hij najaagt is op dit ondermaanse geen plaats. De „rijke man" zonder rijkdom wordt een tragische gestalte, een van de bij uitstek tragische gestalten van het Christendom; zodra hij zich met zijn ganse persoonlijkheid in het heil der anderen legt, zodra hij niet de stukken, maar zichzelf geeft, is hij tevens de *onmogelijke* man.

Men zou het vorige boek van Arthur van Schendel, *Een Hollandsch Drama*, de tragedie van het sparen kunnen noemen; de grote tragische gestalte is hier Gerbrand Werendonk, die zijn gehele leven in dienst stelt van de terugbetaling van onrechtmatig verduisterd geld. Naast deze Werendonk stelt Van Schendel nu een andere, niet minder tragische figuur, Engelbertus Kompaan, de hoofdpersoon van de tragedie van het geven. Ook dit drama heeft de sobere toon van het meesterschap; het is misschien nog strenger van eenvoud en daardoor nog monotoner dan *Een Hollandsch Drama*, maar het is niet minder „verheven". Ik wil dit veel misbruikte woord hier te pas brengen, omdat het duidelijk uitdrukt, hoezeer deze bij uitstek Hollandse meester van het proza in zijn laatste boeken (te beginnen eigenlijk meer bij *De Waterman* dan bij

Het Fregatschip Johanna Maria) op weg is zonder enige programmatische opzettelijkheid ons een reeks van tragische scheppingen na te laten, die hun gelijke in de Nederlandse litteratuur niet hebben en die toch buiten de grijze sfeer van Holland volstrekt ondenkbaar zijn. Vandaar ook, dat een jong Nederlands auteur, die wel eens critieken pleegt, maar daarom nog geen criticus is, naar aanleiding van *Een Hollandsch Drama* geschreven heeft, dat iedere Hollandse romandame dat boek had kunnen maken; het was een van de zeldzame critieken, die mij een ogenblik neiging gaven de auteur te beschuldigen van opzettelijke kwade trouw. Een ogenblik maar: want even later besefte ik, dat deze man geheel oprecht was en voor onnozelheid aanzag wat grootse eenvoud was; hij had een interessante modeschrijver Van Schendel willen aantreffen en hij vond een meester van de tragedie; hij had zich op staande voet willen laten verleiden door freudiaanse trucjes en ehrenburgse stijlgrapjes, maar nu hij de monotonie van het drama ontmoette, was hij wel gedwongen zich voor opgelicht te houden en Van Schendel te vereenzelvigen met Elisabeth Zernike (om geen mindere godinnen te noemen). Want het is opmerkelijk, dat de mensen van de interessante interessantigheid het gevoel voor de tragedie verliezen; men ziet dat in het verloop van de Griekse tragedie bij Euripides, en men ziet, in heel kleine dimensies, hetzelfde bij de genoemde heer R. Blijstra. Waarom zou men met zo iemand eigenlijk nog discussiëren over de monotonie bij Van Schendel, die in bepaalde delen van zijn werk zelfs op verveling lijkt? Wanneer zo iemand niet eens beseft, dat een tragische figuur om andere redenen sober getekend is dan een lijdende juffrouw uit een gematigd-realistische novelle, kan men het debat bij voorbaat staken. ... Misschien ook was genoemde Blijstra een weinig jaloers op de „populariteit" van Van Schendel? Dan kan men hem zeggen, dat ook de Griekse tragici „populair" waren, omdat zij de „populaire" mythische stof verwerkten; zo verwerkt ook Van Schendel oer-Nederlandse stof, en zo is ook hij in zijn „populariteit" eenzaam en groots.

Want wat is het tragische van deze Kompaan, de protagonist van *De Rijke Man*? In de eerste plaats, dat hij noch

„goed", noch „slecht" is in de geijkte zin des woords; hij is „jenseits von Gut und Böse", hij is rijk, omdat een reeks toevallen hem rijk maakten, hij is mild, omdat het zijn noodlot was mild te zijn; hij gaat aan zijn noodlot te gronde, omdat de macht van het noodlot sterker is dan de menselijke berekening. Kompaan gaat te gronde aan een „liefhebberij". „Wat hem vervulde en wat hem het hart dreef noemde hij ook nooit anders dan liefhebberij. Daar waar hij plotseling een ontroering kreeg van de armzaligheid, zoodat hij de oogen sloot en de schaamte op zijn wangen gloeide, daar moesten zijn handen iets doen, maar groot zooals het hoorde." Met deze prachtige zuiverheid geeft Van Schendel aan, wat de tragedie der liefhebberij is. Men vindt de tragiek niet in het verlies van het geld, en evenmin in de ondankbaarheid van de begiftigden, maar in de paradox der Christelijke mensenliefde, gesymboliseerd in de onverenigbaarheid van de historie van de rijke jongeling en het „geef den keizer wat des keizers is". Kompaan heeft geen keuze, hij kiest, omdat het noodlot voor hem kiest, en ook alleen daarom is hij, wetend van zijn maatschappelijk onhoudbare vrijgevigheid, groots in zijn naïveteit; „want hij had al lang begrepen dat hij betalen moest, en niet alleen in geld, voor hetgeen hij van zijn leven maken wilde". In deze mildheid is dan ook niets van pharizeïsme, of schijnheilige deugdzaamheid; van nature is Kompaan een verkwister (eigenschap, die bij de deugdzame mensen te boek staat als „slecht"), maar het aanvankelijk doelloze verkwisten in de taveerne vult zich als het ware met de mensenliefde (die bij de deugdzame mensen te boek staat als „goed"). Het ene is dus niet een verloochening van het andere, maar de milddadigheid is de organische *vervulling* van de verkwisting. Het noodlot speelt met Kompaan, het maakt hem van dilettant-verkwister tot groot-verkwister, het geeft hem objecten, steeds meer, steeds „onmogelijker", tot men de indruk heeft, dat het ganse Amsterdam der armen put uit de schat van Kompaan. Naarmate het aantal dergenen, die hij met zijn geld voorziet groter wordt, wordt hij meer Don Quichote, want wordt de discrepantie tussen zijn milddadigheid en de werkelijkheid groter; naarmate men verder

doordringt in het boek, wordt ook de tragiek duidelijker. Dat Kompaan langzaam aan gesloopt wordt door zijn fatum, suggereert Van Schendel in een reeks van gevallen, die monotoon zijn, inderdaad, omdat de variatie van het individuele hier geheel in dienst is gesteld vàn dat langzame slopingsproces. Men ziet de sfeer in dit boek langzamerhand vergrijzen, men weet niet precies bij wèlk geval de grijze tint de overhand krijgt, maar men verwondert zich niet, Kompaan stilaan te zien afbrokkelen; het noodlot verteert hem, tot hij een simpele wordt en bijna een anonieme gelijke van de armen, die hij heeft overstelpt met zijn hulp. Magistraal is ook ditmaal weer het slot van deze roman met zijn ingetogen beweging en zijn verweerde stukjes dialoog; het is stiller, grijzer dan de brand uit *Een Hollandsch Drama*, maar het is even precies wat het zijn moet. Tussen twee van zijn creaturen, Bruinsel en Otje Tol, gaat het leeggebrande leven van Kompaan uit op een willekeurige bank. „Een agent kwam er langzaam aan. De parapluie ziende, die geopend op den grond lag, naderde hij. Hij vroeg iets. Er was geen antwoord en hij bukte. De twee anderen kwamen er bij. Is dat de oude Engelbertus? vroeg de agent, de rijke man? Hij hoorde hem iets zeggen en hij bukte weer, hij keek. Toen richtte hij zich op en schudde het hoofd, hij liep naar den hoek en hield den arm op voor een vigelante. Samen droegen zij Kompaan er in. Er was het geratel van wielen over de steenen, daarna het gemompel van de twee mannen op de brug, den hoek om. En het werd stil in de straat met de lichten en de regen." [1]

Dat is wat volgens de heer Blijstra iedere romandame in Nederland kan; want het verzwijgt immers alles wat aan deze dode pathologisch en ergo interessant is, zoals Van Schendel in dit boek iedere luidruchtige interessantheid met een zeldzaam meesterschap verzwijgt... en daardoor in zijn tragische betekenis treffender onthult dan welke mededeling ook. Het sterven speelt in *De Rijke Man* een grote rol, maar het is, alsof de mensen (de vrouw, de dochter van Kompaan) als een zucht wegglijden uit dit leven, om het eenzamer in zijn evangelische donquichoterie achter te laten; het sterven geschiedt tussen twee hoofdstukken, het is een pauze, maar geen defini-

tieve breuk in Kompaans bestaan, dat immers verbruikt wordt in dienst van een groter macht. Hij rijpt om af te vallen: dat is de enige moraal, die men uit deze tragedie kan putten. En zoals de Griekse tragedie opgroeide uit een traditionele Griekse verbeeldingswereld, zo is hier het noodlot thuis in het negentiende-eeuwse Amsterdam. Het wordt niet beschreven, evenmin als het Haarlem van *Een Hollandsch Drama;* het *ontstaat* met de mensen, die het bevolken, het is hun sfeer, die aan een enkele sobere aanduiding ruimschoots genoeg heeft: „De strenge koude was vroeg begonnen, het was die winter toen de Koning stierf en de Amstel bijna drie maanden besloten lag..."

Het was die winter toen de Koning stierf: iedereen weet, wie „de Koning" is, zoals iedere Griek waarschijnlijk wist, wie de Zeven tegen Thebe waren; het zal alleen bij belangstellende heren als R. Blijstra opkomen om hier een paar bijzonderheden over Willem III in te lassen. ... Het superieur-Hollandse is in deze stijl zo evident, dat ik niet weten zou, hoe Holland en het specifiek-Hollandse verhevener zou kunnen worden verbeeld; en wanneer ik dan onwillekeurig aan Kompaan als Don Quichote heb gedacht met een Otje als Sancho Panza, dan is het wel in de eerste plaats, omdat er in de gehele roman niets is, dat ook maar zou zwemen naar een bewuste analogie, een opzettelijke bedoeling in die richting. Zo zou alleen een Hollandse Don Quichote kunnen zijn, zo zou de trouw aan een chevaleresk ideaal worden verantwoord in een land, dat een verleden heeft van kooplieden en calvinistische predikanten; zo ook zou de botsing zijn met de werkelijkheid, met de protestantse interpretatie van nuchter Christendom in een stad, die haar Don Quichote alleen kan herbergen in een grachtenhuis.

Men denkt aan Boeddha en Don Quichote; maar men *ziet* de negentiende eeuwse Amsterdammer Kompaan, want Van Schendel est homo pro se, zeker niet minder dan zijn landgenoot Erasmus.

[1] *De hier eindigende alinea is overgenomen in het opstel naar aanleiding van Van Schendels roman „De Grauwe Vogels" in „In Gesprek met de Vorigen". Ook andere fragmenten van deze Kroniek zijn daarin verwerkt.*

JEUGDHERINNERINGEN

HERMAN BESSELAAR: *Reis naar de Volwassenheid*

De jeugd is die periode van het leven, die het sterkst retrospectief geïdealiseerd wordt en daardoor aan veel mensen ook volkomen ontvalt, nadat zij de dertig zijn gepasseerd. Wat zij behouden in hun herinnering (maar het is eigenlijk geen herinnering, het is vervorming), is een vaag verlangen naar, of een vage haat jegens de kindertijd; men gaat generaliseren, al naarmate men gestemd is zijn jeugd als een gelukkige of een ongelukkige periode te zien, en door het generaliseren verliest men het intieme gevoelscontact met de jeugd*sfeer*. Ik ben er van overtuigd, dat het oneindig veel moeilijker is door de herinnering contact te blijven houden met de kindsheid, dan meestal wordt aangenomen. Wat wij van het kind, dat wij waren, vasthouden, is zo willekeurig en zozeer bepaald door allerlei belangen der volwassenheid, dat men vooral uit een boek maar hoogst zelden iets van die sfeer kan „terugvoelen"; schrijvers immers behoren mede tot de grootste vervalsers van het verleden, omdat het nu eenmaal hun vak is zich iets te „verbeelden". Heel gewoon is in romans de schematisering van het kind tot een volmaakt onschuldig wezen, en even gewoon is, sedert de romanciers gebruik kunnen maken van de ontdekkingen van Freud, de schematisering tot het bij uitstek „schuldige" wezen. Het laatste is waarschijnlijk juister dan het eerste, en er zullen tegenwoordig niet veel criticasters meer zijn, die de psychoanalyse en haar voorkeur voor de jeugdperiode voor onzin verklaren; maar met dat al heeft de invloed der psychoanalytische denkwijze in de litteratuur meer kwaad dan goed bewerkstelligd, althans waar van *directe* invloed gesproken kan worden. Indirect kan geen enkele wetenschappelijke ontdekking nadelig werken op de litteratuur; zij wordt pas een bedreiging van de litteraire spontaneïteit, wanneer de romanschrijvers onder de suggestie

komen van de gemakken der *methode*, wanneer zij zich gaan verbeelden, dat men met behulp van een bepaald sjibboleth alle raadselen van het zieleleven kan „oplossen" (of andere oplossingen op zijn minst „overtroeven"). Met de methoden der psychoanalyse, die zuiver wetenschappelijke methoden zijn, heeft de romancier als psycholoog niets te maken; hij kan zich inspireren op de resultaten van een wetenschap, die voor hem zeker aantrekkelijk moet zijn, omdat zij in zoveel opzichten de kunst als iets waardevols erkent (veel meer dan de wetenschap der negentiende eeuw dat placht te doen), maar zodra hij zich tot slaaf laat maken van de psychoanalytische terminologie en de psychoanalytische methodiek, is hij zijn onafhankelijkheid kwijt. Uit het feit, dat men Stendhal en Dostojewsky *achteraf* psychoanalytisch kan verklaren, volgt nog allerminst, dat het genie van deze auteurs in het mechanisme der psychoanalyse te vangen is; waarschijnlijk zouden zij, gesteld zij hadden de resultaten dezer wetenschap gekend, die resultaten even onbevangen hebben bejegend als zij andere dingen onbevangen bejegend hebben. Met andere woorden: op hun *stijl* (hun levensstijl zowel als hun schrijfstijl) zou de psychoanalytische methode geen invloed hebben gehad, zoals die even stellig de inhoud van hun denken wèl zou hebben beïnvloed.

Maar niet alle schrijvers hebben de onbevangenheid tegenover theorieën en suggestieve verklaringen. Ik geloof, dat men gerust de gehele romanlitteratuur (in hoeverre hetzelfde ook voor andere kunsten geldt, laat ik ditmaal in het midden) in twee gebieden kan verdelen: die *voor* en die *na* Freud. Het verschil tussen het eerste en het tweede gebied is niet, dat de eerste minder diep doordrong in het menselijk zieleleven dan de tweede, want een Stendhal en een Dostojewsky hadden waarachtig de psychoanalyse niet nodig voor hun ontdekkingstochten, en zowel vóór als na Freud vindt men genieën naast prutsers. Het verschil is veeleer dit: dat men ten opzichte van de schrijvers nà Freud steeds op zijn hoede moet zijn voor opzettelijke navolging van de psychoanalytische methode; een navolging, die dan vaak de zeer bedrieglijke schijn heeft van diepe wijsheid en argeloze kennis van het on-

bewuste, maar die in werkelijkheid slechts berust op een handig gebruik van het psychoanalytische woordenboek. Een Oedipuscomplex in romanvorm op te kweken is heus zo moeilijk niet, wanneer men een en ander van de symptomen weet (ik bedoel: gelezen heeft) en zelf zo nu en dan wel eens iets gevoeld heeft in die richting; en het voor het gehele verdere leven verantwoordelijk gestelde kind is thans in de litteratuur zo gewoon als het vroeger ongewoon was... zo gewoon, dat men er bijna aan zou gaan twijfelen, of het in negen van de tien gevallen niet precies even conventioneel is als het reine, schuldeloze kind van het victoriaanse tijdvak! Het intieme contact met de jeugdsfeer kàn men immers niet volgens een methode (beter nog: volgens een recept) bereiken: het ligt „jenseits" van alle wetenschappelijke methode, het ligt erin, maar toch erbuiten, het doorkruist die methode, omdat het altijd een *persoonlijk* contact is, dat uit persoonlijke ervaring moet worden gewonnen. Wie iets weet van de weerbarstigheid van het jeugdverleden, van de ongeneeslijke neiging van de mens om dat verleden telkens weer te idealiseren, in het goede of in het kwade, die beseft, dat iedere werkelijk *concrete* visie op de jeugd een verovering is en een bevrijding tegelijk, en dat men vergeefs naar een schema zal zoeken, dat verovering en bevrijding zal kunnen vervangen door een patent-verheldering voor iedereen.

Een van de sympathiekste eigenschappen van *Reis naar de Volwassenheid* van Herman Besselaar is wel een min of meer bewust verzet tegen het schematisch opbouwen van een jeugdbeeld, voortkomend uit een zeer gemotiveerd wantrouwen jegens eigen neiging tot idealiseren en dus vervormen. Dit wantrouwen geeft aan zijn boek (dat bij mijn weten een debuut is, want ik had van de schrijver tot dusverre nooit gehoord) een accent van oprechtheid en soms ook van onhandigheid, die eigenlijk alleen de tegenkant is vàn die oprechtheid. Besselaar heeft immers geen poging gedaan een roman te schrijven volgens een recept; hij riskeert een tamelijk chaotische compositie, omdat hij niet in de eerste plaats een geslaagd stuk litterair maakwerk wil afleveren. Dat pleit voor hem; ik prefereer verre een zo nu en dan onhandig boek

van iemand, die iets te zeggen heeft en het ook zegt met zoveel onvervalste menselijkheid als hij maar bereiken kan, dan een gequalificeerde roman van iemand, die niets te zeggen heeft en desalniettemin een boek schrijft met alle trucs, die nu eenmaal beschikbaar zijn voor het aanmaken van litteratuur. Weliswaar gebruikt ook Besselaar enige trucs, die hij bij anderen heeft waargenomen, maar hij heeft de moed zichzelf te corrigeren als hij bezig is in de techniek van zulk een truc vast te lopen; misschien zal hij in een volgend boek over zoveel trefzekerheid beschikken, dat hij de trucs geheel laat varen en ze niet meer met zijn zelfcritiek behoeft in te halen!

„Ik kan niet verder reizen, deze reis naar de volwassenheid", zegt de schrijver ergens na zijn derde hoofdstuk in een „vertrouwelijke mededeeling over zijn boek en over zijn jeugd" (dat „vertrouwelijk" is uiteraard een truc), „wanneer ik niet volkomen zeker ben van de onfeilbaarheid van mijn compas: de herinnering. Een generale inspectie is noodzakelijk geworden.

„Het zint mij thans, zwart-op-wit te lezen hoe ik mijzelf voorstel, het boek te schrijven. Wordt het een roman? Neen, eerder een kroniek.

„Tot nu toe schreef ik boven elk hoofdstuk een „camera eye", in de trant van John Dos Passos. Eigenlijk is het nu al een oud trucje geworden, het samenstellen van zoo'n aantrekkelijke hors d'oeuvre. Omdat het oud is en een maniertje, iets dat niet meer is ontstaan uit een behoefte, maar dat veeleer onderhevig is aan de mode, daarom wil ik er radicaal een eind aan maken, met verbeurdverklaring van het plan voor het vierde hoofdstuk."

Men ziet, dat Besselaar iedere illusie van roman-volledigheid bewust heeft versmaad om een boek te schrijven, dat men zowel roman als kroniek zou kunnen noemen. Inderdaad heeft het die tweeledigheid behouden, en het is daarbij overwegend kroniek, autobiographie, biecht, voortgekomen uit de behoefte om dóór kroniek, autobiographie en biecht grote schoonmaak te houden in eigen zielehuishouding. Juist daarom legt Besselaar de nadruk op de *behoefte;* iedere uiting is waardeloos, wanneer zij op conventioneel bedrog door de

litteraire mode berust. Ik geloof niet, dat iemand, die volkomen zijn stijl heeft gevonden, zo voortdurend de noodzaak zal beseffen zichzelf binnen het raam van één geschrift op conventionele afdwalingen te betrappen; er steekt een stuk onzekerheid in de schrijfwijze van Besselaar, omdat hij inderdaad nog niet precies geweten heeft, waar hij aan toe was, toen hij begon met het noteren van jeugdherinneringen. Moest deze Jan Boogaers, wiens „weg naar de volwassenheid" het thema van het boek is, geobjectiveerd worden tot een romanfiguur dan wel volkomen een subjectieve biecht van de schrijver blijven? Het behaagde Besselaar zich niet dadelijk vast te leggen, en zo ziet men zijn Jan Boogaers nu eens als gestalte, dan weer openlijk als ik-figuur, bovendien zo nu en dan nog onderbroken door losse notities van zijn schepper, waarin deze zich nog eerlijker, nog minder gegeneraliseerd aan de lezer voorstelt dan in de „roman"-handeling; deze intermezzi zou men dan ook niet willen missen, want zij bewijzen hoever Besselaar verwijderd is van onze romanproducenten, die volgens het sinterklaas-procédé arbeiden.

Deze werkmethode (hoewel door Besselaar nog veel minder geraffineerd en bewust-intellectueel toegepast) doet enigszins denken aan Du Perrons *Land van Herkomst;* ook hierin vindt men de eigenlijke herinneringen aan de kindsheid afgewisseld met bespiegelingen van de volwassen mens, die zich volkomen bewust is deze dingen te *herscheppen* uit een zee van ongevormd verleden tijd. Maar tussen de persoonlijkheden Besselaar en Du Perron vind ik nauwelijks verwantschap, zoals er trouwens nauwelijks verwantschap is tussen hun beider jeugdgeschiedenis; Besselaar is van calvinistische origine en zijn biecht wordt bepaald door de echt calvinistische behoefte om met zichzelf in het reine te komen door zichzelf in bedwang te krijgen. „Het is dat kinderlijk puritanisme van me... van Jan Boogaers, je weet wel... anti-zonde, misschien kun je het schijnheiligheid noemen... en tòch, dat puritanisme heeft tenslotte den doorslag gegeven"; aldus definieert deze auteur het wezen van zijn verzet tegen de perversiteit, de bi-sexualiteit, de erfenis van zijn jeugd, en het lijkt mij, dat hij hier een goede karakteristiek van zijn gehele

boek geeft. Het is puriteins in de goede zin van het woord; het veinst geen „naakte waarheid" (komt er zelfs nadrukkelijk tegen op), het is geen poging om op het papier in te halen, wat in het leven verzuimd werd, maar het is, bij volle bewustwording van de grenzen van alle biechten, een streven naar „opvoeding-van-binnen-uit", om een uitdrukking van Besselaar zelf over te nemen. Zulk een opvoeding is nooit voltooid, want bij de schijnvoltooiing begint de leugen van de conventie; „puriteins" blijft zij ook nadat de persoon in quaestie zich van het puritanisme in engere betekenis heeft losgemaakt, omdat niemand zich van de vorming, die hem tot mens maakte, kan bevrijden, ook al stelt hij zich nog zo vrijgevochten aan.

„Ik heb altijd een afkeer gehad van boeken over kinderen, die van louter erotiek naar sterke odeurzeep ruiken", zegt Besselaar in één van zijn intermezzi. „Hoofdzaak zijn de wegen die (tot de sexueele buitensporigheden) leiden. En niet eens de wegen zelf, doch de wegwijzers met namen, die aan primitieve instincten appelleeren. Begeerte naar goddelijke macht – macht om het doode levend te maken, om het levende te onderwerpen en het weer te dooden – bezielt mijn Jan Boogaers." Deze zeer juiste opmerking, die Besselaar in de practijk van zijn jeugdnotities telkens weet te verifiëren, geeft meteen aan, waarom hij zich heeft weten vrij te houden van de quasi-psychoanalytische schematiek, die aan allerlei romans van tegenwoordig zulk een cachet van onleesbaarheid verleent. *Reis naar de Volwassenheid* lezend wordt men geboeid door de sfeer van het concrete, niet verveeld door recepten van het abstracte, dat nagepraat wordt van een andermans theorie. Een zekere beperktheid naar de realistisch-schilderachtige kant is aan het boek niet vreemd, maar zij wordt door de schrijver ook niet met grote woorden verloochend; wij zijn in het laboratorium van iemand, die steeds proeven neemt en daarbij de herhaling niet altijd kan omzeilen. Ook het eindresultaat van de proeven (alias het slot van het boek) doet aan als een zeer voorlopige besomming van ervaringen; ik ben benieuwd, of de schrijver het hierbij zal laten. Maar hoe het ook zij, *Reis naar de Volwassenheid*

is een boek, dat de belangstelling verdient om de toon, waarop het zich verantwoordt tegenover Verkade-albums, de ramp van de Titanic en de komeet van Halley; jeugdervaringen, die voor de lezer tussen dertig en veertig, gelijk schrijver dezes, bovendien nog de charme hebben, dat hij er zijn eigen herinneringen aan diezelfde dingen tegen kan uitwisselen.

PROBLEMEN DER VOLKSPOËZIE

ANTON VAN DUINKERKEN: *Hart van Brabant*
JAN CAMPERT: *Verwilderd Landschap*

Tegenwoordig worden de aandelen van de z.g. *volkspoëzie*, in tegenstelling tot die van de meer individualistische, weer hoog genoteerd, vooral ook in verband met zekere aspiraties van zekere individuen om met huid en haar op te gaan in een mystieke eenheid, die zij dan, met voorbijgaan van andere interpretaties van dit begrip, als de volkseenheid betitelen. Maar gebonden aan deze bepaalde tendentie van de dag is de volkspoëzie als zodanig natuurlijk geenszins. Ik behoef slechts te herinneren aan de typische volksdichter Adama van Scheltema, die in tal van volksvergaderingen van allerminst nationalistisch karakter het hart der partijgenoten door zijn populaire zangen heeft verkwikt, of aan de goede Speenhoff, wiens gedichten eerder de achtergrond van de ironische bohémien dan van het verkiezingsmanifest verrieden. Onder het woord „volksdichter" kan men een menigte dichters vangen: Heinrich Heine zowel als J. Greshoff, J. W. F. Werumeus Buning zowel als George Kettmann Jr.; natuurlijke voorkeur voor een weinig gecompliceerde wijze van uitdrukking valt onder het begrip „volkspoëzie" evengoed als lammenadige sentimentaliteit en bulderend heroïsme. Wij zullen dan ook extra op onze hoede zijn, wanneer wij schrijvers met dit begrip zien werken, alsof het de eenvoudigste en onaanvechtbaarste zaak van de wereld betrof; want het tegendeel is juist waar: volkspoëzie stelt ons zo mogelijk nog voor verborgener problemen dan de poëzie van Vestdijk, Nijhoff, Rilke of Valéry. Het begrip is hier maar al te vaak een zuiver reclamebegrip, dat dienen moet om de goegemeente iets op het hart te binden omtrent de verdorvenheid der individualistische dichters; alsof de volksdichters van de reclamesoort niet evenzeer van hun individualiteit profiteerden als de individualisten à tort et à travers! Zij weten alleen beter, dat de volkspoëzie van het

leutige merk een gemakkelijk succes behaalt, en in zoverre zijn zij, waar zij slechter dichters zijn, veel geschoolder *kooplieden*.

Wij zouden dus in gevallen als deze duidelijker zijn door te spreken van *commerciële* poëzie, en deze scherp te onderscheiden van een volkspoëzie, die „volks" is, omdat zij zich niet tot een kleine categorie van verfijnden richt; dat ook de goede volkspoëzie meer gelezen wordt dan de gedichten van Valéry, is, zulks weer in onderscheid met de commerciële poëzie, geen gevolg van opzettelijke rhetoriek of sentimentaliteit, maar een natuurlijk uitvloeisel van de aard der „bezongen" gevoelens of problemen. Volkspoëzie in die betekenis behoeft volstrekt niet inferieur te zijn aan individualistische poëzie, want in ieder van ons, zelfs in de verfijndste aestheet en de subtielste snob, steekt een stuk „volk", symbool van het betrekkelijke van alle individualiteit; wij zijn met de erfenis van voorvaderen geboren, wij worden opgevoed in en zelfs zo snel mogelijk compleet gelardeerd mèt onze „moedertaal", aan wier uitdrukkingsmogelijkheden wij totterdood (om een term van de dichter Campert over te nemen) zijn gebonden; men kan ons vreemde talen leren, men kan ons zelfs een heel eind leren *denken* in die vreemde taal; maar de voorbeelden van dichters, die hun eigen taal geheel en al konden opofferen voor een andere taal, zijn zo zeldzaam, dat men kan zeggen, dat de uitzonderingen hier de regel bevestigen.

Kort en goed: het verschil tussen individualistische poëzie en volkspoëzie is zeer betrekkelijk, wanneer men afziet van de vulgariteit der commerciële poëzie. Men vertroebelt daarom de quaestie, waarom het gaat, als men met deze goedkope tegenstelling opereert als gold het een wiskundig vast te stellen grens; in ieder afzonderlijk geval zal men weer afzonderlijk hebben na te gaan, waarom een dichter het „volk" naderde, wat de motieven waren voor zijn eenvoud, of hij bewust, half-bewust of onbewust coquetteerde met gemeenplaatsen dan wel spontaan het contact vond met bepaalde sentimenten, die de mensen eer verbinden dan scheiden. Zulke sentimenten zijn er namelijk, hoezeer de volksmaniakken van thans ze ook in discrediet trachten te brengen door ze stelsel-

matig te vereenzelvigen met de humbug van hun rhetoriek; want zoals het bestaan van de mens als individu meebrengt, dat hij zich van anderen onderscheidt, zo brengt het feit, dat ieder mens deel uitmaakt van allerlei sociale ,,kringen", mee, dat hij met anderen communiceert in zijn gevoelens. Het lijkt mij niet overbodig, dit eens vast te stellen zonder er bij te zwijmelen.

De poëzie van Anton van Duinkerken b.v. kan moeilijk anders worden gequalificeerd dan als volkspoëzie; maar zij is kennelijk geen commerciële poëzie, d.w.z. geen coquetterie van een individualist met gemeenplaatsen. Van Duinkerken is van nature een volksman; hij is het altijd geweest en zal het ook wel altijd blijven; hij communiceert met zijn volk, de Brabanders, omdat hij in Brabant geboren is en men kan zijn ganse geestelijke inventaris niet beter bepalen dan door de gedichten te lezen, die hij in *Hart van Brabant* heeft gebundeld. Laatstelijk (12 April j.l.) schreef ik over Van Duinkerken als theoreticus, zulks naar aanleiding van het essay, waarmee hij de bloemlezing uit middeleeuwse dichters introduceerde. Ik merkte toen op, dat Van Duinkerken geen ,,intellectueel geweten" heeft en lichtte dit nader toe door te zeggen, dat hij volkomen argeloos staat tegenover de woorden, waardoor hij nu eens de indruk maakt van een voortreffelijk journalist en historicus met veel goede smaak, en ons dan weer plotseling onthutst door een absoluut gebrek aan intelligentie, dat op geestelijke blindheid lijkt; dat hij zijn (betrekkelijke, want voor niet-katholieken meer beukende dan overtuigende) kracht ontleent aan een soort dogmatisch katholicisme, waarvan hij ieder ogenblik naar willekeur gebruik kan maken, als hij het nodig heeft, dat hij evenzeer ieder ogenblik op stal kan zetten, als het hem in zijn bewegingen belemmert. Met andere woorden: de theoreticus Van Duinkerken is eigenlijk in het geheel geen theoreticus, maar iemand, die, uitgaand van een bij voorbaat als onwrikbaar erkende overtuiging, in margine van die overtuiging een massa theorie verkondigt, nu eens met meer, dan weer met minder succes, al naarmate hij door zijn onderwerp genoopt wordt zijn dogmatisch apriori minder of meer in het geding te brengen.

De bundel *Hart van Brabant* documenteert mijn opvatting van de theoreticus Van Duinkerken, die eigenlijk geen theoreticus is, maar voor alles... een Brabander. Immers de schijnbare tegenstellingen, die men in die bundel aantreft, lost men als het ware spelenderwijze op, wanneer men gezien heeft, dat deze dichter zich nooit emancipeerde van zijn gewest (al heeft hij te veel verstand om er Blubo-colportage mee te gaan bedrijven) en in alle uithoeken van zijn persoonlijkheid gefixeerd bleef aan de geboortegrond. Welke snaren hij ook moge bespelen, Brabant is de vlag, die de lading dekt. Beurtelings is Van Duinkerken in zijn poëzie moralist, troubadour, pastoor, epicurist, patriot, eenvoudige vrome, polemist en antifascist; hij is dat alles met dezelfde hartelijke Brabantse overtuigdheid, zoals hij katholiek is en tegen de Calvinisten, omdat de Brabantse volksaard het met protestants zwart-wit nu eenmaal niet kan vinden. De motivering van zijn katholicisme vindt men duidelijk genoeg onder woorden gebracht in het gedicht *De Puriteinen:*

Zij moraliseeren ons al te zeer,
Maar wij hooren dat glimlachend aan,
Want zoo veel deugd bij zoo weinig eer
Kan tòch niet lang bestaan.

Ook wij krijgen iederen Zondag een preek
En de hemel gaat boven al,
Maar wij vrijen de heele kermisweek
En wij dansen op carnaval.

De triomfantelijke pretentie van ruimheid en vrijheid tegenover de bekrompen protestanten benoorden de Moerdijk klinkt misschien een weinig potsierlijk in de oren van hen, die de theoretische beschouwingen van Van Duinkerken plegen te lezen en daaruit tot doofwordens toe vernemen, dat er buiten de katholieke moraal geen heil bestaat; maar zij weten nu althans dit zeker, dat Van Duinkerken op de kermis een royale man en voor de danslustige meisjes (tenminste in dichterlijke wensdromen) een onvermoeid cavalier in Oeteldonkse stijl is; een geestverwant van Emiel Hullebroeck, maar met

thomistische bijgedachten, die in een glimlach voor de Puriteinen het welsprekendst worden uitgedrukt. Ditzelfde triomferen op Brabantse grond nu kernmerkt ook de critieken van Anton van Duinkerken; het is zelfs de ultima ratio van zijn intellect, het is de inhoud van zijn levensbeschouwing. Men moet zich er dus niet over verbazen, dat dezelfde man met lompe vingers het ene phaenomeen betast, terwijl hij het andere met smaak behandelt; want alles hangt af van de vraag, of het phaenomeen in quaestie overeenkomt met de Brabantse levensstijl, ja dan neen. Omdat Van Duinkerken geboren is in St. Michielsgestel of in Oudenbosch, is hij Brabander; omdat hij Brabander is, is hij Rooms; omdat hij Rooms is, is hij katholiek; omdat hij katholiek is, is hij defensor fidei; en omdat hij defensor fidei is, gebruikt hij zijn intellect, dat toevallig ook nog scherp is: aldus zou men de geestelijke groei van deze schrijver kunnen karakteriseren. Men begaat meestal de vergissing, om de reeks *omgekeerd* af te wikkelen. ...

Het Brabantse standpunt zegt: de Brabander is de maat van alle dingen; dit klinkt echter voor een verstandig man als Van Duinkerken is wat beperkt, en daarom heeft hij op de Brabantse fundamenten een riante scholastieke woning gebouwd, met een soliede gevel, een statige voordeur voor de kerkvaders en mystieken en een officieuze achterdeur voor ketterse vrienden en bekenden. Maar in zijn poëzie overheerst het Brabants accent; het manifesteert zich soms in gave gedichten in de werkelijke volkstoon, soms in joviale drinkliederen over „den diepen flonkerschijn der rijpe muskadellen", soms in pittoreske vertedering voor de onderwerpen der religieuze verbeelding, een andermaal ook in een scherpe aanval op hen, die het heilige Brabant of de Kerk aantasten. Er is een kern van sympathieke ongecompliceerdheid in dit dichterlijk werk, die „volks" is in de goede zin van het woord; daarnaast vindt men echter (bijna noodzakelijk gevolg van een te maniakale concentratie op het gewest) ook populaire concessies aan de Brabantse leut en de Brabantse gemakzucht in het denken; een toon, die sterk doet denken aan de populaire bevliegingen van Buning. Op zijn best is Van Duinkerken echter veeleer aan Greshoff verwant, die hij theoretisch een kwaad hart toedraagt, als ik

mij niet vergis; hij heeft met Greshoff een echt epicuristisch accent gemeen, en hij is tenslotte met evenveel primaire geestdrift gekant tegen het quasi-heldendom der nationaal-socialisten; terwijl die geestdrift bij Greshoff voortkomt uit een betrekkelijk ongecompliceerd gevoel voor „zuivere redelijkheid", komt zij bij Van Duinkerken voort uit stevig Brabants respect voor de traditie des geloofs. Men leze de aanhef van zijn *Ballade van den Katholiek*, opgedragen aan ir A. Mussert (zoals men weet, leider ener politieke partij hier te lande), die zich veroorloofde te schrijven over „den zich katholiek noemende Van Duinkerken":

Jawel, mijnheer, ik noem mij katholiek
En twintig eeuwen kunnen 't woord verklaren
Aan u en aan uw opgewonden kliek,
Die blij mag zijn met twintig volle jaren,
Als onze God u toestaat te bedaren
Van 't heilgeschreeuw, geleerd bij de barbaren,
En als uw volksbeweging haar muziek
Toonzetten leert op ònze maat der eeuwen.
De Roomschen hebben in de politiek
Iets meer gedaan dan onwelluidend schreeuwen.
Daarom, mijnheer, noem ik mij katholiek.

en:

In Brabant weet men van den geus te spreken
Daar heb ik 't vaderlandsch gevoel geleerd.
Vouw ik de handen om den Heer te smeeken,
Dat Hij 't volk hoede, vrij en ongedeerd
Van staatszucht, tyrannie en van 't verkeerd
Vertrouwen in wie door geweld regeert:
Nooit leerde ik de hand ten hemel steken
Heil roepend om een nagemaakten Pruis.
Op wat zich heil noemt, heeft mijn Kerk kritiek.
Den waren Heiland kent ze aan 't ware kruis,
Daarom, mijnheer, noem ik mij katholiek!

Naast de voortreffelijke gedichten *Voorvaderen*, *Het Gekkenhuis*, *Mijn Dochtertje zei: Dood* en *De Polydoorkens*

reken ik deze felle ballade met het vuur van Anna Bijns geschreven tot de beste van de gehele bundel.

In tegenstelling tot de volksdichter Van Duinkerken is Jan Campert een individualist uit de school van Buning, Roland Holst, Donker en Nijhoff; maar zozeer uit de school, dat men vergeefs speurt naar de persoonlijkheid, die deze merendeels „goedgemaakte" verzen opschreef. Tegen poëzie als die van Campert richtte zich destijds (het lijkt al weer lang geleden) de critiek van het tijdschrift *Forum*, toen het de „standaardisering" van poëtische termen bestreed, als zijnde een bewijs van verzwakking der poëtische vormkracht. In Camperts werk is de ganse terminologie van een dichtergeneratie nog eens herleefd, maar zonder dat de dichter er nieuwe elementen aan wist toe te voegen. Het „bloed" vooral speelt hier een grote rol, terwijl het „onstuimig bloeien", het weemoedig toegesproken „kind" („laten wij zacht zijn voor elkander, kind". A. Roland Holst), het „slapen bij elkaar", het „groote sneeuwen" en soortgelijke poëtische begrippen herinneringen wekken aan Camperts voorgangers. Ik zou willen, dat Camperts gedichten slechter waren; zij zijn technisch dikwijls van een misleidende volmaaktheid, en voor wie niets vraagt dan dat dus grotendeels goede gedichten. Maar de vage wereld, die achter deze poëzie ligt, is een onpersoonlijke wereld, waarin men de schimmen van het dichterlijk voorgeslacht ziet ronddwalen en elkaar rendez-vous geven, alsof zij van het bloed maar niet konden scheiden. En de dichterlijke wijsheid hiervan?

Zonder toevlucht zijn wij gebleven,
spoorverloren en opgejaagd,
beducht om dit hachelijk leven,
dat alleen maar te leven vraagt.

De ochtend hangt vlak voor de ramen
als een vaatdoek zoo vaal en klam,
en ik noem de vergeefsche namen
van hen die de nacht mij ontnam.

HET YOUNG-PLAN

JOHAN VAN DER WOUDE: *De Vreemdeling*

Johan van der Woude is in de Nederlandse litteratuur een van die mensen, die verschillende romans hebben geschreven, zonder dat men te weten heeft kunnen komen, wat hij met die romans eigenlijk wil. Ze zijn geschreven, ze geven ons een zeker aantal feiten, een intrige te verteren, zij laten ons kennismaken met diverse personen... maar welke bedoelingen de schrijver met dat alles heeft, blijkt niet. Na zijn debuut met *Straat Magellanes*, een historische roman, die mij destijds de vraag deed stellen, of de auteur terug wilde naar Johan Been, ontpopte Van der Woude zich als een vlot verteller: zo b.v. in *De Faun* (waarschijnlijk zijn beste boek tot dusverre) en in het pastelachtige *Belle van Zuylen; Macht over Granvell*, de geschiedenis van een geslacht, ging kennelijk boven Van der Woude's krachten. En nu laat hij een nieuwe roman, *De Vreemdeling*, het licht zien, die de lezer nogmaals voor het probleem van deze schrijverspersoonlijkheid stelt, maar zonder dat zij hem nader komt.

In een interview in de *Nederlandsche Bibliographie* heeft Van der Woude gezegd, dat hij het stellen van een idee noodzakelijk acht voor de conceptie van een roman; zo richtte zich *Straat Magellanes* naar de idee van Tucht, *Macht over Granvell* naar de idee van de noodlotsgedachte in haar hereditaire gestalte, etc. Het kan zijn, dat men via deze eigenaardige theorie enig inzicht kan krijgen in de mens en auteur Van der Woude; het zou n.l. mogelijk zijn, dat hij de radicale vergissing begaat de „idee" te beschouwen als een soort verstandelijk vastgesteld werkprogramma, dat aan de inspiratie vooraf dient te gaan. Volgens deze theorie zou een romancier zich dus moeten voornemen een roman te schrijven b.v. over de idee der Rechtvaardigheid; nadat hij dit met zichzelf overeen was gekomen, zou hij kunnen beginnen zijn materiaal te

verzamelen, zijn intrige te bedenken, zijn personages op te stellen, teneinde de idee der Rechtvaardigheid in romanvorm behoorlijk voor den dag te laten komen. Dit zou dan precies de *verkeerde* weg zijn; want als een roman werkelijk een idee vertegenwoordigt, komt dat, omdat de idee de schrijver heeft bezield en vlees geworden is in zijn verbeelding; hij zal dus nooit van te voren kunnen zeggen welke idee hij nu eens gaat dienen, want daaruit zou al blijken, dat niet de idee hem, maar dat hij de idee dreef. De romancier kan alles in zijn macht hebben, hij *moet* zelfs alles in zijn macht hebben (psychologie, taal, expressiemiddelen), hij moet in zekere zin zijn stof hebben overwonnen, eer hij haar in zijn werk vorm geeft; maar de idee van zijn schepping alleen moet hem juist in haar macht hebben, zodat hij zich onder het schrijven slechts de bediende voelt van een wezen in hem, dat hem dwingt zich zó uit te drukken en niet anders. (Vandaar, dat het de grootste schrijvers zijn, die „zichzelf nooit begrijpen", en door veel minder intelligente later beter „begrepen" worden dan zij zichzelf „begrepen".) Men verbeelde zich even, dat Dostojewsky opzettelijk de idee der Revolutie had willen „illustreren" in zijn *Demonen*! Dat wij geen subliemer belichaming van de idee der Revolutie kennen dàn juist deze *Demonen*, hebben wij stellig niet in de laatste plaats te danken aan het feit, dat Dostojewsky zich in hoge mate onbewust was van de idee, die hij al schrijvende diende!

Ik weet niet, of ik de inzichten van Johan van der Woude via dit interview juist weergeef, maar ik zou bijna vermoeden van wel, omdat zijn werk er zo duidelijk de sporen van draagt, dat het aan een opzettelijk geconcipieerd plan gehoorzaamt. Deze vergissing wreekt zich in alle romans, die Van der Woude tot dusverre heeft geschreven; zijn *Straat Magellanes* moge de idee van de Tucht willen verbeelden, het is niettemin de idee van *Spekkie, de Pijper der Zeesleepers* (bewerkt voor grote mensen), die er ons uit tegemoet komt; met andere woorden, het plan is mislukt, omdat de auteur niet over de middelen beschikte om het ten uitvoer te brengen, aangenomen nu even, dat hij de Tucht-idee er niet achteraf „hineininterpretierte"; en aangenomen eveneens, dat hij in zijn laatste boek

De Vreemdeling wilde „demonstreren", hoe één enkel individu (hier een Engelsman, Marcel Young geheten, die in een provinciaal stadje binnenvalt) de levens van andere mensen uit hun banen kan trekken door de macht van zijn peroonlijkheid, dan moeten wij wederom constateren, dat dit „Youngplan" schipbreuk heeft geleden op de ontoereikendheid der middelen (evenals het echte Youngplan dus). Deze Marcel Young immers wordt door Van der Woude nergens aannemelijk gemaakt; men hoort veel van zijn magnetische aantrekkingskracht voor vrouwen, maar waarop die mysterieuze kracht berust, komt men niet te weten. Integendeel, men voelt duidelijk, dat Van der Woude in deze held der individualiteit een programma wil verwezenlijken en dat hij de uitvoering van dat programma opdraagt aan Young; misschien is deze figuur een wensdroom, misschien tracht de schrijver zich door zijn roman te bevrijden van een minderwaardigheidsgevoel jegens de machtige collectiviteit; maar in ieder geval heeft Young geen concreet leven, zodat men de beschrijving van zijn geaardheid op pag. 266 v.v. slechts ervaart als een theoretische uiteenzetting van wat Van der Woude zich onder een „demonische individualist" voorstelt. „Marcel Young was nooit verslagen en vond zelden een waardige tegenpartij; hij lachte goedmoedig en verveeld tegen de menschen en wachtte, als een geduldig verzamelaar op een kostbaar stuk voor zijn collectie, lusteloos en zonder er eenige moeite voor te doen, op de verbeelding; op de lange rij schijngestalten, waarin een mensch zich op onverwachte, onvermoede wijze herscheppen zou. Slechts één eigenschap had hij met den fanatieken verzamelaar gemeen; dezen bevangt een wrevelige onrust wanneer hij de onvolkomenheid van zijn collectie beseft; een zelfde onrust dreef Marcel Young van de eene plaats naar de andere, uit het eene land in het aangrenzende. Hij had geen behoefte op zoek te gaan. Hij wachtte, door de uren van zijn regelmatig leven, zonder dit als wachten te ondergaan en wanneer het toeval niemand op zijn weg voerde, vertrok hij van die plaats.

„Hij had vele menschen leeren kennen, slechts zelden ontdekte hij de ijle, eensklaps zichtbare, onverwachte gestalte.

En ook dan was hij niet geheel geïnteresseerd; hij was als een geleerde, die steeds opnieuw bewijs vindt voor zijn theorie, zonder dat dit tot een definitieve conclusie leidt. (Deze vergelijking komt mij al heel opzettelijk en ontoepasselijk voor. M.t.B.)

„Hij was als een toeschouwer, die overal buiten scheen te staan, omdat hij nergens geheel en al in betrokken was."

Deze karakteristiek van Van der Woude's hoofdpersoon lijkt mij een typisch voorbeeld van de programmatisch uitgewerkte wensdroom, die aan geen enkele realiteit beantwoordt: daarom doet de ganse Marcel Young aan als bedacht, als een „idee" dus, die *achteraf* belichaamd is in een toneelpersonage. Young is de acteur van diverse eigenschappen, waarmee Van der Woude hem heeft behangen. Van der Woude heeft in zijn Young-plan een „toeschouwer, die nergens geheel en al in betrokken is" ontworpen; toen moest hij voor dit plan een entourage vinden en hij vond dus een stadje, met een graaf, een burgemeester, een waard, een belastinggaarder en een aantal vrouwen, die bestemd werden om door Young gemagnetiseerd te worden. Die opzet blijft zo duidelijk door de roman heenschemeren, dat de lezer er niet in slaagt de decors te vergeten, die Van der Woude voor zijn fictieve mensen heeft opgebouwd, ten einde hen in conflict te laten komen met de fatale man, Marcel Young. Men verneemt, dat de geschiedenis zich afspeelt in Vlaanderen aan de vooravond der Franse revolutie, maar men moet dat op gezag van Van der Woude aannemen, aangezien het uit de concreta nergens blijkt; de intrige is kennelijk bedacht alleen om de Engelsman in de gelegenheid te stellen zijn fatale invloed te laten gelden en noch de dialoog, noch de atmosferische aanduiding verraadt iets van een wereld, waarin de schrijver werkelijk met zijn „verbeeldingsoog" heeft geleefd. Men denkt onwillekeurig aan filmcoulissen en bij het stadje, waarin de handeling is gelocaliseerd, aan Feyders *Kermesse Héroique*... met dit verschil, dat *Kermesse Héroique* een opzettelijke charge was (in „filmtaal" bovendien) en zich als zodanig volkomen rechtvaardigde door de humoristische typering van de kleinsteedse burgers, terwijl de roman van Johan van der Woude

verstoken is van zelfs het geringste greintje humor. Dit verbaast mij eigenlijk nog het meest: dat de auteur niet bij tijd en wijle de lachkriebel heeft voelen opkomen om zijn demonische Young en zijn smachtende jonge vrouwen, die in het Engelse krachtveld geraken en stuurloos worden als romantische ganzen. Deze historie had een kostelijke *satyre* kunnen zijn op het quasi-demonische à la manière de Conrad Veidt. Zonder twijfel zou het deze filmacteur moeten zijn, die bij een eventuele verfilming van dit gegeven de rol had te spelen van Marcel Young. ...

Ook in de stijl van Johan van der Woude komt duidelijk uit, dat er een onopgelost conflict bestaat tussen zijn „plan" en de middelen, die moeten dienen om een concrete wereld te verbeelden. Zijn „natuurlijke" schrijfwijze is, wil het mij voorkomen, een tamelijk conventionele romantische verteltrant. „Het was laat in den morgen toen een kleine dikke man uit de open deur van een herberg in den zonnigen dag trad. Rond de hokken op de markt stonden de kijklustigen; er werd gehandeld over het kleinvee. Voor het raadhuis kakelden kippen, snerpte het verontwaardigd geschreeuw van een haan, die van eigenaar verwisselde." Etc. Aldus begint het boek; het is de inzet van de eenvoudige verteller à la Van Lennep. Maar de eisen van het „plan" verstoren deze idylle. Zodra Van der Woude van zijn mensenkennis moet doen blijken, vervalt hij in die *zogenaamde* karakteristieke details, waaraan men proeft, dat zij zogenaamd zijn: een vrouw, die haar vingers ineenstrengelde en ze een voor een weer „lostrekt", of voor wie „een stem soms een nijpende band was, die zich drukkend om haar eigen wereld knelde"; ogen waarin het glanst „als de weerkaatsing van de zon in troebel water"; gedachten, die „bewegingloos te zamen geperst worden"; een droom, die „brandend was als een felle zomerzon"; en soortgelijke theoretische waarnemingen. Men ontmoet ook zinnen als deze:

„Melchior, de hoffelijke, voorkomende broeder van den onbehouwen Norbert, bevrijdde haar uit den ban van den begeerteloozen graaf, die haar uit plichtsgevoel en ridderlijkheid bezocht, van den koelen, beheerschten Engelsman, die elk

verlangen van haar versmoorde in den toon van zijn stem, in zijn de aandacht opslurpende vertellingen, met zijn gebaren en verschijning." Dit is nauwelijks meer te verdedigen Nederlands; maar Van der Woude deinst ook niet voor banale verschrijvingen terug als b.v. deze: „Lotte was jong; aan het werk in het landhuis scheen haar bloed urenlang te gisten; soms krampte zij ineen bij den voetstap van haar meester." Of: „Voor jou is de vrouw een voorwerp, dat je draait en keert, plooit en vervormt, dat je zelden boeit en spoedig vergeet." (accusatief-nominatief-constructie). Ook de dialoog is dikwijls navenant: „Wenscht U dan, Pauline, dat ik aan Uw voeten lig?" „Ik heb een afkeer van hen", rilde Eva. „Deze is welhaast lichamelijk". De voorbeelden zijn natuurlijk niet gehengeld. ...

Wat kan men hieruit afleiden? Dat Van der Woude, door het Young-plan vervreemd is van zijn zuiver taalgevoel, dat hij, die blijkens verschillende passages in deze roman heel goed kan vertellen, door zijn demonische inzet evenzeer van de wijs is geraakt als zijn romanvrouwen, wier zielerust door de ogen, „die, ondefinieerbaar van kleur, twee schemerige polen geleken", werd verstoord. Ik geloof, dat hij niet beter kan doen dan radicaal rechtsomkeert maken en zijn gehele inventaris grondig herzien.

Deze roman is aan de schrijver van dit artikel opgedragen. Aan die opdracht, waarvan ik de intentie geheel buiten de litteratuur om hartelijk waardeer, meen ik deze uitvoerige en principiële critiek verschuldigd te zijn.

APOLLINISCH

ALEXANDER POESJKIN: *Schoppenvrouw.*
De Verhalen van Iwan Petrowitsj Bjelkin
Vert. en inl. van Aleida G. Schot

Op 8 Februari 1937 zal het honderd jaar geleden zijn, dat Georges d'Anthès, aangenomen zoon van de Nederlandse gezant, baron van Heeckeren, de grote dichter en prozaschrijver Alexander Poesjkin in een duel dodelijk verwondde. De wonden waren van dien aard, dat Poesjkin twee dagen later overleed, in de ouderdom van 37 jaar. Een quaestie van echtgenoten-eer, gevolg van een liaison van d'Anthès met Poesjkins vrouw; een incident, maar afdoende.

Zowel in als buiten Rusland maakt men zich op om die dag te herdenken; en daarom reeds is het bijzonder de moeite waard er de aandacht op te vestigen, dat deze Poesjkin niet alleen klassiek is geworden en onder de marmeren standbeelden is bijgezet, maar ook nog gelezen kan worden, om niet te zeggen: *moet* worden. In Nederland is met dat al zijn werk vrijwel onbekend; men schijnt tot dusverre niet de behoefte te hebben gevoeld om zich te rehabiliteren voor wat een Nederlands gezant in alle onschuld bedreef, toen hij een handig pistoolschutter adopteerde, die volgens de ritus van het duel een einde maakte aan een wonderbaarlijk rijk leven van iemand, die zeker nog meer genie had dan talent. Dat de uitgever Boucher het aandurft één van zijn fraaie Folemprise-uitgaven aan de novellen van Poesjkin te wijden, vooruitlopend op de herdenking in het komend jaar, is dus een zaak, die nog van meer belang is dan het jubileum zelf; er worden zoveel jubilea gevierd van honderdste sterfdagen, waarbij niemand zich nog iets voor kan stellen dan een gezicht van een plaatje en een paar data en anecdotes uit een krantenartikel, dat een herdenking met een herdruk van werken als begeleidend verschijnsel hartelijk toegejuicht verdient te worden.

In een prospectus, dat de uitgave vergezelt, wordt terecht

opgemerkt, dat het moeilijk is aan niet-Russen een indruk te geven van Poesjkins poëzie, omdat die door een willekeurige vertaling veel verliest. Dat bezwaar geldt natuurlijk minder voor de „herschepping" van deze poëzie door een Nederlands dichter; maar de paar voorbeelden van vertaling van Poesjkins gedichten, die mej. Schot in deze jubileumuitgave heeft opgenomen, bewijzen wel, dat zij die Nederlandse creatieve persoonlijkheid zeker niet zou zijn geweest; het is niet meer dan gerijmel, wat er van Poesjkin overblijft, en het was dus niet minder dan „wijs beleid" van mej. Schot, om zich te bepalen tot de novellen, die mede tot het meesterlijkste behoren in dit oeuvre. Mej. Schot weet dit proza in zeer goed Nederlands over te brengen; de verdiensten ten opzichte van het Russisch kan ik uiteraard niet beoordelen. Met dat al zou een moderne vertaling van Poesjkins grote roman in verzen, *Jewgény Onjégin*, het Russische pendant van Byrons *Don Juan*, een nog vollediger inzicht geven in de geaardheid van de mens en dichter; men vraagt zich echter, bij het formuleren van een dergelijke wens, onmiddellijk af, wie in staat zou zijn om dat werk te volbrengen zonder het tot een aanfluiting te maken.

Uit de bespiegelingen van Gogolj, Toergenjew en Dostojewsky over Poesjkin, die mej. Schot aan de bundel novellen heeft toegevoegd, blijkt al heel duidelijk, dat deze figuur voor de Russen nog allerlei dingen vertegenwoordigt, die voor ons van minder of geen betekenis zijn.

De verdiensten van Poesjkin als instrumentator der Russische taal en als voorman van het Russische geestesleven brengen deze drie schrijvers, onderling weer zo totaal verschillend, gelijkelijk in geestdrift; het lijkt iets op de viering van Luther als taalhervormer door de Duitsers. „Póesjkin", zegt Toergenjew, „is onze eerste dichter-kunstenaar geweest. In den dichter, als in een zuiveren vertegenwoordiger van het wezen van een volk, zijn twee van zijn fundamenteele beginselen versmolten: *gevoeligheid* en *activiteit*, het vrouwelijke en het mannelijke element, zouden wij hieraan willen toevoegen. ... Deze tweeledige gevoeligheid... kwam op zeer typeerende wijze tot uiting in het leven van onzen dichter: eerst zijn geboorte in

het oudadellijke heerenhuis, zijn buitenlandsche opvoeding op het lyceum, de invloed van de toenmalige maatschappij, waar verschillende principes van buiten af ingang vonden: Voltaire, Byron en de groote nationale oorlog van 1812; daarna het verzinken in Ruslands diepten, het ondergaan in het leven van het volk, en de beroemde, oude njánja (kindermeid) met haar epische vertellingen. Wat de activiteit betreft, die was reeds vroeg in Póesjkin werkzaam, en nadat zij al spoedig haar zoekend, onzeker karakter had verloren, veranderde zij in een onbelemmerd scheppingsvermogen." Dostojewsky in zijn herdenkingsrede gaat nog veel verder; hij betrekt het gehele probleem van Rusland en Europa (waarbij Rusland, gelijk men weet de universele mensheid belichaamt) in het probleem Poesjkin, die, volgens Dostojewsky, „dit streven van den Russischen geest naar universaliteit onbetwistbaar (heeft) bewezen". „Indien hij langer geleefd had, dan had hij ons misschien nog onsterfelijke en grootsche gestalten van de Russische ziel geopenbaard, die ook voor onze Europeesche broeders begrijpelijk zouden zijn geweest, waardoor hij hen nader tot ons gebracht zou hebben dan zij nu zijn; dan zou hij er mogelijk in geslaagd zijn hun de geheele waarheid van ons streven duidelijk te maken, zoodat zij ons beter zouden begrijpen dan zij nu doen, zoodat zij ons zouden gaan doorzien en ons niet langer zoo wantrouwend en uit de hoogte zouden beschouwen."

De naam Poesjkin is, het blijkt uit de eerste de beste bloemlezing van dergelijke uitlatingen, voor Russen van allerlei soort (het is bekend, dat Lenin, tegenvoeter van Poesjkin, diens werken gaarne las!) een bij uitstek symbolische naam. Er is veel in deze reputatie, dat wij op gezag moeten aannemen, maar wij doen het zonder tegenzin op grond van datgene uit Poesjkins oeuvre, dat in vertaling tot ons is doorgedrongen. Deze man, synthese van klassicisme en romantiek, synthese ook van Russische volksaard en Europese cultuur, synthese zelfs (men mag het in deze tijd van rassenidiotie vooral niet verzwijgen!) van Russisch en Ethiopisch bloed (Poesjkins moeder stamde af van de „Moor" van Peter de Grote, aan wie de dichter een onvoltooide roman heeft gewijd), onthult

zich in novellen als *Schoppenvrouw* en *Het Schot* zo onmiskenbaar als een geest van de eerste rang, dat men geen ogenblik kan twijfelen aan zijn eersterangs-persoonlijkheid. Deze beide genoemde novellen hebben vele Europese schrijvers tot exempel gestrekt; wie weten wil, wat een volmaakte (en toch allerminst in technische virtuositeit verdroogde) novelle is, leze vooral *Het Schot*.

Men kan zich nauwelijks voorstellen, dat een gegeven, berustend op een volkomen irrationeel gevoel en zwaar van alle mogelijke dramatische peripetie, met meer zelfbeheersing en hoogheid zou kunnen worden behandeld. De verantwoording van de persoonlijkheid door het duel, dat product van elegante sublimering der spontane botsing tussen twee mannetjesdieren, waarvan Poesjkin zelf het slachtoffer is geworden, vindt men in *Het Schot* met volleerd meesterschap gesuggereerd; men vindt hier zowel de sierlijkheid van het ritueel als de door dat ritueel verbloemde ondergrond van gepassionneerde afrekening, opgeheven in een stijl, die met een minimum aan woorden de aangrijpendste spanningen weet te verbeelden. Gevoeligheid en activiteit: men weet nauwelijks, wat men hier in Poesjkin meer bewondert, de volmaakte zelfbeheersing, waarmee hij in de gevoeligheid van de stijl de lawaaiigheid der activiteit heeft gebannen, of de vurigheid, die in elke alinea onder de opperhuid der verzwijgende woorden het aandeel der activiteit blijft verraden. Het is niet alleen de *geschiedenis* van het duel, die Poesjkin in *Het Schot* vertelt; het is de *stijl* van het duel, die in het proza is doorgedrongen; het is hetzelfde glanzende evenwicht der étiquette als geïnspireerde vormelijkheid, die de hartstochten opvangt, afleidt, tot „gelegenheidsspel" promoveert, zonder ze ook maar in het minst te vernietigen, dat zowel het duel als Poesjkins novelle kenmerkt. De cultuur van de adel regeert over het duel en over Poesjkins stijl; zij zijn beide symbool van een sterke vitaliteit, die zichzelf weet te begrenzen in een soort harmonie der voorgeschreven handelingen; étiquette is hier geen verstarring, maar stylering; de regels spelen hier een even grote rol als de bereidheid, om alles voor een onberedeneerbaar gevoel in te zetten. Bij elkaar heet dat in het duel

de *eer*, in de novelle de *vorm;* in de eer is de synthese van moed en étiquette , in de vorm de synthese van rijke inhoud en sobere uiterlijkheid gegeven.

Poesjkins novellistische techniek kan men met het volste recht qualificeren als *apollinisch;* het is Apollo, de god van maat en orde, die Dionysos, de god der bacchanten, heeft overwonnen; overwonnen niet voorgoed en bij wijze van moraliserend recept, maar voor eens (voor het geval Poesjkin), in de harmonie van een zonnige stijl, die juist door zijn rijpe glans en zijn anecdotische soberheid en soms zelfs onbeduidendheid verraadt, wèlke duistere machten hier te overwinnen waren. De Duitse vertaler en litteratuur-historicus Eliasberg heeft, naar mej. Schot in haar inleiding vermeldt, de klaarheid van Poesjkin vergeleken met de helderheid van onze Vermeer; die vergelijking, hoewel nooit zuiver vol te houden, omdat het hier gaat om twee zo verschillende kunsten als de litteratuur en de schilderkunst, is gebaseerd op de illusie van volmaakte oppervlakkigheid, die zowel Poesjkin als Vermeer, ieder door zijn techniek, weten te suggereren. Het oppervlakkige is hier geen scheldwoord, het is de hoogste eretitel voor de diepte, die overwonnen is in de vorm; het is een ander woord voor harmonie, het is een praedicaat par excellence, waardoor men Apollo kan huldigen. Want men late zich door deze schone oppervlakkigheid niet misleiden: dàt zij als volmaakte oppervlakkigheid tot ons spreekt, is alleen te danken aan de diepten, die zij verbergt, zonder dat daarvan overigens ophef wordt gemaakt. Wie gevoelig is voor de stijl van Poesjkin leest tussen de regels door, welke onverzoenlijke tegenstellingen van een hartstochtelijk temperament deze harmonie in de vorm... *toch* verzoent.

In *Schoppenvrouw* is het de blinde hartstocht voor een magische formule, die gestyleerd is tot een sprookje van het kaartspel; de hoofdpersoon is een officier, die zelfs de liefde als factor in zijn berekening betrekt; maar de anecdote van de drie geheimzinnige kaarten, die onfeilbaar zijn, is hem te sterk, slaat al zijn berekeningen, maakt hem eindelijk krankzinnig. Dat is de diepte; wat men in de novelle van Poesjkin te horen krijgt, is echter het spel aan de oppervlakte, gevari-

eerd in snel wisselende motieven, met verzwijgen van alle luidruchtige momenten. In *De Sneeuwstorm* en *Het Boerenfreuletje* vindt men schijnbaar niets anders dan een maskerade; de verkeerde vrouw, die toch de goede vrouw is; twee verhalen, waarin met het „eind goed, al goed" zo elegant wordt gespeeld, dat een kind er zich mee kan amuseren; maar wat de oppervlakte verbergt, en daardoor in de vorm der speelse ironie onthult, is de blinde doelloosheid van alle passie, die zich een doel stelt, dat door het noodlot omver wordt geblazen. En om nog eens op *Het Schot* terug te komen: de tragedie van de feilloze schutter Silvio, die ondanks zijn virtuositeit op het pistool ontwapend wordt, wordt door Poesjkin zo argeloos geobjectiveerd, dat men er ook een comedie uit kan lezen.

En tenslotte: is het ook niet „apollonisch", dat Poesjkin zich verborgen heeft achter een zekere Bjelkin, wiens verhalen hij zogenaamd zou hebben uitgegeven?

Ik heb tegen deze prachtige uitgave van Poesjkins novellen (die met portretten van Poesjkin, zijn vrouw en zijn „concurrent" Georges d'Anthès is geïllustreerd) slechts één ernstig bezwaar, dat overigens aan de waarde van het ensemble slechts weinig afbreuk doet, en wel dit: de inleiding van mej. Schot lijkt naar niets, of naar niet veel ten minste. Dat zij een en ander over het leven van Poesjkin vertelt, is op zichzelf te prijzen, maar dat zij daarbij in zulk een conventionele, nietszeggende schoolboekjesstijl vervalt, is onvergeeflijk. Natuurlijk ontbreekt vrijwel ieder verstandig woord over datgene, wat Poesjkin onderscheidt van een tot genie opgeblazen Jansen; tenzij men als zodanig wil opvatten de mededeling, dat Poesjkin het welbekende losbandige leven leidde, dat hij het „Ewig-Weibliche" zo reusachtig vertolkte en dat hij „vlot" schreef. Mej. Schot had het werkelijk beter bij de vertaling kunnen laten.

SUCCESBOEKEN

A. DEN DOOLAARD: *De Groote Verwildering*
ANTOON COOLEN: *De Drie Gebroeders*

Misschien zullen de nieuwe romans van Den Doolaard en Antoon Coolen sommige lezers voornamelijk inspireren resp. tot een Alpentocht en een bezoek aan Friesland; maar mij inspireren ze in de eerste plaats tot een beschouwing over de invloed van het *succes* op de schrijver. De psychologie van het succes is n.l. een belangrijk onderdeel van de psychologie van de kunstenaar überhaupt. Er is niets, waarop iemand (alle misleidende grote gebaren ten spijt) aan het begin van zijn „litteraire loopbaan" minder vertrouwt dan op het effect van zijn schrifturen op anderen; de manifesten kan men zelfs het best opvatten als pogingen tot „overcompensatie" van het minderwaardigheidsgevoel, dat het ontbreken van een gevestigde reputatie de jonge auteur bezorgt, als hij het al niet van vroeger héέft. Het feit, dat hij op een gegeven ogenblik succes heeft (en dat meestal op een tijdstip van zijn leven, dat hij het nog geenszins verwacht), zal daarom deze jonge auteur in den beginne meestal verbijsteren; want hij is nu plotseling niet alleen meer zichzelf, hij is ook de representant van een *naam*, die toevallig zijn eigen naam is. Die sensatie heeft op de één een geheel andere uitwerking dan op de ander; de één komt de verbijstering nooit meer te boven en begint onmiddellijk met de roem te accepteren en te stabiliseren; een ander heeft moeite hem te aanvaarden, maar weet zich toch langzamerhand met zijn publieke naam te identificeren, om op den duur óók de man te worden van die naam, hoezeer er ook stemmen in hem blijven fluisteren, die zich daartegen verzetten; weer een ander blijft, alle succes ten spijt, toch zichzelf en zal aan het feit van zijn beroemdheid hoogstens een zekere rust ontlenen (de rust van een publiek te hebben, waarop men rekenen kan, dat de auteur ontslaat van de voortdurende zorg om een gehoor en een rechtvaardiging te zoeken). Dit laatste geval is

ongetwijfeld het zeldzaamst, juist omdat het succes voor het niveau van de auteur zo buitengewoon gevaarlijk is; Van Schendel is er ten onzent een sprekend voorbeeld van. Beroemd geworden, meermalen genoemd voor de Nobelprijs (en terecht!), verzekerd van een vast afzetgebied, ook bij minder gretig geconsumeerde boeken, is hij desalniettemin zozeer zichzelf gebleven en zo weinig slachtoffer geworden van zijn publieke naam, dat men iedere criticus kan tarten een spoor van concessie aan de gemene smaak in zijn werk op te sporen. ... Er is ook nog het succes van de schrijver type Multatuli, dat eigenlijk een „schandaalsucces" is, en berust op een soort masochisme bij de lezenden; men bemint de hand, die slaat, de bek die bijt, om het met een dichter te zeggen; maar zulk een succes valt buiten het kader van deze beschouwing, omdat het gepaard gaat met een diepe onverschilligheid van het publiek voor de werkelijke bedoelingen van deze auteur; geaccepteerd als enfant terrible, blijft hij, zolang hij leeft en nog lang daarna, in wezen impopulair, symbool van negativiteit; hij zal dus de houding van de martelaar doorgaans verkiezen boven die van de gevierde man en zijn betrekkelijk „litterair" succes altijd blijven voelen als een paradoxale eenheid van hulde en verachting.

Het is niet van belang ontbloot eens na te gaan, hoe het succes de geschriften van twee zeer populaire auteurs, te weten A. den Doolaard en Antoon Coolen, heeft beïnvloed. Zij zijn beiden op een bepaald punt van hun „carrière" plotseling beroemd geworden; als ik mij wel herinner, werd Den Doolaard beroemd na *De Druivenplukkers* en Coolen na *Het Donkere Licht*. Bij beiden heeft deze beroemdheid stabiliserend gewerkt; van nature geen probleemzoekers, werden zowel Den Doolaard als Coolen door het succes aangemoedigd voort te gaan in de eenmaal ingeslagen richting. De wijze, waarop de stabilisering zich heeft voltrokken, is bij beiden echter geheel verschillend.

Nemen wij eerst Den Doolaard. Hij heeft zich ontwikkeld van lyricus tot romanschrijver, van balladendichter tot poëtisch verteller; die ontwikkeling blijft tot dusverre het karakter van zijn romans volkomen bepalen. Psychologische

nieuwsgierigheid is Den Doolaard vrijwel onbekend gebleven; ook in zijn romans bleef hij een lyrisch verteller, variërend tussen schilderachtige romantiek en vlotte journalistiek. In het werk, dat hem door grote oplagen over geheel Europa een naam verschafte, die hij in zijn vaderland al had (het eerste boek, dat ik op de Piazza San Marco te Venetië zag liggen, was dit *Oriënt Express*, uitgestald naast *Gummi* van Madelon Lulofs), schonk hij een mengsel van natuurlijk schrijftalent en slordige persoonsverbeelding zo nu en dan op het drakerige af; hier was de lyricus aan het woord, die even sterk op kleur en lijn reageerde als hij fundamenteel blind was gebleven voor de nuances van het zieleleven zijner sujetten. Een zeer ongelijk boek, maar uiterst karakteristiek voor de balladendichter, die proza is gaan schrijven.

In zijn nieuwe roman, *De Groote Verwildering*, is deze „gestabiliseerde breuk" nog veel duidelijker te constateren; men zou zelfs kunnen zeggen, dat Den Doolaard nu een nog zuiverder formule voor zijn soort romantiek heeft gevonden dan in *Oriënt Express* het geval was. Zeer scherp kan men hier naast elkaar zetten de twee eigenschappen van deze auteur: zijn in de beschrijvingstechniek van het proza ondergebrachte lyrische begaafdheid en zijn in uiterlijkheid vastgelopen typering van mensen. Zonder twijfel is *De Groote Verwildering* daarom gaver dan *Oriënt Express;* men vindt de twee gebieden nu zo prachtig gescheiden dat zij elkaar nauwelijks meer compromitteren kunnen. Het gegeven is al dadelijk een aanwijzing in welke richting men deze schrijver moet zoeken; het is de „fatale berg", de Mont Blanc, die hier in het centrum staat. Men leest zulk een boek met dezelfde gewaarwording, waarmee men de bergfilms van Arnold Fanck en Leni Riefenstahl ziet(als ik mij niet zeer vergis, is de geschiedenis van de bestijging van de berg door Jacques Balmat trouwens door de laatstgenoemde al verfilmd): met alle toegeeflijkheid voor het verhaal en de mensen, omdat men onmiddellijk merkt, dat in het „scenario" de gletschers en de kristallen de hoofdrol spelen. Hoewel Den Doolaard vergeleken met zijn collega's van de film in het nadeel is, omdat hij geen gebruik kan maken van ons kostbaarste instrument voor het pittoreske, het

netvlies, weet hij zijn schade ruimschoots in te halen door zijn balladistische begaafdheid; alles, wat in dit boek aan kleur en geur zichtbaar kan worden gemaakt door middel van de taal, komt in deze stijl uitstekend tot zijn recht.

Maar wat de mensen betreft: zij zijn uitsluitend de filmacteurs van een bergfilm in proza. Zij handelen, zij spreken, zij hebben hun overwegingen, maar zij zijn volkomen romantisch-conventioneel, zowel de tragische Jacques Balmat als zijn vrouw Jeanne-Marie, zowel de schrijver Dumas als de professor uit Genève, De Saussure. Men krijgt echter nauwelijks de gelegenheid zich daarover te ergeren, want de twee systemen, dat van beschrijving en dat van conventionele psychologie (minder complimenteus gezegd: hogere kitsch), zijn thans in een verhouding gebracht, die geen misverstand meer kan baren. Den Doolaard heeft het niveau gevonden, waarop hij een roman kan schrijven, die overeenkomt met de verlangens van het publiek, dat hem beroemd heeft gemaakt. Men beschouwe dat niet louter als commerciële politiek, maar de ontwikkelingsgang van een schrijver, die door zijn talent op deze reputatie was aangewezen, die bovendien in het boeien van *zijn* lezers door *zijn* middelen stellig bevrediging zal vinden. Het zou donquichoterie zijn, romans van zijn hand met de maatstaven van de grote psychologen te meten.

Bij Antoon Coolen liggen de zaken anders. Men heeft een tijdlang gedacht, dat hij voorgoed gestabiliseerd was op Peelpeil, dat hij, met andere woorden, zijn litteraire leven zou eindigen, als hij de laatste turf van het Peelgebied had afgegraven. Maar *Dorp aan de Rivier* bracht een opmerkelijke verandering in het werk van deze Brabander. Het boek was rijker aan motieven, beter geschreven, vaak uitstekend verteld; de monotonie van het dialect was verdwenen, men kon een boek van Coolen in gewoon Nederlands lezen. Was het de stof, door de schilder-arts Hendrik Wiegersma geleverd, die Coolen inspireerde tot een zo afwisselend verhaal? Of was het de verandering van „decor", die hem afbracht van zijn cliché geworden Peelistische stijl? Hoe het zij, *Dorp aan de Rivier* had alle qualiteiten van een romantisch boek zonder de platitudes, die sommige soorten romantiek aankleven; men kon het verge-

lijken met *Gösta Berling*, maar het was zeker niet de mindere van deze veelgelezen historie.

In *De Drie Gebroeders* houdt Coolen zich nu wederom bezig met de stof, die zijn stijl verjongde. Het is ditmaal niet het dorpje aan de Maas, dat de achtergrond is van het gebeuren, maar het is Friesland, het land der meren en der Van Taekes. In *Dorp aan de Rivier* was de hoofdpersoon de dokter, Tjerk van Taeke; in *De Drie Gebroeders* is het aanvankelijk de vader, Friso van Taeke, eveneens arts en minstens even overschuimend van vitaliteit als zijn zoon. De drie gebroeders zijn Tjerk, Evert en Wobbe, met wier lotgevallen de schrijver zich achtereenvolgens bezighoudt, zonder zich echter veel te bekommeren om de geijkte romanvorm. Hij schrijft in de eerste plaats om de atmosfeer, ook van de mensen; in de atmosfeer van het land zijn ook personages opgenomen. Het land is ditmaal hoofdzakelijk een Noordelijk land, maar het vervult toch ongeveer dezelfde rol als het Brabantse landschap in *Dorp aan de Rivier;* de geboren romanticus weet zijn milieu, zonder daarom verraad te plegen aan de authenticiteit, zo te poëtiseren, dat het vervormd wordt tot een omgeving van romantisch geziene wezens. Ook deze eigenschap verbindt Coolens stijl met die van *Gösta Berling;* hoe de bijen der fantasie in de korven der werkelijkheid willen kruipen, moeten zij zelf maar weten, staat daar ergens en men kan het van Coolens boek ook zeggen. De romanticus voelt voor vergroting en transplantatie van nuchtere gegevens in de sfeer der legende.

Op dit punt echter blijkt ook het verschil tussen Coolen en Den Doolaard. Terwijl bij de laatste de psychologie in een volkomen conventioneel schema is vastgelegd, zijn de personages van de eerste wel degelijk psychologisch verantwoord; ik noem die psychologie romantisch, maar niet schematisch zoals die van Den Doolaard. Daarom behoeft men onder het lezen van *De Drie Gebroeders* zijn nieuwsgierigheid naar levende karakters dan ook niet stop te zetten. Integendeel zelfs: men voelt zijn nieuwsgierigheid sterker worden, men wil zich voortdurend rekenschap geven van de methode, die Coolens psychologie bepaalt. Ik kom tot de conclusie, dat hij

een zeer zuiver gevoel heeft voor de karakteristieke anecdote, die een persoonlijkheid typeert, maar dat hij tevens alleen in staat is zulk een persoonlijkheid te objectiveren als romanfiguur door de poëtische versluiering der romantiek. Uit de eenheid van beide is zowel *Dorp aan de Rivier* als *De Drie Gebroeders* ontstaan en uit de eenheid van beide kan men ook Coolens succes verklaren; de poëtische kleurigheid wordt kernachtiger en zakelijker door de toespitsing op de anecdote, de scherpte der anecdote wordt echter, omgekeerd, ook verzacht door de legendarische atmosfeer, waarin zij wordt veralgemeend en tot fabel gemaakt.

De Drie Gebroeders is zeker niet de mindere van *Dorp aan de Rivier;* het boek is even boeiend geschreven en even rijk aan verrassende motieven. De illustraties van Hendrik Wiegersma, waarmee *De Drie Gebroeders* verlucht is, accentueren door hun romantische geaardheid de stijl der schriftuur op zeer gelukkige wijze.

VAN GOEDEN WIL

GERARD WALSCHAP: *Een Mensch van Goeden Wil*

Gerard Walschap heeft dezer dagen de Belgische Staatsprijs gekregen, nadat er in de boezem van het rechterlijk college een strijd was gestreden over hem en Felix Timmermans, die met zijn *Boerenpsalm* ook een gooi deed naar de eer. Dat de beslissing ten gunste van Walschap uitviel, heeft stellig een goede indruk gemaakt; hij is een van de weinige Vlaamse romanciers, die van Europese betekenis zijn, en hij heeft met name in zijn romans *Adelaïde* en *Celibaat* een paar boeken gegeven, waaraan men het praedicaat „meesterlijk" niet ten onrechte kan verlenen. Daarom is het enigszins zonderling, dat de prijs aan Walschap is toegekend voor zijn roman *Trouwen*, ongetwijfeld niet zijn beste, maar juist een van zijn mindere boeken; in de bekroning van *Celibaat* zou men èn de schrijver èn zijn meesterwerk hebben gevangen. Maar wellicht hebben hier motieven voorgezeten, die met de qualiteit van het afzonderlijke werk niets te maken hebben; en in ieder geval is de *figuur* Walschap van genoeg betekenis om hem ook door een van zijn zwakkere werken àls figuur naar voren te brengen.

Celibaat, Walschaps vorige roman, heb ik gekarakteriseerd als een meesterlijke combinatie van epische zakelijkheid en psychologische intuïtie. Juist omdat de combinatie van deze twee factoren zeer zeldzaam is, meende ik het woord „meesterlijk" volkomen te kunnen verantwoorden; en ik meen dat nog, nu ik *Celibaat* heb gelegd naast de nieuwe roman, *Een Mensch van Goeden Wil*, waarop ik die qualificatie zeker niet van toepassing zou achten, al vindt men er de talenten van Walschap zeker in terug. Meesterlijkheid is „einmalig", en een schrijver behoeft onze belangstelling niet te verliezen, wanneer hij niet met meesterwerken om zich heen strooit. Na de lectuur van *Celibaat* heb ik mij trouwens ook afgevraagd, hoe

deze auteur in deze richting nog iets volmaakters zou kunnen presteren; dit boek had alle kenmerken van een afsluiting *(Adelaïde - Eric - Carla - Trouwen - Celibaat);* het thema van ontbinding en ondergang leek hier met zoveel magistrale soberheid verantwoord, dat een voortzetting van deze stijl gemakkelijk had kunnen ontaarden in een procédé. (Hoezeer dit procédé epigonen kan aantrekken, is inmiddels al gebleken uit *Land van Verlangen* van Roest Crollius, waarin men de stijl van korte geladen zinnetjes meesterlijk vond... geplagieerd!) Van dat feit is Walschap zich blijkbaar ook bewust geweest; althans zijn nieuwe roman heeft een geheel andere toon, die alleen al door de veel langere titel wordt gesymboliseerd. Tot dusvere waren de romans van Walschap even beknopt als hun titel; *Een Mensch van Goeden Wil* is daarentegen een roman van veel groter volume, en het verschil in stijl met de vorige boeken is precies het verschil tussen de titels *Celibaat* en *Een Mensch van Goeden Wil.* Resoluut is Walschap uit het stadium der meesterlijke bereiktheid gestapt, om zich aan een andere opzet te wagen; hij heeft daardoor vermeden, dat zijn werk in het procédé van het korte zinnetje vastliep, maar hij is, voorlopig althans, ook nog blijven steken in een tweeledigheid van bedoelingen, gevolg van een begrijpelijke verbondenheid aan zijn verleden van episch naturalist, dat zich niet op commando heeft laten samensmelten met nieuwe, duidelijk subjectief-gerichte intenties. Want terwijl in *Celibaat* de hoofdpersoon (André d'Hertenfeldt, „het Heerken") in zijn tragische realiteit voortkomt uit de objectieve beschrijving van het milieu, de erfelijkheid en de individuele beleving daarvan in de enkeling, is in *Een Mensch van Goeden Wil* het „programma" van de auteur reeds op de eerste bladzijde duidelijk merkbaar; hij wil in de held van zijn roman, de boerenjongen Thijs Glorieus, de vertegenwoordiger tekenen van het streven naar rechtvaardigheid; rechtvaardigheid natuurlijk niet in de formalistische zin van het woord, maar rechtvaardigheid als instinctief verzet tegen onrecht, dat in de rechtvaardige een gevoel van physiek lijden doet ontstaan. Deze rechtvaardigheid is dan ook minder een ethische qualiteit dan een instinct, dat het

compromis en de listige berekening vanzelf uitsluit; zij wordt niet verworven door onderdrukking van oorspronkelijke driften, door gehoorzaamheid aan voorschriften, maar zij ontwikkelt zich met de groeiende persoonlijkheid mee. Het lijden door onrecht, dat men ziet begaan, is, zoals gezegd, het grondmotief van deze drang naar gerechtigheid. Thijs stelt daarom op school vooral belang in het verhaal van Jozef, door zijn broeders verkocht en hij haat de Romeinen, die België veroverden, dat niet van hen was. Dit partijkiezen voor de zwakke wordt voor Thijs, die zelf een sterk lichaam heeft, de vervulling van het leven; hij wordt de patroon van Let, een onnozel meisje, waarmee hij later trouwt, hij is de naïeve en tegelijk de onverwoestbaar krachtige, hij is de representant van een consequent Christendom, maar een Christendom, dat meer evangelisch is dan maatschappelijk. „En van Christenen gesproken," zegt Thijs' tweede vrouw Rosa, „ik doe alle dagen mijn best, maar ik ben het niet, en gij doet ook uw best, meneer pastoor en gij zijt het ook nog niet, maar Thijs, zei ze, ik ken Thijs van kindsaf, Thijs, dat is een Christen."

Het begrip „Christen" wordt hier door Walschap kennelijk genomen in de onmaatschappelijke zin. Thijs is rechtvaardig, omdat hij niet anders kan; hij komt daardoor in botsing met de maatschappij, want zijn „persoonlijk initiatief" is niet onder te brengen bij welke maatschappelijke formule ook. Behalve misschien bij de algemeen-vaag-katholieke, die voor de Vlaming van het type Walschap ongeveer *alles* omvat, van absolute onverschilligheid af tot mystieke extase toe; maar ook in dat verband is het toch de inzet van het *individu*, van Thijs als „homo pro se", die de waarde van het gerechtigheidsbesef bepaalt. „Hem is het oog uitgerukt, dat de boosheid der menschen gezien heeft, hem bleef het hart gespaard, dat voor één rechtvaardige de tallooze anderen verontschuldigen wil en moet kunnen gelooven in een betere wereld." Van deze betere wereld krijgt men in Walschaps roman dan ook een voorproefje, want Thijs komt tenslotte tot welvaart, wordt modelboer en autoriteit in zijn dorp en geeft door zijn leven een voorbeeld van christelijk leven; maar met name dit laatste stuk van *Een Mensch van Goeden Wil* is compositorisch en

ideologisch zwak, omdat de lezer hier gesuggereerd wordt, dat alles „toch nog in orde wordt gebracht"; zelfs Thijs' dood in de vlammen aan het slot van het boek (men vergelijke daarmee eens het overeenkomstige slot van *Een Hollandsch Drama*!) is te veel knaleffect om grote indruk te kunnen maken.

Ik noemde *Een Hollandsch Drama;* het thema van Walschaps roman heeft echter nog veel meer verwantschap met een ander boek van Van Schendel, *De Rijke Man.* Deze rijke man is ook een mens van goeden wil, en zijn levensgeschiedenis is de tragedie van die goede wil. Zowel bij Van Schendel als bij Walschap vindt men de paradox van het Christendom, het maatschappelijke en het evangelische; ook Thijs Glorieus wil rijk worden om goed te kunnen doen, om zijn rijkdom te kunnen verliezen aan de anderen. Maar door deze overeenkomst van gegeven en zelfs van intentie openbaart zich des te duidelijker het verschil in schrijverschap tussen de gesloten, strenge Van Schendel en de naar pathologieën speurende Walschap, wiens rechtvaardige zich steeds te handhaven heeft tegen de wormstekigheid van het mensdom in zijn omgeving. Het protestantse en het katholieke zondebesef openbaren zich in *De Rijke Man* en *Een Mensch van Goeden Wil* door middel van een persoonlijkheid, waarin de goedheid vlees is geworden; maar Kompaan is een gestalte, een noodlotsfiguur, terwijl Thijs Glorieus een op zijn omgeving uitgespaarde ideaalmens blijft, wiens verzet tegen onrecht daarom wel eens op sulligheid gaat lijken. Onwillekeurig vervalt Walschap, zodra hij het pathologische verlaat voor het „normale", toch in het scandinavische genre; zijn boerenromantiek lijkt op die van Antoon Coolen, die hij blijkens zijn boeken als *Adelaïde* en *Celibaat* in psychologische speurzin verre overtreft. Ik zou het misschien zo het beste kunnen zeggen: in dit soort boerenpsychologie is Walschap vervangbaar, terwijl hij in *Celibaat* een oorspronkelijkheid haalt, die men met geen genre van welke Nederlandse of Vlaamse schrijver ook zou kunnen verwisselen. In *Celibaat* bereikt hij daarom, maar met geheel andere middelen dan deze, de geslotenheid en strengheid van Van Schendel; in *Een Mensch van Goeden Wil,* dat

tussen twee mogelijkheden wankelt, blijft hij een (altijd nog zeer verdienstelijke) tussenfiguur op de grens van psychologische nieuwsgierigheid en idealiserende romantiek.

De beste personages uit dit boek zijn dan ook niet de boerin Rosa of de simpele Let, evenmin de zwerflustige Nonkel Dolf, die Thijs uit wraakzucht zijn vrouw afhandig wil maken; het zijn de mensen van het kapiteinsgezin, waar Thijs gedurende zijn diensttijd bij het leger in verzeild raakt. De verhoudingen in dit huis herinneren sterk aan *Celibaat;* een figuur als die van de skeptische kapitein, ontgoocheld door het leven, van mening, dat er „niets bestaat", is een echte Walschap-figuur. In zijn gesprekken met Thijs wordt deze apostel der rechtvaardigheid dan ook veel reëler, want hij weet, dat hij wèl bestaat:

„Mijn kapitein, ik heb er eens goed over nagepeinsd, maar ik kan toch niet verstaan dat een mensch, zoo geleerd en braaf als gij, kan zeggen dat er niets bestaat. Gij bestaat, zegt Thijs. Ik besta. Dat zult ge niet afstrijden. Madam bestaat. Uwe vier kinderen bestaan. Gij zijt kapitein. Uw huis bestaat. Gij zijt rijk. Uw fortuin bestaat. Wat wilt ge nu nog meer hebben? Als ge niet gelukkig zijt is toch niemand gelukkig."

De tegenstelling tussen bestaan en niet bestaan is hier dus de tegenstelling tussen de naïeve levensbeaming van Thijs en de even naïeve levensontkenning van de kapitein; de eerste gelooft in de grote mensenfamilie als ideaal, de ander heeft afstand gedaan van illusies, hoewel hij onderhands nog idealen heeft, die hem stof tot debatteren met zijn ordonnans te over geven. Een andere tegenstelling tracht Walschap dan op te roepen in de relatie tussen Thijs en de anarchistisch-terroristische dochter des huizes, typische dilettante (ook in het schilderen), die van de weeromstuit met „dat groot stuk boer" in de Sommerfrische wil gaan wonen; een verhouding, die ietwat caricaturaal is aangedikt, maar toch tot de karakteristiekste stukken van de roman behoort. Noch het skepticisme, noch de anarchistische wereldverbeterij vallen samen met Thijs' hang naar rechtvaardigheid, die geen systeem-rechtvaardigheid is.

Maar deze episode in Thijs' leven heeft de qualiteiten van *Celibaat*, terwijl de inzet van *Een Mensch van Goeden Wil* anders is; daarom valt zij min of meer uit de toon van het geheel. En in het algemeen kan men zeggen, dat Walschap met deze nieuwe inzet nog slechts ten dele weg heeft geweten. Zijn rechtvaardige blijft juist in zijn rechtvaardigheid een stuk romantiek; daardoor is de tragedie van die rechtvaardige niet werkelijk tragisch en de ontknoping van zijn avontuur nauwelijks aannemelijk geworden. Maar wellicht is dit boek een overgangsboek. In ieder geval is Walschap niet de patenthouder van zijn eigen meesterschap geworden, en dat is op zichzelf toch een verheugend teken.

EINDE DER EEUW

F. BORDEWIJK: *Rood Paleis*

Dikwijls leert men een schrijver beter kennen door een boek, waarin hij zich herhaalt. Ik bedoel met „herhalen" in dit geval niet: zichzelf plagieert (als ik die term mag gebruiken buiten de wet om), maar: een herhaling geeft van zijn stijl, van zijn persoonlijkheid, zoals men die vroeger al had ontmoet. Men wordt dan n.l. door de schrijver zelf opmerkzaam gemaakt op stylistische eigenaardigheden, die hij geregeld gebruikt; men krijgt inzicht in zijn beperktheid, en daardoor tevens in zijn mogelijkheden; want door de herhaling blijkt pas recht, of een auteur over fondsen genoeg beschikt om zich te herhalen.

Bordewijk is pas in ruimere kring bekend geworden door zijn roman over het onderwijs, *Bint*. Hij overtrof in dat boek alles, wat hij voordien had geschreven; hij wist hier het groteske en het bizar-fantastische, waarover hij reeds getoond had te kunnen disponeren, te verbinden met een idee, de idee van de tucht, gesymboliseerd in de figuur van de paedagoog Bint, directeur van een school, waarin persoonlijkheden gekweekt moeten worden. Deze roman heeft men zeer ten onrechte misverstaan als een pleidooi voor een dictatoriaal schoolregiem; men zag voorbij, dat de stijl van Bordewijk geen pleidooi-stijl is, dat zijn neiging om de mensen te modelleren tot gnomen en reuzen slechts verenigbaar is met een wereld, waar de auteur zich bij voorbaat buiten heeft gesteld als satyricus, dat, bovendien, het boek eindigt met de ondergang van Bint, wiens streven een anachronisme blijkt in een maatschappij, die nu eenmaal geen Spartaanse maatschappij is. Daarom kon Bordewijk nog wel met het volste recht van de satyricus bepaalde zwakheden van de paedagogie aan de kaak stellen; hij pretendeerde alleen allerminst een nieuw systeem tegenover de gehekelde systemen te verdedigen; de waarde

van zijn roman vindt men juist hierin, dat hij het betrekkelijke van het systeem laat zien door Bint uit te beelden als een potentaat, die respect afdwingt door zijn „zo zijn" en niet door de algemene toepasbaarheid of navolgingswaardigheid van zijn principes. Een standpunt van Bordewijk ligt daarin echter niet opgesloten; hij objectiveert slechts.

Bint kwam voor mij in een nieuw licht te staan door een boekje, dat Bordewijk daarna liet verschijnen en dat een verzameling grafredes bevatte *(De Laatste Eer)*. Het verrassende van dit werkje was, dat het alle (maar dan ook *alle*) qualiteiten miste van *Bint;* de auteur bleek n.l. uit den zadel gevallen, nu hij een eigen standpunt moest vertegenwoordigen, buiten zijn gebied – de grotesk-fantastische vergroting van de realiteit tot demonische proporties – trad, en het wilde proberen met een soort humor, die werkelijk weinig verschilde van de humor, die in het treinblad *De Lach* pleegt geventileerd te worden. Gelukkig blijkt Bordewijk wel anderen, maar niet zichzelf de laatste eer te hebben bewezen met deze mislukking; in zijn novelle *Het Ongure Huisens* keerde hij tot zijn genre terug, en in zijn laatste roman *Rood Paleis* is hij weer volkomen op het peil van *Bint*. Het slippertje met *De Laatste Eer* bracht mij echter op een gedachte, die ik als hypothese opwerp, en wel deze: is de neiging van Bordewijk, om al zijn sujetten tot demonen of monsters te maken, niet de zelfverdedigingstactiek van iemand, die in een „normale" stijl onmiddellijk zou blijken geen standpunt te *hebben*? Is, met andere woorden, het fantastische voor Bordewijk niet een middel om bepaalde minderwaardigheidsgevoelens, waarvan hij zich stellig bewust is, om te zetten tot de meerwaardigheid van het demonische of monsterlijke? En was dus *De Laatste Eer* niet een slippertje, waardoor de „standpuntloze" Bordewijk, die in andere boeken door een demonisch-monsterlijke Bordewijk wordt verborgen, zich even in de kaart liet kijken? Ik geef deze hypothese niet, om iets af te doen aan Bordewijks zeer reëel talent voor het fantastische, dat hij immers herhaaldelijk zo overtuigend bewezen heeft, maar simpelweg als hypothetische bijdrage tot de psychologie van het demonisch-monsterlijk-fantastische, zoals het zich bij Borde-

wijk voordoet. Tenslotte is het toch altijd weer de mens, die ons in de schrijver interesseert, nadat wij uit den treure over zijn litteratuur en de daarmee samenhangende stijlformules hebben gediscussieerd; het is de mens, die zich om goede redenen (en soms kwade) een stijl schept, het is de mens, die schrijver wordt, om in zijn schrijverschap een vergoeding te vinden voor dingen, die het leven hem onthoudt. Nu is Bordewijk wel zeer in het bijzonder een *stylist* te noemen. Zijn stijl grenst aan opzettelijkheid, heeft een krampachtige gerichtheid; alleen een grote fantasie kon zulk een stijl ervoor behoeden tot cliché te worden. Bordewijk heeft iets te zeggen, dat is zeker, dat merkt men aan de geboeidheid, waarmee men een boek als *Bint* en voor het grootste deel ook zijn nieuwe roman *Rood Paleis* leest; maar het onmiskenbare feit, dat hij die bepaalde krampachtige gerichtheid op het reusachtige, schimmelige, demonische nodig heeft òm het te zeggen, en het even onloochenbare feit, dat hij buiten die stijl om, in *De Laatste Eer*, in banaliteit vervalt, kan men evenmin over het hoofd zien! Voor mij wordt het werk van Bordewijk, juist nu ik het tracht te determineren als de noodzakelijkheid van een fantastische geest om de dingen te zeggen, die de „gewoonheid" uitsluit, een hoogst curieus probleem.

De angst voor de eenvoud van stijl lijkt bij Bordewijk een gevolg van een voortdurende neiging tot forceren van de angstsfeer in het werkelijke bestaan, omdat hij weet, dat hij in die sfeer de vrijheid heeft, wat hem imponeerde te vergroten tot het kolossale en wat hem dwarszat te vervormen tot het gedrochtelijke; het fantastische ontheft hem van de verplichting zijn standpuntloze zelf daarbij te demaskeren, want door de fantasie komt het eens gevreesde en gehate op een objectieve afstand. Daarom wordt de directeur Bint de titanische vergroting van de leraar, die met ijzeren hand orde kan houden, en de kobold-achtige leerlingen van De Bree uit datzelfde boek worden de afzichtelijke vervorming van een wanordelijke klas; beide zijn projecties van iemand, die zowel de angst voor de schooldespoot als voor de wanordelijke klas heeft gekend, maar zich nu door de overdrijving der proporties in de afstand door de fantasie een tegenwicht tracht te scheppen.

Precies dezelfde tendenties vindt men ook in *Rood Paleis;* alleen is het hier niet de angst voor de school, die hier wordt afgereageerd in de fantasie, maar de angst voor het bordeel. Neemt men aan, dat Bordewijk zich min of meer gesplitst heeft in de twee bezoekers van dit demonische „rode paleis" (de impotente decadent Henri Leroy en de aanvankelijk blufferige, maar later burgerlijk-benauwde zakenman Tijs Herdigein), zoals hij zich zeker ook min of meer projecteerde in de leraar De Bree, dan vindt men ook gemakkelijk de andere analogieën met *Bint*. Het kolossale en demonische heeft Bordewijk hier gegeven in de figuur van de bordeelhoudster, die hij met alle vergrotende epitheta, waarover zijn stijl beschikt, heeft uitgerust: de „vervaarlijke vrouw", „doodsbleek geblanket", „machtig van zwart tusschen het wit", mevr. Doom. „Een dreigend schepsel, een hevig mensch, nauwelijks mensch. Een overweldigend sombere verschijning. Een noodlotsfiguur, groot en compact." Zo ziet Tijs voor het eerst de directrice (pendant van de directeur Bint) van dit etablissement, dat overigens ook als een geheimzinnig, gevaarlijk, loerend huis wordt aangediend: een huis in de stijl van de schilder Willink, maar dan nog roder, demonischer, kolossaler, een rest van een voorbije eeuw aan de Passeerdersgracht; van een eeuw, die in de cultus van de „heren" en de „meisjes" een soort code realiseerde. Dit bordeel en deze mevrouw Doom zijn nog duidelijker dan Bint en zijn school tot bizarre fantasie omgezette angstobsessies; men kan de wezens, die het Rood Paleis bevolken, verdelen in vergrote gevreesden en verwrongen geminachten. Het is opvallend, zoveel enorme woorden als er in deze roman voorkomen; men ontmoet een „formidabele" hond, een „schurftige" dokter, die „schrikwekkend" voor de deur van het bordeel placht te staan, een auto, die „geweldig" wegrijdt, het „groote en hevige gelaat" van mevrouw Doom, de „cascaden vet" van de bordeelportier, drankhuizen „bloedrood begordijnd", zelfs een „machtige" pensionnaire, „uitgezakt in zwaar vetweefsel tot het amorfe van een mislukten pudding", etc. etc. Daartegenover staan dan weer afzichtelijkheden als de griezelige gedrochten Fré en Benjohan, de hoofdzakelijk satyrisch bekeken dames

van het „pension" (de leerlingen uit de „hel"-klas van *Bint*), een visioen van een rattenkelder, dat herinnert aan Bordewijks *Fantastische Vertellingen* in het Poe-genre. Dit alles vertegenwoordigt voor de schrijver de ondergang van een eeuw; het laaste getolereerde bordeel van „Mokum" is tegelijk de plaats, waar een soort vals-schreeuwende quasi-luxe te gronde gaat, waar het „heren"-principe ad absurdum wordt doorgevoerd, tot het in de oorlog van 1914 geheel verdwijnt. „Het was het verval van de vrouwenmacht, van het huis dat zijn greep op de stad verloor."

In een slothoofdstuk „Na" verklaart Bordewijk met nadruk, dat zijn boek een verdichtsel is, ontstaan door enige nummers van het satyrieke blad *L'Assiette au Beurre* en door het ontdekken van een groot pand aan de Passeerdersgracht te Amsterdam op een atlas van 1876. Deze toevoeging lijkt mij vrij overbodig; niemand zal op grond van de lectuur van *Rood Paleis* mr F. Bordewijk voor een bordeelbezoeker houden, integendeel; dit bordeelvisioen is zo kennelijk een angstobsessie van iemand, die er òf nooit als „klant" geweest is òf er eens minder aangename ervaringen heeft opgedaan (zelfs de beide „stamgasten" Henri Leroy en de „zwarte" Tijs Herdigein zijn nauwelijks als „klanten" van het etablissement in de gewone zin van het woord te betitelen), dat men het nawoord bijna weer als een „qui s'excuse s'accuse" zou gaan beschouwen, gesteld, dat men zéér wantrouwend gestemd was jegens Bordewijk. Een lezer, die in de mening zou verkeren, dat het boek van Bordewijk hem een rijke schat aan prikkellectuur kan brengen, moet ik dan ook uit de droom helpen; de cynische nuchterheid van Rood Paleis (het etablissement) is overstelpend, er is hier geen enkele concessie gedaan aan het verlangen naar beschreven zwoelheid. Als een gedrochtelijke tweede wereld der fantasie ligt het bordeel van Bordewijk geobjectiveerd; het is in de eerste plaats een *zaak*, met een mevrouw Doom als godin dier onderwereld en een nog machtiger „grootvader" (de geldschieter) als geheimzinnig Noodlot achter deze godin; zij doen zaken met negentiende-eeuwse romantiek en sensualiteit, zonder dat men de inhoud van die gevoelens merkt; de eigenlijke essentie van het bordeel, de

waar, die er verkocht wordt (in stuiversromans heet dat de „veile liefde"), wordt in *Rood Paleis* geheel verdrongen door de sfeer van groteske commerciële onderneming. Men gelove niet, dat dit toeval is; ook de school van Bint was geen school, waar men onderwijs gaf en kreeg, het was een in de fantastische stijl geprolongeerde nachtmerrie van Bordewijk, een projectie van angstgevoelens op een omgeving, waarvan de schrijver om een of andere reden een minderwaardigheidsgevoel had meegenomen; zowel in *Bint* als in *Rood Paleis* bewerkstelligde de objectiviteit van de schrijver, dat het ijskoude mechanisme, dat elk maatschappelijk instituut aan zich heeft, de overhand kreeg over de eigenlijke inhoud van dat mechanisme.

Als compositie is *Bint* stellig geslaagder dan *Rood Paleis*. De toepasselijkheid van de groteske op de paedagogie is daar veel minder geforceerd dan die op het „fin de siècle" in dit nieuwe boek; omdat de ontwikkeling der gebeurtenissen in grote lijnen dezelfde is en de ondergang van Bint met de ondergang van het bordeel kan worden vergeleken, voelt men *Rood Paleis* toch als een herhaling; de theorie van Henri Leroy, de decadent, die zo nu en dan aan het woord is over het einde der eeuw, doet mij bovendien soms opzettelijk en onecht aan; daar wordt het subjectieve element verkeerd ingeschakeld. Toch is ook *Rood Paleis* een merkwaardig boek. De fantasie van Bordewijk is geen cliché geworden, al heeft zij iets krampachtigs; een bepaald aspect van het bordeel, deze zonderlinge paradox van maatschappelijk instituut en verfoeide poel der zonde, heeft de auteur juist door zijn grotesk-zakelijke stijl uitstekend tot zijn recht doen komen. Ook hier geen pleidooi pro of contra, evenmin als in *Bint*, maar een objectivering in een tweede wereld der fantasie, die zijn schepper veroorlooft de proporties van en de verhoudingen tussen mensen en dingen zo te maken als hij zelf wil.

TWEE TIJDEN

TIJD

Ik droomde, dat ik langzaam leefde...
langzamer dan de oudste steen.
Het was verschriklijk: om mij heen
schoot alles op, schokte of beefde,
wat stil lijkt. 'k Zag de drang waarmee
de boomen zich uit de aarde wrongen
terwijl ze heesch en hortend zongen;
terwijl de jaargetijden vlogen
verkleurende als regenbogen...
Ik zag de tremor van de zee,
zijn zwellen en weer haastig slinken,
zooals een groote keel kan drinken.
En dag en nacht van korten duur
vlammen en dooven: flakkrend vuur.
– De wanhoop en welsprekendheid
in de gebaren van de dingen,
die anders star zijn, en hun dringen,
hun ademlooze, wreede strijd...
Hoe kón ik dat niet eerder weten,
niet beter zien in vroeger tijd?
Hoe moet ik het weer ooit vergeten?

M. VASALIS

Dit gedicht vond ik dezer dagen in een aflevering van het tijdschrift *Groot Nederland* (Aug. 1936) terug; toevallig, en zeker niet in opzettelijk verband met de jaarswisseling, waar het ook niet voor geschreven is; men zou het zelfs kunnen beschouwen als een protest tegen alle officiële tijdsverdeling en alle officiële herdenking, die daarmee gepaard pleegt te gaan, omdat het een visioen oproept van een persoonlijke tijd, zelfstandig geworden naast de ruimte. Van de dichteres vernam

ik nog niet eerder, maar dit geluid heeft iets onmiskenbaar eigens, dat zich met geen andere poëzie in Nederland laat vereenzelvigen; ook de andere gedichten, die men in dezelfde aflevering kan vinden, hebben dat eigen accent, die persoonlijke toon, die doen veronderstellen, dat men van M. Vasalis nog meer zal horen.

Het visioen van de eigenmachtige tijd stelt zich hier voor als een droom; maar deze droom is een drama, dat volstrekt niet aan de droom gebonden is. Integendeel: het denkbeeld van de persoonlijke tijd tegenover de zogenaamde „objectieve" tijd duikt overal op, waar men met de tijd als een belang tegen de belangen der ruimte in te maken krijgt. Het duikt op bij de bestuurder van een auto, die altijd hetzelfde aantal kilometers heeft af te leggen, maar de weg, al naar gelang van zijn gemoedstoestand, nu eens „lang", dan weer „kort" vindt; ik geloof dat een automobilist, die van Leiden naar Utrecht pleegt te rijden, zich onmogelijk aan de obsessie van een persoonlijke tijd, die met de wijzerplaat van zijn horloge niets te maken heeft, kan onttrekken. Allerlei psychologische factoren spelen hier een rol; maar de hoofdrol speelt de man achter het stuur zelf, die van bepaalde verwachtingen leeft, die belangrijker zijn voor zijn existentie (ook voor zijn existentie achter het stuur!) dan de onpersoonlijke kilometers, aangegeven op de A.N.W.B.-handwijzers, die hij verslindt. Voor de automobilist is, minder bewust alleen dan voor M. Vasalis, iedere weg een tijdsdrama, dat zich afspeelt in de bedrijven Leiden–Alphen, Alphen–Bodegraven, Bodegraven–Woerden, Woerden–Harmelen, Harmelen–Utrecht... of in andere bedrijven, die niet juist vijf in getal behoeven te zijn, volgens de wetten van het klassieke drama; want in dit getal vijf hebben wij weer een van de overwinningen van de onpersoonlijke op de persoonlijke tijd voor ons, die zo dikwijls de mensen bewogen hebben aan een „objectieve" tijd te geloven. Het drama van de persoonlijke tijd echter is aan geen wetten der ruimte gebonden; het heeft zijn eigen dimensies, en zijn eigen tragiek.

Maar niet alleen de automobilist kent de persoonlijke tijd; men ontdekt hem ook, waar men hem het minst zou verwachten: in de officiële tijdrekening. Wie meent, dat hij met

het jaar heeft afgedaan door te constateren, dat het 365 dagen heeft (eventueel nog te berekenen in uren, minuten en seconden) vergist zich; het jaar is ook een drama, dat gehoorzaamt aan spanningen, die op geen enkele kalender worden vermeld. Ik herinner mij uit mijn kinderjaren, dat de laatste dagen van het jaar (door de herdenkingssfeer natuurlijk stevig geladen met dramatische verwachtingen) voorbij*kropen;* zij werden als het ware samengeperst tussen Kerstmis en Oudejaar, zaten daar bij elkaar als een troep grauwe vogels met lamme vleugels, weigerend om op te vliegen, zelfs bij een pistoolschot. De onpersoonlijke tijd noteert ook van 26 tot 31 December eenvoudig enkele data, maar de persoonlijke tijd verzet zich; het jaar sterft, zegt men, het verzet zich nog tegen het onvermijdelijke, het klampt zich vast aan de Kerstdagen; alles beelden uit de sfeer van het drama, met zijn spanningen, zijn peripeties, zijn verwachtingen. Bij het Nieuwejaar daarentegen scheen de persoonlijke tijd zich van al deze remmen te hebben bevrijd; het was, als trad men in een wereld van overvloed aan onvoltooid toekomende tijd, waarmee men volstrekt niet zuinig behoefde te zijn; het ging weer van een leien dakje, er kwam geen eind aan de voorraad, er was weer licht en vormeloosheid in de dagen gekomen. ... Voor anderen zal de persoonlijke tijd zich in deze dagen weer totaal anders doen gelden; dat hangt af van zijn aanleg, zijn opvoeding en van zijn persoonlijke verwachtingen; maar een drama is er, en niet alleen in deze, door tradities tot dramatiek voorbeschikte dagen van het jaar. De onpersoonlijke kalender is hier hoogstens een handleiding om in het maatschappelijk gareel te kunnen blijven lopen; want spreekt een kalender van de tijd der gezonden, der zieken, der blinden, der doven, der lammen, der klerken, der clercken, der militairen, der predikanten, der baliekluivers, der journalisten? Wat weet b.v. de militair van het tijdsdrama van de journalist, en wat weet de baliekluiver van de persoonlijke tijd, waarin een stootbrigadier leeft? Toch is het „dezelfde" tijd, die verdaan wordt over de leuning van een brug en in het zweet van een twintigurige arbeidsdag. Dezelfde... onpersoonlijke tijd, masker voor talloze uiterst-persoonlijke tijden, Koffie-Hag-nerveus-gejaag-

de persoonlijke tijden, langzaam-slenterend-kabbelend-zanikend-persoonlijke tijden. O, welk een drama's trachten wij toch te ontduiken door op kalenderbriefjes te vertrouwen! „De wanhoop en welsprekendheid in de gebaren van de dingen": hoezeer hebben wij ze weggedrukt uit het officiële leven, door ruimtematen aan te leggen aan een persoonlijk bezit! De ruimte (d.w.z. het kalenderbriefje, de wijzerplaat van de klok en soortgelijke instrumenten van ruimtetyrannie) fungeert hier als de dwang van een dictator, die belang heeft bij gelijkschakeling der gevoelens; men denke de tijd, aldus deze oekase van de ruimte-Goebbels, uitsluitend in kantoortijd en arbeidsdag. Maar met dat al ontspringt de persoonlijke tijd toch telkens weer de dans; ook de kantoortijd is een persoonlijk drama, om van de achturige arbeidsdag maar niet te spreken. ...

„Deze tijd is verscheurd". „Deze tijd is een tijd van ondergang". „Onze tijd is zwanger van dit of van dat".

Dat is de tyrannie van de onpersoonlijke tijd omgezet in beweringen. Want „deze" en „onze" tijd zijn *niets* buiten u en mij om; niets, behalve dan de kilometerteller van een auto of de cijfers van een wekker. De moraal van de onpersoonlijke tijd strekt zich zover over het persoonlijke leven uit, dat zij aan een ieder zonder onderscheid wil opdringen, dat hij drama's beleeft, die ook zijn buurman beleeft; deze tijd is dus eigenlijk een corrupte ruimte, met gelijke gebeurtenissen voor iedereen. Ik spreek echter niet van uiterlijke gebeurtenissen, want daarover spreken de profeten van „deze" en „onze" tijd ook niet; zij zijn als veldheren van het onpersoonlijke, die volgens de regels van hun strategie aan iedere burger een confectie-tijdsbeeld willen opdringen. Dat men daarmee juist het dramatische uit het drama wegneemt, schijnt hun te ontgaan; dat men zodoende weer vervalt in dezelfde verstarring, waaraan ook het klassieke drama met zijn eenheid van plaats, tijd en handeling en zijn voorgeschreven vijf bedrijven is te gronde gegaan, schijnt hun niet te interesseren. Er is geen drama voor iedereen. De ontelbare tijdsbeelden van weervoorspellers, die hun gaven ten onrechte willen toepassen op de levensbeschouwing, zijn dan ook bestemd om luide te worden toege-

juicht, en even spoedig te worden verdrongen door nieuwe tijdsbeelden, met nog heftiger verscheurdheden.

De profeet van de persoonlijke tijd zou het tegenovergestelde willen doen. Hij zou zo zuinig mogelijk willen zijn met suggestieve tijdsbeelden-voor-iedereen. Hij zou zijn medeburgers willen aanraden zo lang mogelijk weerstand te bieden aan apocalyptische voorspellingen, die al bijkans tweeduizend jaar niet zijn uitgekomen. Nog steeds zijn de grote watervloeden niet verschenen, die Dürer in zijn droom zag, nog altijd hebben het kalf met vijf poten en de komeet met de bloedige staart de aarde niet doen vergaan. Misschien vergaat zij morgen; maar dan zal het niet zijn door bemiddeling van de voorspellingen der confectie-profeten.

De profeet van de persoonlijke tijd zou willen aandringen op meer verantwoordelijkheid voor het persoonlijke drama, dat niet berekend wordt bij officiële eeuwen, dat zich nu eens bedient van de ingrediënten van de onpersoonlijke tijd, en er dan weer dwars tegen in gaat. Men denke aan Multatuli, die het drama van de inlander tot zijn persoonlijk drama wist te maken, maar men denke ook aan Hegel, die onder het gedonder der kanonnen van de slag bij Jena zijn *Phänomenologie des Geistes* voltooide. Alles is mogelijk, in de persoonlijke tijd. Men kan soms vlugger leven dan een vliegtuig vliegt (in de „objectieve" tijd), men kan ook langzamer leven „dan de oudste steen". Sommige mensen spreken over „het" drama in Spanje op een toon, alsof zij geregeld vlug heen en weer trokken met de legers, die elkaar daar bevechten; maar men hoort aan die toon, dat zij nooit van achter hun koffiepot vandaan kwamen, en dat hun werkelijke levensdrama zich langzaam achter die pot voltrekt. Dat zijn degenen, die nu eens het bolsjewisme, en dan weer het Jodendom aan het werk zien volgens bepaalde strategische methoden, waarvan zij de knepen precies menen te kennen... achter de koffiepot. De profeet van de persoonlijke tijd zou er bij hen op willen aandringen, dat zij meer aandacht schonken aan het rhythme van de koffie; alleen langs deze weg zouden zij kunnen ingaan tot de dramatiek van het wereldgebeuren, die immers niet buiten hun eigen drama om kàn gaan; want het is alleen de

persoonlijke tijd, die een gebeuren dramatisch *maakt*. Zonder de persoonlijke tijd is alles in neutrale stilstand; maar leef langzamer, of sneller, wees buiten de onpersoonlijke tijd der kalenderbriefjes, en het drama begint! „'k Zag de drang waarmee de boomen zich uit de aarde wrongen, terwijl ze heesch en hortend zongen; terwijl de jaargetijden vlogen, verkleurende als regenbogen..."

Het zonderlinge van „deze" of „onze" objectieve tijd is, dat hij er in slaagde ook het „langzame leven", waarvan M.Vasalis spreekt, weer tot op zekere hoogte te objectiveren: door de film. Het filmapparaat kan door de versnelde projectie de groei van een tulp tot een drama maken; de schijnbare stilstand van „onze" tulpenwerkelijkheid wordt omgezet in een wringen, reiken, tasten, buigen, ontplooien; de plant wordt... *dier*, men ziet het kunstmatige van sommige biologische scheidslijnen plotseling als in een wetenschappelijk sprookje voorgetoverd. In de langzame projectie van dier-bewegingen daarentegen wordt het dier plantaardig; een paardensprong dwarrelt als een sloom herfstblad aan ons voorbij. Zo tracht de objectiviteit van de film de persoonlijke tijd in te halen, het langzame en het snelle ook in te lijven bij de categorieën van het onpersoonlijke; want wie honderd maal de groei van een tulp heeft gezien als een drama, zal het drama in dat filmgebeuren niet meer als drama ervaren. Hij is afgestompt; de persoonlijke tijd trekt zich uit deze dingen terug, nu zij gevulgariseerd zijn voor bioscoopzalen.

Want men vergisse zich niet: alle toenadering tussen onpersoonlijke en persoonlijke tijd is *schijn*. Het is de spanning tussen feiten en drama, die door de incongruentie van onpersoonlijke en persoonlijke tijd wordt vertolkt; zolang de feiten nog niet meer zijn dan feiten, en zolang mensen nog niet door machines zullen zijn vervangen (want de machine heeft geen drama), zolang zullen persoonlijke en onpersoonlijke tijd elkaar overal op de vingers tikken, zonder elkaar ooit te vinden.

LITTERAIRE MUZIEK

Dr K. Ph. Bernet Kempers: *Muziek in den Ban der Letteren.* Studiën over den weerklank der literatuur in de muziek der negentiende eeuw

Een boekje als dat van dr Bernet Kempers kan, zoals de titel al uitwijst, in twee soorten handen vallen: in die van de musicoloog en in die van de litteratuur-historicus. Het onderwerp ligt op de grens van twee wetenschappen; dat heeft het nadeel, dat men niet precies weet, waar het thuis hoort, en het voordeel, dat men het met goed recht van twee kanten kan bekijken zonder a priori voor een beunhaas of een betweter te worden uitgemaakt. Maar overigens: nu het boekje van de heer Bernet Kempers in mijn handen en niet in die van mijn collega voor de muziek is gevallen, geloof ik toch, dat het aan een verkeerd adres kwam; want het is overwegend musicologisch ingesteld op de materie, zodat de letteren slechts een ondergeschikte rol spelen.

Aangezien de schrijver in zijn voorwoord zegt, dat zijn boekje „geen enkele speciale vakkennis veronderstelt" en, naar hij hoopt, „mag rekenen op de belangstelling van allen, die zich voor de muziek of voor de literatuurgeschiedenis interesseeren", meen ik toch zo vrij te mogen zijn, het voor mijn rekening te nemen. De musicologie zal er niet wel bij varen, dat is zeker; maar er is op de grens van litteratuur en muziek nu eenmaal een soort stroperij mogelijk, die iets aantrekkelijks heeft voor degenen, die niet alleen letterkundige of muzikale specialisten zijn. Wij leven allen met deze twee kunstvormen in een wettig huwelijk of een oppervlakkige liaison; zowel litteratuur als muziek zijn meer nog dan de beeldende kunsten bestendig voorradig in ons wereldbeeld; en dus heeft iemand, die een periode beschrijft, waarin de muziek in de ban der litteratuur geraakte, ook recht op de belangstelling van hen, die vooral geboeid worden door het feit van dit samengaan, door de psychologie ervan.

Aan de psychologie schenkt dr Bernet Kempers jammer ge-

noeg niet veel aandacht; hij is daarvoor blijkbaar te veel historicus. Men krijgt echter uit zijn geschrift een goede indruk van de eigenaardige wisselwerking tussen litteratuur en muziek, die in de vorige eeuw haar stempel op de scheppende kunstenaars in beide kampen heeft gedrukt. Het is zelfs niet overdreven te zeggen, dat de populaire opvatting van litteraire taal, maar vooral van poëzie (enerzijds) en van muziek überhaupt (anderzijds) ook thans nog geheel berust op de ideeën, die de negentiende eeuw over de samenhang van het litteraire en het muzikale in omloop heeft gebracht. De impopulariteit zowel van onmuzikale (d.i. niet-zangerige) poëzie als van on-litteraire („absolute") moderne muziek wijst daar op; het kost de gemiddelde mens der twintigste eeuw veel moeite zich los te maken van het vooroordeel, dat poëzie per se taalmuziek en muziek per se aan ideeën of litteraire associaties gebonden moet zijn. De tijdgenoot van Joh. Seb. Bach zou van zulke partis pris ongetwijfeld geen jota begrijpen; maar hij had dan ook geen kennis gemaakt met de eeuw van Beethoven en Wagner, en men zou het hem daarom niet kwalijk kunnen nemen.

Echter: partis pris blijven partis pris; het is niet het samengaan van taal en muziek in het algemeen, dat door de negentiende eeuw in het bijzonder naar voren werd gebracht, maar het is een bepaalde litteraire interpretatie van het phaenomeen der *kunstmuziek*, die dan de overhand krijgt, zoals daarnaast ook een bepaalde muzikale interpretatie van het phaenomeen der *kunsttaal* gangbaar wordt. Men zou dus voor de poëzie en het kunstproza hetzelfde kunnen doen, wat dr Bernet Kempers voor de muziek doet: n.l. nagaan, in hoeverre de suggestie van de muziek en de muzikale terminologie haar invloed heeft doen gelden op de litteratuur. Men zou dan ongetwijfeld ook tot de conclusie komen, dat die invloed zeer groot is geweest; en tevens zou men kunnen constateren, dat in de laatste jaren de poëzie zich weer van de muziek tracht los te maken, zoals de muziek zich tracht los te maken van de „ban" der litteratuur. Om bij Nederland te blijven: de Beweging van Tachtig demonstreert nog zowel in haar poëtische opbrengst als in haar theorie een duidelijke invloed

van muzikale suggesties. Bij de dichter-theoreticus Nijhoff is die invloed belangrijk afgenomen; bij de dichter-theoreticus Vestdijk, de vertegenwoordiger van de dichtkunst der „dertigers", is die invloed zozeer verzwakt, dat men beter kan spreken van een scherpe *tegenstelling* tussen muziek en poëtische taal. (Marsman als tussenfiguur staat misschien nog het dichtst bij Tachtig, in dit opzicht.)

Wij hebben hier dus stellig te maken met een *tweezijdig* phaenomeen, dat men dan ook inderdaad met het volste recht van twee kanten kan bekijken. In de negentiende eeuw sloten beide kunsten een zeer innig verbond, in de twintigste eeuw gaan zij kennelijk weer uit elkaar, al hebben concertbezoekers en poëzielezers moeite aan die scheiding te wennen, en al borduren de talrijke epigonen in beide kunstgebieden nog voort op de traditie, die even hardnekkig is als de traditie van de opera.

„Merkwaardig is het", zegt dr Bernet Kempers, „dat, terwijl de literatuur (in de negentiende eeuw) juist komt tot haar uitbundige vereering voor de instrumentale muziek, waaraan zij een zoo zuiver aangevoelde motiveering schenkt, de toonkunst juist den nadruk begint te leggen op het lied, op welk terrein zij in de romantische periode haar grootste daden zal verrichten. Dat, terwijl de literatuur de muziek benijdt om haar abstract karakter, dat ruimte laat voor duizenderlei interpretatie, al naar gelang van het individu, dat haar ondergaat, de muziek hoe langer hoe meer naar het concrete gaat streven. ... Eigenlijk is het een koddige vertooning, dit plichtplegen van beide kunsten om elkaar den voorrang te laten."

Koddig inderdaad, maar ook nog iets meer. Deze wederzijdse plichtplegingen komen m.i. (ik wil in dit opzicht veel verder gaan dan dr Bernet Kempers) voort uit een typisch-negentiende-eeuwse illusie, die ook thans nog hevig nawerkt, en die toch eigenlijk evenzeer een betrekkelijkheid is als het samengaan van litteratuur en muziek: de illusie van *de eenheid der kunsten*. De Kunst (met een hoofdletter bij voorkeur) wordt als een ideaal beeld gesteld boven de verschillende vormen van kunst*beoefening*. Het *ambachtelijk* karakter der kunsten, dat b.v. de werkzaamheid van Joh. Seb. Bach vol-

komen heeft bepaald, maakt plaats voor het *geestelijk* karakter der Kunst. Deze merkwaardige ontwikkelingsgang hangt samen met het opkomen der burgerlijke cultuur en het geleidelijk in verval raken van de hofcultuur; in de atmosfeer van de hofcultuur was de plaats van de kunstenaar volkomen duidelijk die van een ondergeschikte, in de atmosfeer der burgerlijke cultuur, die afhankelijk is van de snel wisselende geldverhoudingen, ontbreekt het vaste centrum, de morele en economische as, waarom de kunstenaar kan wentelen. Het ligt voor de hand, dat de beperking tot het vakmanschap, tot het kunst-ambacht, nu meer en meer als minderwaardig wordt beschouwd. Het besef komt op, dat de kunstenaar de universaliteit van de godsdienst zou kunnen vervangen, dat het *genie* de hoogste vorm is van de menselijke persoonlijkheid. Bij Schopenhauer vindt men verenigd de verering van genie en muziek; zijn leerling Wagner tracht in het „Gesamtkunstwerk" de eenheid der kunsten te belichamen; in dit stadium is de voormalige ambachtsman wel niet verloren gegaan, maar duidelijk ondergeschikt geworden... thans niet aan het hof, maar aan de Kunst, het idool der negentiende eeuw.

Van het dooreenlopen der kunsten (kunstambachten) onder het verleidelijk, dikwijls parvenu-achtig aspect der Kunst (het geestelijke, verhevene, metaphysische) is de overheersing van de litteratuur over de muziek slechts één gevolg. Wagner is er het grote symbool van; maar bij Wagner vindt men nog andere kunstambities, die alle ondergeschikt zijn aan zijn genie voor het toneel. De bescheidenheid van de kunstenaar is hier volkomen zoek geraakt; de artist krijgt de grote rol te spelen van profeet. Vandaar, dat de toneelspeler in de negentiende eeuw een koerswaarde krijgt, die hij in Europa nooit eerder had: want er is veel toneel te spelen (zowel buiten het theater als er binnen), wanneer men met alle geweld meer wil zijn dan de toegewijde meester van het ambacht. In de overheersing van de muziek door de litteratuur zie ik dan ook in de eerste plaats een overheersen van het toneelspelers-element in de kunstenaar, die zich een houding boven de „ambachtsman" gaat veroveren. De plichtplegingen, waarvan dr Bernet Kempers gewag maakt, kan men zich alleen denken in een

wereld, die de kunsten niet meer naar het criterium van het ambacht vermag te scheiden; zij zijn een bewijs van de groeiende onzekerheid omtrent de maatschappelijke plaats der kunst (subs. Kunst) in het leven; en het beurtelings de voorrang laten aan de litteratuur en de muziek als de hoogste uiting van kunst demonstreert duidelijk, dat men niet langer genoegen neemt met het natuurlijk *naast*-elkander der ambachten.

Dr Bernet Kempers citeert op verschillende pagina's van zijn boekje twee uitspraken over de kunst, die elkaar lijnrecht tegenspreken. De eerste is van Schumann: „Die Aesthetik der einen Kunst ist die der andren, nur das Material ist verschieden." Hier staat reeds op de achtergrond de illusie van de eenheid der kunsten, van de kunstenaar als de dienaar van een hogere roeping. Daartegenover Grillparzer: „Der übelste Dienst, den man in Deutschland den Künsten erweisen konnte, war wohl der, sie sämtlich unter den Namen der Kunst zusammenzufassen. ... Der oft gebrauchte Satz: Musik ist eine Poesie in Tönen, ist ebensowenig war, als der entgegengesetzte sein würde: Die Poesie ist eine Musik in Worten."

Ik houd het in dezen volkomen met Grillparzer, hoewel ik natuurlijk bereid ben toe te geven, dat de opvatting van Schumann in een bepaalde periode (de negentiende-eeuwse) als „handleiding" en „werkmethode" inspirerend kan zijn geweest. Ook dr Bernet Kempers wijst op de vruchtbaarheid van de litteraire suggestie voor de muziek; het gaat er trouwens niet om, een bepaalde soort muziek te bestrijden, een andere tot alleenzaligmakende te verheffen, maar het gaat er om, de betrekkelijke waarde van de negentiende-eeuwse combinatie litteratuur-muziek te erkennen. De uitspraak van Grillparzer nu heeft dit voordeel, dat zij de kunsten terugwijst op hun ambachtelijke oorsprong, en het toneelspelen, zo dikwijls het gevolg van het proclameren der Kunst als surrogaat voor de universaliteit van de godsdienst, tegenwerkt. Men zal bezwaarlijk kunnen ontkennen, dat in een Wagner, een Liszt, een Berlioz, de heroën van de muziek in de ban der litteratuur, het toneelspelers-element een belangrijke factor is geweest, en dat deze hun onaangenaamste kant

juist samenhangt met hun voorliefde vóór de litteratuur als inspiratiebron; dr Bernet Kempers noemt Liszts neiging om zich in de andere kunsten te verdiepen zelfs een „bijna parvenu-achtige beschavingsmanie". Ik prefereer de qualificatie toneelspelersinstinct; want het is zelfs zeer de vraag, of een componist niet *altijd* een zekere mate van „toneel" nodig heeft, eer hij zich zijn litteraire inspiratie als litteraire inspiratie bewust heeft gemaakt! Of anders gezegd: wanneer de maatschappij een premie uitlooft voor de litteraire inspiratie in de muziek, is het de moeite waard, zijn inspiratie een litterair naamkaartje om te hangen.

Beethoven antwoordde iemand, die hem om commentaar vroeg bij een zijner pianosonaten: „Lesen Sie Shakespeare's Sturm!" Wat heeft hij daarmee bedoeld? De commentatoren dubiëren tussen „een verwante algemene stemming" (zo ook Bernet Kempers) en streng volgehouden programmamuziek (Schering). Men zou, dunkt mij, iets van de scherpte der controverse wegnemen door ruimschoots aandacht te schenken aan de psychologie van het toneelspelerselement, dat door de verheffing van de kunsten tot Kunst – dikwijls geheel „onschuldig!" – tot een constant element in de wereld der kunst werd gepromoveerd. Het lezen van Shakespeare's *Storm* kan immers nooit meer opleveren dan een *gelijkenis* van muziek; er is „comedie" nodig om in de litteratuur de muziek „letterlijk" te hervinden; Beethoven kan dat geweten hebben, maar in het antwoord de zaak hebben ontdoken. Toneelspelen is dikwijls een verwarring van eigen persoonlijkheid en rol, waarin de acteur zelf geen weg meer weet, en die hem langzamerhand ook tot tweede natuur wordt. Zelfs de *ironie* kan daaruit geboren worden; de ironie, die inzicht heeft in de gespeelde rol, toch die rol niet loslaat, maar er tevens de draak mee kan steken. Zou men zoiets bij Beethoven kunnen veronderstellen?

SALVADOR DE GEUS

WILLEM DE GEUS: *Wilde Vaart*
SALVADOR HERTOG: *De wilde Schuit*

Ook de litteratuur heeft haar bedrijfsrisico. Als alle soorten van bedrijfsrisico is het niet te vermijden, zelfs niet door de beste voorzorgsmaatregelen. Het ongeval kan jaren uitblijven, het kan ook bij het debuut reeds voor den dag komen; het kan dodelijk zijn (voor de reputatie), het kan ook slechts een lichte beschadiging van het litterair geweten, een onbelangrijke fractuur van het stijlgevoel tengevolge hebben. Alles hangt van de omstandigheden af, maar het risico is er. Men kent wellicht het verhaal van de ontdekking van Neptunus door twee geleerden tegelijk? Welnu, dat was professionele pech, die niemand had kunnen voorkomen; men kan er niet eens de qualificatie „plagiaat" op plakken, omdat beide ontdekkers onafhankelijk van elkaar onderzochten, en hetzelfde ontdekten. Brengt men soortgelijke omstandigheden echter van de wetenschap naar de litteratuur over, dan krijgt het geval een ietwat andere kleur. In de litteratuur ontbreekt n.l. de objectief aanwezige planeet Neptunus, die door twee mensen met hetzelfde recht op hetzelfde moment ontdekt kan worden; wanneer dus twee mensen ongeveer te zelfder ure ongeveer hetzelfde boek met ongeveer dezelfde titel publiceren (geheel onafhankelijk van elkaar), dan blijkt daaruit veeleer, dat zij zich beiden op een heersende letterkundige mode hebben laten meedrijven, zonder dat zij aan die modestroming iets persoonlijks hadden toe te voegen; zij werden, bij wijze van spreken, als één-eiige tweeling geboren, zonder dat zij er zelf iets aan konden doen. Uit het samenvallen van hun geboorteuur kan men slechts opmaken, dat het litteraire noodlot soms rare spelingen heeft.

Het geval van professionele pech hierboven kortelijks beschreven heeft de twee debuterende romanschrijvers Willem de Geus en Salvador Hertog getroffen. Het werd reeds aan-

gekondigd door de geboorte in de lente van 1936 van een kleine Borstlap (*Een Schip Vaart Uit*), die als een astrologisch voorteken kan worden beschouwd van het verschijnen van de nieuwe dubbelster: *Wilde Vaart* en *De Wilde Schuit*. Ik neem aan, dat De Geus en Hertog geen Borstlapiden in de engere zin des woords zijn, dat zij, met andere woorden, hun roman reeds heel of half geschreven hadden, toen Borstlap in druk ter wereld kwam; *Een Wilde Schuit Vaart Uit* zou een één-eiige drieling-op-rijm geweest zijn, waaraan wij voorshands nog niet willen denken; de pech is in duplo ook al onaangenaam genoeg. De zaak is in concreto n.l. deze: als men *Wilde Vaart* van Willem de Geus en *De Wilde Schuit* van Salvador Hertog (niet te verwarren met Jan de Hartog, die in zijn *Ave Caesar* een heel wat persoonlijker boek over het zeeleven gaf) na elkaar gelezen heeft, voelt men zich werkelijk met verbijstering geslagen door de gelijkvormigheid van beide verschijningen. Het is, als hebben de schrijvers willen bewijzen, dat zij niets anders deden dan gelijktijdig een opstel maken over een gegeven onderwerp, zijnde een schip (schuit), die een lange reis maakt, diverse havens aandoet, diverse anecdotische gepresenteerde mensen aan boord heeft, een man over boord laat vallen etc. etc. In het eerste geval (De Geus) heet het schip Groote Beer, in het tweede geval (Hertog) heet de schuit Wijkerhaven, en ik geef bij voorbaat toe, dat er talloze andere verschillen zijn aan te wijzen; de volkomen gelijk- en gelijkvormigheid is nog bij lange na niet bereikt; maar toch zou men al tot een aardig resultaat komen, wanneer men Borstlap, De Geus en Hertog door elkaar roerde, langdurig op een zacht vuurtje liet koken, en het gebrouwene daarna onder de reeds hierboven gesuggereerde titel opnieuw in de handel bracht. Men zou dan b.v. kunnen constateren, dat de verschillen volkomen weggekookt waren; men zou het schip-schuit Groote Haven of Wijkerbeer zo doelbewust één journalistieke stijlkoers zien volgen, dat slechts één oordeel nog mogelijk zou blijken te zijn: hier is de persoonlijke *stijl* verwisseld voor het collectief te beoefenen *patent*, hier is de *vraag* naar scheepslitteratuur no. 1 en de *noodzakelijkheid* van de creatieve drang volmaakt secundair geworden.

Deze stelling vereist enige nadere toelichting, wil zij niet worden misverstaan. Ik wil nl. geenszins beweren, dat De Geus en Hertog opzettelijk rekening hebben gehouden met de vraag naar een bepaald onderwerp; misschien dachten zij juist, terwijl zij hun gelijkvormige romans schreven, dat zij iets bijzonder gewaagds en noodzakelijks verrichtten. Maar het noodlotsspel der gelijktijdige verschijning deed des te duidelijker het licht vallen op het vergeefse van hun pogingen zich aan de collectieve recepten te onttrekken; zelfs in hun afhankelijkheid bleken zij zo collectief „bedingt" te zijn, dat zij niet anders konden doen dan gelijkvormigheid baren. Want die gelijkvormigheid betreft óók (en *juist*) hun gewaagdheden, vooral de erotische. Het is werkelijk verbluffend, zozeer als de havenpleiziertjes der zeelieden bij De Geus en Hertog op elkaar lijken; zou men deze proza-journalisten willen geloven, dan bestaat er in het zeemansleven geen ander refrein dan het welbekende „in iedere stad een andere schat". Ik zal de laatste zijn om de moraliteit van matrozen, koksmaats en stuurlieden te overschatten, maar ik meen toch, dat er minder vervelende eenvormigheid is in de zeemanspsyche dan de heren De Geus en Hertog ons willen aanpraten. Dat tegenover de „zonde" op het schuit-schip als hoogste contrast een banaal gedroom (Hertog) of een afgezaagd sentimenteel liefdesgeschiedenisje (De Geus) staat, weiger ik eenvoudig op hun gezag aan te nemen; alle persoonlijke relatie, die ik met zeelieden heb gehad, zegt mij het tegendeel, alle journalen van Nederlandse scheepskapiteins, Bontekoe's en Linschotens, die ik gelezen heb, getuigen mij, dat de reactie van de zeeman op de veelheid van het vreemde zich niet in de formules van dit stijlprocédé laat vangen. Wat merkt men – om maar een willekeurig voorbeeld te noemen – in de boeken van Salvador de Geus van het Calvinisme, dat op onze scheepvaart en haar ethiek zulk een enorme invloed had en nog heeft? Niets! of het moest zijn de vrijwel mislukte oppervlakkige schets van de Calvinist Pronk, waaraan De Geus zich vergeefs heeft gewaagd en die precies demonstreert, hoe weinig de schrijver van de zeemanspsyche begrijpt. Er zijn maar twee dingen, die deze auteurs interesseren: de „echtheid" van het scheeps-

milieu, uitkomend in nauwkeurige registratie van scheepstermen, vloeken inbegrepen, en de „echtheid" van de „gelegenheden", die voor de matroos het verblijf aan wal symboliseren. Zij hebben beiden ongetwijfeld gevaren, en dus schrijven zij met kennis van zaken over wilde vaart en wilde schuit, zoals sommige bejaarde toneelspelers met kennis van zaken over alle gebeurtenisjes voor en achter de coulissen van Winschoten tot Roermond weten te schrijven. Op grond daarvan alleen echter kan men noch deze zeefeuilletonisten, noch deze toneelmemorialisten een bijzonder diep gefundeerde mensenkennis toedichten; De Geus en Hertog zijn dan ook op hun best in de anecdotische beschrijving van het zeemansbestaan, maar nauwelijks roeren zij de overwegingen van *mensen* aan, of zij vervallen in de ergste platheden van het feuilleton. Hun hoogste wijsheid vindt men misschien neergelegd in het verhaal van een Spanjaard, dat Hertog in het Spaans (vanwege de „echtheid" zeker) met de vertaling er onder reproduceert:

„De politiek is voor de menigte een belazerij van de groote heeren. Het is overal hetzelfde gebleven, vroeger en nu. De groote heeren willen, dat de menschen gelooven, dan kunnen ze beter met hen doen wat ze willen. Het gaat overal om de centen. Als je niets hebt, ben je wel gedwongen om naar hun pijpen te dansen en dat weten ze drommels goed. De broodkorf wat hooger hangen, dat was en is steeds hun dreigmiddel. Bij jullie zoogoed als bij ons. Het is overal hetzelfde. Of dacht je niet?"

Inderdaad, het is overal hetzelfde, waar men ook met de Groote Beer of de Wijkerhaven heenvaart. Al die havens lijken als twee druppels water op elkaar, zij verschillen alleen in decor. De leer van „overal hetzelfde", die moet doorgaan voor een teken van levenservaring, hebben deze auteurs zich te vroeg eigen gemaakt, nog eer zij b.v. goed doordrongen waren van de intense verschillen tussen Nederlanders en Argentijnen, tussen Argentijnen en Argentijnen, tussen godsdiensten, tussen culturen, tussen stadsphysiognomieën zelfs. „Overal hetzelfde" kan het eindstadium zijn van een door en door verfijnd scepticisme, maar het kan ook (en dat is het bij

De Geus en Hertog) de voortijdig ingetreden vulgariteit zijn van de feuilletonist, die de pretentie doet gelden van de romanschrijver. Daarom, en daarom alleen, lijken deze boeken zo bedrieglijk op elkaar, daarom ook kon het litteraire bedrijfsrisico hier onmogelijk worden afgewend.

De critiek, die ik op deze boeken oefen, betreft dus eigenlijk niet zozeer hun qualiteit als wel de *plaats*, waarop zij tegenwoordig worden gesteld. Ik heb respect voor een knap journalist, die zijn vak verstaat; ik lees met genoegen een knappe reportage in een krant, ik heb het land aan mensen, die op dat vakmanschap neerzien, zogenaamd uit de hoogte van hun litteraire cultuur, maar in werkelijkheid dikwijls, omdat zij zelf niet in staat zouden zijn een knappe reportage in de daarvoor beschikbare tijd op papier te zetten. Maar waarom geeft men tegenwoordig de naam „roman" aan boeken, die in wezen reportage zijn en juist in hun roman-kanten mislukt? Waarom moet dit soort werk, dat menigeen misschien tot tijdverdrijf graag zou lezen, worden opgediend met de suggestie, dat het „hoge litteratuur" is? De roman van Willem de Geus is heus als vlotte, pittoreske vertelkunst niet slecht; hij is b.v. in het genre heel wat beter dan die van Salvador Hertog, die, vanwege de litteraire pretentie telkens in herhaling vervalt; maar nu het boek van De Geus, zoals men op de omslag vermeld kan vinden, uitgekozen is door een jury bestaande uit de heren dr P. H. Ritter, Victor E. van Vriesland en J. W. F. Werumeus Buning, om voor Nederland mee te dingen in de Internationale Romanprijsvraag, nu krijgt het een gewichtig air van „het nieuwe"... het nieuwe, dat in ieder opzicht het oude is, waarvoor ik Joh. Been en A. Werumeus Buning zaliger als getuigen aanroep. Of moet men het nieuwe soms zoeken in de durf, waarmee hier over bordelen wordt gehandeld? Dan is ook dat nieuwe al weer vieux jeu. ...

Romanprijsvragen zijn doorgaans niet anders dan: vooruitzicht op de premie der middelmatigheid. Boeken als die van Ferenc Körmendi, die zich noch in bijzondere qualiteiten, noch door een bijzonder gebrek aan qualiteiten onderscheiden van andere gemiddelde boeken, worden door zulke prijsvragen plotseling onder het zoeklicht der publiciteit gezet en tot

een boekhandelsucces gepromoveerd. Zij overleven één seizoen, twee, drie, misschien vier seizoenen; dan heeft een nieuwe bekroonde hen volkomen verdrongen en men taalt niet meer naar Körmendi. De zeer kleine mogelijkheid bestaat, dat een veronachtzaamd talent van betekenis door zulk een zakelijk toeval een kans krijgt, maar dit is een uitzondering, die de regel bevestigt. Noch Willem de Geus, die ingezonden heeft, noch Salvador Hertog, die niet ingezonden heeft, zijn zulke talenten. (Misschien zal de thans bekroonde Jolan Földes de uitzondering blijken te zijn?) Vergeleken met Joseph Conrad is Salvador de Geus te verwaarlozen; maar men behoeft niet eens naar het buitenland te gaan. Van Schendels *Fregatschip Johanna Maria* kan overal in de wereld (zij het dan niet speciaal voor internationale romanprijsvragen) meedingen voor de Nederlandse reputatie; deze eenvoudige schuit zeilt de wilde dito van Hertog vierkant overhoop en maakt de wilde vaart van De Geus tot een relaas van monotoon gehobbel op de golven. En neem Slauerhoffs novelle *De Laatste Reis van de Nyborg*, die waarlijk niet zijn beste en evenmin verstoken is van enig goedkoop sensationeel effect; dan blijkt wel duidelijk genoeg, dat de psychologie van de zeeman niet op het verschijnen van Salvador de Geus wachtte.

Maar *wij* wachten op een betere plaatsbepaling.

DUIVELSPROBLEMEN

AQUILINO RIBEIRO: *De Man die den Duivel doodde*
Vertaald door dr J. Brouwer

Van de moderne Portugese litteratuur is hier te lande vrijwel niets bekend. De naam Aquilino Ribeiro, die door deze vertaling van dr J. Brouwer thans voor ons voor het eerst realiteit wordt, was tot dusverre een naam, en zelfs dat nauwelijks; in zijn voorbericht tot de nederlandse uitgave van *De Man die den Duivel doodde* („O Homem que Matou o Diabo") noemt de vertaler dit boek echter „den besten Portugeeschen roman", en wij kunnen van deze deskundige wel verwachten, dat hij dit niet bijwijze van leeg compliment zegt. „Ik heb", voegt Brouwer er aan toe, „om in ons land belangstelling te wekken voor de Portugeesche letteren, niet een der kunstenaars van de „moderne zakelijkheid" gekozen. Casais Montero, Gaspar Simoes, José Regio, Branco Chaves, Fernando Pessoa e.a. zouden slechts in kleinen kring genoten kunnen worden. Daarom geef ik hier de vertaling van *O Homem que Matou o Diabo*, een roman die vanwege zijn boeiend verhaal en pakkende beschrijvingen van tafereelen tot een ieder kan spreken, en die door zijn techniek en opzet de aandacht van de letterkundigen kan trekken."

Uit deze inleidende woorden, die een weinig zonderling klinken (als een *verontschuldiging* van de beste Portugese roman) en mij onwillekeurig ook doen verlangen naar die moderne zakelijkheden, die slechts in kleine kring zouden kunnen worden genoten, kan men toch wel ongeveer concluderen, welke indruk het boek van Aquilino Ribeiro op de lezer maakt. Want het is inderdaad een mengsel van een soort romantiek, die aan onze Den Doolaard doet denken, en een scherpe, soms zeer humoristische psychologische observatie, die Den Doolaard volkomen mist; bovendien is de probleemstelling (die echter op een geforceerde en zelfs enigszins drakerige ontknoping uitloopt) bijzonder belangwekkend en voor

de kennis van de denkwijze van de latijnse katholiek (subs. ex-katholiek) zeer de moeite waard. Men leest deze roman in één adem uit, en als men met de lectuur gedaan heeft, weet men niet, waardoor men meer werd meegesleept: door de poëzie van het landschap en het avontuur, door de humor van het schelmenelement, die Aquilino Ribeiro voortreffelijk weet uit te buiten, of door de psychologische ontwikkeling van de held Macario do Carmo; met dat al voelt men zich toch niet geheel voldaan door de wijze waarop Ribeiro die held uit zijn impasse tussen geloof en ongeloof redt; het slot is het slechtste stuk van *De Man die den Duivel doodde*. Eigenlijk krijgt men de indruk, dat de schrijver het romantisch verlangen van de bedeesde Portugese beeldhouwer Macario naar de schone filmster Maxima, die in zijn werkplaats de producten van zijn talent is komen bewonderen, maar (als zijn „bekoorster") verder van de naïeve jongen verwijderd is dan Parijs van het Portugese plaatsje Viseu, min of meer als voorwendsel heeft gebruikt, om binnen het bestek van een rhapsodische compositie een veelheid van personages en gesprekken te kunnen verzamelen, die allen een aspect moeten geven van de Portugese en Spaanse wereld, waarin de geschiedenis van deze Macario zich afspeelt.

Die compositie heeft dan ook iets chaotisch, dat mij persoonlijk eer voor dan tegen Ribeiro inneemt; immers het zijn de „losse partijen" in deze roman, die afzonderlijk weten te boeien, zozeer zelfs, dat men het drakerige slot er gaarne op de koop toe bijneemt. Wie *De Man die den Duivel doodde* gelezen heeft, heeft iets meegevoeld van de Portugese en Spaanse sfeer (niet alleen die van het landschap, dat Ribeiro met grote trefzekerheid weet aan te duiden zonder in hinderlijke uitvoerigheid te vervallen, maar ook die van de mensen, van hun gedachten en vooral van hun leven met de godsdienst); hij ziet bepaalde typen, zoals de antiquair-roofridder Cipriano, de rationalistische, critische liberaal dr Pedro Mendanha, de schelm en grandseigneur Gonzalo Prieto, de koopman in aardewerk Paco en vele anderen, duidelijk voor zich, omdat Ribeiro met de liefde van een psycholoog deze wezens een ziel heeft gegeven. Hoewel men het niet kan controleren,

als men in die streken niet zelf gereisd heeft, wordt men door de authenticiteit van Ribeiro's stijl volkomen overtuigd; zijn prachtige karakteristieken van het Portugese stadje zowel als van de Castiliaanse vlakte imponeren door die kleine details, waaraan men kan merken, dat de auteur tot de dingen, die hij hier beschrijft, „een verhouding heeft"; men merkt dat ook, en vooral, door de eenheid tussen landschap en mensen. Ik zou zelfs willen beweren, dat het ongetwijfeld zeer grote en warmbloedige talent van Ribeiro precies bepaald wordt dóór deze eenheid; want waar hij zijn Macario, na diens ongelooflijk boeiend vertelde tocht door Spanje en zijn met de simpelste middelen volkomen geloofwaardig gesuggereerd verblijf in een Spaanse gevangenis in één cel met de amusante schelm Prieto, terecht laat komen in Biarritz en Parijs, in de buurt van het romantische idool Maxima, daar wordt de eenheid van landschap en mensen verbroken, en dat zeer ten nadele van beide; de sfeer wordt die van het filmatelier, de gesprekken worden theoretische woordstapels. Het schijnt, als kon de Portugees Ribeiro zich niet bevrijden van zijn Iberisch schiereiland; en het is daarom jammer, dat zijn held met alle geweld zijn filmster in Parijs moest vinden, omdat hij anders zijn duivel niet kon doden. Ook zonder die theoretische moord zou dit boek echter zijn betekenis hebben gehad; het zou niet de illusie van de compleetheid hebben meegedragen, maar het zou even rijk zijn geweest aan op zichzelf complete stukken proza.

Het probleem van de duivel is in de katholieke wereld het probleem van de zonde. Voor de jonge Macario, zoon van een sterk zinnelijke vader, die het fortuin van zijn familie er door lapte, en een berustend-gelovige moeder, vroeg wees, opgevoed in een klooster onder geestelijke discipline, onontwaakt daarom op het ogenblik, dat de natuur van zijn overleden vader zich aan hem voordoet in de gedaante van de filmster Maxima ... voor deze Macario is het probleem van de zonde in de eerste plaats het langzaam rijpende conflict met de traditioneel-gelovige stabiliteit van zijn „bovenlaag". Wat zijn biechtvader pater Augustus, die Macario voor het geloof tracht te behouden, in het irreëel verlangen naar de verre Maxima vooral laakt is de onvervulbaarheid van dat verlangen:

„Plaats in de kategorie van het *goede* het juiste, redelijke gebruik van mijn krachten, het onder tucht en regel staan van mijn wil, het zuiver overeenstemmend onderdeel dat ik vorm in het maatschappelijk geheel. Plaats nu in de kategorie van het *kwade* al wat mijn persoonlijk ik verzwakt en al wat het vervullen van mijn taak en verplichtingen als mensch schaadt." Deze pater Augustus, die in de romanconceptie van Ribeiro de in de katholieke discipline tot heilig man vervormde „tegenspeler" van Macario is, vertegenwoordigt hier de katholieke zedeleer, waarvoor „liefhebben in de ruimte" d.i., liefhebben zonder een vaste categorische omschrijving, het grootste gevaar is, dat men zich kan denken, omdat het verlangen hier de weg vrijmaakt voor ketterij en ongeloof. Macario, die, als Pygmalion, wèl in de ruimte liefheeft, komt dan ook tot dat ongeloof, een ontwikkeling, die Ribeiro voortreffelijk demonstreert door zijn held op zijn reis door Spanje, na zijn ontmoeting met de ongelovige Gonzalo Prieto, op diens advies zijn levensonderhoud te laten ophalen door voor pelgrim naar een zwetend Christusbeeld te spelen! Werken is geen aanbeveling in Spanje, maar de man, die een gelofte heeft afgelegd en een bordje draagt waarop van zijn heilige gezindheid aan het publiek kond wordt gedaan, zal nooit tekort komen, aldus de redenering van Prieto, die inderdaad volkomen op blijkt te gaan. Maar deze anecdotische historie, die op zichzelf al kostelijk geschreven is (ik denk b.v. aan Macario's ontmoeting met de bigotte dame, die religie en erotiek op onbeschrijflijk Spaanse manier door elkaar haalt), betekent ook een beslissend moment in de geestelijke evolutie van Macario; hij heeft het geloof „nageaapt", hij is daarmee, evenals zijn vroegere patroon, de cynische antiquair Cipriano, en de schelm Gonzalo Prieto, losgeraakt van de naïveteit, waarin hij, onontwaakt, zo ongeschokt voortleefde. Door een persoonlijk avontuur (waarvan Maxima slechts een onderdeel was) is hij bevrijd van zijn onpersoonlijke opvoeding, die de duivel placht voor te stellen als lijfelijk wezen, als een boze macht uit het rijk der duisternis. „Maar die duivel was niet een vreemd, van buiten gekomen iets. Hij is gemaakt van mijn eigen vleesch en bloed, hij is bezield door al mijn gedachten en

aandoeningen, die buiten den greep en den invloed van de Kerk bleven. Hij is als het ware de verlenging van mijn natuur, een uitgroeiing, een uitwas. Toen hij sterk genoeg was geworden, is hij roerig en zelfstandig geworden en heeft zich tenslotte van mij meester gemaakt."

Aldus Macario in de grote dialoog, waarin hij afrekent met pater Augustus; men wordt door de probleemstelling herhaaldelijk herinnerd aan Unamuno. Twee kanten heeft het probleem van de godsdienst: dat van de *waarheid* en dat van de *hygiëne*. Het katholicisme nu was voor Macario een middel om in vrede te leven, zolang het waarheid was; maar met het verlies der oorspronkelijke waarheid, vervalt ook de onpersoonlijke leefregel, die de duivel bant door onderdrukking der vleselijke begeerten; een nieuw, krachtiger, persoonlijker, zelfstandiger leven breekt aan; de uiteindelijke overgave van Maxima is in dat proces slechts een moment.

Er blijft in de ontwikkelingsgang van deze Macario iets, dat niet geheel bevredigt, omdat de auteur zich met zoveel aandacht laat gaan in de onderdelen van de roman. Ietwat opzettelijk ook doet mij het Don Quichote-Sancho Panza-motief aan, dat Ribeiro inlast door Macario een deel van zijn romantische reis te laten afleggen in gezelschap van een aardewerk-verkoper, typische Spanjaard uit het volk, „een van de velen in Spanje, die door de schuld van hen die op onwaardige wijze God vertegenwoordigen tenslotte Zijn dienst onpopulair hebben gemaakt, en de menschen daarvan hebben verwijderd. De pastoors en de Moederkerk zijn in hun oogen een broederschap die in overdaad leeft en waarop de misdeelden hun gramschap verhalen door spot en ongepaste grappen." Als afzonderlijk personage is dit mannetje echter weer heel goed getekend in zijn realisme, dat een idée fixe niet uitsluit. Een prachtige episode, die men als afgerond geheel kan lezen, is ook het gesprek tussen Macario's oom Pedro Mendanha en genoemde Cipriano over de echtheid van een schilderij van Morales. Volgens de vervalser Cipriano is er in beginsel geen schilder die men niet zou kunnen namaken; in de grond der zaak is alles „spel der intelligentie", waarheid en leugen reiken elkaar de hand. Ribeiro weet de spanning van dit gesprek zo vol te hou-

den, dat men bij het weggaan van Mendanha nog in onzekerheid is, of de Morales echt dan wel vals is. Een klein voorspel van het probleem, waarvoor Macario zich later gesteld zal zien.

Geheel anders, van een lugubere beklemming, is de rooftocht van Cipriano en Macario, die samen in een verlaten klooster schilderijen willen stelen. De sfeer van de nacht en het spookachtige is hier met volmaakt onsentimentele effecten bereikt. Ook deze geschiedenis is een soort voorspel; dat de nog naïef vrome Macario participant is in het bedrijf van Cipriano, en alleen door de angst voor straf en ontdekking wordt geplaagd, maar niet door het feit van de kerkschenderij zelf, is reeds een aankondiging van zijn latere afval.

Zo zijn er nog vele andere „partijen" in deze roman, die bijzonder boeien door de geur van pittoreske en psychologische werkelijkheid. De karakteristiek b.v. van Gonzalo Prieto, kruising van hidalgo, monnik en Moor, is een meesterstukje; hij is, zoals Ribeiro zegt, „de volkomen tegenstelling van de stugge, dweepzuchtige, monnikachtige en alles tot in het alleruiterste doordrijvende natuur, welke in Spanje zoo vaak aan den dag treedt". In de mond van deze man legt de auteur een uitspraak over Spanje, die ons tegenwoordig profetisch in de oren klinkt:

„Spanje is een land van sadisten. Wij scheppen er behagen in te pijnigen, te onderdrukken, ten bloede toe te mishandelen, hardvochtig te zijn jegens onze naasten, onszelf en de dieren. In één woord, wij vinden grooter genoegen in het doen van het kwade dan in het doen van het goede. En toch, bedenkt u dit wel, wij handelen met de beste bedoelingen, met de bedoeling het allerbeste te bewerkstelligen. Heel onze geschiedenis, heel onze litteratuur, en onze kunst spreekt daarvan. Wij verbranden de ketters om hun ziel te redden, wij hebben Amerika verwoest om er het kruis te planten, wij maken de afschrikwekkendste afbeeldingen om onze gedachten te leiden naar de vreugdevolle beschouwing van den hemel. Wij zijn een vernietigend volk bij uitstek, en wij vernietigen in naam van het ideaal. Het is des duivels, dat wij nooit verder komen dan het begin, het afbreken, de vernieling, de verwoesting, het wapengeweld. ..."

Ik zou zo voort kunnen gaan met een opsomming van wat

er in *De Man die den Duivel doodde* de moeite waard is, maar ik moet mij beperken. Nog een enkel woord over de vertaling. Men moet dr Brouwer erkentelijk zijn voor zijn introductie van dit belangrijke boek, zoals men hem erkentelijk moet zijn voor de introductie van het werk van Ortega y Gasset; maar met dat al is zijn vertaling helaas niet onberispelijk. Ik ken geen Portugees, dus over de waarden van de transpositie voor de lusitanist kan ik geen oordeel uitspreken, maar men wordt telkens gehinderd door Nederlandse uitdrukkingen en zinswendingen, die niet volkomen corresponderen met wat ik zuiver Nederlands noem. Het best kan ik de kleine onbehaaglijke gevoelens, die ik onder het lezen krijg, karakteriseren als een gevoel van „wrijving"; ik zou de vertaler willen toeroepen: „Doe dat nu net even anders!" Aangezien ik de positieve indruk, die mijn critiek beoogt te geven niet door vitterij wil verstoren, volsta ik met één voorbeeld. Met het gebruik van de persoonlijke voornaamwoorden „u" en „je" gaat de vertaler om, alsof hij van de nuance dier woorden nooit gehoord had. Men kan in het Nederlands niet zeggen: „Macario, ik zegen het uur dat u teruggekomen bent!"; iemand die men bij de voornaam noemt, kan men alleen tutoyeren. Deze hinderlijke verwisseling der voornaamwoorden komt geregeld in Brouwers vertaling voor; en van juist dit soort kleinigheden is er een teveel, dat bij een zorgvuldige revisie gemakkelijk vermeden had kunnen worden. Dat desondanks het werk van Aquilino Ribeiro zo sterk en direct aanspreekt, is wel een overtuigend bewijs voor des schrijvers superieure eigenschappen.

Naar dr M. de Jong heeft aangetoond (in het Maart-nr. van „Groot-Nederland" 1937, destijds gedeeltelijk overgenomen in „Het Vaderland"), is door de vertaler „een soort morele en clericale censuur" op Ribeiro's werk toegepast, „waardoor het oorspronkelijk karakter daarvan werd verwaterd". Bovendien zijn volgens dr De Jong vele uitdrukkingen en woorden onjuist vertaald. Dr Brouwer heeft op deze beschuldigingen niet afdoende geantwoord. In de „Diário de Lisboa" van 27 Juli 1939 heeft Aquilino Ribeiro de „verminkingsarbeid" van dr Brouwer veroordeeld.

POËZIE NA DE OORLOG

Dr G. Stuiveling: *Wegen der Poëzie.*
Beknopte Beschouwingen over de Nederlandse
Dichtkunst sinds de oorlog

Wanneer een historicus erin slaagt, afstand te nemen tot een bepaalde periode, is dat, tot op zekere hoogte, een bewijs, dat die periode een afgesloten karakter heeft gekregen. Natuurlijk is zulk een afgeslotenheid altijd maar betrekkelijk. Men kan b.v. zeggen, dat de Griekse Oudheid voor ons sinds lang een afgesloten periode is, terwijl intussen de invloeden van de Griekse cultuur op de onze geenszins dat karakter van afgeslotenheid verraden, dat de cultuur van Tibet voor ons heeft. „Afsluiten" is een beeld, ontleend aan heel wat concreter levensgebieden dan cultuur en litteratuur; het woord blijft een gelijkenis, waaraan men nooit de zin van een scherp omschreven handeling door één bepaald mens of op één bepaald moment mag toekennen. De afgeslotenheid als criterium van een periode moet men dus niet zozeer zoeken in een culturele Chinese muur als wel in het feit, dat door een samenloop van omstandigheden de groeperingen plotseling sterk veranderen. Zulk een verandering kan zich b.v. voltrekken, doordat de voornaamste persoonlijkheden, die in een bepaalde periode de toon hebben aangegeven, òf sterven òf ophouden actief werkzaam te zijn; daardoor voornamelijk werd b.v. de periode van Tachtig een „afgesloten geheel", hetgeen dus allerminst wil zeggen, dat de invloed van Tachtig op de thans actuele litteratuur heeft opgehouden of dat de litteratuurhistorici het nu roerend eens zouden zijn over de betekenis van de Beweging van Tachtig voor de Nederlandse cultuur! Wat het begrip „afgesloten geheel" hier wèl wil zeggen, kan men niet beter constateren dan door de geschriften over Tachtig, die thans verschijnen, eens te vergelijken met die van twintig jaar geleden. Toen stond Tachtig nog midden in de actualiteit, thans is, bij alle verschil van mening over het belang en de invloedssfeer van *De Nieuwe Gids*, de waardering

of niet waardering een aangelegenheid van platonische aard geworden.

Een ander geval is de Nederlandse poëzie na de oorlog. Tot dusverre gold deze periode nog niet als een afgesloten geheel. De verschillende pogingen, die gedaan werden om haar historisch te waarderen, bleken nog zo duidelijk beïnvloed te zijn door de sfeer van actualiteit, waarin alle litteraire werkzaamheid nu eenmaal haar beslag krijgt, dat geen van die pogingen volkomen acceptabel geacht kon worden. Ik herinner b.v. aan één van de verdienstelijkste pogingen, het boek *Drift en Bezinning* van W. L. M. E. van Leeuwen (dat zich overigens niet tot de poëzie beperkte), waarin de neiging om te begrijpen weinig harmonieerde met de historische volledigheidstendentie en waarin bovendien aan de wereldoorlog een ongemotiveerd grote plaats werd toegekend in de structuurwijziging, waaraan onze letterkunde ongetwijfeld onderhevig is geweest. Daarnaast behoef ik (in dit verband) op specifiek-sectarische bespiegelingen, zoals die van K. Heeroma in de bloemlezing *Het Derde Réveil*, niet eens te wijzen; de energie alleen, waarmee dit derde Réveil uit de grond werd gestampt voor het er nog in de practijk geweest was, verdient vermelding. Er is nu echter een boekje verschenen van de hand van dr Garmt Stuiveling, waaruit ik voor het eerst geneigd ben te concluderen, dat de Nederlandse poëzie van na de oorlog bezig is een afgesloten geheel te worden, in de zin, die ik boven bedoelde. Stuiveling komt m.i. de eer toe, dat hij door zijn even beknopte als heldere en overzichtelijke beschouwing voor de eerste maal aan deze periode een gestalte heeft gegeven, waarover men rijkelijk van gedachten kan wisselen zonder dat men daarbij echter de sluizen van de actualiteit behoeft open te zetten. M.a.w.: Stuiveling weet de afgeslotenheid te suggereren, door zich als beoordelaar op een afstand te houden van zijn materie, hetgeen vooral hierop neer komt, dat hij die materie aanvat met helder geformuleerde grondbegrippen, waaraan het zijn voorgangers doorgaans maar al te zeer ontbrak.

Ik heb mij onder het lezen van dit boekje afgevraagd, hoe het komt, dat de Nederlandse poëzie van na de oorlog, nu zij

haar eerste consequente historicus heeft gevonden, reeds thans dit karakter van afgeslotenheid kon aannemen. De meeste figuren uit die periode leven nog (al is met de dood van Slauerhoff inderdaad een zeer wezenlijk bestanddeel verloren gegaan), en meer: zij staan nog niet eens op de drempel van een praeseniele psychose, zij zijn productief en hebben de leiding (als men van zoiets politieks in de litteratuur mag spreken) nog niet overgedragen aan een volgende generatie. De afgeslotenheid van de periode, waarover Stuiveling schrijft, komt, zo wil het mij toeschijnen, dan ook in de eerste plaats voort uit het feit, dat de groeiende invloed van het nationaal-socialisme (in de terminologie van Ortega y Gasset: van de „opstand der massa's") de Nederlandse schrijvers, dichters zowel als prozaïsten, voor de ernstigste problemen heeft gesteld; problemen, die allerlei andere discussies (zoals die over „vorm" en „vent") geheel op de achtergrond hebben gebracht. De hergroepering, die van deze gewijzigde oriëntatie het gevolg is geweest, bewerkstelligt, dat wij de litteratuur (inbegrepen de poëzie) van na de oorlog tot pl.m. 1933 beginnen te zien als een afgesloten geheel, dat zich dus ook zeer wel historisch behandelen laat. Het laat zich aanzien, dat niet de wereldoorlog (zoals Van Leeuwen abusievelijk veronderstelde), maar het nationaal-socialisme in de Nederlandse letterkunde een ideologische *grens* zal blijken te zijn; uiteraard niet het nationaal-socialisme van de heer Mussert, dat op de Nederlandse schrijvers nauwelijks invloed heeft en voor hen alleen een povere copie is van het Duitse, maar het nationaal-socialisme als het probleem van de Europese beschaving, als het probleem van een cultuur, die meer en meer gekenmerkt wordt door de overheersing van halfbeschaving, ressentiment en hysterie. Voor het individualisme als cultuurspel wordt de beschikbare ruimte steeds kleiner; individualisten, die geen caricaturen willen worden, kunnen zich niet meer paaien met een exclusief „l'art pour l'art"; de poëzie met name, het „tijdverdrijf voor enkele fijne luiden", komt in het moeilijkste maatschappelijke parket, dat zich maar denken laat. Zij toch heeft van de verschillende litteratuur-genres het karakter van „tijdverdrijf" het allermeest; en hoe dat te rijmen met de soci-

ale nivellering, die ook het „tijdverdrijf" steeds meer nivelleert?

In het aangezicht van dat probleem krijgen de problemen, waarmee de Nederlandse poëziecritiek van na de oorlog zich heeft beziggehouden, enigszins andere proporties. Zij worden allerminst waardeloos, maar zij worden gerelativeerd door een veel dringender probleem: dat van de cultuur zelve. Stuiveling is zich daarvan bewust, en daarom wist hij in zijn boekje de stof zo uitstekend te objectiveren.

Voor het welslagen van dit *Wegen der Poëzie* kan men verschillende redenen opgeven. In de eerste plaats Stuivelings positie als „gegadigde". Als dichter heeft Stuiveling zich n.l. nog niet onderscheiden door oorspronkelijk werk (vandaar waarschijnlijk, dat een van de zwakste plekken van zijn essay de paragraaf over de „absurde jacht naar het oorspronkelijke" is); zijn lyriek is naklank, zijn drama in verzen *Erasmus* een middelmatige en tamelijk schoolse proeve van formele bekwaamheid; maar tevens staat hij, hoewel bekend als socialistisch dichter, afzijdig van de verschillende rode rijmelaars, de Margot Vossen en hun gevolg. Il a les qualités de ses défauts: hij is een uitstekend historicus, d.w.z. deskundig geinteresseerd bij de gebieden, waarover hij schrijft; man van goede smaak naast man van actie; geen oorspronkelijk denker, maar bekwaam interpretator van de vakproblemen, waaraan hij zich wijdt; scherpzinnig, rationalistisch, in geestdriftige ogenblikken niet vrij van rhetoriek en sentimentaliteit, maar in de nuchtere iemand, die de puntjes op de i zet. Deze eigenschappen maakten reeds zijn studie over *De Nieuwe Gids* tot een opmerkelijk geschrift, en zij zijn in nog hoger mate kenmerkend voor dit nieuwe boekje over een nog „verser" onderwerp. Zij behoeden Stuiveling er o.a. voor, te vervallen in de holle rhetoriek, die bij de socialistische dichters en theoretici zo vaak schering en inslag is en die zij aanzien voor een teken van de nieuwe proletarische cultuur. Met een onbevangenheid, die de historicus in hem eer aandoet, oefent Stuiveling scherpe critiek op de quasi-proletarische zelfoverschatting in de kringen, waartoe hij gewoonlijk zelf gerekend wordt, en op grond van die onbevangen houding tegenover

eigen parochie reeds verdient zijn *Wegen der Poëzie* crediet. Deze critiek immers komt voort uit een juist begrip van de probleemstelling, waaraan de socialistische opwinding niet toe kwam. „Met een verbijsterende bekwaamheid", zegt Stuiveling, „heeft men, (in socialistische kringen) bij het beoordelen der burgerlijke en het schrijven der eigen kunst, politieke en poëtische waarden verwisseld, en meestal nog kans gezien met de vlag ener quasi-diepzinnige theorie het gebrek aan artistieke lading te dekken. Het gemakkelijke succes in de volmaakt oncritische kringen van jeugdbewegers of radioluisteraars heeft talenten ontworteld, die bij volhardende inspanning en voortdurende bezinning tot belangrijker werk in staat zouden zijn geweest dan zij nu publiceerden."

Door deze opmerking (de verwisseling van politieke en poëtische waarden) slaat Stuiveling de spijker precies op de kop. Het is een feit, dat „naar strikt litteraire maatstaf gemeten de individualistische poëzie wel de meest waardevolle blijkt", gelijk Stuiveling elders erkent. Zoals men bij de individualistische dichters de fout heeft begaan, weinig en dilettantisch rekenschap af te leggen van de sociale positie der dichtkunst, zo heeft men bij de socialistische dichters de fout begaan, de rhetorische afval der bourgeois-poëzie aan te zien voor lenteboden van een nieuwe cultuur. Tegenover deze twee eenzijdigheden, die op den duur in caricaturen ontaarden, stelt Stuiveling zeer terecht de eis der zuivere grondbegrippen. Hij scheidt in zijn beschouwing principieel het belang der sociale stromingen, die in deze eeuw in de poëzie tot uiting komen, van het artistieke criterium; zowel de man van actie als de man van smaak, die in Stuiveling naast elkaar wonen, verantwoorden zich in dit geschrift. De beschrijving, die hij van de vier groepen (de individualistische, de jong-katholieke, de jong-protestantse en de socialistische) geeft, laat dan ook de maatschappelijke betekenis dezer groepen even duidelijk uitkomen als zij op hun artistieke „Errungenschaften" critisch reageert. Deze methode is een kruising van de historisch-materialistische en de litterair-historische; gehanteerd door een persoonlijkheid, die zelf deze kruising *is* (en daarop komt het aan!), geeft zij de lezer het aangename gevoel, dat hij in

het juiste evenwicht wordt gehouden tussen sociale functie en artistieke belangrijkheid. Dat de individualistische poëzie, *artistiek* gesproken, de meest waardevolle is, motiveert Stuiveling door het feit, dat de burgerlijke kunst de heersende kunst is, want de kunst van de heersende klasse; „invloeden hiervan zijn uitgegaan en blijven nog uitgaan op andere groepen".

Daarmee is dus volstrekt niet in tegenspraak, dat, *sociaal* gesproken, de drie andere stromingen minstens even belangrijk zijn. Belangrijk is b.v. de opkomst van een weer katholiek georiënteerde cultuur uit een burgerlijk-liberale der negentiende eeuw, die alleen maar katholiek *heette;* dit geheel onafhankelijk dus van de resultaten in poëticis, die de z.g. jong-katholieken bereikt hebben. Belangrijk is ook de opkomst van de jong-protestantse dichtkunst, al behoeft ons dat sociale belang niet blind te maken voor dat andere feit, dat Willem de Mérode onder al deze dichters van de tweede en derde rang de enige eersterangsfiguur is. Maar telkens weer halen de vertegenwoordigers van deze groepen, zoals Stuiveling voortreffelijk laat zien, het sociale en artistieke moment door elkaar; zij achten zich belangrijke dichters, omdat zij een bepaald sociaal principe vertegenwoordigen, en aan de verwarring komt geen einde. „De ene wil een zuiverder katholieke kunst, de ander een zuiverder kunst van katholieken; de ene sluit derhalve alle dichterlijke emoties uit, behalve de religieuze; de ander sluit alle emoties in, behalve de anti-religieuze." Zo karakteriseert Stuiveling niet onaardig de paradoxale verhouding der jong-katholieken tot de kunst, en met name tot de poëzie.

In plaats van deze verwarring vindt men nu bij Stuiveling een scherp gepreciseerd overzicht van de sociale ontwikkeling der vier groepen (de groepsindeling zelf is al een sociaal gezichtspunt) en een even precieze (ofschoon uiteraard subjectiever) waardering van de artistieke bereiktheden. De auteur heeft hier in een kort bestek werkelijk datgene weten te zeggen, wat men over dit onderwerp nu eindelijk eens moest zeggen om het „af te sluiten". Bijna alle samenvattingen van dichters en gedichten zijn hier gelukkig geformuleerd; het „non multa, sed multum" heeft Stuiveling uitstekend in

practijk gebracht. Ik noteerde allerlei aardige apercu's; zo b.v. (om een enkel voorbeeld te noemen), de vergelijking van de verhouding Kloos-Gorter-Verwey met de latere verhouding Marsman-Slauerhoff-Donkersloot; de karakteristiek van de inconsequente calvinist Seerp Anema, die de oude wijn van het calvinisme in de nieuwe zakken van het Tachtiger vers wilde gieten; de voortreffelijke typering van de soorten socialistische poëzie, resp. vertegenwoordigd door Gorter, Henriëtte Roland Holst en Adama van Scheltema en de daaruit voortvloeiende mogelijkheden dier socialistische poëzie. Daarnaast staan ook zwakke punten; onjuist is b.v. de afleiding van Greshoffs poëtische ontwikkeling uit het tijdschrift *Forum*, dat veeleer zelf aan ouder werk van Greshoff aanknoopte; zeer onjuist is voorts (maar uit de structuur van Stuivelings persoonlijkheid zeer verklaarbaar) om wetenschappelijke exactheid gelijk te stellen met het voldoen aan artistieke eisen (p. 76). Dat Stuiveling de legende prolongeert, dat ik het dichterschap van Vondel zou hebben betwijfeld, terwijl ik het omgekeerde gedaan heb, moge hier als particulier postscriptum aan toe worden gevoegd.

Deze kleinigheden zijn echter bijzaak. Hoofdzaak is, dat Stuiveling een model-karakteristiek heeft gegeven van een litteraire periode, die als geserreerde historische beschouwing niet gemakkelijk te overtreffen zal zijn.

JONGE VLAMINGEN

MARCEL MATTHIJS: *Doppen*
R. BERGHEN: *Het Jeugdavontuur van Leo Furkins*
ANDRÉ DEMEDTS: *Het Leven Drijft*

„Buffon heeft gezegd, dat de stijl de mensch zelf is. Bondiger en juister kan het niet. Maar een gevoelsmensch is weinig gebaat met dat slagwoord dat daar staat als een model, om vereeuwigd te worden door een steenkapper. Kan men echter wel met woorden eenig inzicht geven in wat stijl eigenlijk is?

„Uit de hoogste stijlspanning wordt het tragische geboren. In 's menschen lotsbestemming is alles tragisch. Denk aan de woorden van Job: „Hier hebben de boozen het woelen gestaakt, hier vindt hij, wiens kracht uitgeput is, rust", en gij ziet aan uw voeten het wriemelende, parende, etende, biddende menschdom en daarnaast een stortplaats voor hen, wier laatste kramp tot stilte gekomen is."

Aldus Willem Elsschot in zijn inleiding tot zijn roman *Kaas;* en verderop formuleert hij zijn opvatting over stijl als volgt:

„In de natuur zit het tragische in het gebeurde zelf. In kunst zit het meer in den stijl dan in wat er gebeurt."

Deze laatste regel is meer de theoretische uitdrukking van Elsschots stijl zelf dan een bijzonder gelukkige formule voor de verhouding tussen natuur en kunst in het algemeen, aangezien men er niet in vindt neergelegd, op welke wijze men „natuur" en „kunst" in de practijk zou kunnen scheiden. Voor deze beschouwing doet dat echter minder ter zake; hoofdzaak is, dat bij Elsschot, als novellist, romancier en dichter, het accent zeer sterk op de stijlbeheersing valt; de hele inleiding bij *Kaas* is dan ook niet zozeer merkwaardig als algemeen-geldige theorie (wat zij zeer zeker niet is), dan wel als de vertolking van wat Elsschot zelf in zijn stijl heeft willen suggereren. De wijze waarop de dingen gezegd worden is voor hem belangrijker dan de dingen, die worden meegedeeld; geen „laisser faire", maar uiterste beknoptheid is voor hem het middel bij uitstek om de feiten tragisch te doen zijn in de schrijfstijl.

Op dit punt ontmoeten elkaar de twee prozaïsten van Vlaanderen, die zeker op de jongere generatie de grootste invloed hebben gehad, en nog hebben: Willem Elsschot en Gerard Walschap. Zij hebben verder dan ook eigenlijk niets met elkaar gemeen dan deze neiging tot de grootste beknoptheid van vorm bij een maximum aan inhoud; maar juist in deze functie van „beknoptheidspropagandisten" staan zij in felle oppositie tegen de Vlaamse woordenrijkheid, die men even-goed bij een Felix Timmermans als bij een Herman Teirlinck aantreft. Onder deze gezichtshoek bekeken, zijn zij expressionisten tegenover de impressionisten; het accent ligt bij hen steeds op wat men tussen de woorden door kan (moet) lezen, terwijl de impressionistische auteurs zich veel naïever op de kracht van hun woorden verlaten.

De invloed, die Elsschot en Walschap, als representanten van een geserreerde schrijfwijze, op de jongere Vlamingen hebben uitgeoefend, kan men niet beter aflezen dan uit de drie boeken, die ik boven dit artikel heb samengebracht. Bij de een (Marcel Matthijs) is het Elsschot, die in de stijl domineert; bij de anderen (Berghen en Demedts) overheerst veeleer Walschap; en geen van drieën, hoewel zij hun modellen geenszins klakkeloos copiëren, heeft zich geheel weten vrij te maken van de beide voorbeelden, die blijkbaar voor de jongere Vlaamse prozaïsten voorlopig een grens van het bereikbare uitmaken. Natuurlijk bereiken zij evenmin de *qualiteit* van Elsschot en Walschap, al zijn met name de geschriften van Matthijs en Berghen allerminst zonder belofte. Zij missen juist het pregnante en concrete van „de spijker op de kop", waardoor Elsschot en Walschap in hun beste ogenblikken bewijzen volledig de mannen te zijn van hun eigen stijl. Ik signaleer deze Vlamingen echter opzettelijk, omdat uit hun werk blijkt, dat zij zich willen revancheren voor de zondvloeden van beschrijvingskunst, die een vorige periode van de Vlaamse litteratuur kenmerkten. Dat zij daarbij voorlopig aan de suggestie van hun twee voorbeelden niet kunnen ontkomen, is dus allerminst zo bijzonder onverklaarbaar. Men moet afwachten, wat zij in de toekomst zullen presteren; voorshands kan men volstaan met te zeggen, dat deze boeken tot het be-

hoorlijke gemiddelde behoren, zonder dat „gemiddelde" hier verwisseld kan worden met zelfvoldane middelmatigheid.

Doppen van Marcel Matthijs is eigenlijk een grote novelle over het zeer actuele thema der werkeloosheid. „Doppen" schijnt in het Vlaams zoveel te beduiden als bij ons „stempelen". „Ga asjeblieft eens zien aan de doplokalen, daar staan ze, in lange rijen. Men noemt ze „doppers", hoewel „gedopten" een passender benaming zou zijn; als maatschappelijk uitgestootenen gemerkt." Uit de woordspeling blijkt aanstonds ook de tendens van Matthijs' verhaal. Het is de ontwikkeling van een „doppers"-mentaliteit. De socialistische mijnwerker, die gedaan krijgt, omdat er geen werk meer voor hem is, geraakt in conflict met zijn levensstandaard, zowel economisch als geestelijk. De werkeloosheid is voor hem de impasse, waarin het theoretische socialisme niet voorziet; het tamelijk gedachteloos nageprate lesje verliest zijn geldigheid, de bestrijder van het kapitalisme wordt een steuntrekker met alle morele depravatie van dien. Tot eindelijk zijn dikke en verre van appetijtelijke vrouw een nuchtere oplossing vindt door het aan te leggen met de huisbaas; „zij verkoopt zich uit pure goedheid". Van dat moment af wordt alles beter; de „dopper" rangeert zich in zijn „beroep", hij wordt rentenier en wenst niets anders meer dan dat zijn echtgenote „goed moge blijven vasthouden".

De wijze, waarop dit geval is opgezet, ademt geheel en al de geest van Elsschot; ook de z.g. cynische ontknoping, die gemoedelijkheid van toon met gelatenheid verenigt, zou Elsschot best gelegen hebben. Het merkwaardige is nu echter, dat deze ontknoping bij Matthijs *niet* tragisch wordt, hoewel hij naar de beknoptheid van expressie heeft gestreefd, die ook Elsschots werk kenmerkt! Waarom niet? Omdat het cynisme bij Elsschot geen werkelijk cynisme is, maar alleen de onsentimentele formule voor een vorm van levensaanvaarding zonder jerimiëren, terwijl bij Matthijs deze diepte onder de woorden ontbreekt. Zijn geschiedenis is aardig verteld, verraadt gevoel voor humor, is in deze vorm een episode uit de werkeloosheid, waaraan men best geloof kan hechten; maar de tragische situatie van Laarmans uit *Lijmen* en van Laarmans uit *Kaas* mist

men hier te enenmale in de uitbeelding van de mijnwerker Leo Vercruysse. De oplossing – die uiteraard geen oplossing is, maar een tijdelijke stabilisering van een soort fatsoenlijke prostitutie – behoudt dan ook het karakter van een zakelijk vertelde grap, terwijl iemand als Elsschot er zeker in geslaagd zou zijn er iets geheel anders van te maken.

Met dat al is *Doppen* een vlot leesbaar boekje. Wie weet, wat de auteur nog zal bereiken, wanneer hij zich onder de *Kaas*-suggesties heeft uitgewerkt. ...

Het belangrijkste van de drie boeken boven vermeld is ongetwijfeld *Het Jeugdavontuur van Leo Furkins* door R. Berghen: het belangrijkst vooral om de inzet, die er mee gemoeid is. Bij Matthijs is tenslotte de inzet niet groot; het eigenlijke probleem der werkeloosheid, de grote paradox der werkeloosheid vooral, proeft men uit *Doppen* niet, al doet de schrijver zo nu en dan pogingen om zijn lezer die paradox van bewust arbeider en onvrijwillig rentenier te laten voelen. Berghen daarentegen geeft in zijn romanfiguur Leo Furkins (die zelf zijn „jeugdavontuur" vertelt) veel meer; het is er hem om te doen, een raadselachtige persoonlijkheid te verklaren uit beslissende jeugdervaringen. Misschien herinnert men zich, dat van deze schrijver een sympathieke novelle, *De Overjas*, verschenen is, die ik hier destijds als een veelbelovend debuut heb aangekondigd. Die novelle deed mij denken aan Elsschot; maar ditmaal staat Berghen dichter bij Walschap, al moet ik er direct aan toevoegen, dat hij van de drie besproken auteurs de meeste zelfstandigheid vertoont. De wijze waarop het probleem van Leo Furkins' ontwikkeling hier gesteld is, verraadt echter toch zeer duidelijk het voorbeeld van de „meester". De nieuwsgierigheid naar het pathologische geval, die bij Elsschot ontbreekt, is een essentieel bestanddeel van Walschaps schrijverschap; in dit opzicht is Berghen een van zijn navolgers. Alleen ligt de Freudiaanse theorie er bij Berghen veel dikker boven op; terwijl Walschap de situatie nooit tot een geval voor de psychiater maakt, legt Berghen te veel uit; het geheim van Leo Furkins, die zijn leven verwoestte, wordt in de biecht, die hij aan de „ik" van het verhaal doet, haast al te prachtig tot klaarheid gebracht; zo prachtig, dat men even

aan het recept moet denken, dat Furkins wel eens op zijn lessenaar zou kunnen hebben gehad.

Leo Furkins' leven wordt bepaald 1e door de ontgoocheling in de liefde, die hij als puber beleeft met de oudere vrouw Maria Leroux, tevens de geliefde (en later de vrouw) van zijn vader, 2e door de haat jegens de vader, 3e door een aframmeling, die hij op zijn zestiende jaar op straat moet incasseren, en 4e door de daaruit voortvloeiende „stille wrok" jegens de vrouw. Dat men deze factoren zo netjes achter elkaar kan opnoemen (Berghen doet het zelf ook op de laatste bladzijde van zijn boek) bewijst eigenlijk al een overbelasting met theorie, die te weinig in de realiteit der verbeelding is verdwenen. De Raskolnikof, die men op de eerste pagina's meent te zullen onderscheiden, de man, die „het kwaad door het kwaad wil genezen", van wie de lezer nog niet weet, of hij een poseur dan wel een geest zonder wroeging is, analyseert zichzelf zo voortreffelijk in de biecht aan zijn vriend, dat hij... een beetje tegenvalt, met al zijn jeugdervaringen. De inleiding, die Furkins nog mysterie laat, is dan ook verreweg het beste deel van het gehele boek, ook wat de schriftuur betreft. In de verhouding tot Maria Leroux, die dan door de biechtende Leo Furkins wordt uiteengezet, blijft daarentegen vooral in de psychologie van deze vrouw veel onduidelijk; veel beter is weer de scène van de ranseling, die de jongen met rancune beladen achterlaat. Overal voelt men de intentie van Berghen, die echter niet geheel is gerealiseerd; het was misschien de voornaamste fout in de compositie, dat hij zijn held de historie van zijn leven liet rapporteren, in plaats van dat leven langzaam te laten opduiken uit de verbeeldingswereld van de schrijver zelf. Ik vraag mij trouwens ook af, of Berghen niet al te theoretisch precies geweten heeft, dat men tegenwoordig nu eenmaal een romanfiguur *behoort* te verklaren uit zijn jeugd- of puberteitservaringen. In ieder geval is zijn boek, hoewel niet onbelangrijk, als geheel minder geslaagd dan *De Overjas;* maar de auteur maakt de indruk van een geest, die zich ontwikkelt.

Het leven en de dood van dokter Gossey, zijn huwelijksmisère, zijn verhuizing van het ene dorp naar het andere, de

genegenheid van zijn dochter Godelieve, zijn „inkeer" en tenslotte zijn onverwachte dood: dat is het onderwerp van de roman van André Demedts, *Het Leven Drijft*. Ik las vroeger korte verhalen van deze auteur, die mij meer over hem wisten te berichten dan deze lange, niet slecht gecomponeerde, maar uiterst saaie en nergens pregnante roman. De stijl is die van een veruiterlijkte en gerekte Walschap, maar de essentie van die stijl ontbreekt; wie bovendien een dorpsdokter in romantisch formaat wil zien, kan beter Antoon Coolens laatste boeken ter hand nemen. Van de drie hier besprokenen lijkt mij Demedts de zwakste, omdat hij de meeste bladzijden heeft gevuld en de minste indruk op mij gemaakt; zijn werk is als gemiddelde altijd gemiddelde, bovendien even neutraal als de titel weinigzeggend; en ik heb mij bij de lectuur flink verveeld, hetgeen ik noch van Matthijs, noch van Berghen kan zeggen.

DE EIGEN TOON

J. VAN HATTUM: *De Pothoofdplant*
G. H. 'S-GRAVESANDE: *Nachtelijke Vangst*
J. J. VAN GEUNS: *De Landschappen der Ziel*

Onze Nederlandse poëzie schijnt momenteel in een toestand te verkeren, die men kan vergelijken met het zorgvuldig digereren van iemand, die een rijk voorziene maaltijd achter de rug heeft, of – in minder gunstige gevallen – met het herkauwen van behaaglijk in het gras uitgestrekte runderen. Er zijn twee vormenwerelden over elkaar geschoven: de wereld van het „verlangen", het „bloed" en de „engelen", ontstaan in wezen uit de lyriek van voor de oorlog (Roland Holst, Bloem, e.a., die via Marsman met de na-oorlogse periode verbonden zijn), en de wereld van het „gewone woord", die een reactie was op de al te krachtige exploitatie van dat „bloed" en die „engelen" door de epigonen (Du Perron, Greshoff e.a.); ook deze tweede wereld heeft reeds weer haar epigonen. Iets essentieel nieuws is er nadien niet meer ontstaan; wij wachten nog tevergeefs op het „derde land", waarin de tegenstelling tussen beide stromingen weer zullen worden opgeheven. Een afzonderlijke figuur als Vestdijk laat ik hier buiten beschouwing, omdat zijn poëzie nog niet genoeg in het litteraire leven bezonken is om nu al epigonen te kunnen kweken.

Hoewel er dus geen dichters zijn opgestaan, die een werkelijke vernieuwing hebben gebracht, zijn er niettemin nog enige dichters, die meer belangstelling verdienen dan alleen een vermelding pro memorie. Ik heb onlangs eens de aandacht gevraagd voor de gedichten van M. Vasalis, die in *Groot-Nederland* van Augustus 1937 verschenen, en die, hoe klein het ensemble voorlopig ook nog maar was, een absoluut eigen toon hadden, zozeer zelfs, dat ik ze ieder voor zich als een afzonderlijke creatie in mijn waarlijk niet meer dan middelmatige geheugen vasthield. De „eigen toon": dat is iets wonderlijks, bijna zo wonderlijk als de eigenheid van een persoonlijkheid, die men in elementen haarfijn kan ontleden zonder

op de persoonlijkheid zelf te stuiten. En zoals er een „eigen toon" is, die sterker en sneller overtuigt dan welke formeel-technische begaafdheid ook, zo is er, omgekeerd, ook een gans niet onbelangrijke formeel-technische begaafdheid, die de lezer onmiddellijk verraadt, dat hij in een bepaald soort poëzie die „eigen toon" *niet* zal vinden. Zulk een geval lijkt mij de dichter J. van Hattum, die aan zijn bundel de zeker niet simpele titel *De Pothoofdplant* heeft gegeven. Deze titel is symbolisch voor de inhoud van die bundel. Hij is n.l. aardig, opvallend en in zekere zin zeer karakteristiek... en tegelijk geforceerd! Ik weet, ondanks ijverige nasporingen in mijn oude schoolflora, nog altijd niet, wat een pothoofdplant is, maar ik voel met dat al, wat de dichter in dit botanisch beeld heeft willen vastleggen. Het inleidend gedicht definieert de pothoofdplant trouwens nader:

Liefdelozen...; in haar tover
bloeit open de bloem aan het havenhoofd;
wie brengt het stuifmeel tot haar over?
waarin heeft deze pracht geloofd?

Vanwaar het zaad, waaruit ontsproten
de vreemde bloem in het graniet?
Hoe sprong uit spleet, en zond haar loten
de pothoofdplant? – Ik weet het niet,

ik weet het niet – 'k Ben, als dit bloeien:
mijn hart staat open aan een zee;
van alle winden, die er woeien,
droeg geen het vruchtend stuifmeel mee.

Men kan in deze omschrijving van de pothoofdplant een protest horen tegen de vele blauwe bloemen der romantiek, men kan er een verdediging van het slechts schijnbaar steriel individualisme uit lezen; hoewel geen winden het bevruchtend stuifmeel meedroegen bloeit toch de pothoofdplant op het graniet, waar de blauwe bloem der romantiek niet aarden kan. In dit opzicht kan men de natuur van de pothoofdplant dan zeker overdragen op Van Hattum; hij is een bijzonder

vruchtbaar dichter, en hij leeft vrijwel uitsluitend uit een individualistisch levensbesef; bovendien is hij in het geheel geen rijmelaar, en vooral een verdienstelijk hekeldichter. De sterke kant van de pothoofdplant is inderdaad niet de lyrische volheid, maar wel de stekelige zelfstandigheid, die zich op een allerminst tropische bodem wil handhaven; Van Hattum nu heeft alle formele eigenschappen om een voortreffelijk satyricus te zijn.

Dat hij desondanks en ondanks vele werkelijk knappe gedichten in deze bundel, niet die „eigen toon" heeft van b.v. Vasalis, verklaar ik voornamelijk uit twee factoren, die zijn werk bepalen: zijn zeldzame vlotheid, enerzijds, en de invloed van de dichter E. du Perron, anderzijds. Blijkens de cyclus „Terrestrisch" in de bundel is Van Hattum van origine een proletarisch dichter, die echter met zekere rhetorische verheerlijking van het proletariaat gebroken heeft; maar hij heeft ook een felle rancune jegens de godsdienst en de militaire stand, die hem – dat moet dadelijk erkend worden – niet tot de minste van zijn hekeldichten hebben geïnspireerd. Men mag trouwens wel zeggen, dat het hekelen, (aangenomen, dat men talent genoeg heeft om de gehekelde werkelijk ongenadig de mantel uit te vegen) een van de fatsoenlijkste manieren is om een bepaalde rancune af te reageren; er zijn heel wat minderwaardiger en heel wat achterbakser manieren. Van Hattum heeft stellig het talent, dat hem tot hekelen bevoegd maakt; maar dat neemt niet weg, dat hij op zijn scherpst en ongenadigst is ... als hij in de toon van Du Perron hekelt! Het curieuze naast-elkander van heldere, absoluut onsentimentele, maar toch zeer „gevoelige" lyriek en bijtendsarcastische polemiek, dat zo typerend is voor de poëzie van Du Perron, is ook een van de meest karakteristieke eigenschappen van de poëzie van Van Hattum. Men leze b.v. de drie laatste strofen van Van Hattums vers *Dichters:*

Zij schreven verzen; prevelden gebeden,
maar hadden van hun dagen niets verstaan;
zij wisten niet, wat veel millioenen leden;
zij waren slechts met eigen lot begaan.

En toen zij toch een dag de brand bespeurden,
sloten zij zeer zorgvuldig raam en deur...
en in hun kamer, waar roô-rozen geurden,
werkten zij voort aan 't rhythmisch, schoon gebeur.

En toen de hemel, dond'rend, nederkraakte
en d'aarde uit haar oude banen schoot,
dronk d'ene thee, waar d'and're verzen maakte
en wijl de derde het laatste venster sloot.

De overgang in de laatste strofe is volkomen Du Perron, tot in de details toe. Maar de achtergrond van Van Hattums poëzie is een geheel andere dan die van de met de erfzonde van de rijkdom belaste Du Perron; zijn rancune is sterker, zijn hekeling meer een aanklacht en soms een vervloeking; vandaar, dat er ook een meer „populaire" toon doorklinkt bij Van Hattum, een toon, die dikwijls raak is, maar ook telkens dreigt te verlopen in een te gemakkelijke vlotheid:

Ik ben Van Hattum en ik weet,
dat 140 pond zo heet,
maar dat de naam direct vervalt,
als het leven wijkt uit de Gestalt.

En verder:

– En ik geniet graag 's levens gunst
én om mij zelf én om de kunst –

hoe meer ik drink, hoe meer ik eet,
hoe meer gewicht Van Hattum heet.

Dit is nog aardig; er is hier nog voldoende tegen-ironie tegen de leutigheid (het Duitse woord „Gestalt" en de daarmee samenhangende associaties b.v.), om zulk een soort humor acceptabel te maken; maar het is tevens de grens. Als Van Hattum, op zijn weg om zich van duperronneske invloeden te bevrijden, die grens gaat overschrijden, zou hij op den duur niet meer dan een banale grappenmaker kunnen worden. Ik moet bekennen, dat ik dat zou betreuren. *De Pothoofdplant*

is een bundel van een talent, die bovendien enige van de zeldzame Nederlandse hekeldichten bevat, die èn scherp èn beheerst zijn. Tenslotte groeit *De Pothoofdplant* toch een zeer behoorlijk eind uit boven de gemiddelde productie van het seizoen.

De poëzie van G. H. 's-Gravesande behoort krachtens haar wezen geheel tot de mentaliteit van voor de oorlog. Zij is echter veel eenvoudiger van structuur dan die der meeste dichters van die tijd; de beste verzen, die ik in deze bundel *Nachtelijke Vangst* heb gevonden, treffen vooral door een naïeve directheid. Er is slechts één sentiment, dat de dichter werkelijk kan erkennen: de eenzaamheid, de desillusie, en deze speciaal gezien als een attribuut van het leven in verhouding tot de menigte en tot de vrouw. De ontgoocheling, die hier het motief der poëzie is, is volkomen oprecht, waar zij niet naar te zware en dramatische beelden zoekt (zoals b.v. de gekruisigde Christus, die bij 's-Gravesande tenslotte toneelfiguur blijft, die niet meer met de persoonlijkheid van de dichter versmelt). Ook de neiging tot àl te simpele vertedering is een schadepost voor sommige dezer verzen; in dit opzicht (en in vele andere bovendien) is 's-Gravesande de antipode van Van Hattum, die eerder zijn cynisme forceren zal dan zijn sentimentaliteit toegeven. Daar staat dan tegenover (en hierop leg ik de nadruk), dat de beste verzen van 's-Gravesande zonder enige comedianterigheid de stemming van de maker weergeven en uit die stemming geen litteratuur persen in de verkeerde zin van het woord. Zo spreekt de persoonlijkheid 's-Gravesande tot de lezer als een gevoelig mens tot hem zou spreken in een gesprek over de intieme dingen des levens.

Een van de beste gedichten in deze bundel is zeker *Nachtelijke Vischvangst*, dat al eerder als rijmprent werd gedrukt. Daarom geef ik als ander specimen het volgende bijzonder goede gedicht *Van het Leven:*

Het maanlicht bleekt het eikeloover,
dat ritslend in de nachtlucht beeft.
Zoo rilt mijn ziel als mij de toover
omvangt, die in uw oogen leeft.

De eenzaamheid van wijde heidevelden...
Hier vond ik rust, maar in mijn oogen welden
de tranen om het nimmer samen-zijn.
Was het een vleermuis, die mij plots ontstelde?

De kamperfoelie, in een brief gezonden,
houdt in mij waaks de heugnis van weleer...
Door bloemengeur heb ik uw ziel gevonden,
maar wéét, dat ik uw teederheid ontbeer.

Terwijl het in de poëzie van 's-Gravesande steeds de subjectieve mens is, die zich van het woord bedient, is de poëzie van J. J van Geuns hoofdzakelijk onpersoonlijk-visueel; gelijkmatig, ordelijk visueel, dat moet ik er bij zeggen. Van Geuns heeft vroeger enige slagen moeten opvangen, die vielen in een debat over oorspronkelijkheid en epigonisme; hij fungeerde in één van mijn eigen polemieken als hèt voorbeeld van de epigoon. Nu ik deze *Landschappen der Ziel* (vol historische en geographische decors) doorgewandeld heb, heb ik enig berouw over mijn voorbeeld; niet omdat de heer Van Geuns een zeer sterke persoonlijkheid is, maar omdat hij voor een epigoon te formeel en te gelijkmatig-neutraal is. Zou de onpersoonlijkheid misschien werkelijk het hoogst... persoonlijke privilege van Van Geuns zijn? Vrijwel al deze gedichten zijn technisch tamelijk onberispelijk, zij het dan ook hier en daar wel eens met een stoplap afgewerkt; zij zijn b.v. veel onberispelijker dan die van 's-Gravesande; maar zij zijn tevens zo onwezenlijk-onzijdig-picturaal-gestyleerd, dat men er bijna toe zou komen, Van Geuns als de grootste dichter der Absolute Neutraliteit te huldigen. Het ene gedicht na het andere verschijnt en verdwijnt, na ons even vriendelijk aangeraakt te hebben; en zo zouden wij de woorden van Van Geuns' *Reislied* tot de onze willen maken:

Weer vooruit den morgen tegen! –
Was dit niet het diepste leven
Al is ook op geen der wegen
Van ons gaan een spoor gebleven?

Alles welbeschouwd is het toch merkwaardig, dat men verzen kan bundelen, zoals men schilderijen exposeert: knappe schilderijen, bekoorlijke schilderijen... en toch schilderijen, waarvan men er evengoed tien als honderd of duizend kan exposeren, zonder dat men de persoonlijkheid van de schilder iets nader komt.

VONDEL-SHAKESPEARE

VONDEL: *Volledige Dichtwerken en Oorspronkelijk Proza*
Verzorgd en ingeleid door Albert Verwey

Toen ik onlangs, in een particulier gesprek met de Spaanse schrijver José Bergamin, informeerde naar eventuele goede vertalingen van Calderon, antwoordde hij mij met grote beslistheid, dat zulke vertalingen niet bestonden: „Calderon est absolument intraduisible!" En hij legde mij uit, waarom. Toen hij uitgesproken had, had ik het gevoel, dat hij, in totaal verschillende „dimensies" en met totaal andere consequenties voor het bijzondere geval, mij iets had meegedeeld over Vondel: *onze* Vondel, zoals men pleegt te zeggen, vooral in kringen, waar men hem niet leest. Of ik mij in deze indruk vergis kan ik niet beoordelen, aangezien ik Calderon niet voldoende ken, en (o, hopeloos vooruitzicht) hem ook niet zal kunnen en mogen kennen, eer ik een Spanjaard ben geworden. Mijn enige troost in dit gesprek was, dat het Bergamin tegenover Vondel verging als het mij verging tegenover Calderon.

Deze absolute onvertaalbaarheid van de „prins onzer dichters" is uiteraard geen toeval. Niemand zal, dunkt mij, op de gedachte komen, Shakespeare een onvertaalbaar auteur te noemen, hoewel hij in het geheel niet *gemakkelijk* te vertalen is, zoals uit een simpele vergelijking van de vertalingen van b.v. Burgersdijk en Van Looy reeds kan blijken. Het criterium der vertaalbaarheid heeft niets te maken met gemakkelijk of moeilijk; dat Vondel onvertaalbaar is, betekent volstrekt niet, dat men de *Gijsbrecht* onmogelijk in het Duits, Frans of Engels kan overbrengen; het wil alleen zeggen, dat men, door Vondel te vertalen, de essentie van zijn dichterschap uit de teksten wegneemt. Wat men dan overhoudt is een geraamte, een formule-met-voorbeelden van zeventiende eeuwse barok in de Nederlanden, een perzik, nagemaakt in marsepein, waaraan de niet in marsepeinen formules uit te

drukken fluwelige gloed van de opperhuid ontbreekt. Met andere woorden: het dichterschap van Vondel is onverbrekelijk verbonden aan de nuances van het taaleigen, zoals het dichterschap van Shakespeare in vertaling triomfeert over die nuances. Vondel en Shakespeare: in die polen van schrijverschap is de ganse polariteit van *vorm* en *inhoud*, als het grote, veelomstreden probleem van de verhouding *kunstenaar* en *mens* gegeven.

Albert Verwey, die de hier te bespreken nieuwe „volks-Vondel" met zulk een waardige inleiding heeft voorzien, merkte in een zijner vroegere studies over Vondel op, dat deze zijn *eerste* grote drama schreef op de leeftijd, waarop Shakespeare zijn *laatste* werk voltooide. Ik heb daarop enige jaren geleden eens de aandacht gevestigd en er de opmerking aan toegevoegd, dat Vondel dus blijkbaar de stimulans der senileiteit nodig had om zijn Grote Werken te schrijven; „zoals Shakespeare de grote puber is, wiens Hamlet alle kenmerken der gemiddelde ferme, bewuste mannelijkheid mist, zo is Vondel de Grote Senex, die, uitgeraasd in dienst van een volkomen willekeurige partij (Oldenbarnevelt, de Remonstranten), zijn oude dag besteedt aan het egale bezingen van de „heerlijkheid" ener andere willekeurige partij (de Moederkerk)", voegde ik er aan toe, in de mening, dat men wel zo goed zou willen zijn, de bedoeling van deze formule te vatten. Ik heb mij echter vergist, want nog dezer dagen verkondigde een overigens zeer achtbaar auteur in een lezing hier ter stede, naar ik vernam, dat ik Vondel (tout court!) een „seniel dichter" had genoemd! Deze zeer achtbare auteur zal toch waarschijnlijk behoorlijk lezen en schrijven hebben geleerd; omdat zijn volstrekte achtbaarheid mij te enenmale verbiedt aan een opzettelijke verdraaiing zijnerzijds van mijn woorden te geloven, begin ik echter aan de vruchtbaarheid van het door hem genoten onderwijs te twijfelen; want wie uit de bovenaangehaalde zin leest, dat ik Vondel als een soortement afgetakeld en tandeloos poëetje wenste voor te stellen, moet werkelijk het leesplankje nog eens onder handen nemen. Juist het *tegendeel* n.l. volgt uit het citaat; maar de zeer achtbare auteur in quaestie was blijkbaar zozeer a priori overtuigd, dat ik Vondel

wilde beledigen, dat hij niet eens op het idee kwam, dat ik in de verhouding Shakespeare-Vondel een *probleem* wilde stellen! De enorme productiviteit van Vondel, die (een bezadigd man als Verwey geeft het zelf toe) klaarblijkelijk samenhangt met een leeftijdsgrens, is immers een probleem, althans voor degenen, die het stellen van een probleem niet reeds qua talis als een belediging beschouwen; en het komt mij voor nu niet bepaald heiligschennis te zijn om vast te stellen, wat Verwey ook vaststelde (zij het dan ook zonder er conclusies uit te trekken), dat het dichterschap van Shakespeare een ander leeftijdsklimaat prefereerde dan het dichterschap van Vondel. En meer dan ooit ben ik, alle zeer achtbare boze auteurs ten spijt, ervan overtuigd, dat het leeftijdsprobleem een zeer essentieel onderdeel is van het probleem Shakespeare-Vondel überhaupt; de vraag naar de vertaalbaarheid resp. onvertaalbaarheid is er een ander, misschien evenzeer essentieel, onderdeel van.

Vorm en inhoud, kunstenaar en mens. Het spreekt vanzelf, dat de werken van Vondel een inhoud hebben, zoals de werken van Shakespeare een vorm hebben; het spreekt eveneens vanzelf, dat Vondel een mens is geweest, zoals Shakespeare een kunstenaar is geweest; ik stel dit zo breedvoerig voorop, omdat ik niet het risico wil lopen, dat de zeer achtbare auteur weer verkeerd leest en b.v. gaat verkondigen, dat ik Vondel een kunstenaar zonder inhoud, Shakespeare daarentegen een mens zonder vorm heb genoemd. Welnu, dit voor de extra-duidelijkheid nog eens extra uitvoerig en degelijk vastgesteld zijnde, beweer ik, dat het schrijverschap van Vondel één apotheose is van de vorm en de kunstenaar, terwijl het schrijverschap van Shakespeare juist zijn bekroning vindt in de inhoud en de mens. Of anders gezegd: naarmate Vondel groeit naar zijn volmaaktheid, wordt hij meer en meer een verheerlijker in taal van gangbare, conventionele ideeën, waaraan hij zich zonder de twijfel te kennen onderwerpt; naarmate Shakespeare groeit naar zijn volmaaktheid, wordt hij meer en meer een scepticus, die zich van het (voor een groot deel van zijn publiek) ondoorgrondelijk taalmasker bedient om de gangbare, conventionele ideeën (soms bij wijze van spel – zo

in *A Midsummer-night's Dream* –, soms door de tragedie – zo b.v. in *Hamlet* of *Macbeth*) in hun tegendeel te doen verkeren. Dit is het, wat ik, ten onrechte rekenend op de goede verstaander en het halve woord, vroeger onder woorden bracht door op Vondels werken het stempel der „seniliteit", op die van Shakespeare dat der „puberteit" te drukken. (Ik zal mij hoeden het ooit weer te doen, althans in geschriften, die de lectuur van de genoemde zeer achtbare auteur [1] zouden kunnen uitmaken.)

Immers: dat deze twee ontwikkelingsgangen iets, *alles* uitstaande hebben met twee diametraal verschillende typen van menselijke constitutie, kan alleen een vreemdeling in Jeruzalem loochenen. Over Vondel althans weten wij door de biographie van Geeraert Brandt genoeg, om te kunnen vaststellen, dat hij de onderwerping aan het bindend (en tevens voor zijn zinnelijk temperament speelruimte latend) gezag ener absolute autoriteit nodig had, om zich te kunnen laten gaan in zijn zinnelijk dichterschap; hij vond dat gezag in de katholieke Kerk, na een periode van onzekerheid (niet: van twijfel!), en van dat ogenblik af kunnen wij geen onderscheid meer maken tussen Vondels gezicht en het katholieke masker. Precies het tegendeel bij Shakespeare: wie zijn drama's aandachtig leest, onderscheidt steeds weer *achter* het masker van de officiële, positieve, optimistische Shakespeare het beweeglijke, sceptische, ironische en in laatste instantie altijd officieuze en raadselachtige gezicht van een andere Shakespeare, die zich in de poëzie van zijn woorden evenzeer verbergt als onthult, wiens officiële oplossingen altijd begeleid worden door een heimelijke wenk naar de verborgen *andere* oplossing. Ik gaf daarin in mijn beschouwing over *Macbeth* een voorbeeld: de later zo stralende overwinnaar Malcolm onthult zich, quasi om Macduff op de proef te stellen, aan hem als een schurk, voor wie niets veilig zal zijn, als hij eenmaal aan de regering zal zijn gekomen... om vervolgens alles weer als „Witz" terug te nemen; het is als roept hij het publiek toe: „Ook ik ben Macbeth; ik durf alleen niet Macbeth te zijn, ik durf geen conventionele grenzen te overschrijden; daarom blijf ik de officiële, maatschappelijke Malcolm, en

daarom breng ik de oplossing voor de stalles!" Men moet echter oren hebben om deze ironie te horen. ...

Naar zulke geheimen, naar deze ondoorgrondelijke glimlach van het beweeglijke gezicht achter het masker, zal men bij Vondel vergeefs zoeken; hij heeft zich zozeer geïdentificeerd met de „spelregels" van zijn cultuurperiode, dat hij het gehele wereldgebeuren en geheel zijn mensenkennis in dienst kon stellen van die „spelregels". Zijn masker en zijn gezicht zijn zo volkomen één, dat men inmenging van Vondels persoonlijk leven in zijn werken met een lantarentje moet opsporen; zijn persoonlijk leven is versmolten met de traditie, waaraan hij zich heeft onderworpen, zijn werk is naast dat van Rubens een facet van de „onontleedbare fuzie van Christendom en heidendom" (Verwey), die men de barok pleegt te noemen. En meer nog: dit persoonlijk leven is versmolten met een specifiek Nederlandse, Amsterdamse vorm van barok, die zijn geur en eigenheid zou verliezen door vertaling. Verwey formuleert het weer uitstekend, als hij Vondels wereldorde omschrijft als: „een kegel met aan de top de Godheid, dan Amsterdam en de kerk, dan de vorsten en de burgerij, en in die burgerij als het eigenlijk waardevolle alles wat niet om het goed diende, maar om de geest.". „Hij beschreef dat schema niet", voegt Verwey er aan toe, „maar hij voelde het in zich en doordrong en omsloot het met zijn droom van de klassieke oudheid."

Het woord „schema" is hier de inleider uit de pen gegleden. En volkomen terecht; zo belachelijk als het zou zijn, de problematiek van Shakespeare als „schema" te betitelen, zo geheel van toepassing is deze term op de problematiek van Vondel. Voor de kennis van Vondels oeuvre, als geraamte van ideeën wel te verstaan, komt men een heel eind met de kennis van de Bijbel, de kerkelijke overlevering en wat zich daarbij aansluit, voorts van de requisieten der Ouden; de „onontleedbare fuzie" van die twee elementen is geen fusie van ideeën; noch van critisch inzicht in het Christendom, noch van de psychologie der Oudheid vindt men in Vondels werk de sporen. Het „schema" is hem voldoende om de zinnelijke wereld, waarin (zie de hemel in *Lucifer*!) ook de bovenzinnelijke wereld

wordt betrokken, onophoudelijk te verheerlijken in zijn taal, in dat onnavolgbaar rijke idioom, waarin de *Metamorphosen* van Ovidius inderdaad klinken als een *Herscheppinge*, zoals de ovidiaanse bacchanten inderdaad veranderen in vondeliaanse „wijnpapinnen". Deze zinnelijke gloed van de opperhuid is dus allerminst in tegenspraak met de conventionaliteit van het „schema". De barok verdraagt conventionele kunstenaars, zij culmineert zelfs in de zinnelijke verheerlijking van het conventionele, kunst van spelregels en vorstendienaren als zij is. ...

Maar wie Vondel vertaalt, beschadigt onvermijdelijk de opperhuid, omdat het „schema" even onvermijdelijk sterker zal gaan lijken op een skelet. ...

De Vondel-uitgave van Verwey in één deel, die voor mij ligt, is een monumentaal werk. Wij leven in een „Vondeljaar" (de ironie van het litteraire toeval wil, dat het ook een „Multatulijaar" is!), en men kan zich dus voorbereiden op een stroom van artikelen *over* Vondel. Deze nieuwe uitgave heeft een ander doel: Vondel in een niet voor geleerden bestemde, in hedendaagse spelling gedrukte en groepmatig geordende vorm weer onder ogen van de gemiddelde lezer te brengen. De aangewezen man voor dit omvangrijke werk was ongetwijfeld Albert Verwey; een persoonlijkheid, zowel door zijn temperament als door zijn dichterschap als door zijn grote kennis uitermate geschikt om Vondel met zijn autoriteit te begeleiden. Ik kan een ieder aanbevelen Verwey's inleiding tot deze uitgave te bestuderen; men zal hier, zulks in onderscheid met de meer luidruchtige en vaak hinderlijk-zelfvoldane Vondelvergoders, een mens aan het woord vinden, die een grote sympathie, vrucht van een langdurige intieme omgang met het werk, niet verbergt, maar deze evenmin verklankt door orgieën van schuimende adoratie. Wat zijn standpunt ten opzichte van de dichter betreft, staat Verwey, de protestant, ver af van Gerard Brom, de katholiek, maar zij hebben beiden gemeen, dat zij Vondel niet bedelven onder de epitheta ornantia, maar hem trachten te situeren in zijn tijd.

Deze inleiding van Verwey past bij deze uitgave, die eenvoudig is. Dat de aantekeningen niet wedijveren met de uit-

gave van de Wereldbibliotheek, maar zo veel mogelijk zijn gecomprimeerd, is bij een geenszins duister dichter als Vondel eer een voor- dan een nadeel. Ook de hedendaagse spelling zie ik allerminst als heiligschennis; Vondels onvertaalbaarheid is niet afhankelijk van een paar orthographische bijzonderheden; met dat al zal de zware Vondel-ruiterij stellig wel enige verwoede aanvallen doen op deze onbeschaamde nieuwerwetsheid van Verwey.

Als het alleen van deze uitgave afhangt, zal Vondel in het Vondeljaar stellig een veelgelezen auteur worden.

[1] Bedoeld is de romancier Herman Robbers, die zich echter onder het schrijven voor mij tot een symbool van het misverstand verdichtte.

Op 2 Maart 1937 verscheen nog de volgende verduidelijking in „Het Vaderland" (getekend M.t.B.):

De Heer Herman Robbers schrijft mij, dat hij in zijn lezing, bedoeld in het Zondagochtendblad van deze week, een andere uitdrukking gebezigd heeft omtrent Vondel dan ik hem in de mond legde.

„Het *eenige* zinnetje", schrijft de heer Robbers, „dat uw verhouding tot Vondel betreft, behelst niet anders dan mededeeling van uw bewering, dat Vondel eigenlijk alleen op zijn ouden dag een groot dichter was, „een eigenschap die hij dan ook daadwerkelijk aan zijn seniliteit zou te danken hebben". Zóó staat er woordelijk. Het spreekt vanzelf, dat ik, *evenals* u, het woord seniliteit hier gebruikte in zijn eigenlijken zin van: „alles wat den ouderdom betreft, wat een oud mensch eigen is" (tegenovergestelde van het juveniek!), dus *niet* in den zin van seniele aftakeling (tandeloos poëetje)."

Ik neem van deze toelichting gaarne nota. Uit die toelichting blijkt echter duidelijk genoeg, dat ik niet ten onrechte verondersteld heb, dat de heer Robbers mijn probleemstelling verkeerd begreep, of althans bij zijn gehoor daaromtrent een verkeerde suggestie wilde wekken. Zonder de begripsachtergrond van de tweeheid puberteit–seniliteit behoorlijk in het licht te stellen, kan men onmogelijk juist weergeven, wat ik destijds met de „seniele" Vondel wilde zeggen. Ik neem echter aan (en nam in mijn artikel ook reeds aan), dat de heer Robbers evenmin een persoonlijke onbillijkheid jegens mij wilde begaan als ik jegens hem, toen ik zijn woorden wat beknopt weergaf.

CONSTANT ONTDEKT DE WET

CONSTANT VAN WESSEM: *Margreet vervult de Wet*

Wat is de *wet?*

Voor sommigen is de wet, reeds omdat zij wet is, het volledige morele gezag, waaraan een mens zich te onderwerpen heeft; wie, ergo, de wet gehoorzaamt, is een moreel mens.

Voor anderen is de wet de incarnatie van de dode traditie, en wie aan de wet gehoorzaamt, omdat zij de wet is, een kuddedier; „de letter doodt, de geest maakt levend" is een uitspraak, die men kan interpreteren als een aanwijzing in die richting. Wanneer men in deze lijn doorredeneert, is de wet het immorele bezinksel van het leven en wordt de opstand tegen de wet een bewijs van morele kracht.

De Joden hebben vanouds de reputatie gehad, dat zij de Wet respecteerden omdat zij de Wet was. Er zijn voorbeelden te over in hun geschiedenis, die wijzen op de kracht die zulk een (dikwijls formalistische) levensbeschouwing kan verlenen; de wet immers, als letter, is een instantie, die men desnoods blindelings kan volgen, die in bepaalde gevallen zelfs de gehele persoonlijke verantwoordelijkheid voor het leven kan vervangen. In het Christendom, dat ten dele een voortzetting is van het Jodendom, is ook een deel van deze wetsverering overgegaan, hetgeen overigens ook niet bijzonder wonderbaarlijk is. Een geloof zonder „letter" kan zich in de wereld niet handhaven; niet iedereen is geboren voor het persoonlijk onderzoek, waarop het protestantisme de nadruk legt; de formule bindt, bevestigt de saamhorigheid der gemeente en kan niet worden afgeschud zonder dat een nieuwe formule gevonden is, die opnieuw in staat kan zijn om te binden. Dat is de essentie van het geloof, maar ook van alle cultuur. Wie even nadenkt over het wezen der *taal*, ontdekt spoedig genoeg, dat „taal" en „letter" niet toevallig vaak in één adem worden genoemd; de letter (het letterteken) is de noodzake-

lijke voortzetting van het gesproken woord, voorzover dit de sprekers elkaar doet verstaan, dus een gemeenschap tussen hen vormt. Reeds de taal, waarzonder wij niets vermogen, is dus een vorm van wet, en ook de allerconsequentste individualisten, die van geen gemeenschap willen weten, moeten gebruik maken van althans deze wetsparagraphen.

De kunstenaars van het woord zien echter dit bindende karakter van alle taal niet zelden over het hoofd; getuige de bekende formule van Tachtig, inhoudende, dat kunst is „de allerindividueelste expressie van de allerindividueelste emotie". Het gehele impressionisme in de litteratuur is één protest tegen het bindende, sociale karakter der taal; en deze houding tegenover de taal is natuurlijk een uitvloeisel van een houding tegenover het leven. De impressionistische, eveneens de strikt individualistische kunstenaar wenst zich tegenover het leven, tegenover de „anderen" niet te binden; hij weigert de wet te erkennen, omdat hij haar vereenzelvigt met de dode traditie. Het schrijven ziet hij als een strikt persoonlijke aangelegenheid; eerder als een spel en tijdverdrijf dan als een verplichting. Deze houding brengt dikwijls mee, dat het nadenken over zijn sociale positie hem alleen maar onaangenaam is; de kunst neemt hem zo volkomen in beslag, dat hij er zelfs niet toe komt zich rekenschap te geven van de geaardheid van het instrument, waarmee hij werkt: de taal. Tot er, door een of andere gebeurtenis in zijn leven, een ogenblik komt, dat het bestaan van de wet zich aan hem opdringt; en nu, plotseling, zonder dat hij op deze ontdekking voorbereid is, staat hij voor de aanwezigheid der wet als iets, dat hem volslagen vreemd is en hem dus imponeert als een contrast; de wet overvalt hem, doet hem, de artiest, individualist en speler, beseffen, dat hij een wezen is afhankelijk van anderen (en de Ander, die alle anderen overvleugelt).

Dit proces kan men gespiegeld vinden in talrijke bekeringen van wilde individualisten tot een of andere mystieke verzekerdheid; vooral het katholicisme is een lokkend perspectief voor kunstenaars, die de wet ontdekken, zonder op die ontdekking te zijn voorbereid. Het gehele verleden schijnt deze mensen eensklaps een vergissing, die geboet moet worden, of

een prelude, die scherp beluisterd moet worden; het leven zonder „kennis der wet" lijkt hun een vorm van overmoed geweest. Zo wreekt zich dan de miskenning van de wet door een hypertrophie van de wet in een „tweede leven" na de „omkeer", die dan gewoonlijk als een wonder wordt beschouwd.

Met dat al behoeven individualisme en wet elkaar volstrekt niet uit te sluiten. Ik denk hier b.v. aan het werk van Franz Kafka, zeker een der meest „individualistische" schrijvers van deze tijd, die *tegelijk* geheel en al doortrokken is van de geest der wet. De verantwoording voor het persoonlijk leven vond bij Kafka de vorm van het meest bindende, formalistische en wetmatige, dat men zich maar voorstellen kan: het proces. Kafka is voor mij het subliemste voorbeeld van een schrijver, bij wie de mystiek (d.i. het allerpersoonlijkste van de menselijke ervaring) zich nergens buiten de wet (d.i. de allerdwingendste gebondenheid) stelt; bij hem geen „sprong in het duister", maar een duister, dat tevens licht is. In Kafka's stijl is geen nuance van het individuele onderdrukt, hoewel er ook nergens een luikje is, dat uitzicht belooft op een gebied waar de wet niet geldt. Daarom is Kafka ook een schrijver van de allereerste rang; men voelt, zijn werken lezende, dat hij de verantwoordelijkheid zowel voor het een als voor het andere heeft kunnen dragen, en dat hij de panische luidruchtigheid van een bekering niet nodig heeft gehad om deze synthese van allerpersoonlijkste ervaring en „gehoorzaamheid aan de wet" te kunnen bereiken.

Een merkwaardig voorbeeld van precies het omgekeerde heeft men in de nieuwe roman van Constant van Wessem, die de oudtestamentische titel draagt *Margreet vervult de Wet*. Reeds deze titel doet ietwat verrassend aan bij Van Wessem, die eens *Lessen in Charleston* gaf; maar onze verbazing wordt nog groter, wanneer wij, al lezende, constateren, dat de speelse Constant van Wessem nu plotseling de wet ontdekt heeft, waarom hij zich in zijn litteraire verleden tamelijk weinig bekommerde. De wet: d.w.z. de invloed van de „letter" op de „geest"; deze ontdekking schijnt Van Wessem zo te hebben overweldigd, dat hij er volkomen door over-

rompeld werd. Tot dusverre was Van Wessems specialiteit het spel, de arabeske, de kleur, het verhaal. „Van Wessem is op zijn best", schreef ik naar aanleiding van zijn roman *300 Negerslaven*, „wanneer hij zich houdt bij de simpele, een beetje kinderlijk-naïeve verteltrant, die de mensen onwillekeurig tot de proporties van de jeugd terugbrengt; men heeft bij Van Wessem dikwijls het gevoel, dat hij de lezer een wereld wil voorzetten, waarin de hartstochten wel bestaan, maar toch ondergeschikt aan de wil van de auteur, die piraatje speelt met de vervaarlijkste bandieten. Voor deze stijl is zeker de rhetoriek geen gevaar, eer de kleurige babbelzucht; het vertellen om het vertellen gaat Van Wessem gemakkelijk af, en dat geeft aan zijn roman een zekere bekoorlijkheid en levendigheid, die ook wel eens op het kantje is van reportersvlotheid."

Hoe zonderling het ook moge klinken, het is toch waar: deze speelse verteller, wijlen Frederik Chasalle, de man van de momentopname, heeft nu de wet ontdekt; en daarmee is zijn wereld geheel veranderd, zoals zijn stijl plotseling een inslag van theorie en verantwoordelijkheid heeft gekregen, die er vroeger volkomen aan ontbrak. Het is als viel Van Wessem van zijn stoel en daarmee uit de toon; want zeker was hij weinig voorbereid op deze ontmoeting met de wet, minder misschien nog dan zijn heldin Margreet, die als advocate de moeder die haar kind vermoordde, moet verdedigen. Van Wessem werd moralist, en dit nieuwe element mengt zich met elementen uit zijn verleden: de jazz, de negertrommel, de moderne jonge man en het moderne jonge meisje, al die oude liefdes, waaraan men zo gemakkelijk niet ontkomt, zelfs niet, wanneer men opeens de wet ontdekt heeft. Maar deze vermenging zou minder opvallend zijn geweest, als Van Wessems omkeer minder onvoorbereid hemzelf op het lijf ware gevallen.

Het probleem der moraal, het probleem van het individu en de maatschappij, dat het probleem is van het „leven" en de „letter", wordt in dit boek n.l. zo ontwapenend naïef gesteld, dat men er de naïveteit van de vroegere Van Wessem in een ander licht door gaat zien. Blijkbaar heeft zijn spel met de

dingen hem zo bezig gehouden, dat de wereld der moraal tot dusverre geheel aan hem voorbijging, zodat hij nu met de verbazing van de pasgeborene moet constateren, dat er problemen zijn, waarvan hij nog nimmer had gehoord; „en ik zag een nieuwen hemel en een nieuwe aarde", zoals in de Openbaring staat geschreven. Deze naïveteit in het theoretische kenmerkt de ganse roman, te meer, omdat Van Wessem zich geheel argeloos vereenzelvigt met zijn vrouwelijke hoofdpersoon, die in de wet het onrecht ziet en in haar pleidooi voor de ongehuwde moeder alle snaren doet trillen, die al zo dikwijls aan het trillen zijn gebracht. Deze vereenzelviging juist wijst er op, dat Van Wessem zelf voor de eerste maal ernstig in botsing kwam met het probleem der wet, waarop zoveel denkers en dichters al zijn gestrand.

Voor Margreet-Van Wessem komt de grote ontdekking hierop neer: *Jehova tegen Christus*. De kern van het conflict tussen recht en menselijkheid is, aldus ervaart Margreet, het eeuwige conflict tussen de God der wrake en het evangelie der liefde; „Jehova, de wettenmaker, die de wetten voorschreef, Christus, de mensch, die de wetten „vervulde", aanvulde, ze in het licht der menschelijkheid stelde. Jehova was de wrekende, Christus de vergevende, de uit menschelijkheid ontheffende." Van Wessem interpreteert dit aldus: dat de wet, die de ongehuwde moeder op grond van bepaalde abstracte feiten wegens moord op haar kind veroordeelt, slechts formele geldigheid heeft; het pleidooi van advocaat Margreet, die opkomt voor de persoonlijkheid van de moordenares, is dus de „vervulling" der wet, waarvan Christus gesproken heeft. De aandrift tot die persoonlijke interpretatie komt bij Margreet voort uit haar vrouwelijke sympathie voor de andere vrouw, die zij verdedigt, omdat haar eigen natuur haar in dit „geval" openbaar wordt. „En wat aanvankelijk wellicht nog een impuls van medelijden was, van edelmoedigheid en hulpvaardigheid, die in ieder mensch schuilen, wanneer hij zich getroffen voelt door de hulpeloosheid van een ander, werd door haar (Margreets) innigste verontwaardiging opgejaagd tot een verbittering, een ware „opstand tegen de Hel", om de vrouwen, die het met onbarmhartige wreedheid als *straf* werd toe-

bedeeld: voor haar sexe te moeten lijden buiten de grenzen, gesteld door zedelijkheid en wet."

Deze roman zou geschreven kunnen zijn door een vrouw; er is trouwens altijd iets vrouwelijks geweest in Van Wessems stijl; maar de tegenstelling tussen Jehova en Christus, tussen de wet als automatisch opgevolgd voorschrift en wet als liefderijke vervulling, is hier zo schematisch gesteld, dat men nauwelijks begrijpt, dat Van Wessem zelf dat schematische niet gezien heeft! Het werkelijke probleem ligt immers niet, waar Van Wessem het zoekt; het werkelijke probleem is, dat ook de maatschappij op haar manier (en door een even dwingende noodzakelijkheid gedreven!) de wet vervult, evengoed als de door het persoonlijk leed en het moederlijk gevoel tot protesteren genoopte Margreet. Aan het onderzoek van deze grote paradox echter heeft Van Wessem, overstelpt door de ontdekking van de macht der wet in het leven, zich niet gewaagd. Hij proclameert in een proloog, na het oude verhaal van Dolle Griet, die de hel bestormt, te hebben verteld:

„Zoo is het eeuwen geleden geschied.

„Maar nogmaals zal de Furia wakker worden in de harten van de vrouwen, in opstand tegen Wet en Gebod, die haar sexe gevangen houdt in de Hel van de tegennatuurlijke verdrongenheid, de starre hebzucht en de nachtmerrie van de zondeval."

Alles goed en wel: maar zijn die verdrongenheid, die hebzucht en die nachtmerrie uit het niets ontstaan? Hebben zij, heeft de wet niet een even noodzakelijke cultuurrol te spelen als de sexe, in haar pure onbepaaldheid? Het zijn juist deze vragen, die men beantwoord zou willen zien, maar die men door Van Wessem niet beantwoord vindt. Daarom blijven zijn personages marionetten van zijn nieuwe ontdekking, die hij wellicht in een volgend boek minder simplistisch zal toetsen aan de werkelijkheid.

THEOLOGIE EN LIEFDE

P. H. Ritter Jr: *De Goede Herder*

Geen jaar zonder minstens één roman van Ritter: dat is een vaste stelregel in de Nederlandse litteratuur. Men zou verlegen zitten, wanneer hij bij vergissing eens een seizoen oversloeg; de portefeuilles zouden onthand zijn, er zou een „stad- en landgeschrey" opgaan, om met Vondel te spreken; dus bereikte ons ook ditmaal de roman van Ritter, die thans *De Goede Herder* heet. Om nog een andere reden dan alleen maar een toevallig woord herinnert dit boek mij aan Vondel. Men weet, dat diens *Lucifer*, ten gevolge van de hevige oppositie, die het stuk wekte, na twee opvoeringen gedurende Vondels leven niet meer werd gespeeld. Om de toneelhemel, die men voor de vertoning had geconstrueerd, niet geheel tot de rommelzolder te laten verdoemen, schreef de dichter toen een ander stuk, waarin geen Christelijke symbolen werden geparaphraseerd, n.l. *Salmoneus*, dat in ongeveer hetzelfde decor dienst kon doen. Welnu, de nieuwe roman van Ritter lijkt mij de *Salmoneus* van zijn voorafgaand *Kain en Abel;* het boek is in menig opzicht een „afleggertje" van die voorganger, het speelt zich af temidden van ongeveer dezelfde decors, het is ook minder „aanstotelijk" (al kan de goede lezer er de „Lucifer"-geest van *Kain en Abel* nog best in terugvinden); maar waar het op aan komt, is toch dit: het mist de eigenschappen, die *Kain en Abel* tot een bijzondere verrassing en tot een der beste boeken, zo niet het beste boek van Ritter maakten.

Wat de „decors" betreft, zou ik dus kunnen beginnen met het herhalen van wat ik destijds over *Kain en Abel* schreef; maar aangezien decors slechts het uiterlijk bepalen, zou ik daardoor wellicht toch een verkeerde indruk wekken. Liever stel ik dus voorop, dat iemand, die zich op de hoogte wil stellen van de problemen, die Ritter bezighouden, er goed aan

doet, zijn *Lucifer* ter hand te nemen en zijn *Salmoneus* te laten liggen. De vertegenwoordiger van de Utrechtse orthodoxe theologie, prof. Oosterland, die een van de belangrijkste figuren uit *Kain en Abel* is, vindt men in *De Goede Herder* slechts flauwtjes (en met niet-essentiële wijzigingen in de structuur van mens en levensinzicht) gecopieerd in de Groningse professor Jansma. Het boeiende probleem door Ritter gesteld in de twee zoons van Oosterland, in wie de met grote inspanning verworven eenheid van de vader weer uiteenvalt, ontbreekt in het nieuwe boek en wordt qualitatief veel minder sterk gereproduceerd in de verhouding tussen de idealistische predikant Frans Roorda en zijn vrouw Louise, een meisje met Frans bloed in de aderen en (dientengevolge?) een neiging tot a-sociaal dromen in zich, die aan zwaarmoedigheid, waanzin en zelfmoord grenst. Verschillende „coulissen" zijn echter op dezelfde wijze opgezet; het huis van prof. Jansma lijkt b.v. sprekend op het huis van prof. Oosterland en behoefde voor deze nieuwe opvoering waarschijnlijk nauwelijks te worden opgeschilderd om dienst te kunnen doen. Daar komt bij, dat de inzinkingen van *Kain en Abel* in *De Goede Herder* terugkeren, maar veel slechter zijn gecamoufleerd; de middenmoot van deze roman is ondraaglijk gerekt, en vol herhalingen, die ditmaal niet worden overschaduwd door de belangwekkendheid van het motief. De inzet, kortom, is zoveel minder, dat men werkelijk aan een bewuste copie denkt, die vergeleken zou kunnen worden met het geval *Lucifer-Salmoneus;* alleen blijft dan toch dit verschil, dat de cultuuratmosfeer der barok, waarvan Vondel de typische representant is, een herhaling van een motief om der wille van de decors veel aannemelijker maakt. Bovendien was er in die dure toneelhemel een zeker kapitaal belegd, dat zijn rente moest opbrengen; daarvan kan bij Ritter alleen in de overdrachtelijke zin sprake zijn. Men zou dan moeten veronderstellen, dat Ritter zijn theologisch milieu, waarin hij zo goed thuis is, nogmaals productief heeft willen maken.

Maar al deze hypothesen zijn wellicht nog te gezocht; wij zouden vermoedelijk kunnen volstaan met te constateren, dat de werkwijze van Ritter hem eenvoudig geen tijd gunt om zijn

(zeer reëel) talent behoorlijk te administreren. Wie kennis pleegt te nemen van de kolossale hoeveelheden werk, die deze auteur verzet, zal zich daarover trouwens geenszins verbazen. Hij is alomtegenwoordig; hij is medewerker van alle bladen, waarvan hij geen redacteur is, hij duikt uit alle papieren op, die in Nederland met letters worden bedrukt, hij spreekt evengoed voor de Avro als voor Eenheid door Democratie, en zelfs weet hij (blijkens een onlangs in mijn bus gedeponeerd prospectus) ook de voordelen van de Methode Schoevers in geestig proza en passant nog te verduidelijken. Ik heb mij altijd verbeeld, dat luiheid niet één van mijn hoofdzonden was; maar desalniettemin heb ik van de dagindeling van de heer Ritter niet het flauwste begrip. Tracht ik mij daarvan door vage gelijkenissen toch een beeld te vormen, dan kan ik mij alleen voorstellen, dat hij 's morgens voor het opstaan in bed het boek van de week leest, dit tijdens het ontbijt reeds critiseert, aan de koffie zijn democratische speech concipieert en in het bad zijn romans dicteert. Van dat tempo, hoe weinig ik het mij in details ook kan indenken, moet, dunkt mij, toch wel iets blijven hangen in zijn serieuze litteraire werk; of liever, men moet zich er over verbazen, dat iemand met zulk een uitgebreide „practijk" nog kans heeft gezien een boek met bijzondere qualiteiten als *Kain en Abel* af te werpen. Want de romans van Ritter zijn waarachtig nog het tegendeel van dun; zij wegen op de hand en danken hun volume zeker niet uitsluitend aan het stevige materiaal, waarop de uitgever ze laat verveelvuldigen.

Een enkel teken van een gehaaste werkwijze, die een merkwaardig contrast oplevert met Ritters eer litterair-oververzorgde dan onverzorgde stijl, moge als karakteristiek voorbeeld dienen voor de *Salmoneus-Goede Herder*. Er komt een zekere dr Wiersma voor in deze roman; geen hoofdpersoon weliswaar, maar toch een figuur, die herhaaldelijk in het boek optreedt. Op pag. 127 heet deze man plotseling *Wierssum;* ook zijn echtgenote is op pag. 131 verdoopt en verschijnt in de kerk, waar Frans Roorda preekt, als Anna Wierssum. Een aantal bladzijden verder heeft Wiersma het echter weer gewonnen van Wierssum, en voortaan blijft hij bij zijn eerste

van. Men moet dus wel aannemen: 1e dat Ritter zijn eigen romanpersonages slechts gedeeltelijk bij name kent, terwijl hij zijn roman schrijft en 2e dat hij ook bij de correctie der proeven nog maar gedeeltelijk was ingewijd in de eigen familiekring. (Tenzij dr Wiersma tijdelijk een plaatsvervanger dr Wierssum heeft gehad, die ook zijn vrouw meenam; een omstandigheid, waarvan Ritter ons echter niet op de hoogte heeft gebracht.) Zoiets kan m.i. slechts worden verklaard uit een al te gehaast productie-tempo, dat het de schrijver onmogelijk maakt de omgang met zijn romanfiguren bestendig onder contrôle te houden, zelfs ten overstaan van de Burgerlijke Stand. Moet men het ook aldus verklaren, dat hij in *De Goede Herder* de stijlcontrôle niet altijd in handen heeft?

Deze werkwijze, zei ik al, is in tegenspraak met Ritters „werkelijke" stijl, waarvan men ook in *De Goede Herder* nog voorbeelden te over kan vinden. Ik vergeleek die stijl in mijn vorige beschouwing over Ritters werk terloops met die van Top Naeff. Ook bij Ritter treft de eigenaardige positie „buitenspel"; hij staat ironisch en vaak cynisch tegenover het burgerlijk milieu en de theologische problematiek, die hij beschrijft, hij verwijdert er zich echter toch niet definitief van, blijft, ondanks alle soms vileinige scherpte, deelgenoot van het ten halve verworpene. In *Kain en Abel* heeft hij zich van die positie zo eerlijk mogelijk rekenschap gegeven door zich te splitsen in de eerzuchtige Willem, de man die er wil komen, die zich rechtop houdt door de wereld „te frusteeren en te ontduiken", enerzijds, en de idealistische, artistiekerige, gevoelige, slordige Karel, anderzijds. In *De Goede Herder* is die tegenstelling veel conventioneler en onduidelijker, waarschijnlijk omdat zij hier veel minder persoonlijk werd beleefd. Frans Roorda, de jonge dominee, vereerder van de grote theoloog Jansma, staat hier vrijwel rechtstreeks voor het idealistische, propagandistische, sociale tot socialistische part genoteerd; zijn vrouw Louise daarentegen is de richtingloos dromende, eenzelvige en a-sociale partij. Het is een misverstand, dat deze twee elkaar ontmoetten; zij leerden elkaar kennen op een moment, dat zij behoefte hadden aan vervollediging hunner levens, Louise, omdat zij door een sadistische tante (die later

wonderbaarlijk meevalt!), Roorda, omdat hij door de eenzaamheid van zijn pastorie (waarin slechts een hysterische huishoudster met vuurrode blouse) wordt gekweld. Het huwelijk mislukt, ondanks de pogingen om het onder de vlag der theologie te doen slagen; Frans wordt door de passiviteit van zijn vrouw ten opzichte van zijn sociale werk geremd in herderlijke werkzaamheden in de arme Groningse gemeente Heidekarspel, en ook het aannemen van een beroep naar het deftige provinciestadje Zwartendam kan geen oplossing brengen, aangezien de tegenstelling te diep zit. De vervreemding voltrekt zich steeds meer; Roorda komt te sterven, Louise maakt zich later van kant door de gaskraan open te zetten. Alleen in hun kind Wietske ziet de schrijver uiteindelijk de zin van deze mislukte alliantie tussen „goedheid" en „schoonheid". „Frans stierf, gescheiden van de gemeente, die zijn hartebloed had, – en Louise, zij ging terug, terug naar tante Gonne, terug naar het verleden, terug in den droom. Maar hier is hun kind. Hier is de toekomst. Hier is zij, voor wie zij hebben geleefd."

Zo vindt Ritter nog een batig slot voor zijn tragedie uit de pastorie. Het is precies zoveel minder overtuigend dan het slot van *Kain en Abel* als *De Goede Herder* minder qualiteiten heeft dan *Kain en Abel;* maar het is stichtelijk en verzoenend, het zou kunnen werken als een pleister op de wonden, die Ritters openlijk of heimelijk scepticisme zo nu en dan wel moet slaan.

Eén ding immers is zeker: Ritter kent het theologisch milieu door en door; menige passage, ook in dit boek, getuigt ervan. Hij kent de nuances van het protestantisme, zoals zich dat in Nederland heeft ontwikkeld; hij kent ook de atmosfeer van gevangenschap en stille haat achter vitrages en horretjes, die voor een bepaalde soort uitwendige vroomheid representatief is. Een van de beste stukken van de roman is de „afrekening" tussen Louise en haar oude tante, die haar opgevoed heeft om zich te wreken, in een langdurige vroom-gecamoufleerde oefening, op de vader, die haar ontrouw werd.

Fragmentarisch is er meer, dat boeit, maar het laat niet de indruk van een verantwoord geheel achter, zoals *Kain en*

Abel. Daarvoor is er veel te veel „getrokken", verlengd, herkauwd; daarvoor ook verdrinkt het eigenlijke probleem te zeer in de zalving van de preektoon, die Ritter, zij het steeds met een sarcastisch nevenaccent, weet te exploiteren als de beste kanselredenaar. Zijn personages lopen niet, maar *schrijden*... hetgeen de auteur niet verhindert om op de volgende pagina de lezer er attent op te maken, dat de schrijdende Frans een halfhempje placht te dragen, tot ontstichting van Louise. Die dupliciteit van schrijden en halfhempje is karakteristiek voor Ritters stijl en levenshouding; wat hij in de ene zin met plechtige woorden zalig spreekt, neemt hij in de volgende terug door een ironisch vleugje scherpe observatie van hoogst prozaïsche bijzonderheden. Veel minder echter dan in de vorige roman is er in *De Goede Herder* evenwicht tussen beide tendenties, die immers voortdurend risico opleveren, wanneer zij niet met een meesterhand worden gedoseerd. Het is ongelooflijk, zoveel woorden als Ritter hier met een hoofdletter weet te schrijven: het Ambt, de Leermeester, de Vrouw, de Bestemming, de Bescherming, het Mysterie, het Ideaal, het Hof, de Diplomatie, het Huis, etc. etc. Nog één stap verder, en men vervalt in het Duitse systeem, dat tenminste een *systeem* is. Deze hoofdletters symboliseren echter heel goed de deftige toon, waarin een groot deel van *De Goede Herder* is meegedeeld, en die hier niet zelden het paskwillige raakt.

„Wisselspelen tusschen theologie en liefde"; zo noemt Ritter ergens de vrijage, die zich tussen Frans Roorda en Louise d'Aspin de Collinard ontwikkelt. Men zou geen betere ondertitel voor de roman in zijn geheel kunnen bedenken, met dien verstande, dat hier de wissels der liefde meestal geëndosseerd zijn aan de theologie.

DE NON-CONFORMIST

ALEXANDER COHEN: *Van Anarchist tot Monarchist*

Het is werkelijk niet de eerste maal, dat ik in deze kronieken de aandacht vestig op een zonderling gebrek aan begrip bij de gemiddelde Nederlandse lezer voor de schrijvers van de „lijn Multatuli", anders gezegd de lijn van het „gezond verstand". Bij een vorige gelegenheid (mijn bespreking van de roman *Goena Goena* van Maurits) wees ik erop, dat er hier te lande een soort stille kracht schijnt te bestaan, die de voortbrengselen van deze categorie auteurs òf stelselmatig verdonkeremaant òf doet beoordelen op de welwillende toon van de meest absolute verachting. Achtereenvolgens bracht ik hier naar voren Nescio, Willem Elsschot, Willem Paap en „Maurits" (P. A. Daum), allen vertegenwoordigend een bepaalde schakering van de litteratuur van het „gezond verstand". Wie echter de moeite zou willen nemen om eens na te gaan, welke critieken er verschenen zijn op de herdruk van *Goena Goena*, die zou spoedig genoeg ontdekken, dat men niet zo gemakkelijk een bres kan schieten in het vooroordeel, dat tegen deze stijl bestaat. Men blijft het schrijvers als Maurits in hoge mate kwalijk nemen, dat zij niet in het zweet huns aanschijns zwoegen om een fraai kunstproza te produceren; men blijft met een onbegrijpelijke hardnekkigheid over het hoofd zien, dat iemand als Maurits een Van Deyssel vijfmaal in zijn zak kan steken, wat mensenkennis en verteltalent betreft; men weigert het schijnbaar nonchalante, feuilletonistische, slordige te aanvaarden als een bewijs van een ander soort talent, een rijker en spontaner talent zelfs, dan dat waarover de man van het artistieke gehakt-proza, Arij Prins, de beschikking had. Ik heb nooit beweerd (en zou ook allerminst *willen* beweren), dat deze auteurs van de „lijn Multatuli" stuk voor stuk eersterangsauteurs zijn; het zijn niet hun nonchalance, hun feuilletonkant en hun slordigheid, die hun betekenis be-

palen, en wie hun mindere kanten verzwijgt, bewijst hun geenszins een dienst; maar dat vrijwel de gehele Nederlandse critiek systematisch hun rijkdom (tegenover de zorgvuldig gebakerde poverheid van sommige aestheten) weigert te erkennen, noem ik een bespotting van ieder critisch vernuft. Vooral, wanneer men deze blindheid vergelijkt met het verregaand respect voor woordkoekebakkerij à la Urbain van de Voorde, de man, die volgens één onzer critici professor had moeten worden, en die enkele weken later zijn respectabele werken bleek te hebben overgeschreven van buitenlandse autoriteiten! Wie niet slim is, moet sterk zijn, dacht de heer Van de Voorde, en hij componeerde uit stapels indrukwekkend klinkende zinnen van anderen *Het Pact van Faustus*. ...

Er is echter een aangename kant aan deze wansituatie: men ontmoet telkens volmaakt onbekende schrijvers, die als een verrassing, geheel onvoorbereid door de traditie der litteraire handboeken, opduiken uit de stroom van het gedrukte. De lezer moet deze schrijvers zelf ontdekken, want officieel bestaan zij niet, of hoogstens als curiositeit. Ik had b.v. wel eens bij geruchte gehoord van de journalist Alexander Cohen; maar toen mij onlangs toevallig zijn boek *Van Anarchist tot Monarchist* in handen kwam, had ik er niet het flauwste vermoeden van, dat ik het, na er ietwat sceptisch (om niet te zeggen geheel onverschillig) aan te zijn begonnen, in één adem zou verslinden. Alexander Cohen moge in de politiek een zekere bekendheid hebben verworven door een onvermoeibaar polemisch non-conformisme (hij heeft vroeger brochures en boeken geschreven, die om diverse redenen opzien hebben gebaard), in de litteratuur is hij nooit toegelaten, hoewel hij, zoals ik nu tot mijn verbazing bevond, na Multatuli zeker een van de beste auteurs van polemisch proza is, die wij kunnen aanwijzen. Bovendien is Alexander Cohen, als ik het wel heb, thans precies 73 jaar oud; er was dus enige gelegenheid geweest om hem te ontdekken als een voortreffelijk verteller niet alleen, maar ook als merkwaardig vertegenwoordiger van de paradoxale geesteshouding, die met Multatuli soms leek uitgestorven. Maar het is waar: deze Cohen schrijft geen kunstproza en behoort tot diegenen, die men meent te kunnen af-

doen met de qualificatie „type". Desondanks heb ik de vaste overtuiging, dat hij tienmaal leesbaarder Nederlands schrijft dan b.v. mevr. Jo van Ammers-Küller, wier geregelde werkzaamheden nog steeds in kolommen worden uitgemeten.

Het misverstand omtrent Alexander Cohen is echter begrijpelijker dan dat omtrent Maurits. De kunst van de zuivere polemiek, gebaseerd op een hardnekkig non-conformisme, heeft immers in Nederland nauwelijks een begin van een traditie. De afkeer van het „schelden" bij het Nederlandse volk (waarvoor ik overigens in het algemeen wel iets kan voelen) maakt, dat men in het polemische genre geen qualiteitsverschillen heeft leren onderscheiden. Ja, het is waar, dat men, nu Multatuli lang overleden is en Lodewijk van Deyssel in de litteratuur-historie veilig is bijgezet, erkent, dat het „schelden" van deze beide schrijvers enige verdiensten had en zelfs enig talent vereiste; maar de objecten, die zij met hun „gescheld" vervolgden, zijn dan ook historisch geworden (of men meent, dat zij historisch zijn geworden). Een werkelijk polemische traditie, als ik het zo eens noemen mag, hebben zij echter niet in het leven geroepen; dat er b.v. een belangrijk qualitatief onderscheid bestaat tussen het „schelden" van Multatuli (de non-conformist par droit de naissance) en het „schelden" van Van Deyssel (de artist, die tegen de slechte artisten te velde trekt om zijn generatie en derzelver stijl recht te verschaffen), is een voor de hand liggende wijsheid, waaruit men echter zelden de juiste gevolgtrekkingen maakt; men kan „schelden" als mens en men kan „schelden" als kunstenaar, men kan „schelden" om de wereld te veranderen, men kan „schelden" om een slechte stijl uit te roeien; het polemische temperament wordt in die twee verschillende gevallen in dienst gesteld van twee totaal verschillende idealen. In Frankrijk, waar de polemiek vaak een chevalereske behoefte moest bevredigen (dat zij in een duel eindigde, was geen uitzondering!) en de polemische journalistiek als litterair genre vooral in de negentiende eeuw heeft gebloeid als een vorm van rechtvaardiging des levens door de directe botsing van man tegen man, heeft het „schelden" wel degelijk een traditie; wie de namen Drumont, Rochefort, Tailhade, Maurras, Daudet

noemt, noemt even zoveel nuances van polemische litteratuur. Ik heb er niets tegen, dat men deze auteurs met het afgrijzen van de kalme Hollander bejegent; maar men zal toch moeten erkennen, dat een Léon Daudet enig talent heeft, en dat men hem niet zonder meer gelijk kan stellen met een of andere riooljournalist, die er zijn werk van maakt chantage te plegen door de pen. Aan het probleem van het al dan niet wenselijke of al dan niet superieure van de polemische litteratuur zijn wij hier nog niet eens toe; wij zullen moeten beginnen de „schelders" op hun qualiteitsverschillen te toetsen. Om goed te „schelden" moet men n.l. talent hebben; om zijn tegenstanders te kunnen beledigen, moet men voorts over zoveel mensenkennis beschikken, dat men ook werkelijk in staat is, het beledigende doel te laten treffen; men moet, met andere woorden, een persoonlijkheid zijn, die voor eigen waarden kan instaan (al zijn het dan ook „maar" de waarden van de dolende ridder), en de persoonlijkheid van de polemist ontdekt men alleen door zijn stijl. Zulk een polemische persoonlijkheid, die een uitstekende polemische stijl schrijft, is voorzeker Alexander Cohen.

Vermoedelijk zal men Alexander Cohen, die, behalve van Multatuli, veel geleerd heeft van de Parijse polemiek, in de eerste plaats willen beschouwen als een onverbeterlijke querulant; hij valt n.l. met de verbetenheid van de onverzoenlijke, in zijn boek steeds weer aan, hij kan er niet genoeg van krijgen, zijn weerzin tegen het conformisme (of het nu socialisme, stalinisme of hitlerisme moet heten) virtuoselijk uit te spuwen. Maar ik geloof met dat al, dat men hem groot onrecht doet door hem eenvoudig gelijk te stellen met de eerste de beste kankeraar. De man, die hier aan het woord is, heeft veel te veel humor, om de profeet van de rancune te kunnen zijn; hij heeft – dit terzijde gezegd – ook veel te veel eerlijke appreciatie voor de menselijkheid van de tegenstander om ooit de indruk van gemeenheid te wekken. Ik kan niet beoordelen, in hoeverre zijn mémoires, die een interessant stuk geschiedenis (zijn eigen geschiedenis, zijn eigen ontwikkeling van anarchist tot aanhanger van de *Action Française*, vermengd met de geschiedenis van zijn tijd) omvatten, volkomen in overeen-

stemming zijn met de waarheid; maar aan één ding kan men niet twijfelen, wanneer men door deze stijl werkelijk van bladzijde tot bladzijde geboeid wordt: aan een kern van oprechtheid, van naïveteit ook. Die oprechtheid en naïveteit van de geboren non-conformist Alexander Cohen (die ik in sommige opzichten zelfs boven de vaak exhibitionistische waarheidsliefde van Multatuli zou willen stellen) blijken vooral uit zijn zeldzaam directe persoonsbeschrijving, uit de kostelijke details, die onmiddellijk de mensenkenner verraden (zij het niet zonder windmolen-complex), uit de amusante manier ook waarmee hij een anecdote weet te vertellen. Maar hoogst zelden is er een lege plek op deze bladzijden; omdat Cohen in het geheel geen last heeft van traditionele stijlvoorschriften en litteraire recepten, schrijft hij met de natuurlijke onbevangenheid van iemand, die voor zijn pleizier schrijft, en in dat pleizier zelfs een non-conformistische roeping vervult.

„Mij hebben de vrijdenkers van de vrijdenkerij,
de republikeinen van het republicanisme,
de democraten van de democratie,
de socialisten van het socialisme
en de anarchisten van het anarchisme genezen."

Deze belijdenis tekent de geboren non-conformist, de opposant om der wille van de oppositie. Men kan zich voorstellen, waarom deze man bij het anarchisme begonnen is (hij vertelt allerkostelijkst van zijn anarchistische tijd in Londen), zonder in wezen anarchist te zijn: de theorie van het anarchisme lag hem tenslotte evenmin als de theorie van het socialisme, waaraan hij blijkens zijn uitlatingen tegen Marx, Jaurès, Troelstra e.a. geweldig het land blijkt te hebben. Maar hij heeft het land aan ieder systeem, omdat het een systeem is en in zijn verstarring caricaturen in plaats van mensen doet geboren worden. In dit opzicht zet Alexander Cohen de *Duizend en Eenige Hoofdstukken over Specialiteiten* van Multatuli voort. Zijn gehele optreden als „zoön politikon" wordt bepaald door zijn uiterst persoonlijke relatie tot de individuen afzonderlijk; hij spuwt zijn bête noire Aristide Briand uit, maar hij schudt Abraham Kuyper hartelijk de hand (hartelijk: tot op zekere hoogte natuurlijk), beiden als mens, niet als representant van

een abstracte theorie. Het anarchisme van Cohen is dan ook geen anarchisme in de geijkte zin; het is een voorlopige formule voor non-conformistische onafhankelijkheid. Precies hetzelfde trouwens kan men zeggen van Cohens tegenwoordige voorkeur voor de *Action Française* d.w.z. voor een beweging, die geen beweging achter zich heeft, maar daarom des te meer aantrekkingskracht vertoont voor mensen met een sterk verzetsinstinct; het lijkt mij overigens allerminst zeker, dat Cohen, als hij tijd van leven heeft, niet ook nog door de royalisten van het royalisme genezen wordt. Van theorieën maken mensen als Cohen alleen gebruik om een tijdelijke behuizing te zoeken; hun werkelijke verdienste steekt niet in de theorie, maar in het concrete voorbeeld; omdat zij echter een gehoor nodig hebben, teneinde niet volkomen verstoken te zijn van op zijn minst een voorlopig publiek, kiezen zij een partij, met al de gracieuze onhandigheid van hun individualisme à tort et à travers. Hun eigenlijke programma is het Multatuliaanse „de roeping van den mensch is mensch te zijn"; een leuze, die men niet binnen enig partijverband kan verwerkelijken, zonder zich dadelijk te stoten aan het conformisme van welke partij ook. Dat maakt de positie van de nonconformist hachelijk, en misschien is hij daarom, gegeven een sterke francophiele neiging en even sterke afkeer van het Germanendom, nog het best tijdelijk geborgen bij de Camelots. Het royalisme is een idée fixe; wat Alexander Cohen, aan het slot van zijn boek, allemaal van het koningschap verwacht, is gewoonweg verbluffend van naïveteit; ik zou haast zeggen, dat men anarchist moet zijn geweest om zoveel kapitaal te beleggen in de autoriteit van een erfelijke monarchie. Of beter nog: het monarchisme van Cohen *is* anarchisme, zoals zijn anarchisme reeds monarchisme was; het zijn slechts twee formules voor een *egotisme* van iemand in wie behoefte aan persoonlijk reageren zich verbindt met even sterke behoefte aan politieke actie. (Ik zeg „egotisme", niet „egoïsme", want Cohen is het tegendeel van een egoïst.) De denkfout, als ik het zo noemen mag, van mensen als Cohen is, dat zij met de noodzakelijkheid van de maatschappelijke hypocrisie niet afrekenen; hun levenswijze en hun stijl veronderstellen een hersen-

schimmige wereld van louter non-conformistische individuen als ideaal; maar het is de bijzondere bekoring vàn hun levenswijze en vàn hun stijl, dat zij zich ook op die hersenschimmige wereld niet als abstracte theorie beroepen. Hun ganse leven en schrijven realiseert zich in de sfeer van het directe en concrete, d.w.z. van de paradox maatschappij-individu, individu-maatschappij. Cohen heeft niet voor niets een blaadje gevuld en gevent, dat *De Paradox* heette!

Een van de qualiteiten van deze mémoires is dan ook, dat zij het sterkst zijn, waar zij het sterkst behoren te zijn: in de anecdote, in de typering der mensen, en ook in de verontwaardiging om het onrecht. Zij veinzen ook niet philosophie te zijn; zij vertegenwoordigen de primaire reactie van een levendig en avontuurlijk temperament. De avonturier in de journalistiek is even mogelijk als de avonturier in de jungle; Cohens wederwaardigheden aan de *Figaro* en vooral aan de *Telegraaf* (Holdert! Schröder!) zijn minstens even boeiend als het relaas van zijn reis naar het Oosten. Er zijn mensen, die de gekste dingen meemaken en er niets van opsteken; Alexander Cohen echter heeft de gekste dingen meegemaakt en (blijkbaar gesteund door een eminent geheugen) een maximale portie opgestoken. Maar avonturier bleef hij, met een enorme dosis gezond verstand, een paar stevige hobbies (echter nooit zonder humor verantwoord) en een onuitputtelijk verteltalent. Men leest dit spontane proza, zoals men de scheepsjournalen van oude zeevaarders leest: als een direct verslag van een wisselvallig leven; alleen voltrekt zich het avontuur in de eeuw van de krant in andere regionen. Als er meer journalisten waren van het slag Alexander Cohen, zouden er misschien minder Streichers zijn, om journalisten als danseressen te laten optreden, letterlijk en figuurlijk. ...

PROTEST UIT GEVOEL

B. ROEST CROLLIUS: *Onheil in de Verte*

Iedere generatie moet op haar manier met bepaalde problemen, die zij heus niet heeft uitgevonden, schoon schip maken; zo zou men ongeveer kunnen verklaren, hoe het komt, dat iedere generatie telkens weer oude problemen opneemt, alsof zij fonkelnieuw waren, en tevens die oude problemen toch ook telkens weer met een tot dusverre onbekende nuance verrijkt. Het is maar voor zeer weinigen weggelegd, om problemen op te werpen, die de eeuwen plotseling schijnen te relativeren; doorgaans „is er niets nieuws onder de zon", en mag men al blij zijn met een nieuwe variant op het oude. Immers: het oude probleem, dat door een mens met nieuwe levensomstandigheden behandeld wordt, is al niet meer *volkomen* het oude; het ontleent aan het feit der veranderde omstandigheden het recht om tot op zekere hoogte als nieuw (*vernieuwd*) te worden beschouwd.

Zo b.v. het probleem van de gerechtigheid en de liefde tot de naaste. Het ligt al voor de hand, dat men dit probleem in de negentiende eeuw anders heeft gesteld dan tegenwoordig; maar er is zelfs duidelijk verschil tussen de generatie van voor en na de oorlog, in dit opzicht. Feiten als het fascisme, de werkeloosheid en de Jodenvervolgingen zijn omstandigheden, die aan zekere versleten geachte leuzen een onverwachte actualiteit verlenen; zij werken als repoussoir, doordat zij het onrecht en de haat monsterlijk vergroten; en het kan niet uitblijven, of de wijze, waarop het probleem van gerechtigheid en naastenliefde wordt gesteld, moet door die sterke „contrastmontage" worden beïnvloed. Voor de schrijvers van mijn eigen generatie was b.v. de suggestie van de negentiende eeuw nog sterk genoeg om het fascisme als levensbeschouwing bij voorbaat onmogelijk te maken; de werkeloosheid hebben wij slechts als uitzonderingstoestand leren kennen; het antisemi-

tisme was een aangelegenheid, die onder behoorlijke mensen slechts genoemd werd als een restant van de Middeleeuwen en een naneefje van de heksenprocessen. Hoe geheel anders moet een generatie, die sedert haar volwassen-worden van die dingen heeft gehoord als zaken, die in de hedendaagse practijk *meetellen*, op fascisme, werkeloosheid en antisemitisme reageren! Zij kan zich niet meer de weelde veroorloven om langs deze verschijnselen heen te gaan en ze eenvoudig als ziekteverschijnselen af te doen; zij moet, zowel voor de theorie als voor de practijk, die symptomen weer au sérieux nemen (zij het ook tijdelijk en met weerzin), en zelfs de mogelijkheid overwegen, dat die verschijnselen geruime tijd „normaal" zullen blijven (d.w.z. in het maatschappelijk gemiddelde hun invloed zullen laten gelden). En omgekeerd: de idee der gerechtigheid, de idee van de vrede, de idee van de naastenliefde, de idee van de humanitaire levensrichting, die een vorige generatie hoogstens tot plichtmatig meelopen of tot scepticisme inspireerden, herleven bij de na-oorlogse generatie als *ontdekkingen!* Ontdekkingen, die het oude probleem een andere nuance geven, omdat de achtergrond anders geworden is; ontdekkingen, die dikwijls met overdreven pathos en te weinig intellectuele critiek aan de man worden gebracht, die echter ongetwijfeld *op den duur* een gewijzigde verhouding tot dat probleem zullen bewerkstelligen.

In de laatste roman van B. Roest Crollius heeft men een goed voorbeeld van een auteur der jongste generatie, die het probleem van gerechtigheid en naastenliefde plotseling, door een toevallige aanleiding geschokt, ontdekt. Hij ontdekt het dan ook zonder voldoende te kunnen controleren, dat hij een *oud* probleem ontdekt, want hij ontdekt het als de vertegenwoordiger van een generatie, die het monopolie van de volstrekte eenzaamheid in pacht meent te hebben.

„Geen generatie is eenzamer geweest dan de onze", schrijft Roest Crollius. „Wij zijn van iedereen verlaten, niemand weet raad met ons. Toekomst hebben we niet. Onze ouders zijn moegeleefd. Zij zijn versleten door de afschuwelijke oorlogsjaren en door de nog ergere jaren daarna. Hun gevoel is afgestompt. Aan hun paardemiddelen om nog te redden wat er

te redden valt zijn zelfs wij al gewend, we zijn voor bloed niet meer bang. Zij weten dat het mis gaat en zij verzwijgen het ons uit schaamte. Maar in hun oogen staat het te lezen. Zij laten een barbaarsche wereld aan ons achter en om die niet te zien voetballen we, marcheeren we en verslinden we sigaretten. We staan alleen en kunnen bij niemand terecht, zelfs niet bij elkaar. De strijd om een bestaan heeft ons zoo gedegenereerd dat we niets te erg vinden om het de ander aan te doen, als we er maar één kwartje méér door kunnen verdienen. Voor iedere vacante positie staan we elkaar te verdringen als beesten aan de voerbak. En als we daarmee een stap verder komen duwen we de ander rustig het water in. In de komende oorlog blijft er misschien toch niemand van ons over. Wat wil je nog van ons verwachten? Wij zijn op ons twintigste jaar al een verbitterd en afgeleefd oorlogsgeslacht. Wij proberen alleen nog maar ons lijf te redden."

Het is één der romanpersonages uit *Onheil in de Verte*, die (met gedeeltelijke instemming van de auteur) aldus redeneert; en men voelt er een accent van waarheid in, naast veel intellectuele onrijpheid. De onrijpheid manifesteert zich niet in de scherpe critiek op de generatie der ouders, maar in het gebrek aan vergelijkingsmateriaal. De persoon, die hier sprekende wordt ingevoerd, meent te weten, dat geen generatie eenzamer is geweest dan de zijne; men zou hem kunnen meedelen, dat onder de namen „Weltschmerz", „romantiek", „spleen" etc. etc. soortgelijke wanhoopsbetuigingen door generaties, die nu allang ter ziele zijn, met dezelfde sombere overtuigdheid zijn voorgedragen.

Ma génération! je vois ta morne route
s'enfoncer tristement dans le sombre avenir,
tandis que sous le faix du savoir et du doute,
ma génération! tu vieillis sans agir.
Riches, hélas! riches dès la naissance
des fautes des parents, de leurs remords sans fruit,
nous maudissons, lassés, l'ennuyeuse existence
comme un chemin sans but par les steppes immenses,
comme un festin donné pour la fête d'autrui.

Deze strofe uit de *Elégie Douma* van Lermontow, geschreven in 1838 (geciteerd in de vertaling van Henri Grégoire), kan Roest Crollius bewijzen, dat honderd jaar geleden in bepaalde kringen van een bepaalde generatie dezelfde sceptisch-apocalyptische stemming schering en inslag was als tegenwoordig; het is zelfs zeer de vraag, of bij de Rus Lermontow die stemming niet echter en vertwijfelder was dan bij de Nederlander Roest Crollius. Met andere woorden: het probleem is oud; generatie na generatie heeft tussen de twintig en dertig gemeend, dat zij de allereenzaamste en vangodverlatenste was; het is werkelijk geen speciaal privilege van de na-oorlogse generatie, deze ontdekking van de volstrekte rotheid der wereld... die altijd nog rotter schijnt te kunnen worden, sedert 1838, sedert 1937. ...

Roest Crollius legt zich echter niet neer bij deze ondergangsstemming van één zijner personages. Bij monde van de figuur Seffe, die kennelijk autobiographische trekken vertoont, protesteert hij tegen die stemming; hij verzet zich tegen de aanvaarding van het „appropinquante termino mundi", hij laat deze Seffe een boek schrijven onder de titel *Eer der Menschheid*, waarin de auteur opkomt voor de vertrapte waarden van gerechtigheid en naastenliefde. Het bericht, dat in Duitsland een jongen en een meisje met de bijl worden onthoofd, vervolgt Seffe als een nachtmerrie en inspireert hem tot het schrijven van dit vlammend protest tegen „de grootste zonde der wereld: de dood als straf". *Onheil in de Verte* is dus eigenlijk een boek *over* dat andere boek van Seffe; het is een commentaar, waarin Roest Crollius de ideeën (en gelukkig ook de tekortkomingen en onrijpheden) van zijn romanpersonage op de voet tracht te volgen. Maar omdat hij te duidelijk zelf deze Seffe Verburg is, gelukt hem dat maar ten dele; hij ziet de intellectuele onvoldragenheid van Seffe's ideeën wel onder ogen, maar hij weet er geen fundamentele critiek tegenover te stellen. Op het laatste moment vindt Seffe tijdelijk rust bij het begrip (na veel wanbegrip) van het meisje Marianne; maar deze geborgenheid in de schoot van een liefhebbende vrouw kan, wil het mij voorkomen, moeilijk meer zijn dan een „embryonaal" intermezzo. Het is niet de schuld van de harde en

domme maatschappij alleen, dat de protesterende auteur van *Eer der Menschheid* slechts weinig gehoor vindt, want de uit gevoelsreacties geboren verontwaardiging over het onrecht en de liefdeloosheid heeft zich bij Seffe-Roest Crollius nog niet ontwikkeld tot een protest, dat méér is dan een schreeuw; een schreeuw, met alle sympathieke heftigheid en minder sympathieke slachtofferigheid van dien.

Ziet men dus enerzijds Roest Crollius bezig het „spleen" zijner generatie te documenteren, anderzijds ziet men hem naderen tot het gerechtigheidsidealisme, voortvloeiend uit de verontwaardiging om de justitiële moord en de angst voor de komende oorlog. De benauwing, waaruit de ontdekking van deze oude problemen met nieuwe nuances wordt geboren, is de sfeer, die Roest Crollius in dit boek het best vermag te realiseren; de intellectuele onrijpheid, die hij trouwens door Seffe laat bekennen („Ik heb te weinig nagedacht, Marianne, maar eerlijk gezegd ontbreekt me de moed om er aan te beginnen"), is er de grote schaduwzijde van. Met dat al beschouw ik dit *Onheil in de Verte* als geheel als een getuigenis van des auteurs „terugkeer op de goede weg". In zijn vorig boek immers *(Land van Verlangen)* was hij zozeer een naschrijver van Walschap geworden en was zijn onderwerp bovendien zozeer op de slechtste manier verlitteratureluurd, dat men het ergste voor zijn talent mocht vrezen. Maar *Onheil in de Verte* mist deze epigonistische onbeduidendheid; het is eerder een naïef boek, dat teruggrijpt op de beloften van Roest Crollius' debuut: *Kroniek van een Jeugdzonde;* het is een eenvoudig boek, ook al, omdat de schrijver er zijn litteraire ijdelheden (zijn ongeduldig verlangen om door een geschrift direct te overtuigen, zijn jacht op recensies) en zijn angst voor de dood, als ondergrond van zijn verlangen naar rechtvaardigheid en naastenliefde, tamelijk argeloos in mee laat spreken. Wat de toon betreft, staat *Onheil in de Verte* het dichtst bij een eveneens gedeeltelijk biographisch verhaal als *Ave Caesar* van Jan de Hartog (dat, merkwaardig genoeg, ook door een stuk comedianten-litteratuur van de kwalijkste soort werd voorafgegaan); het is een bekentenis, een rapport van cultuurangsten, opgemaakt door een hyper-prikkelbaar, maar tevens naar

zelfbevestiging en erkenning door anderen snakkend individu; een mens vol tegenstrijdige tendenties, maar die, in dit boek althans, zijn best doet die tegenstrijdigheden zo onbewimpeld mogelijk te laten blijken. Het naïeve, dat hier vaak op de grens van rancune en sentimentaliteit blijkt te liggen, is in de stijl van Roest Crollius geenszins de slechtste eigenschap; wie, zoals hij zelf ergens zegt, voorlopig „de moreele wetten die hem ingeschapen zijn" meer door zijn gevoel dan door zijn verstand laat controleren, doet er beter aan geen verhevenheid of geslotenheid van stijl te veinzen.

Blijft verder de verplichting om dit werk te overtreffen. Dat Seffe-Roest Crollius bekent te weinig nagedacht te hebben, doet niets af aan zijn verontwaardiging; maar wanneer hij zich wil bevrijden van de onvoldragenheden, die zijn roman kenmerken, dan zal hij toch de moed dienen te hebben aan dat nadenken te beginnen! „Een samenleving gebaseerd op de naastenliefde" kan men wel in het wilde weg wensen door het brutaal geweld in Abessinië te verafschuwen en het antisemitisme als een barbaars phaenomeen te veroordelen; maar alleen met heftige geprikkeldheid jegens domheid en doofheid (waartegen men overigens niet genoeg kan ketteren) komt men er niet; men kan beter bij de pessimistische scepsis van Lermontow blijven staan, dan als idealist hardnekkig niets anders doen dan tranen vergieten en de anderen droge wangen verwijten. Ik geloof, dat Roest Crollius uit zijn impasse alleen geraken kan door aan het intuïtief begrip van Marianne een duchtige revisie van zijn intellectuele middelen te verbinden.

ACHTER DE HUMOR

HENRIËTTE VAN EYK: *Intieme Revue*
CH. A. COCHERET: *Poppenkast*

Onder de benaming *humor* verbergen zich de grootste tegenstellingen, die onze samenleving kent... of liever: in de meeste gevallen *niet* kent, want zij noemt humor zowel de grappen uit *Punch* en *De Lach* als de verrukkelijke schakeringen van relativiteitsbesef, die in een schijnbaar doodonschuldige zinswending kunnen liggen opgesloten. Het is met de humor eigenlijk een zeer zonderling geval: de echte humoristen (er zijn, zoals men weet, zelfs beroepshumoristen) hebben in het geheel geen gevoel voor humor; zij hebben van de humor een specialiteit gemaakt, zij hebben de aardigheden, die er alzo te bedenken zijn op deze wereld, in een *systeem* ondergebracht, en nauwelijks treden zij buiten het kader van dat humor-systeem, of zij zijn niet meer in staat om ook maar de geringste dosis werkelijke, niet gesystematiseerde humor te verdragen, zonder zich beledigd, gechoqueerd of in vulgair gezelschap te achten. Wanneer men de macht van de humor zou moeten afmeten naar de uitgebreidheid van de lezerskring van het zoëven al genoemde weekblad, dat zich aandient als de Nederlandse vertaling van Bergsons *Le Rire* (of het Parijse Spotblad *Le Rire?*), dan zou men zowaar kunnen geloven, dat het merendeel der Nederlanders doortrokken was van humor, d.w.z. volkomen overtuigd van de betrekkelijkheid van bepaalde maatschappelijke vooroordelen, geneigd tot lachen over de talrijke zotheden, waarmee Erasmus, zij het in de vorm van een lofprijzing, de spot dreef. Maar lacy, dit soort humor kan het in zwaarwichtigheid opnemen tegen de zwaarwichtigste systeemphilosophen; buiten de spoorwegcoupé worden de humoristen van *De Lach*, die zich alleen even hebben willen afzonderen in een wereld van dwaze verhoudingen en onmogelijke situaties, weer precies dezelfde mensen, die zij waren, toen zij in de spoorwegcoupé stapten. De z.g. humor, die hun op een pre-

senteerblaadje en met net-niet-onfatsoenlijke plaatjes werd geserveerd, heeft slechts gediend om hun beslommeringen een ogenblik te chloroformeren, opdat zij pijnloos de ledige tijd van de reis door zouden kunnen komen. Op zichzelf is dat ook al wat, maar met de humor van Dickens of Hildebrand heeft het al niet veel meer te maken, met de humor van Dostojewsky of Multatuli in het geheel niets. En toch heet dit alles bij elkaar: humor!

Blijkbaar moet ook in dit geval, als zo dikwijls, de naam (de schijnbare eenheid) twee uitersten (de werkelijke tegenstellingen) aangeven en tevens voor elkaar verbergen; want de humoristen van *De Lach* zouden niets begrijpen van de humor van Dostojewsky, en zij, die elkaar in de humor van Dostojewsky rendez-vous geven, vinden niets moeilijker te verteren en derhalve minder lachwekkend dan de gestandaardiseerde moppen van het genoemde billijke kioskenorgaan.

Er staan hier dan ook twee betrekkingen tot de werkelijkheid tegenover elkaar, die zich ongeveer verhouden als in de philosophie de *scholastiek* en het *scepticisme*. De humor van *De Lach* (ik zal dit blaadje gemakshalve maar aanhouden als zijnde het meest afschrikwekkend voorbeeld van systeem-humor) berust op een ingewikkkeld, dikwijls zeer geraffineerd complex van onmogelijkheden, die op het werkelijke leven in het geheel niet meer betrokken worden; de lezer van het moppenblad, die een verfomfaaid heer ziet opduiken uit een totaal aan puin gereden auto en daaronder een z.g. humoristische tekst leest, heeft lang verleerd zich in te denken in de verschrikkingen van het ongeluk; het mopje, waarover hij zich tussen Leiden en Haarlem amuseert, is voor hem niets anders dan een abstract geval, één der vele heilsfeiten van het bij voorbaat aanvaarde dogma: dat de situatie amusant is, en niets anders dan amusant. Dat „geloof" staat voorop, twijfel daaraan wordt door de beroepshumorist niet geduld en met alle mogelijke middelen in de kiem gesmoord; de ganse productie van *Punch*- en *Lach*-drukwerken dient om dat geloof door talloze voorbeelden steeds maar weer te rechtvaardigen.

Is er dus iets tegen deze humor de *scholastische* humor te noemen? Hoe doller de situaties worden, hoe onmogelijker de

tegenstellingen, des te minder kans bestaat er dat de scholastische humor de man, voor wie hij bestemd is, ooit aan het twijfelen zal brengen; want het onmogelijke geval neemt hem zozeer in beslag, dat hij voor een onverwachte humoristische situatie, zoals men die in het leven haast dagelijks tegenkomt, geen oog meer heeft. Die andere soort humor immers grenst steeds aan de tragiek; men kan haar niet systematiseren, waar en in welke vorm zij zich zal voordoen is niet te voorspellen, anders ware zij geen humor in de *sceptische* zin. Om die antischolastische humor te kunnen ontmoeten, moet men zich n.l. volkomen hebben losgemaakt van de gedachte, dat humor gebonden is aan bepaalde situaties (verdrinkende hengelaars, puinhopen van auto's, verliefden en verloofden op canapé's etc.). Men moet eerst het geloof aan de situatie verloren hebben; pas dan kan men de humor van *alle* denkbare situaties afwachten, pas dan rechtvaardigen de dingen, die men dagelijks tegenkomt, zich zelf door zich in overvloed aan te bieden als humoristische stof. De onweerstaanbaarheid van de grote humoristische schrijvers, die geen beroepshumoristen zijn (de „sceptici" dus), moet men dan ook vooral zoeken in de aan ieder systeem ontsnappende onverwachtheid der situaties, die zij scheppen; want nauwelijks loopt ergens het systeem, d.i. de opzettelijk voorbereide intocht en de scholastische rechtvaardiging van een of ander humor-dogma, in het oog, of de humor wordt een cliché en daarmee onverdraaglijk grappig of ernstig voor degenen, die in de humor verlost willen worden van het „thomisme" van *De Lach*.

Tussen scholastische en sceptische humor zijn allerlei overgangen, want geen enkele uiting van humor is *geheel* vrij van systeemdwang en geen enkele uiting van humor is *geheel* in de systematiek vastgelopen; maar met dat al mag men het wel als onbetwistbaar zeker beschouwen, dat verreweg het grootste deel van de aan de markt gebrachte humor tot de scholastische behoort, d.w.z. meer door het systeem dan door de spontaneïteit, meer door het geloof in de situatie, dan door het besef van de betrekkelijkheid aller dingen beheerst wordt. Met name de humor, die in dag- en weekbladen met het etiket humor wordt verkocht (De Daverende Dingen Dezer Dagen),

is scholastische humor; hij kan daarom in zijn soort heel verdienstelijk zijn, want met al-dan-niet-verdienstelijkheid heeft deze onderscheiding natuurlijk niets te maken; vooral Engeland is rijk aan uitstekende humor-scholasten, die echter tot in hun tenen en kiezen... scholastisch blijven. Een van de zeer zeldzame uitzonderingen op dit gebied in Nederland is de humor van *De Kleine Krant*, het humoristisch bijvoegsel van de *Groene Amsterdammer*, die zijn bekoring ontleent juist aan de sterke sceptische inslag; een „scepticisme", dat te verrassender aandoet, omdat men op dergelijke pagina's (helaas!) nauwelijks meer sceptische humor durft verwachten. De publieke opinie, die de opinie van niemand en allen is, verzet zich in deze eeuw meer nog dan in de vorige tegen zulk een humor, die betrekking heeft op de werkelijkheid; want zulk een humor is critisch, is de voorbode van een critische geestesgesteldheid, en alleen de scholastische humor is volkomen ongevaarlijk, want in de abstractie van de situatie is hij bij voorbaat losgemaakt van de werkelijkheid. Het is mij dan ook herhaaldelijk gebeurd, dat ik de humor van *De Kleine Krant* als het summum van flauwiteit hoorde qualificeren, en dat meestal door mensen, die van de humor scholastische bevrediging verlangen; de dada-kant van de sceptische humor is hun volkomen vreemd, want het is juist dit dada-element, dat dikwijls de scherpste critiek op bepaalde maatschappelijke verschijnselen inhoudt; en de scholastische wil geen critiek leveren, wil slechts de ledige tijd doden en de lachspieren lenig houden. Dat is een uiterst belangrijk verschil in doelstelling; de scholastische humor dient dan ook hoofdzakelijk als „uitlaatklep" (aan de bittertafel), terwijl de sceptische humor de gehele persoonlijkheid doortrekt en juist aan de bittertafel gewoonlijk het zwijgzaamst is. De scholastische humor nadert de lolligheid al blijft hij daarvan onderscheiden door de berekendheid van het systeem; de sceptische humor nadert de satyre, al blijft het accent der betrekkelijkheid (óók van haat en verachting) te zeer overwegen, dan dat men hem met de hatende en verachtende satyre klakkeloos zou kunnen vereenzelvigen; tussen lolligheid en satyre beweegt zich alle humor. Koenen geeft als definitie van „humor": „oog en gevoel voor vrolijk

makende tegenstrijdigheden", „ernst met luim", „vrolijkheid met weemoed vermengd"; noch de lolligheid, noch de satyre hebben dat karakter van mengsel, zodat wij *hier* tenslotte nog één criterium vinden, dat zo diametraal tegengestelde verschijnselen als de scholastische en de sceptische humor tegenover andere verschijnselen verenigt. Maar die band is zwak; het is de band tussen de vele lachers, die door het physieke feit van het lachen soms tijdelijk vergeten, waarom zij eigenlijk lachen, om een scholastische mop of een sceptische critiek. ...

Over de humor van Henriëtte van Eyk heb ik bij een harer vorige boeken (*Gabriël, de Geschiedenis van een Mager Mannetje*) uitvoerig geschreven en toen getracht door een vergelijking met de tekenfilm een formule te vinden voor de eigenaardigheden (sympathieke en antipathieke) van haar stijl; ik wil niet in herhalingen vervallen bij dit nieuwe boek, *Intieme Revue*, want Henriëtte van Eyk vervalt zelf genoeg in herhaling van haar eigen stijl. Zij kan er niet genoeg van krijgen, een bepaalde gave, die haar inderdaad geschonken is (de gave om tegenstellingen op een originele manier te verenigen tot een weerbarstig geheel), uit te buiten en zo is dit vervolg op *De Kleine Parade* geenszins verrassend. Op haar humoristische manier geeft de schrijfster aan, dat zij daarvan zelf wel iets vermoedt. Zij laat n.l. Thérèse Wentinck, de dame, die haar avonturen opschrijft, ergens tegen haar critici uitvaren met de volgende woorden:

„Dan is er een categorie (van critici), die wit op zwart insinueert over een „vast procédé" (wat ik niet begrijp), over „maniertjes" (waar ze zèlf in stikken), en over „een truc". Wat die truc betreft, dat is zoo. Maar het is mijn truc, en niet de hunne, wat natuurlijk jammer voor ze is. Het is als Columbus, die met een ei op tafel sloeg, en ik zie niet in wat er tègen een truc is, vooropstaand natuurlijk dat ie goed is, wat ie is, waarom ik er zóó blij mee ben, dat ik er haast niet zoomaar zonder meer mee op kan houden, waarom ik er over denk nog eerst een cursus (tegen betaling) over 'm te geven om 't uit te leggen, zoodat iederéén 't dan zal kunnen, óók de categorie van daareven, die er natuurlijk misbruik van zal maken als mosterd na

den maaltijd, wat mag van mij, omdat ik voor de toekomst al een nieuwe uitdrukkingsvorm gevonden heb."

De laatste zin houdt een nog niet vervulde belofte in, voorzover iemand in een humoristische stijl iets beloven kan; maar de verdediging van de truc, die, zoals alles bij Henriëtte van Eyk wel half ernstig gemeend zal zijn, klinkt niet bepaald overtuigend; truc blijft truc, ook al heeft men er met het volste recht patent op genomen en het is een feit, dat een stijl als die van Henriëtte van Eyk op den duur de truc niet kan verbergen. Om het met de onderscheiding scholastisch-sceptisch te zeggen: Henriëtte van Eyk, wier humor een duidelijk sceptische inslag heeft (critiek op mensen en menselijke subs. maatschappelijke verhoudingen), gaat zich meer en meer met een scholastisch systeempje vereenzelvigen, waarin ze zich klaarblijkelijk geweldig lekker voelt. Dat is het noodzakelijk gevolg van een soort grilligheid, die tot in het oneindige wordt voortgezet; de lezer kan zich niet meer bevrijden van de gewildheid, die iedere grilligheid aankleeft en die op het laatst al het andere voor hem verdringt. Daarbij komt, dat de fantasie hier minder gelukkig is dan in *Gabriël;* reden waarom men Henriëtte van Eyk bescheiden in overweging zou willen geven om in haar redenering over de truc vooral de nadruk te leggen op de nieuwe uitdrukkingsvorm der toekomst.

De heer Cocheret, bekend als schrijver van Schetsboekbladen in de *N.R.C.*, heeft vijftig van die bladen gebundeld onder de titel *Poppenkast*. In boekvorm krijgt dit soort proza, dat voor de krant geschreven werd, wel een wat al te gewichtig reliëf; eerlijk gezegd, het behoort bij ons dierbaar dagbladbedrijf en deszelfs even dierbare vergankelijkheid; ik wil er niet aan denken, wat er zou gebeuren, als wij alles, wat wij in de krant schrijven, in een boek moesten laten binden! Maar voor de notities van de „Schetsboekanier", heeft de Eeuwigheid thans een uitzondering gemaakt, dus moeten wij ze nu ook als boek beoordelen. De heer Cocheret dan houdt het midden tussen een journalistiek impressionist, wiens stijl afstamt van het Tachtiger proza, dat „schilderde", en een humoristisch moralist, wiens critiek echter altijd bij die schilderachtigheid

blijft aangepast; op de achtergrond vermoedt men toch doorlopend een mens, die een beetje coquet en een beetje sentimenteel is en van die gevoelens uit momentopnamen maakt in woorden. Hoewel Cocheret wel eens ondeugend is, zou men zijn humor toch overwegend scholastisch moeten noemen, evenals zijn vlot getekende plaatjes, die het boek versieren: er is geen zweem van een neiging tot werkelijke relativering der mensen en hun verhoudingen onderling te vinden, dit in tegenstelling met de humor van Henriëtte van Eyk, waarin wel degelijk een element van sceptische critiek zich doet gelden. Voor de gemakkelijk ontroerbaren, die een vleugje lief met een vleugje leed gaarne combineren, zijn de schetsen van Cocheret uitgezochte lectuur; maar ik lees toch liever *De Kleine Krant*.

DE ONPERSOONLIJKE COENEN

FRANS COENEN: *Onpersoonlijke Herinneringen*

Bij het overlijden van Frans Coenen in Juni van het vorige jaar heeft men hem nog niet kunnen beoordelen naar het kleine, maar uitstekende boekje, dat zonder enige twijfel het meest „blijvende" onder zijn werken zal blijken te zijn. Want deze *Onpersoonlijke Herinneringen*, grotendeels postuum in het tijdschrift *Groot Nederland* en later in boekuitgave verschenen, vormen een synthese van Coenens beste qualiteiten, terwijl men zijn minder waardeerbare er volkomen in mist. Het is, als hadden Coenens talenten besloten elkaar nog eenmaal, en thans zo compleet mogelijk, rendez-vous te geven, om hun meester zo voordelig mogelijk afscheid te laten nemen van het leven; en mede daarom zijn de *OnpersoonlijkeHerinneringen* voor mij een zo bijzonder *persoonlijk* getuigenis van de persoonlijkheid Coenen, die niettemin geen moeite heeft gespaard om verscholen te blijven achter „het Huis" en zijn bewoners, het Amsterdamse grachtenhuis, waarvoor – het is een publiek geheim – het Museum Willet-Holthuysen model heeft gestaan. Van dit museum is Coenen jarenlang conservator geweest, en hij toont in deze *Herinneringen* niet alleen de sfeer van het huis, maar ook de achtergrond van menselijke toevalligheden, waaraan het museum zijn ontstaan dankt, in zich te hebben opgenomen.

Men moet het bijna betreuren, dat deze conservatorsbetrekkingen aan kleine particuliere musea uit de tijd raken; het zijn van die aangename anachronismen, daterend uit een periode van inniger verband tussen cultuur en patriciaat; het waren doorgaans niet veel meer dan sinecures, maar daaraan ontleenden zij juist hun betekenis. Ik ben geen reactionnair en geloof dus niet, dat het verdwijnen van zulke culturele sinecures de ondergang der beschaving betekent; maar het is zeker, dat een figuur als Frans Coenen, die men in de Nederlandse

litteratuur al zeer ongaarne gemist zou hebben, in menig opzicht de typische projectie is van het conservatorschap op de letteren. De conservator kan iemand zijn met luimen en grillen, hij kan zelfs aan elkaar hangen van zulke stemmingen en ontstemmingen, zonder dat de maatschappij hem dat aan den lijve doet voelen door hem brodeloos te maken; hij wordt als het ware „getrapt" gekozen, tussen zijn positie en de maatschappij zetelt het bijeengegaarde kapitaal, dat een zekere eigenmachtigheid heeft gekregen en zijn conservator in bescherming neemt tegen de al te onmiddellijke venijnigheden en grovere wreedheden van het sociale leven. Coenen nu was in zijn geschriften een man, wiens onafhankelijkheid door iedereen is erkend; maar het is, ook hier, de onafhankelijkheid van de conservator, die, zou men kunnen zeggen, een collectie kleine onafhankelijkheden beheert, zonder dat hij door een grote lawine van onafhankelijkheid wordt meegesleept. Het welbekende maandelijkse „pruttelen" van Coenen in *Groot Nederland* was daarvan de afspiegeling; het was een étalage van zuinig uitgemeten voorkeuren en rijkelijk, maar ook weer zonder felle haat gedistribueerde afkeuring. Waar dat alles op berustte, waarvan men het moest herleiden? Coenen heeft het bij mijn weten nooit precies geformuleerd, waarschijnlijk omdat hij in zijn verzwegen conservatorschap op de achtergrond een natuurlijke basis had gevonden, die hij tegenover niemand behoefde te verontschuldigen.

Niet als verontschuldiging, maar als „onpersoonlijke kroniek" zijn dan ook de herinneringen opgesteld, die tegelijk de wordingsgeschiedenis van Coenens conservatorschap (verzwegen) vertegenwoordigen. De „ik", die heel even ten tonele verschijnt, om de lezer het huis binnen te leiden en het gevonden reisjournaal van de heer Diefenbach te introduceren, trekt zich aanstonds weer bescheiden terug; de sfeer der „onpersoonlijkheid" blijft verder regeren. Maar met dat al ben ik er van overtuigd, dat de uitstekende toon van dit boekje (een werkelijk bereikt evenwicht van beheerst gevoel en ironische critiek) te danken is aan Coenens intieme persoonlijke relatie met het onderwerp, waarover hij ditmaal schreef. Het is de relatie van de conservator tot het huis, waarin een zonderlinge

samenloop van omstandigheden hem bracht, waar hij critisch tegenover stond en waaraan hij toch gebonden raakte. En vooral: er is in de *Onpersoonlijke Herinneringen* niets terug te vinden van de dogmatische toepassing van het naturalisme, dat zijn romans in het genus van *Een Zwakke* zo snel heeft doen verouderen; met al zijn onpersoonlijkheid is de schrijver hier toch volkomen aanwezig in zijn stijl; hij tracht ook niet meer te zijn dan de chroniqueur van het huis en zijn mensen, en daardoor worden deze herinneringen vanzelf meer. Een goed schrijver hijgt niet; hij geeft eer te weinig dan te veel, in het bewustzijn, dat het teveel uit het te weinig geboren wordt. Nu was het hijgen nooit een slechte eigenschap van Coenen, en daarvoor behoefde men dan ook geen angst te hebben; maar Coenen pruttelt evenmin in dit boekje en die zelfbeheersing stempelt zijn *Onpersoonlijke Herinneringen* tot een eersterangs voorbeeld van de stijl Flaubert.

Reeds de compositie van de *Onpersoonlijke Herinneringen* is een bewijs van de grote ongedwongenheid, waarmee Coenen zijn laatste werk heeft neergeschreven. Er is een inleiding, die een suggestieve, maar nergens hinderlijk uitvoerige beschrijving geeft van het huis aan de Amsterdamse gracht; door die inleiding wordt men geleidelijk aan opgenomen in de sfeer, er kondigt zich iets aan, via de scherpe kattenlucht, van een echt Amsterdams patriciërsdrama zonder schreeuwende dramatische coulissen, een drama van *geld* en *kunst*, beide door elkaar gecompromitteerd in snobisme, dilettantisme, kunstbeschermerschap. Dan duikt uit die boedelbeschrijving het reisjournaal op van de heer Diefenbach, die schreef, omdat hij reisde. Hier wordt Coenen de man, die een ironische commentaar schrijft bij deze door hun authenticiteit bepaald overstelpende aantekeningen van een Hollandse rentenier uit de jaren vijftig der vorige eeuw. Deze heer Diefenbach is de vader van Louise Diefenbach, de „halve vrouw", die door haar huwelijk met Abraham Le Roy, een fuifnummer met artistieke neigingen, aangewezen wordt door het noodlot om de gemeente Amsterdam een huis met schilderijen te schenken. Volkomen ongedwongen is nu Coenens overgang van het reisjournaal op de historie van Louise; een historie, die tegen

het einde op een meedogenloos scherp geziene tragedie uitloopt. Met de dood van Louise en de tenuitvoerlegging van haar testament zijn wij weer terug in de sfeer van het begin, in de kattenlucht; de slang heeft zichzelf in de staart gebeten, of, met andere woorden: het huis, waarvan Coenen uitging, is weer niets dan *huis* geworden, nadat het een aantal jaren gediend had om de levens van Abraham Le Roy en Louise Diefenbach, bij wijze van „hogere gril", te omsluiten.

Men kan de titel van dit boek: *Onpersoonlijke Herinneringen* op twee manieren interpreteren. In de eerste plaats zijn deze herinneringen onpersoonlijk, omdat de schrijver zich, in dit opzicht volkomen leerling van Flaubert, verborgen houdt voor de lezer; vooral in het laatste deel van het boek is dat het geval, want bij de commentaar op het reisjournaal van de heer Diefenbach komt de commentator zijns ondanks toch telkens even om de hoek kijken. Maar ook in een andere zin is dit geschrift een „onpersoonlijk" geschrift; het heeft n.l. mensen tot onderwerp, die voor alles onpersoonlijk *zijn*. Coenen laat dat telkens doorschemeren, wanneer hij de fragmenten uit het journaal van de heer Diefenbach reproduceert. De heer Diefenbach, reiziger uit aandriften, die ons alleen bij benadering bekend zijn, leidde een „slaapwandelaarsleven"; hij ging met zijn vrouw en dochter om, zonder ooit de gestandaardiseerde gevoelens van zijn *klasse* (de bourgeoisie van het afgesloten Nederland onder en na de Merchant King) te buiten te gaan. Uit zijn notities blijkt niet, of hij gelukkig dan wel ongelukkig was; om zoiets te zijn, moet men n.l. eerst persoonlijk zijn, moet men de tegenstelling tussen het ene en het andere punt kennen. „Kan men meenen", zegt Coenen, „dat deze menschen eenzaam waren, die elkaar, zooals men zegt, nooit „nader kwamen"? Dit zou beteekenen een behoefte mede te deelen van gevoelsleven, dat men eerst zelf gevoeld moest hebben, een gevoelsleven apart van de anderen. En dat was er feitelijk niet. In het gemeenschappelijk formeele ging hun aller gevoelsleven op, zoolang er niets voorviel buiten den gewonen, bekenden gang der dingen. Zij behoefden dan geen woorden om elkaar te begrijpen. De meest algemeene termen waren voldoende. En in dien „gewonen gang" vielen ook

ziekte en dood, de geijkte „rampen en wisselvalligheden des levens", al wat sedert onheuglijke tijden het menschdom overkwam, een vasten naam had en toelaatbaar was."

En inderdaad, het reisjournaal van de heer Diefenbach is een der kostbaarste bijdragen tot de kennis van de gemiddelde Hollander dier dagen, van die „Chinezen van Europa", die van het „frivool of cynisch buitenland" niets opmerkten dan hetgeen zich direct liet klasseren in Hollandse categorieën. Ik zou naast het reisjournaal van de heer Diefenbach het dagboek van een mijner voorvaderen kunnen leggen, die niet minder dan 46 delen gevuld heeft met aantekeningen over alles en nog wat, zonder dat men er iets hoegenaamd uit kan afleiden over problemen van de tijd, over de revoluties in dit werelddeel, (laat staan er buiten) of over de verandering der geesten. Men moet de persoonlijke ervaringen met een lantarentje zoeken, en zelfs na zulk speuren is de oogst uiterst gering; een bewijs, hoe datgene, wat wij „persoonlijk" noemen, een *uitzondering* is op de *regel* van het „onpersoonlijke". Wat de heer Diefenbach b.v. van Parijs rapporteert, is ontzaglijk boeiend door de volkomen afwezigheid van alles, wat werkelijk Parijs is; in deze visie is Parijs slechts een wat zonderling uitgevallen kolonie van het toenmalige Amsterdam. Zo geeft de heer Diefenbach op onnavolgbare wijze verslag van enige toneelstukken, waaronder één, dat hij *Le Deplomat* noemt, die hij in 1845 in het Gymnase Dramatique heeft gezien:

„Men begon met Le Deplomat; zijnde een Ionk onbekwaam Losbol welke aan het hof komt zonder eenig Caracter en egter in de Deplomatie met een huwelijk wonderen doet en daarom op het slot uitroept, morgen zal ik hooren wat wonder ik verrigt heb uit het dagblad–het 2e IJelva of het russche stomme meisje zijnde een histori uit de laatse Oorlog van Smolensch het 3e Les Murs ont des oreilles. Een intrige in het hof zeer goed uitgevoert door een slegts 16 Jarige knaap welke aan het hof komt met zijn Soeur de lait en aan den koning zijn beklag doet over zijn Gunsteling welke vrijpostigheid gebruikt heeft met dat Jong meisje het slot is zeer aardig 4e La vie en partie double een lugtige knaap welke trouwen zal een eenvoudig rijk burgermeisje en die ter zelven tijd een geestige Naaister bezocht en

vrolijke partijen mede onderhout, en eens pannekoeke (crêpe) bakt, ten haare huize toen zijn aanstaande aldaar komt om wat te kopen, de zaak eindigt zooals die soort doen, met dat er niets van 't huwelijk word. Om 12 uur 's nagts terug met regen."

Als zoiets niet onweerstaanbaar van onpersoonlijkheid en tevens onweerstaanbaar Hollands is, dan weet ik het niet.

Speelt Coenen in dit gedeelte van zijn boek hoofdzakelijk de rol van interpreterend „uitgever", in de laatste helft heeft hij alle gelegenheid om zijn interpretatie des heren Diefenbachs dochter Louise en haar echtgenoot Le Roy tot hoofdinzet te maken. De dochter aardt in zoverre naar de vader, dat ook zij voor alles onpersoonlijk is; zij stelt zich ten doel haar halfmannelijke natuur te verbergen achter het effen gelaat van de maatschappelijke dame; de afwijking, waarvan zij toch de dupe is, wordt haar niet eens bewust als een tragedie, zo sterk is de macht, die de onpersoonlijke conventie over haar heeft. Zij trouwt met de verlopen bonvivant Le Roy, omdat dit huwelijk haar bestaan maatschappelijk kan wettigen. In haar samenleven met deze pierewaaier en artistenvriend groeit zij langzamerhand scheef tot de zonderlinge vrouw, die tenslotte zelfs haar ongeneeslijke ziekte verbergt, omdat zij anders tot persoonlijke relatie met de arts zou moeten komen. Zij tracht van haar man nog te maken wat er van te maken is; zij probeert hem van zijn drankzucht af te leiden door hem op Barbizon te wijzen, zelfs door hem aan het schilderen te zetten. Maar dat alles geschiedt niet uit een doelbewust persoonlijk motief; het is een onderdeel van de onpersoonlijkheid, waarin het persoonlijke slechts als contrabande wordt toegelaten. Men denkt tegen het slot, dat tot het allerbeste proza van Coenens hand behoort, telkens aan Flauberts *Un Coeur Simple;* deze ondergang van Louise in de kattenlucht is niet alleen triest, zoals het naturalistisch proza van Coenen, het is ook werkelijk aangrijpend en macaber.

In het boek, waarvan hij de verschijning niet meer heeft mogen beleven, en waarop hij welbewust het etiket der onpersoonlijkheid heeft gedrukt, leeft Coenen voor ons het sterkst; niemand late het ongelezen, die hem in de *persoonlijkste* zin „de laatste eer" wil bewijzen.

INDISCH LANDSCHAP

BEB VUYK: *Duizend Eilanden*

„Beb Vuyk is in 1905 te Rotterdam geboren. Haar jeugd kenmerkt zich door een drang naar avontuur en daar de omgeving nog al vrij vervelend is begint ze al heel jong te schrijven, welke producten gepubliceerd, de verwonderde spot der niet en wel bevoegde paedagogen uitmaakt.

„Schrijven wordt nu een geheime zonde en om niet de openbare schande van een teruggezonden manuscript te riskeeren, stuurt zij jaren lang niets in. Tenslotte heeft zij den moed iets naar *De Vrije Bladen* te zenden en dan komt min of meer het succes.

„In dat zelfde jaar moet gekozen worden tusschen een toekomst geheel aan de litteratuur gewijd en een werkkring in een Indisch Opvoedingsgesticht voor Verwaarloosde Kinderen. En uit angst om in abstracte theorieën te vervreemden van het gewone bestaan der menschen en uit verlangen naar een nieuw land en een fellere zon, vertrekt zij in 1930 naar Java.

„Twee jaar later trouwt zij en gaat wonen op een thee-onderneming. Juist als zij met schrik merkt dat het leven eentonig begint te worden, ehrenfest geheiratet, een „Mevrouw" met huis, tuin en een baby op komst, wordt haar man ontslagen en vertrekken zij begin '33 naar een verwaarloosde Kajoepoetiholie-concessie op Boeroe. De schrijfster zelf zegt nog:

„Mijn leven is slechts in zooverre interessant, dat ik volkomen gekregen heb wat ik er van verlangde, een moeilijk en uitzonderlijk bestaan in geheele vrijheid buiten de bewoonde plaatsen der menschen. Kleine onaangenaamheden, hitte, eenzaamheid, de afwezigheid van alle comfort en de angst voor de dood bij de geboorte en ziekte van twee kleine jongens hebben die vreugde niet kunnen temperen."

Deze levensbeschrijving is niet van ondergetekende afkomstig, maar men vindt haar op de omslag van de roman *Dui-*

zend Eilanden. Ik neem haar niet alleen over om de lezer volgens de beste inlichtingen op de hoogte te brengen van de schrijfsterscarrière van Beb Vuyk, maar ook, om het nietszeggende van dergelijke informaties met een voorbeeld aan te geven. Er steekt in de wijze van opdienen iets, dat niet sympathiek aandoet en dat (ten onrechte lijkt mij) van Beb Vuyk een ietwat aanstellerig portret suggereert; aardigheden als over de „niet en wel bevoegde paedagogen" en over de „moed om iets naar *De Vrije Bladen* te zenden" zullen, dunkt mij, een averechtse invloed hebben op degenen, die een roman zonder vooroordeel willen gaan lezen. Ik wil dan ook veronderstellen, dat niet Beb Vuyk zelf het initiatief nam tot deze „service", maar dat de uitgever zich tot een weinig reclame verplicht heeft geacht. Een schrijfster mag niet meer voor zichzelf spreken, maar zij moet worden ingelijfd, geadverteerd, gevulgariseerd. Want de persoonlijkheid Beb Vuyk, die uit het boek spreekt, is zeker niet zo joviaal en guitig als uit het geciteerde zou kunnen worden opgemaakt.

En nog een opmerking vooraf. *Duizend Eilanden* maakt deel uit van een reeks *Voortrekkers*, die door Anthonie Donker wordt geleid. Het idee om nog weinig bekende auteurs onder het patronaat van een gangbare naam te introduceren, is als zodanig natuurlijk geenszins verwerpelijk; maar waarom moet het leiden tot een soort advertentie van Anthonie Donker op voor- en achterpagina, die de lezer alle moed beneemt om zich zelf nog een oordeel te vormen? Wil de redacteur van een reeks uitgaven, waarvoor hij de verantwoording wil dragen, één zijner protégés inleiden, dan heeft hij dat m.i. niet te doen als spreektrompet van de uitgever, maar in het boek; zulk een inleiding geeft cachet, de proclamaties op de omslag maken de indruk van advertenties.

Dit arrangement kan natuurlijk toeval zijn; maar aangenomen dat het zo is, dan nog moet ik mij hogelijk verbazen over de manier waarop Anthonie Donker Beb Vuyk een dienst meent te moeten bewijzen. Hij begint n.l. met haar eerste novellen onmatig op te blazen en te beweren, dat het proza van Beb Vuyk „onder de auteurs van haar generatie dadelijk erkend (werd) als behoorend tot het sterkste en beste, dat door

de jongeren aan verhalend proza werd voortgebracht". Daarop volgt dan een passage over de Indische litteratuur in het algemeen. „Aan Indische romans", zegt Anthonie Donker, „was de Nederlandsche litteratuur altijd arm, slechts Couperus en Aug. de Wit, onlangs schier onopgemerkt zeventig jaar geworden, schreven er enkele voortreffelijke. Sindsdien maakte mevr. Székely-Lulofs naam door een gelukkige samenwerking van haar verteltalent en haar onderwerpen, zoo vol herinnering voor tal van Oud-Indischgasten. Het zou een geheele analyse vereischen in vergelijking te treden, in waardevergelijking vooral."

Deze vergelijking, subs. waardevergelijking geeft Anthonie Donker echter niet. Niemand zou dat ook van hem kunnen vergen, wanneer hij niet a gezegd had, met de kennelijke bedoeling zich door het weglaten van b aan de verdere consequentie van zijn stelling over de Indische romans te onttrekken! En deze stelling nu is zo in het oog lopend onjuist, dat men zich er over verbaast haar door een bevoegde criticus neergeschreven te zien. Blijkbaar heeft Anthonie Donker, die „slechts" van Augusta de Wit en Couperus vernam, *Max Havelaar* niet de moeite waard geacht om onder de Indische romans te worden opgenomen. Blijkbaar heeft hij nooit gehoord van het oeuvre van Maurits, dat uit zeven romans bestaat en dat mede tot het allerrepresentatiefste gerekend moet worden van wat over Indië en Indische toestanden is geschreven. Blijkbaar kent Anthonie Donker evenmin *Het Land van Herkomst* van E. du Perron, die men toch naast de (hier aan Oud-Indischgasten geëndosseerde) romans van mevr. Székely-Lulofs wel heel even mag vermelden, al ware het slechts pour acquit de conscience. Het is helemaal niet erg, dàt hij al deze boeken niet kent, of ze niet noemen wil; maar zou hij er dan niet beter aan gedaan hebben, dit toch wel zeer onvolledig gedocumenteerde onderwerp maar onaangeroerd te laten? Sunt certi denique fines, wat de onwetendheid in litteraire zaken betreft, vooral wanneer men zich geroepen acht als inleider te fungeren, en een nog onbekende schrijfster aan het publiek voor te stellen. Dat de vergelijkende analyse ontbreekt, kan men dan ook nauwelijks betreuren.

Ik geloof, dat Anthonie Donker met deze wijze van aankondigen Beb Vuyk dan ook een reputatie heeft opgedrongen (bij voorbaat en zonder behoorlijk afstand te nemen tot het vraagstuk Indische romans), waarvan zij zich eerst weer zal moeten bevrijden; en dat was volmaakt onnodig geweest. De inleider had haar boek zijn volle sympathie kunnen meegeven (want het is een boek, dat sympathie verdient), zonder het op een vrij groteske manier te afficheren. Immers, de „ehrenfest geheiratete Mevrouw met huis, tuin en een baby op komst" geeft in *Duizend Eilanden* bewijzen van een beschrijvend talent en een werkelijk gevoel voor de Indische sfeer, waaraan men gaarne alle waardering wil schenken; maar het is onbillijk daarom haar zwakheden te verzwijgen, en het is absoluut onzinnig haar boek eersterangs te noemen(zoals Donker in zijn aanbeveling doet) en dan Multatuli, Maurits en Du Perron, de drie belangrijkste schrijvers van en over Indië, eenvoudig te laten verdampen. Ik zou het woord „eersterangs" hier liever vervangen door „onmiskenbaar *zuiver*"; want de indruk, die men van Beb Vuyks proza krijgt, is een indruk van grote zuiverheid, die nog geen definitieve vorm heeft gevonden. In het ensemble der Indische litteratuur zou men haar waarschijnlijk het best kunnen stellen naast Augusta de Wit, omdat haar verhouding tot Indië voorlopig hoofdzakelijk in de knappe en werkelijk suggestieve beschrijving van landschap en sfeer tot uiting komt; natuurlijk is daarmee het generatieverschil niet weggecijferd, terwijl ook de stijlmiddelen van Beb Vuyk niet dezelfde zijn als die van Augusta de Wit. Als men dus de analyse zou willen beproeven, die Anthonie Donker heeft nagelaten te beproeven, dan zou men toch wel dienen te beginnen met de categorieën van het *beschrijvende* en het *psychologische* proza te onderscheiden. Beb Vuyk behoort dan, in tegenstelling tot de „slordige", maar dikwijls bijzonder scherpziende psycholoog Maurits, tot de beschrijvende auteurs, met Augusta de Wit, terwijl Multatuli, Couperus en Du Perron, met Maurits, psychologisch georiënteerd zijn, al ontbreekt bij hen het element beschrijving geenszins (bij Couperus, in *De Stille Kracht*, is het overigens het minst waardeerbare element). Daarop zou men dan kunnen laten volgen een

keuring naar de eerste, tweede, derde enz. rang, als men daaraan behoefte gevoelt.

De onmiskenbare zuiverheid van *Duizend Eilanden*, die zich in de qualiteiten van het beschrijvend proza verraadt, kan men het best constateren, als men de fragmenten over de pest leest uit dit boek, of de zeer goed geschreven inzet, die helaas meer belooft dan het vervolg geeft. Die inzet is verreweg het geslaagdste deel van de roman, en daaruit alleen al zou men durven concluderen, dat Beb Vuyk, wanneer zij eenmaal haar persoonlijke vorm gevonden heeft, in staat zal zijn een uitstekend boek te schrijven. Zij geeft hier de „voorgeschiedenis" van de jongste employé op de theeonderneming Goenoeng Kembang, Ab Daalders, met enkele zinnen aan, die de kleine tragedie van deze „voorgeschiedenis" volkomen invoelbaar maken. Ook de aankomst van Daalders op zijn standplaats (het besef van door de invloeden ener overhaaste jeugdliefde te zijn misleid) is nog geheel in deze toon; de schrijfster beheerst tot hier haar materie geheel. Maar als men verder leest, blijkt meer en meer haar gebrek aan compositorisch talent en aan psychologische intuïtie; de belofte van de inzet wordt niet ingelost, de roman blijkt eigenlijk een uitgedijde sferische novelle, die de omvang niet goed kan verdragen. Wel blijft de authenticiteit van de beschrijvende gedeelten en kan men herhaaldelijk op passages stuiten, die niet onderdoen voor het begin, maar de verbrokkeling in losse episodes zonder inwendige samenhang laat zich steeds duidelijker voelen. Er is een tweeslachtigheid in *Duizend Eilanden*, die zich op den duur wreekt; men vermoedt, dat Beb Vuyk de roman heeft willen schrijven van de employé's Daalders en zijn collega Van Waerlaarden, maar men moet tevens constateren, dat zij geen heldere uitbeelding van haar karakters kan geven en in een reeks van beschrijvende „taferelen" de koers kwijt raakt. Het motief van de (veelbelovend geïntroduceerde) jeugdliefde, die Daalders in zijn „beroepskeuze" beïnvloedt, wordt daarbij vrijwel losgelaten; ook de hoofdpersoon verbleekt, naarmate zijn achtergrond meer de aandacht vraagt. Dat is een fout, en een ernstige, want de ontwikkeling van Daalders interesseert ons nu niet meer. Ook het conflict tussen de generaties, ieder

met hun eigen moraal ten opzichte van de grond, waarop zij leven en werken, dat een belangrijk tegenmotief had kunnen worden, blijft schimmig.

Het lijkt mij noodzakelijk om deze kanten niet te verzwijgen, want men mag veronderstellen, dat de schrijfster in staat zal zijn haar zwakheden te beseffen. Misschien zou er al veel gewonnen zijn, wanneer zij met de zo gangbare tegenwoordige-tijd-stijl brak, want het is juist die stijl, die verbrokkeling door gemoedelijke uitvoerigheid in de hand werkt; in de tegenwoordige tijd is alles zo „present", en zo verleidelijk om aan te raken. Ik geloof niet, dat Beb Vuyk op den duur met dit procédé getrouwd zal blijven; zij heeft het in ieder geval niet nodig, zoals sommige journalistieke talenten het nodig hebben. Want ik wil er tenslotte nog eens de nadruk op leggen, dat de sfeer, die in *Duizend Eilanden* hoofdzaak is gebleven, het element is, dat de lezer met veel onvolmaaktheid verzoent. In die sfeer-aanduiding ontbreekt het cliché, ontbreekt de vlotheid, ontbreekt ook de goedkope romantiek; het landschap is gezien, geroken en betast.

„Het water is glad en glinsterend als staal. De maan begint op te komen. Eilanden verdonkeren de horizon, Ceram, Boeroe en het kleine Manipa. De lichtvleugel van Poeloe Soeangi wiekt iedere derde seconde over het water.

„En achter deze eilanden andere eilanden, duizend eilanden, vlakten en bergen, groenbeboscht en onontgonnen. Dit is geen droom maar de werkelijkheid van zweet en zorg en eentonige dagen. Grond, eigen grond, waarin een mensch kan uitgroeien als een boom."

Zo eindigt de roman: met een hoopvol perspectief, naar ik hoop, niet alleen op de Molukken. ...

KATHOLIEK VERZET

ANTON VAN DUINKERKEN: *Verscheurde Christenheid*

„Op verwonderlijk jeugdigen leeftijd ontwerpt hij met groote zekerheid een ondoordringbaar systeem, en zoodra het geboekstaafd is, begint hij te werken om het in de samenleving belichaamd te zien. Hij verandert er weinig aan, verbetert slechts de formuleering en breidt in de herdrukken vooral het bewijsmateriaal uit. Zijn leer – hij wil het zoo – moet objectief betrouwbaar zijn. Ze beantwoordt aan zekerheden, die zich niet laten weerspreken."

Is dit een karakteristiek van de persoonlijkheid Van Duinkerken, zoals wij die uit zijn geschriften hebben leren kennen? Neen, het is een onderdeel van de karakteristiek, die Van Duinkerken zelf in zijn nieuwe boek *Verscheurde Christenheid* geeft van ... Calvijn, van een der gevaarlijkste ketters dus, waarmee het katholicisme te strijden heeft gehad, en nog steeds heeft te strijden. Toch zou men haar (afgezien van het „ontwerpen" en de „herdrukken", want Van Duinkerken heeft geen systeem ontworpen en is nog weinig herdrukt) van a tot z van toepassing kunnen achten op de katholiek, die ook in deze studie over de verscheurdheid van het Christendom weer aan het woord is. Maar met dat al is Van Duinkerken geen Calvijn, want er steekt een goed stuk Luther in hem, zoals eveneens uit dit boek blijkt; Luther, die hij geen ketter wenst te noemen, „zonder hem tenminste de eer te gunnen hem van alle ketters den grootsten te noemen". *Maarten Calvijn:* misschien zou deze combinatie van namen ongeveer aanduiden, wat Anton van Duinkerken vertegenwoordigt, of liever, vertegenwoordigen *zou*, wanneer hij niet in Brabant was geboren en met de moedermelk het katholicisme als alleenzaligmakende waarheid had ingedronken. Een ietwat boers en „volks" (maar allerminst „racistisch" georiënteerd!) temperament heeft zich in de stijl van Van Duinkerken ver-

bonden met een onverzadiglijke hartstocht voor het „ondoordringbaar systeem", voor de „belichaming" daarvan „in de samenleving", voor de „uitbreiding van het bewijsmateriaal" en voor de „objectieve betrouwbaarheid"; de synthese tussen die beide elementen heet Brabant of, in de terminologie van Van Duinkerken zelf: „het moederkerkelijke bewustzijn". Overziet men het werk en het openbaar optreden van Van Duinkerken, dan kan men op rekening van de Luther in hem zijn *plastiek*, en op rekening van de Calvijn in hem zijn *scholastiek* schrijven: het evenwicht, dat er tussen die plastische hartelijkheid en scholastische spitsvondigheid bestaat, is het evenwicht van het *geloof*, dat voor Van Duinkerken nooit matière à discussion is geweest en het ook in dit *Verscheurde Christenheid* niet wordt.

In het werk van een dergelijke persoonlijkheid is *ontwikkeling* bijzonder moeilijk aan te wijzen, omdat die persoon de ontwikkeling slechts officieus bij zich toelaat. Men moet dus alle elementen van denken en stijl, die in die richting wijzen, met een lantarentje zoeken; en met behulp van gemeld lantarentje ontdekt men dan, dat zelfs Anton van Duinkerken zich ontwikkelt, zij het op een totaal andere manier dan b.v. Multatuli, die de belichaming is van de spontane ontwikkeling in de meest drastische vorm. Van Duinkerken heeft zich, zoals een vergelijking tussen zijn *Hedendaagsche Ketterijen* (1929) en *Katholiek Verzet* (1932), enerzijds, en *Verscheurde Christenheid* (1937), anderzijds, bewijst, langzamerhand ontwikkeld van de éne katholieke nuance tot de andere; hij is door en door katholiek gebleven, maar zijn nieuwsgierigheid naar de verboden vrucht der ketterij is toegenomen, zijn critiek op de zichtbare verschijning der Moederkerk is scherper geworden. Deed hij in zijn vroegere werken de ketterij met een arsenaal van syllogismen af, die alleen maar duidelijk wezen op een groot gebrek aan psychologische ervaring, thans bewijst hij van het ketteren althans de historische noodzakelijkheid te begrijpen. De *historische* noodzakelijkheid: want verder kan een goed katholiek niet gaan, zonder zelf een ketter te worden, en zoiets zou het „hart van Brabant" zelfs voor de grap nog niet kunnen overwegen. Luther, Calvijn, Descartes, Leib-

nitz, Voltaire, de romantische eenzaamheid van het burgerdom: ze worden hier met onmiskenbare „ondergrondse" sympathie behandeld, maar ze verschijnen toch evengoed als voorheen slechts in de schaduw van de Jezuïeten-orde, zoals Calvijn slechts geduld wordt in de schaduw van Ignatius de Loyola. De Jezuïeten zijn voor Van Duinkerken ook nu nog de beste verdedigers van het humanisme; vooral van hen valt te verwachten, „dat zij de geestelijke verworvenheden van het humanisme bewaren en verdedigen zullen met denzelfden trouw, waarmede de groote bedelorden de middeleeuwsche tradities bewaarden". Onder het aspect van een onbelemmerde ontwikkelingsidee beschouwd, lijkt dit resultaat van Van Duinkerkens ontwikkeling op het eerste gezicht dus misschien wat pover; maar men mag niet vergeten, dat, zoals ik al opmerkte, de evolutie volgens Darwin en Hegel voor de geboren en getogen katholiek contrabande is; hij leeft in de sfeer van het absolute dogma, van het Concilie van Trente, dat staat voorop.

Het merkwaardige van *Verscheurde Christenheid* is dan ook, dat de wetenschap van de volslagen ontoereikendheid van het katholicisme in zijn tegenwoordige bestaansvorm hier zonder omslag uitgesproken wordt, en zelfs met een zekere gedurfdheid als ontoereikendheid gepropageerd, zonder dat de schrijver ook maar één ogenblik de mogelijkheid van een fundamenteel on-katholieke levensbeschouwing onder ogen ziet. Hij richt zich tegen katholieke bekrompenheid en zelfvoldaanheid, hij richt zich nooit en nergens tegen het katholicisme; hij brengt nergens de oorsprong van het Christendom in het geding, hij waagt het nergens, de gedachte van een historische ontwikkeling óók van de Christelijke en katholieke waarheidspretentie als argument toe te laten. De Christenheid is verscheurd door ketterij, maar... voorop staat, dat de eenheid der Christelijke kerken alleen kan worden hersteld onder het dogmatisch patronaat der katholieke leer. Dit ganse betoog over de ontwikkeling der Christenheid sedert het einde der Middeleeuwen is dan ook zuiver deductief gebleven, en reeds daarom kan men Anton van Duinkerken met al zijn gewaagde opmerkingen over de katholieke organisatievormen

geenszins een ketter noemen. Hij is, theoretisch althans, in dit opzicht een nazaat van Erasmus, aan wie hij verder noch door temperament, noch door redeneertrant verwant is (want Erasmus zou hem om zijn syllogismen hebben afgewezen); dat is misschien ook zijn tragedie, want een hedendaagse Maarten Calvijn, die een Erasmiaanse rol wil spelen, wordt licht een Don Quichote van de dogmatiek. Theoretisch is de overeenkomst tussen Erasmus en Van Duinkerken, dat zij beiden hervormingen willen, maar *in de kerk;* zij ervaren de eenheid van het Christendom als belangrijker dan de verscheurdheid der secten, en de ketterij is hun in de eerste plaats daarom een doorn in het oog, omdat zij de noodzakelijke eenheid dier zichtbare kerk verbreekt. Er is echter dit belangrijke verschil: Erasmus leefde in een tijd, die de grote verdeeldheid door de ketterij pas zag aankomen, die, met andere woorden, de katholieke eenheid nog als het normale kon beschouwen; Van Duinkerken leeft in een tijd, die vier eeuwen splitsing achter de rug heeft en waarvoor de katholieke eenheid (men mag het betreuren of niet), een romantische fictie is geworden. Daarom kon Erasmus nog met zeker goed recht hopen op een herstel der eenheid door de aanwezige machten, terwijl Van Duinkerken erover theoretiseert, zonder dat men de machten ziet, die zijn ideaal zouden kunnen verwerkelijken. De macht der katholieke kerk zelf wordt juist in deze dagen door de gebeurtenissen in Abessynië en Duitsland op een zo zware proef gesteld, dat men het vertrouwen in haar *effectieve* macht over de zielen niet sceptisch genoeg kan bejegenen. Door een partij, die zij minstens oogluikend de hand reikt, wordt de heilige stad der katholieke Basken op de moorddadigste wijze in puin geschoten, en men denkt onwillekeurig aan de verdelgingskruistocht tegen de Albigenzen, die ook onder de auspiciën van Rome plaats vond. Moeten wij van deze organisatie verwachten, dat zij vatbaar zal zijn voor de apostolische rol, die Van Duinkerken haar voor de toekomst nog wil toedenken? En zo ja, hoe denkt zij zich dan te rechtvaardigen voor het front der ketters, die misschien niet beter zijn dan zij, maar ook minder absolute pretenties hebben? Dat zijn alles vragen, die men heden ten dage niet meer met de argumenten

van een erasmiaans katholicisme kan beantwoorden; dat zijn geen *accidentele*, maar *essentiële* vragen, van heel wat meer belang dan het probleem van de voortreffelijkheid of afschuwelijkheid der Jezuïeten. Van Duinkerken kan zich geen andere oplossing voorstellen dan de hereniging der kerken onder katholiek patronaat; voor een dergelijk patronaat zou echter in de eerste plaats nodig zijn een enorme morele autoriteit, die de allerzwaarste crisis doormaakt.

Het blijkt uit het boek *Verscheurde Christenheid*, dat Van Duinkerken geen „bourgeois satisfait" van het katholicisme is; men vindt in zijn werk de scherpste critiek op de verstarring van de katholieke vormen naast een voor de dociele gelovige uitermate gevaarlijke officieuze sympathie voor de grote ketters; men vindt er ook de in den grond zeer juiste observatie, dat de verscheurdheid van het Christendom onverenigbaar is met de Christelijke geest; maar men vindt er geen woord van critiek op het Christendom zelf en evenmin een spoor van twijfel aan de gerechtvaardigdheid der katholieke aanspraken op de hegemonie. Daarom kan Van Duinkerken blijk geven van een grote objectiviteit bij het portretteren van Luther en Calvijn, terwijl hij toch bij voorbaat uitgaat van de gedachte aan een verbroken harmonie, die in de historie bestaan heeft, en *als zodanig* ook weer moet worden gerepareerd. De keuze van dit uitgangspunt der deductieve methode van redeneren wordt bepaald door een verder niet in het spel gebracht geloof, dat onderwerping eist; heeft men dat uitgangspunt eenmaal aangenomen, dan kan men zich verder ontzaglijk veel ruimheid van begrip jegens de ketters permitteren. Maar om de gerechtvaardigdheid van dat geloof gaat het nu juist; zonder dat is de katholieke kerk een organisatie, die op geen enkel privilege boven de protestante kerken aanspraak kan maken, en zij is in deze tijd zelfs heel wat meer dan die protestante kerken door haar compromissen gecompromitteerd.

„Iedere katholiek wordt tegenwoordig opgevoed in de idee, dat hij in zijn Kerk de waarheid vindt en daarbuiten niets dan leugen. *Deze idee is onhoudbaar.* In de Moederkerk vindt men de volle waarheid traditioneel bewaard en dogmatisch vastgelegd, maar buiten de Moederkerk vindt men geschon-

den en verminkte waarheden, voorzeker gemengd met veel leugens, zodat ze soms onherkenbaar werden, doch deze verminkte waarheden leiden soms een krachtig waarheidsleven en hun waarheidskarakter eischt eerbiediging." Hier heeft men in drie zinnen èn Van Duinkerkens ontwikkeling naar de uiterste katholieke gewaagdheid, èn Van Duinkerkens meest volstrekte onderwerping aan het leergezag; men ziet in één blik zowel de vensters als de muren van de dogmatische gevangenis, die voor geesten als Van Duinkerken een door geboorte en opvoeding vertrouwd geworden huiskamer is geworden, met riante nieuwe ramen, waardoor men de gehele moderne wereld kan waarnemen. Een niet-katholiek onderschat dan ook gemakkelijk de graad van onafhankelijkheid, die vereist wordt om in een katholiek milieu zo te denken als Van Duinkerken denkt; hij meet de resultaten af zonder de activiteit te waarderen, die hier denken doet. Zeer ten onrechte; dit boek van Van Duinkerken, dit panorama van renaissance, barok, puritanisme, cartesiaanse philosophie en romantiek onder de gezichtshoek van de katholiek, die ernst met zijn zaak wil maken, verdient belangstelling ook in niet-katholieke kringen, en dat niet alleen, omdat het „veel wetenswaardigs" bevat. Want het was de débâcle van het katholicisme in zijn tegenwoordige toestand, die de schrijver ertoe dreef het te schrijven, en daarom is het een boek, dat ook ons aangaat, veel meer dan de vorige geschriften van deze onvermoeibare betoger en pamflettist. Iemand, die in de ketters het „krachtige waarheidsleven" en het „waarheidskarakter" weet te ontdekken, verdient, dat hij in de ketters tegenstanders vindt, die de loyauteit van de dogmaticus erkennen. Alleen niet: eerbiedigen, want dan zouden wij geen goede ketters zijn. ...

BLOEM VIJFTIG JAAR

J. C. BLOEM: *De Nederlaag*
JAN ENGELMAN: *Het Bezegeld Hart*

Het verschijnen van de nieuwe gedichtenbundel *De Nederlaag* van J. C. Bloem valt ongeveer samen met zijn vijftigste verjaardag, die hij morgen zal gedenken. Geen jubileumuitgave overigens, want men viert zijn verjaardag niet met het bekennen van geleden nederlagen; de coïncidentie blijft echter bestaan. De vijftigjarige bekent geen optimisme meer te kunnen handhaven, en hij doet daarmee eigenlijk niet anders dan de (voorlopig) laatste conclusie trekken van heel zijn dichterlijk reageren op de wereld om hem. De poëzie van Bloem, die voor het eerst in 1921 werd gebundeld in *Het Verlangen*, heeft altijd met de gedachte aan de nederlaag vertrouwelijk verkeerd; zonder een constant besef van reeds overwonnen te zijn voor de slag zou het dichterschap van Bloem niet zijn wat het in het ensemble der Nederlandse litteratuur is. Hij behoort tot een generatie, die meer onder de hoede van dan onmiddellijk geïnspireerd door Verwey, een hoge opvatting van het dichterschap „van huis" meekreeg, en die bij voorbaat geneigd was de „nederlaag" te erkennen; de asociale geaardheid zet zich gemakkelijk om in een poëtisch ideaal, dat der *voorbeschikte* eenzaamheid; deze eenzaamheid is dus niet in strijd met het verlangen naar gemeenschap en geluk, want het is pas het verlangen van de eenzame, dat het leven nog een waarde geeft, die het uit zichzelf niet kon verwerven; het is geen compleet isolement dat in de verzen van Bloem wordt „bezongen", het is veeleer een besef van gebondenheid aan het lot der anderen, dat nochtans geen reden is tot luidruchtige verbroedering. De afwisseling van illusie en desillusie is karakteristiek voor het gehele poëtische oeuvre van deze dichter, en ook in de bundel, waarin hij de nederlaag tot absolute inzet maakt, is het element van nieuwe illusie niet te miskennen. Is trouwens het feit van het dichten „an sich" niet reeds de bekentenis dat één

illusie: die van het vormgeven door taaltekens, nog altijd van kracht is? De allerdiepste en allerongeneeslijkste nederlaag kent ook geen woorden meer, want woorden bedwelmen nog, stichten nog gemeenschap met anderen:

Misschien dat al dit dolen, al dit zwerven,
Al wat ik zóó begeer en niet geniet,
Mij slechts gebeurt om 't eeuwig te verwerven
In rhythme en rijmen van dit eene lied.

Ook dit is illusie, en van deze illusie althans, die in *Het Verlangen* werd uitgesproken, is Bloem in *De Nederlaag* evenmin genezen. Gelukkig, want wij danken er een aantal gedichten aan, die tot de klassiekste van de Nederlandse poëzie zullen gaan behoren; *De Nederlaag* staat bijna overal op het hoge peil van Bloems tweede bundel *Media Vita* (1931), waarin de dichter voor zijn enige en allesbeheersende levensprobleem een strenge en gezuiverde stijl vond, die in *Het Verlangen* zich al aankondigt.

Zijn enig en alles beheersend levensprobleem; want er zullen maar weinig dichters in Nederland zijn, die de rechtvaardiging van hun bestaan zo uitsluitend en ook zo subliem hebben gezocht en gevonden in de bekentenis door de poëzie van een negatief, dat door een accent van waarachtigheid tot positief wordt. Bloem heeft critieken geschreven, hij is zelfs buiten de kringen der poëzielezers min of meer vermaard geworden door een destijds zeer gewaagd geachte uitspraak over de „ignobele" Heyermans, hij houdt ervan zo nu en dan een hobby af te reageren, zich als fascist of reactionnair voor te doen; maar zijn critieken zijn, hoeveel waardeerbare opmerkingen men er ook in moge aantreffen, geen manifestatie van een geboren criticus, en zijn afkeer van plebs en Joden heb ik nooit bijzonder au sérieux kunnen nemen, omdat ik er te duidelijk de hobby in voelde van de man, die buiten zijn poëzie om nog behoefte had aan een spel ganzebord met de maatschappij, waaraan hij zich (*krachtens* zijn poëzie) verder had onttrokken. Er blijft ook in iemand, die de nederlaag heeft geleden, altijd nog een zeker quantum „gewoon leven" aanwezig, dat

dan ondergebracht wordt bij de hobby, zijnde de aangenaamste manier om zich op een standpunt te plaatsen zonder daarvoor verder enige verantwoordelijkheid te aanvaarden. Bloem is als theoreticus en anti-democraat vaak zeer amusant, maar geenszins onvervangbaar zoals zijn dichterschap dat is; hij zou zich al minstens tienmaal onherstelbaar gecompromitteerd hebben door een bepaalde voorliefde voor een bepaald soort „volksheid", als niet iedereen instinctmatig had beseft, dat een dichter van deze grootte zijn hobby wel mag hebben. Bloem is bovendien niet de eerste waarlijk grote dichter, die in een hobby vergoeding zoekt voor de onmaatschappelijkheid. ...

In *De Nederlaag* is de inzet niet veranderd; de uitwisseling van verlangen naar volmaaktheid tegen als fatum aanvaarde onvolmaaktheid is ook hier de theoretische grondslag van Bloems poëzie. Maar de theoretische grondslag zou ons niet boeien, wanneer de dichter niet bij machte was alle gedachte aan theoretische „uiteenzetting" van een „probleem" te doen verdwijnen. Het „probleem" immers van Bloems poëzie lijkt, hier meer dan ooit, tamelijk veel op het probleem van tekort en ongestild verlangen, dat in talloze damesromans uitvoerig wordt behandeld; maar men behoeft slechts gedichten als de Opdracht of *De Hinderlaag* te lezen om te begrijpen, dat een probleem in de poëzie niets is zonder de vorm, waarin het probleem wordt; door de vorm krijgt het zijn niveau; door de afwezigheid van rancuneus zelfbeklag ontstijgt het aan de familjariteit, waarin het onderwerp het zou kunnen terugdrijven. De poëzie van Bloem zou men zeker bekentenis-poëzie kunnen noemen, en in *De Nederlaag* is de diep-persoonlijke aanleiding tot menig gedicht duidelijker te onderkennen dan in welke vorige bundel ook; maar het persoonlijke wordt hier pas navrant, doordat het zich sublimeert tot het wisselspel van illusie en desillusie, de atmosfeer, waarin deze dichter altijd de vorm vond voor het „gemengd bericht" van zijn leven. Zo zijn b.v. de twee gedichten, opgedragen aan W., voor mijn gevoel zo bijzonder aangrijpend juist door de zonder enig voorwendsel gebiechte berooidheid, die (toch weer!) grijpt naar een mensenhand – ditmaal een kinderhand –, de gemeenschap met het onbereikbare en onhoudbare:

De heillooze euvelmoed van weer en wind,
Het woedende verkeer, dood, ziekte, 't eigen
Bestel der wereld zelve – zij bedreigen
Het eenige wat mij aan 't leven bindt.

Hierdoor is 't, dat het hart zijn maatslag mist
Bij de gedachte, in de opgeschrikte nachten,
Aan 't kind, dat me elken dood zou doen verachten,
Wanneer ik hem daardoor geborgen wist.

Wat zou het duister van verraad en pijn
Tegen dien onbetogen zegen wegen?
Als ik zijn handje in mijn hand voel gelegen
Kan ik niets dan volmaakt gelukkig zijn.

O onmacht van het diepste, vooze spijt,
Dat hem mijn liefde steeds niet kan omringen
De engelen met flonkerende klingen
Tot lijfwacht stellen om zijn weerloosheid.

De desillusie, die uit een hardnekkige verbondenheid aan de illusie voortkomt, kiest bij Bloem geen „hemelse" wegen; zijn vers blijft op aarde, met al zijn heimwee is de dichter geen illusionist van een paradijs of een Elysium. Het eigene en onvervangbare van Bloems poëzie is juist, dat zij door en door aards verantwoord is en niet probeert te ontsnappen aan het eigen drama; zij dankt haar superioriteit aan de aanvaarding van het drama en zij put er zelfs een weemoedige vreugde uit; dat was altijd zo, sedert *Het Verlangen*, dat is, nu de nederlaag volledig erkend is, wederom het geval. Ook de zinnelijke wereld lijkt volkomen verstild in deze visie; de beelden bewaren (dat bewijst hun authenticiteit) de herinnering aan de persoonlijke confrontatie waaruit zij geboren werden, maar iedere te opzettelijke nadruk door het arrogante woord is vermeden; het woord *dient* slechts, het is op zijn plaats en anders niet:

EEN MAN

Een rood raam aan een oude gracht,
Een deur, die open schrijnt,
Een man, die even wacht
Eer hij in den nacht verdwijnt.

De sleetsche rug was krom
Gebogen onder den smaad,
Toen wendde hij zich om
Naar de geul van een gore straat.

In het duister, dat hem omving,
Ging hij teloor als een huis,
Hij werd minder dan een ding,
Hij verging als een geruisch.

Het hart is maar een vod,
Het wordt nog niet eens verkwist;
Vanzelf verwordt het tot
Bezit van een grijzen mist.

Er staan in *De Nederlaag* eigenlijk geen overbodige gedichten; ieder gedicht heeft een eigen accent, is, hoewel het steeds weer uit hetzelfde levensgevoel voortkomt, een zelfstandige mikrokosmos. Van „verbitterde eenzaamheid" tot „halcyonisch geluk" is de afstand bij Bloem niet groot, omdat in de grijze tussensfeer de uitersten „teloor gaan als een huis"; de onvervangbaarheid van zijn dichterschap, dat wij bij zijn vijftigste verjaardag als een der essentieelste momenten in de litteratuur van zijn generatie willen gedenken, hebben wij uit de nuances van die tussensfeer te herleiden.

In het Naschrift bij *Het Verlangen*, waarin Bloem de samenstelling van die bundel rechtvaardigt, spreekt hij o.a. ook over „dat zekere *behagen in de woorden om de woorden zelf*, dat welhaast niet één jong dichter schijnt te kunnen vermijden". Aan dat behagen moet ik onwillekeurig steeds weer denken, als ik de poëzie van Jan Engelman lees, zoals die thans in *Het*

Bezegeld Hart is bijeengebracht. Terwijl Bloem ten volle ontkomen is aan deze grote verleiding van de dichter door het talent „pur", is Engelman na *De Tuin van Eros* eer gehoorzamer dan sceptischer geworden jegens de woorden om de woorden zelf. Dat blijkt al direct uit de opdracht aan H. Marsman, waarin ik slechts een vorm van sierlijke rhetoriek vermag te zien, voortvloeiend uit een „ernstigen toeleg tot begrip van wereld en leven, echter altijd op de wijze der poëzie, die hem (Engelman) voor alles gaat", zoals het in het prospectus heet.

Zie toe, o Schoonheid, want ik wil niet wanklen!
Knoop mij den blinddoek voor 't verbijsterde gezicht.
Ellende wijkt, ook bij uw flauwste spranklen:
't wordt stiller om mij heen, en hier is binnenlicht.

Na Perk is er, geloof ik, niet zo principieel tot de Schoonheid gebeden als Engelman het hier doet; maar de Schoonheid verschijnt bij Engelman, anders dan bij Perk, in het zeer speciale gewaad der poëtische associatie. Engelman is een zeer reëel talent, dat blijkt ook weer duidelijk genoeg uit de beste verzen uit *Het Bezegeld Hart;* maar zijn dogmatische voorkeur voor de Poëzie met een hoofdletter, die de Schoonheid met een hoofdletter vergezelt, doet hem naar mijn smaak te lang verwijlen bij een genre, dat hij langzamerhand rijkelijk heeft uitgeput. Het oproepen van een wereld-in-beeld door het associatieve vermogen der taal wordt door deze dichter blijkbaar vereenzelvigd met een soort particuliere eredienst aan de Poëzie; daarom proef ik in Engelman thans meer dan vroeger de smaak van het woord om het woord zelf, volgens de definitie van Bloem, en vooral, wanneer hij het hem zeer vertrouwde gebied der zuiver visuele associatie verlaat. Zoals de laatste bundel van Bloem mij juist als geheel overtuigt door de persoonlijkheid, die eruit spreekt, zo is het precies ook *Het Bezegeld Hart* als geheel, dat mij aan de persoonlijkheid van Jan Engelman betrekkelijk onverschillig voorbij doet gaan. Ik zou verschillende gedichten uit dit boekje kunnen overschrijven, die voor Engelmans talent een voortreffelijk pleidooi zouden leveren, maar al voortlezende word ik door zijn poëtische vir-

tuositeit niet vastgehouden. Voor *deze* Schoonheid althans ontbreekt mij het eigenlijke orgaan (of beter gezegd: het orgaan voor het Hogere in deze materie ontbreekt mij) en ik laat de poëzie„kenners", waartoe ik niet behoor, volkomen vrij mij daarvan een verwijt te maken.

Een persoonlijk woord:

In het overigens voortreffelijke artikel, dat Ter Braak in het Ochtendblad van gisteren aan mijn nieuwen bundel heeft gewijd, komt een passage voor, waarin over mijn politieke meeningen wordt gesproken. Op zich zelf vind ik het reeds onjuist, dergelijke dingen, die met het onderwerp, waar het over gaat: mijn gedichten, niets te maken hebben, erbij te halen, maar ik moet er nu bepaaldelijk tegen protesteeren, omdat van die meeningen een volmaakt valsch beeld wordt gegeven.

Ter Braak schrijft mij in die bewuste passage „afkeer van plebs en Joden" toe. Dit is geheel en al onjuist. Als er één stand is, die mij als zoodanig sympathiek is, is het juist het plebs. Wat ik verfoei, is precies niet het plebs; het zijn de roode arbeiders, de bonzen, de A.J.C.ers, enz.

Ook ben ik niet tegen „de Joden", evenmin als ik tegen „de negers", of tegen „de Eskimo's" ben. Ik verzet mij alleen tegen de leugenachtige voorstellingen, die in Nederland over het anti-semitisme opgeld doen.

Het fascisme heeft zich, hier nòg meer dan elders, een mislukking betoond. Dat heeft mij in het minst niet verbaasd, gezien de mentaliteit van ons volk en het feit, dat politici krachtens hun beroep nu eenmaal niet anders kunnen doen dan de denkbeelden verkrachten, die zij zeggen voor te staan. Tegen de juistheid dier denkbeelden zegt dit echter niets. En waarom zou het anti-democraat zijn een hobby zijn? Anderhalve eeuw van steeds voortschrijdende democratie hebben de wereld gemaakt tot het zootje, dat zij nu is. Ik zou eerder zeggen, dat de democraten, die nog steeds dit volmaakt ondeugdelijk gebleken middel als een panacee voor alle kwalen der samenleving aanbevelen, een stokpaardje berijden.

J. C. Bloem

Het ingezonden stuk, dat Bloem als „amendement" op mijn Zondagsartikel indient, lijkt mij de beste documentatie van mijn these, dat hij buiten de poëzie een man van hobbies is. Ik heb er dus verder maar weinig aan toe te voegen. Deze vorm van dichterlijke hybris, die eigenlijk de mentaliteit vertegenwoordigt van de *pure reactionnair*, is even karakteristiek voor een kant van Bloem, blijkens deze verdediging, als zijn zo voortreffelijke poëzie voor een andere kant; Bloem zet zijn afkeer van de loop der dingen eenvoudig om in een anti-democratische levensbeschouwing. Dat is precies het tegengestelde van de „amor fati", die in Bloems poëzie dikwijls zo prachtig wordt verwoord, en daarom meen ik, dat de hobby bij Bloem werkelijk niet meer dan hobby is. Zijn ingezonden stuk bewijst dus ook, dat ik wel degelijk het recht had „dergelijke dingen" erbij te halen, aangezien men de persoonlijkheid van de dichter, behalve uit zijn poëzie, ook leert kennen uit zijn uitingen in proza, of beter gezegd: in hobby.

In mijn zoëven verschenen brochure *Het Nationaal-Socialisme als Rancuneleer* heb ik uiteengezet, waarom ik mij, tegenover romantische reactionnairen, democraat noem, en zelfs geestdriftig democraat. Bloem verwart de *naam* democratie (het stelsel dus) met onze democratische „gewordenheid", waarvan, buiten de reactie om, geen appèl meer is.

Tegenover zijn hybris vereenzelvig ik mij dan ook dolgraag met het „zootje", waar hij zich boven verheft; en de z.g. „leugenachtige voorstellingen, die in Nederland over het antisemitisme opgeld doen" ben ik bereid ieder uur van de dag te propageren als *waarheid*, met het prentenboek van de Stürmer-Verlag als eerste bewijsstuk. M. t. B.

Deze gedachtenwisseling is hier opgenomen met toestemming van mr J. C. Bloem, die verzocht daarbij de volgende aantekening te plaatsen:

„De loop der gebeurtenissen van de laatste jaren hebben gemaakt, dat het bovenstaande niet meer geheel mijn tegenwoordige mening weergeeft. Ik zou in dit verband willen verwijzen naar de voorrede tot mijn Verzamelde Beschouwingen (A. A. M. Stols, 's-Gravenhage 1950)."

SPECIALITEITEN

MULTATULI: *Duizend-en-Eenige Hoofdstukken over Specialiteiten*

Er is in de laatste tijd over de persoon van Multatuli zoveel onverkwikkelijks geschreven naar aanleiding van zijn verhouding tot zijn zoon, dat de nieuwe, grote uitgave, die van zijn *Specialiteiten* is verschenen mij een welkom voorwendsel aan de hand doet om, ter verademing, van de vader en de zoon af te stappen. Ik wil allerminst beweren, dat die verhouding van geen belang zou zijn voor de kennis van Multatuli's persoonlijkheid; *niets* is onbelangrijk voor die kennis, zelfs de schijnbaar onopvallendste hobby niet, zelfs de vaderliefde en de kinderliefde, subs. vaderhaat en kinderhaat niet; maar zo dwaas als het is bepaalde particuliere bijzonderheden uit een verkeerd begrepen gevoel van gêne tegenover het privé-leven te verdoezelen, zo dwaas is het ook, om de schrijver in het moeras van dat privé-leven te laten smoren. Een herdruk van de *Specialiteiten* is, zolang er geen nieuwe complete en verantwoorde uitgave van alle werken van Multatuli bestaat, geenszins een overbodige luxe; want in tegenstelling tot *Max Havelaar* is dit werk betrekkelijk weinig bekend; het deelt althans zeker niet in de geweldige populariteit van dat eerste boek, waardoor Multatuli Multatuli werd, terwijl het toch minstens even belangrijk is als sleutel tot deze wonderlijk-gecompliceerde (en bij tijden ook wel eens wonderlijk-simplistische) geest.

Dàt het zo is, is niet geheel onbegrijpelijk. Naar de vorm zijn de *Specialiteiten* door hun grote uitvoerigheid in onderdelen zeker minder geslaagd dan de *Havelaar*. Multatuli schreef deze „duizend-en-eenige" hoofdstukken, volgens eigen getuigenis en geheel in de lijn van zijn temperament, „met de snelheid van twintig knoopen in de sekonde". „Sneller, sneller, sneller, ik schrijf als de bliksem, 't papier siddert, de inkt spat... vooruit, vooruit!" Die snelheid van schrijven is aan de ene kant

een bewijs van de helderheid, waarmee het probleem van het specialisme hem voor ogen stond; aan de andere kant verleidt dezelfde snelheid hem (ondanks zijn verzekering, dat het tegendeel het geval is) tot talrijke uitweidingen, contra-specialismen als het ware, pogingen om het éne kernprobleem door een overvloed van voorbeelden zo in de hersens der lezers te hameren, dat zij, gekneveld en afgesneden van alle zijwegen, hun ongelijk moeten bekennen. Men merkt in de *Specialiteiten* bijna nog meer dan in de *Ideën*, dat Multatuli zich dikwijls ongewild vereenzelvigt met een publiek, dat nog niet „bekeerd" is, maar nog „bekeerd" moet worden; en dat schaadt, voor ons gevoel, de stijl van het geheel, dat brengt die onloochenbare langademigheid in het betoog, die door de schitterende improvisatorische effecten niet volkomen kan worden vergoed. Echter: het probleem is hier zó belangrijk, dat men gaarne iets van die fouten als „défauts de la qualité" op de koop toe neemt; want in de *Specialiteiten* ontdekt men toch in de geconcentreerde toestand het fundamentele probleem van de *moralist* Multatuli, zoals men in *Max Havelaar* veel gemakkelijker blijkbaar, het fundamentele probleem van de *strijder tegen onrecht* ontdekte, die zich eveneens Multatuli noemt. Deze beide boeken kan men beschouwen als de twee polen van Multatuli's wezen, dat bestaat krachtens de spanning tussen de man der directe actie en de man der moralistische bespiegeling. Ongetwijfeld werd Multatuli door zijn aandeel in de Lebak-zaak tot schrijver, maar met dat geval en de daaraan verbonden consequenties is de genialiteit van zijn schrijverschap allerminst uitgeput; de *Specialiteiten* zijn er om te bewijzen, dat Multatuli in staat was onze ganse cultuurmoraal als probleem te stellen. Hij werpt in dit boek vraagstukken op, die voor ons van even actueel belang zijn als voor zijn tijdgenoten; dit in onderscheid met de Lebak-zaak, die in zekere zin historie werd en door historici ook als zodanig kan worden behandeld. Men kan niet zeggen, dat Multatuli in de *Specialiteiten* dat vraagstuk van specialisme en menselijkheid heeft opgelost of zelfs maar heeft uitgeput door zijn vele voorbeelden; maar werd het na hem wèl opgelost? Heeft de samenleving niet veeleer angstvallig vermeden, het vraagstuk

zuiver en ernstig te stellen, omdat men er maar liever over zwijgt en „geen slapende honden wakker wil maken"?

Hoe dit ook zij, de opvatting, als zou Multatuli door deze *Specialiteiten*-critiek het liefhebberen in de wetenschap hebben aangemoedigd of in de hand gewerkt, is volmaakt onjuist. Hij zegt zelf op één der laatste bladzijden van dit geschrift:

„Qui trop embrasse mal étreint, zeker! Ik verdedig geen onberaden verbrokkeling van gaven. Wie te veel omvatten wil zou zich maken tot 'n specialiteit van wanbegrip." „Maar", laat hij erop volgen (en van *dit* probleem nu maakt men zich meestal maar met een Jantje van Leiden af), „evenzeer is 't waar, dat men niet tot juistheid van oordeel geraakt door 'n idioot staroogen op 'n àl te gering deel van wat ons omgeeft. Op geestelyk en stoffelyk gebied beide, staat *al wat is* in verband met iets anders, onmiddellyk met het naastliggende, middellyk met het verwyderde." ...

„Ons leven is te kort om op *alles* te letten, zegt men.

Ons leven is te kort om „alles" te verwaarloozen, is m'n antwoord. Juist de aanhoudende pogingen om 't verband tusschen *alles* en *alles* te vatten – ziehier het punt waar Poëzie en Wysbegeerte ineensmelten – zijn noodig om ons iets van de onderdeelen te doen begrypen." ...

„De koe eet gras, herkauwt, eet weer gras en herkauwt weder tot ze geslacht wordt. Dat is háár *Specialiteit*...

Excelsior, Excelsior:

De roeping van den mensch is *Mensch* te zijn."

Als motto staat boven dit geschrift van Multatuli: „The right man on the right place". De kernvraag van de *Specialiteiten* is, hoe het verbroken evenwicht tussen de „right man" en de „right place" te herstellen. In de middeleeuwse samenleving, die door de indeling in standen en een eenvoudiger arbeidsverdeling tot op zekere hoogte automatisch gevrijwaard was tegen de vervreemding tussen „right man" en „right place", zou het probleem der specialiteiten nooit hebben

kunnen opkomen. Het is representatief voor de negentiende eeuw, de eeuw der techniek en de eeuw van het almachtige verkeer (verkeer tussen mensen en waren, verkeer in geld), het typeert een maatschappij, die haar natuurlijke elite-begrippen verloren heeft en zich nu verbaasd begint af te vragen, waar die steeds groeiende veelheid van kennis, gepaard gaand met een steeds groter verwarring in het brein der afzonderlijke individuen, eigenlijk voor dient. Of beter gezegd: het is niet de *gehele* maatschappij, die zich dat afvraagt, want zij heeft er te veel belang bij om zich zo lang mogelijk iets wijs te maken op dit gebied, b.v. dat „alle beetjes helpen" of dat „ieder een steentje bijdraagt" tot... ja, tot wat? Tot een steeds volmaakter wordend gebouw? Of tot een immense toren van Babel, die op een gegeven ogenblik door complete desorganisatie in puin zal storten?

Op dit punt wrijft een geboren non-conformist zonder veel neiging tot doodzwijgen van kardinale vraagstukken zich de ogen uit; op dit punt ontstaat een werk als de *Specialiteiten* van Multatuli. Hij waagt het een toren van Babel te noemen, wat de spraakmakende gemeente nog altijd blindelings als een naar volmaking groeiende architectuur wenst te beschouwen. Zonder het zo te formuleren, eist hij „nieuwe middeleeuwen", maar niet op de wijze der reactionnairen en katholieke apologeten; hij eist slechts, dat men zich bewust worde van de paradoxale vervreemding tussen „right man" en „right place". Voorlopig lost hij niets op, maar hij maakt zich al verdienstelijk genoeg door te interpelleren, waar de anderen nog niet eens een scheur of lek in de constructie vermogen te ontdekken. Met het gevolg, dat die anderen hevig verontrust worden, en de interpellant voor een dilettant uitmaken, omdat hij hun rustige toewijding aan een wetenschappelijk onderdeeltje of het postzegelverzamelen niet met dezelfde specialistische ernst beschouwt, waarmee zij die dingen zelf beschouwen. De interpellant vraagt om *mensen;* de specialisten antwoorden, met Slijmering, „dat zij het zoo dròk hebben" met hun vakbelang. „Het leven is te kort om op alles te letten." Waarop de interpellant: „Het leven is te kort om „alles" te verwaarloozen!"

Dat is het dilemma, waaraan Multatuli vergeefs tracht te ontkomen door zijn uitspraak, die soms inderdaad klinkt als een verkiezingsleuze: „De roeping van den mensch is *Mensch* te zijn." Maar iemand, die niets hoort „roepen" van dien aard, die allang tevreden is met zijn vakje en zich niets aantrekt van het vakje, waarin zijn buurman ploetert, die iemand vindt, dat de roeping van de mens is vakman (goed vakman, deugdzaam vakman, vroom vakman, etc. etc. vakman) te zijn, en dat men vanzelf al mens is door het onloochenbaar bezit van een neus, twee ogen en twee oren, een mond, twee handen en nog enkele onderdelen en scharnieren meer, waarover het gras, dat groeit, en de koe, die loeit en het gras opeet, niet beschikken. Waarom, denken zij, schreeuwt die ordinaire man dan zo hard, dat de roeping van de mens is mens te zijn? Hij moet wel tot het vakgilde der dilettanten en zenuwlijders behoren! ... En weer anderen, aangetrokken door de welluidendheid der proclamatie, beginnen spoorslags met niets anders dan mens te zijn, hun twee ogen over alles te laten gaan, hun twee oren bij iedere katheder twee minuten te luisteren te leggen en hun éne neus gedurende één seconde in ieder vak te steken, dat toevallig binnen hun bereik komt; dat zijn de door de wol geverfde Multatulianen, die de naam Multatuli in discrediet hebben gebracht, omdat zij niet interpelleerden, zoals hun meester, maar direct wilden *decreteren*. Zij vertegenwoordigen die „onberaden verbrokkeling van gaven" (Multatuli), die de spotvorm is van het ouderwetse specialisme, en waartegen hun meester zelf in zijn *Specialiteiten* met nadruk heeft gewaarschuwd.

Ik wil er (misschien ten overvloede) nog eens de aandacht op vestigen, dat het fundamentele probleem van de *Duizend-en-Eenige Hoofdstukken over Specialiteiten* met al deze voorbarige „oplossingen" niets uitstaande heeft. Dat probleem is het „kretinizeeren der individuen", zoals Multatuli het ergens noemt; het is de waardevermindering van de mens door het specialisme, nadat het specialisme uit de waarde*vermeerdering* van de mens als individu door de Renaissance was voortgekomen. Want dit behoort op de voorgrond te staan: niet veel-weten is de mens waardig, en evenmin weinig-weten of

niets weten, maar waardig is hem alleen de *stijl*, waarin hij weet of niet weet. Zowel het tot barstens toe volgepropte hoofd als het hoofd, waardoor men vrij kan schieten, omdat er niets in zit, is een vorm van specialisme in de zin die Multatuli aan dat woord hecht; men ontkomt pas aan het specialisme, als het weten of niet-weten tot iets dient, als het vorm geeft aan de persoonlijkheid, die zich van het weten *bedient*. Achter het probleem van het specialisme stelt Multatuli dus het probleem van de menselijke waardigheid en het probleem van de persoonlijke stijl; hij wil de „uomo universale" der Renaissance uit zijn graf oproepen, niet echter als wassen beeld uit het panopticum der historie, met historische attributen, zoals de beroemde baard van Leonardo da Vinci, maar als spontane schepping van *deze* wereld uit *deze* omstandigheden, waaronder wij leven.

Aan de negentiende-eeuwer, die zich nog in slaap kon laten wiegen door de aanblik van de fraaie voorgevel, die Vooruitgang heet, kon het probleem der *Specialiteiten* zich nog voordoen als een spel. Die voorgevel is nu radicaal verwoest door een „totale oorlog", waarvan ook Multatuli nog nauwelijks een vermoeden kon hebben. Laten wij hem erkentelijk zijn, omdat hij minstens vermoedde, dwars tegen zijn tijdgenoten in, dat de voorgevel het huis alleen voor de vorm „dekte", verfraaide en tegelijk vervalste. ...

HET RANGBEGRIP

R. BLIJSTRA: *Aanslag*

Ieder betoog, dat in een bepaald milieu door bepaalde mensen gehouden wordt, berust op een stilzwijgende afspraak, dat men elkaar, door sommige begrippen als vanzelfsprekend te gebruiken, de weg tot onderling verstaan op aangename manier zal bekorten. In deze afspraken vindt men de mogelijkheid om elkaar te „be-grijpen", maar ook de mogelijkheid om elkaar begrip te onthouden, d.w.z. principiële botsingen te vermijden op een terrein, waar men die botsing niet wenst. De tweeledigheid, die uit deze eigenaardigheid der woorden in het betoog duidelijk naar voren komt, bepaalt het karakter der omgangstaal: zij deelt mee, maar camoufleert tevens door bekend te veronderstellen, wat juist het meest problematisch zou kunnen worden.

Zo wordt in beschouwingen over boeken dikwijls het begrip „rang" ingevoerd. Men spreekt van eerste-, tweede-, derderangsschrijvers, en soms vindt men in critieken nauwkeurig vermeld, dat deze of gene auteur tot de vijfde of zevende rang behoort. Natuurlijk dient hier het begrip om een waardering in litteraire zaken te rechtvaardigen; verzwegen is een bij voorbaat aanwezig *standpunt*, of beter nog: een middelpunt, van waaruit men de tickets voor de verschillende rangen uitdeelt. Op de eerste rang zit hij, die het meest het ideaal van de criticus benadert, op de tweede wordt hij ondergebracht, die wel is waar qualiteiten heeft, maar door enkele „afwijkingen" onmogelijk tot het volle licht kan worden toegelaten, op de galerij bergt de criticus alles op, waaraan hem op grond van zijn middelpuntsbepaling niets gelegen is. De vergelijking met een schouwburg gaat in dezen vrijwel op; het rangprincipe gaat uit van de veronderstelling, dat men op de eerste rang (fauteuil d'orchestre) het meeste opvangt van het „licht", waarvoor men zijn entree betaald heeft. Het is dus een bij uit-

stek neo-platonisch principe; de litteraire wereld wordt door deze beeldspraak in kaart gebracht als een wereld met „trappen" en „graden" van volmaaktheid, terwijl stilzwijgend wordt aangenomen, dat het volmaakte in deze materie de *rangorde* der verschijnselen doorstraalt; naarmate men verder weg zit, dringt het licht minder sterk door en wordt de duisternis groter.

Ik behoef er dus nauwelijks op te wijzen, dat het rang-begrip allerlei stilzwijgende afspraken over de plaats van het centrale „licht" veronderstelt. Omdat hij echter niet altijd weer zijn hele begrippenwereld van de fundamenten af kan opbouwen, laat de criticus die stilzwijgende afspraken meestal maar blauw-blauw; hij spreekt van eersterangsschrijvers en zesderangsschrijvers, alsof iedereen precies wist, wat hij daarmee bedoelde. Het gevolg is, dat diverse critici elkaar met hun diverse rangbegrippen bestoken; bij de één is een schrijver eersterangs, die bij de ander op het schellinkje moet plaatsnemen. En daartegen is ook in het geheel geen bezwaar, als men zich van te voren afdoende rekenschap heeft gegeven van de betrekkelijkheid van deze rangbepaling. Het rangbegrip is een bij uitstek *strijdbaar* begrip; het vertolkt iemands ganse levensbeschouwing, geprojecteerd op de voortbrengselen van anderen; de rang, die de criticus aan anderen toekent, kan hij slechts aan zijn eigen inzichten over de waarde van het geschrevene ontlenen.

Een concreet voorbeeld: Arthur van Schendel heb ik hier meermalen gequalificeerd als een schrijver van de (aller-)eerste rang. Daaruit kan men dus afleiden, dat ik Van Schendel beschouw als een auteur, die in zijn stijl vrijwel geheel door het „licht" en bijna nergens door de „duisternis" wordt bepaald. Hetgeen dus ongeveer op het volgende neerkomt: in de litteratuur beschouw ik als de hoogste norm de schrijver, die niets veinst, dat hij niet volkomen verantwoorden kan, die (geheel afgezien dus van zijn verdere inzichten, onderwerpen en probleemstellingen) er in slaagt, mij te overtuigen van een zo absoluut mogelijke zuiverheid en voornaamheid. In de stijl van Van Schendel is niets „would-be"; zelfs waar hij mij koud laat, erken ik nog zijn meesterschap. Er zijn auteurs van de tweede

rang, die mij misschien meer boeien dan Van Schendel, en die mij toch geen ogenblik doen vergeten, dat zij de eerste rang niet halen, en nooit zullen halen. Het rangbegrip valt dus volstrekt niet samen met de persoonlijke geïnteresseerdheid aan des schrijvers problemen; het kan er zelfs lijnrecht mee in strijd zijn; het houdt een waardering in, die tot de verhouding van het moreel overwicht herleid moet worden.

Uit dit ene voorbeeld moge blijken, dat ik aan het rangbegrip zeker geen volstrekte objectiviteit toeken. Integendeel: het is een van de allersubjectiefste begrippen,die een mens zich kan scheppen, en het kan voortdurend alleen dan au sérieux worden genomen, wanneer men de plaats, waarop de criticus staat, mede in het geding betrekt. Zijn opvatting van menselijke waardigheid is hier onmiddellijk in het spel begrepen; verzwegen staat een ideaal van zuiverheid en hoogheid op de achtergrond, waarvoor men hem steeds ter verantwoording moet kunnen roepen. Trekt hij zich dan terug achter een schijn-objectiviteit, dan is ook zijn rangbepaling schijn; want in zijn eersterangs-schrijver verdedigt hij de waarden, die hem het dierbaarst zijn, verdedigt hij ook de kunstenaar, zoals die zich volgens hem het zuiverst verhoudt tot de wereld, verdedigt hij, kortom, de stijl als een kenmerk, dat interessantheid, knapheid, „l'art pour l'art" en andere geenszins te versmaden dingen te boven gaat. Daarom noem ik het rangbegrip in de litteraire critiek (zoals ook daarbuiten) een bij uitstek strijdbaar begrip, dat, mits zonder objectieve illusies toegepast, ook bij uitstek geschikt is om de „laatste instantie" der waardebepaling te vertolken. Wel verre van het om zijn subjectiviteit te verwerpen, moet men het om zijn permanente aanvechtbaarheid in ere houden; want wáár het wordt aangevochten, wordt ook de weerbaarheid van hem, die het heeft geformuleerd, op de proef gesteld.

Deze tamelijk uitvoerige inleiding moet dienen om de lezer een auteur voor te stellen, die ik beschouw als het type van de verdienstelijke schrijver van de tweede rang. (Misschien wil iemand hem op de derde rang plaatsen? ik laat het voorlopig in het midden, omdat het er mij hier niet om te doen is, een hiërarchie van klapstoelen op te bouwen, maar het onder-

scheid tussen de eerste en de *overige* rangen aan te duiden.) Niet zonder opzet noem ik hier deze schrijver, R. Blijstra, na Van Schendel, aangezien dezelfde Blijstra eens heeft gepoogd te argumenteren, dat Van Schendels *Hollandsch Drama* door ongeveer iedere Hollandse dame geschreven had kunnen zijn; een bewijs, dat Blijstra's rangbegrip althans precies het tegengestelde is van het mijne. Nu ik zijn roman *Aanslag* gelezen heb, is het mij trouwens volkomen duidelijk, waarom Blijstra zo over Van Schendel moest oordelen(volkomen te goeder trouw waarschijnlijk); iedere eigenschap van wat ik een eersterangsboek noem ontbreekt nl. aan dit spannende verhaal, dat toch zeker niet onverdienstelijk is gecomponeerd en bovendien verraadt, dat Blijstra geen kitsch-auteur is, noch zelfs een schrijver, die zich tevreden stelt met een eenvoudige historie van een D-trein, waaraan de anarchisten een vrachtje dynamiet in de weg gelegd hebben. Hij *wil* meer zijn dan dat; dat men merkt, dàt hij zulks wil, is het eerste argument tegen zijn eersterangs-auteurschap. Een schrijver van detective-verhalen kan n.l. in zijn soort aanspraak maken op de eerste rang, *in zijn soort;* wanneer hij precies datgene weet te realiseren, waarop hij doelt, wanneer hij, met andere woorden, in de sfeer van het spannende avontuur en de onontwarbare, doch eindelijk ontwarde complicatie een maximum aan avontuur en complicatie door zijn stijl weet te suggereren, dan heeft hij meer aandeel aan het „licht" dan de man, die geen moeite spaart, om zich diepzinniger en gewichtiger voor te doen dan hij in werkelijkheid is. Maar Blijstra, die een aanslag van anarchisten en een trein vol toevallig samengekomen individuen tot onderwerp kiest, wil zich geenszins tot het avontuur beperken; hij wil de lezer een blik gunnen in de zielen dier treinbewoners en vooral in de psyche van zijn hoofdpersoon, de „terrorist" Casimir Doncel, aan wie is opgedragen de trein, waarin de minister reist, te begeleiden om het slachtoffer van de toekomstige aanslag te observeren.

Nogmaals, hij *wil* dat; en aangezien hij over een zekere scherpzinnigheid beschikt, lukt het hem dikwijls, hoewel de opzettelijkheid merkbaar blijft, zijn personages scherp te belichten, door met een enkel detail hun menselijke beperktheid

te onthullen. Blijstra is iemand, die zich niets wijs laat maken over bepaalde dingen, en vooral niet over „min of meer sexuele liefdesbetuigingen", zoals hij het zelf ergens noemt; hij (of liever zijn held Casimir Doncel, die, dunkt mij, sterke autobiographische trekken moet vertonen) is beland in het *cynische* stadium, dat men bereikt, nadat men zijn idealen van het gymnasium verloren heeft. Als meer cynici pur sang, heeft hij een kant van scherpzinnigheid en een kant van platvloersheid; scherpzinnigheid en platvloersheid zijn zelfs zo onafscheidelijk in zijn stijl verbonden, dat men ze onmogelijk uit elkaar zou kunnen halen, zonder de hele Blijstra te vervalsen. Scherpzinnige platvloersheid of platvloerse scherpzinnigheid: het hangt er van af, waarop men de nadruk wil leggen, maar dit mengsel is volgens mij typerend voor de tweede rang (alle verdiensten van die rang inbegrepen).

Legt men de nadruk op de scherpzinnigheid, dan kan men wijzen op allerlei gevatte observaties, die Casimir Doncel tijdens zijn treinreis over zijn medepassagiers maakt; hij laat zich niets wijsmaken omtrent de bedrieglijke maskers van het burgerlijk fatsoen, waarachter de dames en heren zich verbergen; hij begrijpt, dat geldzucht en paringsdrift regeren over mannen met keurige pakken, en dat de vrouwen zich „op prijs houden", als het er om gaat, de bovengenoemde heren te beheersen. Maar legt men de nadruk op de platvloersheid, dan ontdekt men in de stijl van Blijstra al heel gauw het element „would-be". Weer zoals bij meer cynici, is zijn visie op het mensdom vrijwel geheel bepaald door een sterk gevoel van minderwaardigheid; het cynisme is één van de middelen om die minderwaardigheid te compenseren, aangezien de cynicus zich door zijn weigering om aan idealen te geloven een tegenwicht schept, dat hij zelf ervaart als een overwicht over de zwakken van geest, die de dingen niet bij de ware naam durven noemen. Blijstra verdedigt zich tegen het minderwaardigheidsgevoel tegenover de vrouwen en tegenover de rijken door zijn bijzonder soort cynisme; men zou zijn Casimir Doncel kunnen karakteriseren als de cynisch geworden kantoorklerk, die zichzelf voortdurend ziet handelen en hoort denken, maar steeds met iets van de parvenu-toon, die niet volkomen echt

aandoet. Het gevatte in Casimirs overwegingen en gesprekken wisselt af met bravoure; de eenvoudigste ontmoeting met Mirna, de vrouw, die hem eigenlijk niet wil, en met Nini, de vrouw, die hij eigenlijk niet wil, worden begeleid door philosophische bespiegelingen over de liefde tussen de sexen, waarbij „cosmisch" en „metaphysiek" nog niet de sterkste adjectieven zijn. Men voelt hier, hoe de auteur zich een overwicht wil scheppen door de theorie, maar men voelt ook, hoezeer hij nog dupe is van de sexuele bekoringen, die hij met de onvervaardheid der cynische broeders ter sprake brengt. De vrees om voor dupe te worden aangezien van de vrouw (en elders van het geld) is bij Casimir Doncel zo overheersend, dat hij iedere verhouding tot de reizigers in de trein onder het aspect van vrouw en geld tracht te begrijpen, om er zodoende baas over te worden.

De „stijlzwakte" of tweederangsheid van *Aanslag* komt dan ook vooral uit in het feit, dat Blijstra ons wil laten geloven, dat Casimir een revolutionnaire samenzweerder is, zij het dan ook uit rancune. De idee van de aanslag, die hier wel degelijk met dynamiet (dus niet met een zweepje en een begeleidend persfotograaf) wordt beraamd, komt uit deze roman evenmin naar voren als de mentaliteit van de terrorist. De psychologie van het terrorisme, van het verzet om het verzet en het geweld om het geweld, is ook niet bepaald een gemakkelijk onderwerp; dat is echter geen excuus voor het feit, dat de terrorist van Blijstra geen terrorist is, en zeker geen terrorist... van de eerste rang.

APHORISMEN

Dr C. J. Wijnaendts Francken: *Aphorismen*
J. Greshoff: *De Wieken van den Molen*

De Nederlanders zijn in het algemeen zeker geen geboren schrijvers van *aphorismen*, zoals de Fransen, die dikwijls moeite hebben niet in aphorismen te spreken of te schrijven. Ik geloof niet, dat men een nieuwe mythe het aanzijn geeft, als men zegt, dat de toewijding aan de preek ons volk van het aphoristisch spreken en denken heeft afgedreven. De preek immers kan meesterlijk zijn of afschuwelijk: *kort* is zij nooit, want de indeling eist een *paraphrase* van een tekst (een aphorisme uit de Bijbel), en er is een bepaalde tijd voor uitgetrokken, die geen predikant straffeloos kan negeren zonder in botsing te komen met de „adat". De preek vergt een gedurig om en omwentelen van één waarheid, tot die van alle kanten dubbel en dwars bezien, bekeken, belicht en beschouwd is; de kerkbezoeker stelt meestal die dominee het meest op prijs, die zijn onderwerp volkomen weet uit te putten; [1] Multatuli heeft o.a. die kant van de preek in zijn bekende parodie sterk laten uitkomen. De tekst, d.i. het aphorisme, is derhalve in de preekritus nog niet iets compleets *op zichzelf;* het aphorisme is hier een „cel", waaruit de eigenlijke moraalstof nog moet worden „opgebouwd". Vandaar, dat het „à peu près" van herhaling en omschrijving, voor de techniek van het aphorisme zo noodlottig, bij de preektechniek druk wordt gecultiveerd; het komt hier niet in de eerste plaats aan op het *moment*, maar op de *duur;* en de moraal, die uit preken voortvloeit, is dan ook een duurzame moraal, vergeleken bij de onverantwoordelijke snelheid en wuftheid van het snel opgeworpen en even snel weer verwaaide aphorisme. Telkens moet de schrijver van aphorismen weer volkomen „nieuw" zijn, schreef ik ongeveer anderhalf jaar geleden naar aanleiding van de *Sprokkelingen* van R. van Genderen Stort; zijn vorm dwingt hem ieder ogenblik zijn schepen achter zich te verbranden en als

Aphrodite uit het schuim der golven herboren te worden, als had hij nog nooit eerder een vorm gevonden. Bij gebrek aan elasticiteit wordt een serie aphorismen een serie kwinkslagen of eigenwijsheden; deze stijl verveelt bij misbruik als geen andere stijl, omdat hij, misbruikt, ieder ogenblik het misbruik weer opnieuw actueel laat worden.

„La plupart des faiseurs ... de bons mots ressemblent à ceux qui mangent des cerises ou des huitres, choisissant d'abord les meilleures, et finissant par tout manger", zegt een der schitterendste en diepzinnigste aphorismenschrijvers, Chamfort (1741–1794) in zijn *Maximes et Pensées:* men moet, getrouw aan deze uitspraak, wel een scherpe onderscheiding maken tussen „bon mots", die men kan verzamelen, zoals men postzegels of lucifersmerken verzamelt, en het werkelijke aphorisme, dat juist door onvergelijkelijke oppervlakkigheid verraadt welke diepte zijn auteur onder zijn oppervlakte verbergt. Het is de fout van de meeste Hollandse aphorismenschrijvers, dat zij eigenlijk preekteksten als „bon mot" lanceren, zonder in te zien, dat men daarbij de preek onmogelijk kan missen. Tot dezulken behoort b.v. ook dr Wijnaendts Francken; veel meer nog dan Dirk Coster of Van Genderen Stort, die hun wijsheid in marginalia of sprokkelingen trachten samen te dringen, zonder dat zij het meesterschap van Chamfort kunnen benaderen, is Wijnaendts Francken van deze eigenaardige stijlverwarring het slachtoffer geworden, blijkens zijn onlangs verschenen verzameling. Het is nl. in de allerletterlijkste zin des woords een verzameling, die dr Wijnaendts Francken, met de ijver van de toegewijde verzamelspecialist, heeft aangelegd; naar hij in zijn inleidend woord zelf verklaart, daartoe geïnspireerd door zijn studies over de buitenlandse aphorismenschrijvers, waarmee hij zich gedurende een 45-jarige schrijversloopbaan heeft beziggehouden.

Men zal er goed aan doen, zich voor ogen te stellen, dat het aphorisme, de korte uitspraak, die een betoog vervangt, zelden geboren wordt uit een *betogende*, maar zeer dikwijls uit een *converserende* cultuur. De Fransen hebben daarom zoveel uitstekende aphorismen-schrijvers gehad, omdat hun cultuur voor een belangrijk deel een hof-cultuur is, die de conver-

satie veel hoger aanslaat dan onze preek-cultuur. De hoveling beschouwt een flitsende conversatie als een onderdeel van een aristocratische manier van optreden; de gesprekstoon, die het nadrukkelijke van het betoog versmaadt, veronderstelt, dat de gesprekspartner van gelijke qualiteit is, zodat het begrijpen van elkanders gezindheid door een minimum aan woordcontact tot stand kan worden gebracht; uit een dergelijke gesprekstijl kan het aphorisme zich gemakkelijk en natuurlijk ontwikkelen tot een zelfstandige vorm van wijsheidsuiting. Daarentegen richt het betoog zich tot mensen, die men door zwaar geschut wil overtuigen, m.a.w. tot personen, die men *niet* van gelijke qualiteit beschouwt; men zoekt naar bewijzen, men tracht zijn slachtoffer door „objectiviteit" of grote volledigheid in te spinnen, tot hij ja en amen zegt, men wil hem optrekken of neerduwen tot zijn eigen standpunt. Niets daarvan bij het aphorisme, als het ook werkelijk aphorisme (en geen verkeerd aangebrachte preektekst) is; het veronderstelt, dat de toegesprokene òf in het geheel niet overtuigd behoeft te worden òf het bij voorbaat al was, eer men begon te spreken. Iedere bijgedachte aan een systeem is hinderlijk, als men met aphorismen te doen heeft; in dit opzicht is het aphorisme precies de tegenpool van de vak-wetenschap. Ook nog in een ander opzicht trouwens: de man der vak-wetenschap behoeft n.l. geen *stijl* te hebben, om een uitstekend „Wissenschaftler" te zijn, de aphorismen-schrijver echter is niets zonder zijn „denkstijl", zonder het „fluïdum" der persoonlijkheid, die aphorismen afscheidt, zoals een slang zijn oude huid.

Dit fluïdum nu is het precies, dat aan de verzamelde aphorismen van dr Wijnaendts Francken geheel ontbreekt. Hij behoort (uit zijn andere geschriften kan men dat ook wel opmaken) tot de wetenschappelijke mensen en als zodanig is hij van nature reeds een verzamelaar. Aangezien hij bovendien nog een deel van zijn wetenschappelijke belangstelling had gegeven aan de producten der aphorismen-schrijvers, achtte hij zich, zo stel ik mij dit proces ongeveer voor, min of meer verplicht zelf ook „met een reeks van ruim 900 eigen aphorismen" te „komen", zoals hij het in zijn voorrede aanduidt: dit „als slot van een 45-jarige schrijversloopbaan". Van deze

ontwikkeling draagt zijn boek dan ook ruimschoots de sporen. Er staan natuurlijk massa's levenswijsheden in en voor kalendergebruik zou men het werk van dr Wijnaendts Francken dan ook bijzonder hartelijk willen aanbevelen. Zo is het b.v. nuttig te weten:

„Vaak wordt de beoordeeling van een boek geschreven door een recensent, die het boek niet eenmaal heeft gelezen, hoogstens doorgebladerd en van voorrede en inhoudsopgave heeft kennis genomen",

of:

„er zijn ver- en bijzienden in het leven: de laatsten zien niet het bosch, de eersten niet de boomen",

of:

„Ook ten opzichte van onbeduidende aangelegenheden kunnen jonge meisjes een hartstochtelijken ijver ten toon spreiden",

of:

„Om zichzelf te durven zijn is veel zedelijke moed noodig",

of:

„Bij vele vrouwen moet haar feministisch streven een gebrek aan liefde vergoeden";

maar men zoekt bij dr Wijnaendts Francken vergeefs naar de stijl, die al deze losse opmerkingen samenbindt; men zoekt eveneens vergeefs naar één aphorisme, dat niet óók door een ander dan dr Wijnaendts Francken geschreven had kunnen zijn, dat, met andere woorden, het fluïdum dezer persoonlijkheid verraadt. Eigenlijk zijn deze levenswijsheden dus meer verzamelde principes van talloze anderen, die vrij toevallig in deze geest elkaar rendez-vous gaven; hetgeen dr Wijnaendts Francken zelf ook wel schijnt te bevroeden, blijkens zijn voorrede, waarin hij zegt:

„Het is zeer wel mogelijk, dat de lezer hier en daar eens eene (aphorisme) zal aantreffen, waarvan de inhoud hem bekend voorkomt en die hij meent reeds eerder te hebben gelezen. Maar zoo iets is nu eenmaal onvermijdelijk; men kan moeilijk verwachten, dat eenzelfde waarheid niet bij verschillende waarnemers of opmerkers voor den geest zou kunnen rijzen. Ja zelfs is de mogelijkheid niet buitengesloten, dat somwijlen

een elders gelezen waarheid den schrijver in 't geheugen is blijven hangen, zonder dat hem die herkomst bewust was."

Natuurlijk is dat niet buitengesloten; maar iets anders is, dat men, de verzameling van dr Wijnaendts Francken doorlezend, tot de conclusie komt, dat zij evengoed zou kunnen bestaan uit bijeengegaarde aphorismen van A, B en C, en dan nog geenszins van de beste. Trouwens: als men de maximes van Chamfort of Stendhal leest, zit men geen moment in angst, dat men waarheden zal aantreffen, die ook andere waarnemers of opmerkers al „voor den geest gerezen zijn", hoewel dat bij hen evenmin uitgesloten behoeft te zijn als bij dr Wijnaendts Francken. Waarom dit verschil in waardering? Omdat het aphorisme bij deze mensen een spontane uitdrukkingsvorm was, voortvloeiend uit de gewoonte om in de gesprekstoon vorm te geven aan de diepzinnigste problemen, een product evenzeer als een sublimering van een conversatie-cultuur. Bij dr Wijnaendts Francken ontbreekt deze basis, en ontbreekt dus ook de sublimering. Hij ging in als verzamelend geleerde en trad als verzamelend geleerde uit. Zijn aphorismen verrijken dus niet, maar bevestigen hoogstens, dat talrijke gangbare meningen zozeer gestandaardiseerd zijn, dat zij in één of twee zinnen kunnen worden geformuleerd. Men moet er niet aan denken, dat men hetzelfde woord „aphorismen", dat dr Wijnaendts Francken op zijn collectie van toepassing acht, ook zou kunnen gebruiken voor de *Pensées* van Pascal!

In scherpe tegenstelling tot de onpersoonlijke oogst van dr Wijnaendts Francken staat het thans herdrukte boekje van Greshoff, dat in 1926 geschreven werd, maar nog de frisheid heeft van een malse Meiregen: *De Wieken van den Molen.* Het zijn een aantal korte dialogen, bedoeld als „eenvoudig leesboekje voor beginnende twijfelaars en hen die het wenschen te worden". De twee personages, die hier met elkaar overhoop liggen, schelden elkaar voor „sofist" en „slaaf", terwijl hun discussies meestal in het koffijhuis worden beëindigd; het café fungeert hier als een symbool voor de onoplosbaarheid der antithese. De zogeschoIden „sofist" vertegenwoordigt dan de individualistische, sceptische, relativistische Greshoff, de

zogescholden „slaaf" het element conventie, maatschappelijkheid en deftigheid, dat in dezelfde Greshoff steekt; men zou de factoren ook als „puberteit" en „seniliteit" (maar dan in vredesnaam niet weer mis te verstaan zoals bij Vondel!!) kunnen betitelen.

In een latere periode van zijn leven heeft Greshoff zich vaker verdeeld: in de gedichtencyclus *Janus Bifrons* in „ego" en „alter ego", in *Voces Mundi* zelfs in meer personages (een kluizenaar, een grijsaard, een strijdbaar man, enz.). Deze neiging tot „zelfverdeling" komt bij Greshoff neer op een overdracht van bepaalde eigenschappen, waarover hij beschikt, op een „ander", die hem meer vrijheid geeft zichzelf te zijn, ook kans geeft, om zijn lust tot *overdrijven* te styleren; immers, in het tegenpersonage staat onmiddellijk een corrigerende kracht klaar, die met een tegen-overdrijving kan (en mag!) antwoorden. Ik geloof, dat Greshoff op deze wijze een natuurlijke medicijn vindt tegen een voorkeur voor het àl te sterke en àl te nadrukkelijke, dat hem b.v. in zijn *Critische Vlugschriften* parten heeft gespeeld (waarin hij zich n.l. *niet* verdeelde). De speelsheid der „zelfverdeling" is hier nauw verwant aan de humor, die ook een spontane „zelfverdeling" in de stijl veronderstelt. Elders, in zijn *Rebuten*, die de stijl der *Wieken* voortzetten, maar met nog meer trefzekerheid, wordt de „zelfverdeling" vervangen door de gefingeerde betrekking tussen briefschrijver en geadresseerde; zowel de een als de ander, zowel de „sofist" als de „slaaf", zijn een bestanddeel van Greshoffs geest.

Dit boekje is ook curieus, omdat het laat zien, hoe Greshoff onder invloed der omstandigheden evolueerde van het Maurras-fascisme naar zijn tegenwoordige opvattingen, die men gerust democratisch kan noemen. In *De Wieken van den Molen* treft men hem op de grens; er klinkt nog iets na van de thans ietwat aesthetisch-snobistisch aandoende voorliefde voor de dictator, die „die mijnheer Unamuno de pen uit de hand slaat", maar de tegenmelodie is reeds veel sterker; de scepticus heeft zijn argumenten tegen ieder ogenblik klaar. Niet Greshoff is eigenlijk van principe veranderd, wànt in principes heeft hij nooit veel gedaan, maar de *kleur* en *toon*

van het begrip „democratie" zijn veranderd! Daarom is deze overgang van aristocratische naar democratische houding geen „bekering", maar een evolutie, die zowel de beweeglijkheid van Greshoff als de veranderde omstandigheden in Europa typeert.

[1] *In „Mephistophelisch" luidt de passage, die begint met „De preek immers..." en die hier eindigt, aldus:*

De preek immers kan meesterlijk zijn of afschuwelijk: *kort* is zij nooit, want de indeling eist een *paraphrase* van een tekst op zijn minst; voor het uitvoerige mangelen, stomen en oppersen van het „aphorisme uit de Bijbel" is een bepaalde tijd uitgetrokken, die geen predikant straffeloos kan negeren, zonder in botsing te komen met de „adat". De preek vergt een gedurig om en omwentelen van één waarheid (liefst natuurlijk een onwaarheid), tot die van alle kanten dubbel en dwars bezien, bekeken, belicht, beschouwd en herkauwd is; de kerkbezoeker stelt meestal die dominee het meest op prijs, die zijn onderwerp volkomen weet „uit te melken".

OVER SPHINXEN

K. VAN DER GEEST: *Eiland in de Branding*
JAN H. EEKHOUT: *Aarde en Brood*

Ergens (ik weet tot mijn spijt niet meer wáár) heb ik onlangs een zeer opmerkelijk woord gelezen, dat betrekking had op de belangstelling voor *boeren* in onze hedendaagse litteratuur. De auteur stelde n.l. vast, dat wij, hoewel de boeken over het „regionale" leven steeds nog in aantal toenemen, toch eigenlijk niets weten van de boer; en hij formuleerde het daarop ongeveer als volgt:

„De boeren leven als *sphinxen* onder ons."

De boer als sphinx: dat is een zeer vruchtbare gedachte. De sphinx is een wezen, dat boordevol raadselen onder de mensen woont; op een afstand weliswaar, maar toch bereikbaar, wat de buitenkant betreft. Iedereen, die in de buurt komt, kan de sphinx naderen om naar de oplossing van de raadselen te vragen; maar wat de sphinx antwoordt, is nog raadselachtiger dan het raadsel zelf. Hoewel dus de sphinx in haar bestaan geenszins ontkend wordt, weten wij van haar wezen niets, of vrijwel niets. Zo gaat het ook met de boeren, onze medeburgers, die betrekkelijk zo dichtbij en tevens zo ontzaglijk veraf leven in deze wereld, die langzamerhand geen enkele boerse eigenaardigheid en evenmin de boerse afgeslotenheid respecteert, die met radio en film doordringt in de kleinste plattelandsnesten, die alles tracht te nivelleren door een eenheidsrecept van cultuur... en die toch, op straffe van onder te gaan door gebrek aan levensmiddelen, de boer niet kan vernietigen! Want daarin onderscheidt zich de man, die aan de „bron" staat, van de overige bevolkingsgroepen, dat hij *gebonden* is aan de vruchtbaarheid der aarde, van het oer-raadsel van geboren-worden en vergaan, van zaaien en geoogst worden; de Franse Zwitser C. F. Ramuz heeft in een bijzonder scherpzinnig en goed geschreven boekje, dat ik met grote warmte aanraad, *Questions*, daarop de nadruk gelegd.

Omdat de boer dus door de huidige civilisatie wordt bedreigd en meer dan ooit gedwongen wordt telkens iets prijs te geven van zijn eigenheid, terwijl hij, anderzijds, toch door zijn positie van bebouwer van de grond niet door de stadsbeschaving kan worden opgeslokt, zolang de gehele landbouw en veeteelt niet gemechaniseerd zijn (en is dat mogelijk?)... omdat dus de boer nog steeds een eigen leven leeft in deze maatschappij, die zijn afzondering slechts pro forma eerbiedigt, *daarom* is de boer voor ons een sphinx, waarnaar de algemene nieuwsgierigheid der stedelingen uitgaat, zonder dat zij zijn raadselen kunnen oplossen. Alle Oedipussen van de „regionale" romans komen naar het platteland en trachten hetzij de landelijke blik, hetzij de volkse klauwen, hetzij de primitieve haren van de boerensphinx te beschrijven; en telkens keert men, na een boek van één dier ontraadselaars gelezen te hebben, naar huis terug, met het gevoel, dat zij wonderveel hebben verteld en zelf in de stallen en schuren zijn doorgedrongen, zonder ook maar één raadsel van het geheimzinnige wezen te hebben opgelost. Dat is een zeer curieus verschijnsel: naarmate men meer schrijvers naar de boerderij (of, mutatis mutandis, de visserij) ziet vertrekken, wordt de boer „sphinxischer". Hij laat die stroom van Blubo-litteratuur over zich heengaan en glimlacht... niet eens, want hij heeft andere zorgen.

De boerenmaatschappij is geen expansieve maatschappij, zoals de stedelijke, die met haar drukpersen en filmjournaals streeft naar nivellering en universaliteit (nivellering is universaliteit op een laag plan). De samenleving der boeren herinnert nog altijd het meest aan de wereld, zoals zij er vóór de ontwikkeling der techniek uitzag; zij ligt nog niet zo ver van de middeleeuwen af als de ontmantelde vesting, die men stad noemt; in haar begrippen heeft de „evolutie" minder radicaal gewoed; en juist daarom is de boer voor de stadsmens iets onbegrijpelijks, d.w.z. vroeger iets „achterlijks", en in deze Bublo-Coolen-tijd, iets „essentieels". Maar bovendien: de boer zal langzamerhand voor *zichzelf* meer en meer onbegrijpelijk worden, nu hij, enerzijds, door de stedelijke civilisatie wordt aangetast en, anderzijds, zijn oeroude functie moet blijven

uitoefenen, omdat de aard van zijn bedrijf hem tot patriarchale beperktheid voorbeschikt. Onder het radiogeloei van de match Nederland–België beploegt de boer met de traditionele tabakspruim achter de kiezen zijn oude grond; hij hoort staatslieden spreken, die hij nog nooit gezien heeft, hij ziet in de dorpsbioscoop conflicten van stedelijke liefde en stedelijke haat, waaraan hij uit eigen ervaring geen enkele realiteit vermag te verbinden; hij wordt, kortom, het voor anderen en voor zichzelf meest raadselachtige (en tijdelijk daarom misschien wel meest noodlottige) wezen van Europa, zodat zonder de boer op de achtergrond iedere cultuurspeculatie van de stedeling grauwe theorie blijft.

Wie zal de roman van *deze* boer schrijven? Het genie, dat zich daaraan zal wagen, durf ik niet te voorspellen. In afwachting daarvan zullen er nog heel wat boerenromans verschijnen, die slechts de projectie van de nieuwsgierige stedeling op de plattelander geven of – zoals bij de roman van K. van der Geest het geval is – een sobere notitie brengen van het bestaan op een eiland, zonder dat toch het grote raadsel wordt aangeraakt.

K. van der Geest geeft in zijn roman *Eiland in de Branding* een verdienstelijk debuut; al behoort hij, wat zijn verhouding tot zijn onderwerp betreft, tot de „regionale" auteurs, hij valt tussen hen onmiddellijk op door een natuurlijk schrijftalent en een tegenzin in de overlading met pittoreske details, waaraan verschillende zijner collega's zich nogal eens schuldig maken. Als ik mij niet vergis, is het eiland, waarover hij schrijft, Schiermonnikoog, en hijzelf ter plaatse uitstekend bekend; één van de qualiteiten van het boek is de zuivere plaatsbeschrijving; zuiver ook voor degene, die (zoals schrijver dezes) het eiland in quaestie niet kent en zich dus moet laten suggereren wat hijzelf niet gezien heeft. De soberheid is bij boeken als deze een groot voordeel; zij verraadt meestal meer kennis van zaken dan de poëtische uitvoerigheid. Ook heeft Van der Geest gelukkig de ondraaglijk geworden mode om korte zinnetjes in de tegenwoordige tijd te schrijven versmaad; wanneer er iets van sfeer in zijn roman naar buiten komt, dan is dat zeker niet in de laatste plaats te danken aan het ontbreken

dier altijd maar „presente" kortademigheid. Er *staat* iets in een zin, die Van der Geest opschrijft, al is hij op de eerste bladzijden boeiender en geserreerder dan in het vervolg; hij weet zijn personages door tekenende bijzonderheden te karakteriseren; een bewijs, dat hij niet over theoretische wezens handelt, maar over „zijn eigen" mensen, die tussen water en helmmatten hun langzaam veranderend leven leiden.

Vooral de centrale figuur van *Eiland in de Branding*, Reint de Kruk, die het midden houdt tussen een gemankeerde avonturier en een dorpspotentaat, heeft Van der Geest hier en daar heel scherp uitgebeeld. Deze koopman, die door zijn kasboek zijn hele omgeving beheerst en tenslotte ook zijn invloed krijgt op de ontwikkeling van het eiland als badplaats, is zonder de sentimentele oubolligheid der landelijke litteratuur opgezet en leeft; op hem heeft Van der Geest werkelijk vat, en zodra de mensen van het dorp met hem in aanraking komen, nemen zij iets van dat leven over; zij worden er door beïnvloed en gericht. Ook het inwendig conflict in deze man is onsentimenteel aangeduid; hij is voor de eilandbewoners een gerespecteerde en tevens gevreesde bondgenoot van de duivel; hij heeft gezag en is toch inwendig tegen zichzelf in opstand, hij streeft naar winst, en brokkelt toch af, zoals het eiland door de zee afbrokkelt.

De eenvoud, die tot de grootste verdienste van het boek behoort (want het is geen onnozelheid, die hier sobere vormen vindt), is echter ook een van de gebreken ervan. Als vele andere debutanten heeft Van der Geest zich te veel vastgelegd op zijn éne methode, zonder dat hij daarmee een climax weet te bereiken; zijn roman is daardoor typisch „horizontaal" geworden en verliest zich, zonder overigens in breedsprakerige praat te ontaarden, toch een weinig in die horizontale vlakte. Te oordelen naar het zeer goede, strakke begin, had *Eiland in de Branding* nog meer kunnen worden; het had zich – wie weet? – misschien aan het raadsel van de boeren- en vissers-sphinx kunnen wagen. Want voor dat raadsel blijft Van der Geest evenzeer staan als zijn „regionale" collega's; hij blijft een beschrijvende geest, die zich geconcentreerd heeft, hij is geen Oedipus, die de sphinx de waarheid afvraagt. Het ware

echter ook wat veel gevraagd, dat van een debutant te verwachten. Alles hangt af van zijn tweede boek, das verhängnisvolle Buch, waaruit men dikwijls het meeste leert over de ontwikkeling van de schrijver na zijn eerste succes. Dit succes, dat hem toekomt, zal Van der Geest op één of andere manier „vormen", dat is zeker.

Terwijl *Eiland in de Branding* een voorbeeld is van een sober en zonder pretenties geschreven boek, hebben wij in *Aarde en Brood* van Jan H. Eekhout een staaltje van de echte stedeling, die over zijn sphinxen spreekt, zonder dat men het gevoel heeft iets anders van deze wezens te zien dan hun uitwendige vormen. Eekhout komt uit Zeeuws-Vlaanderen, en zijn roman heeft een hoeve in die streek tot onderwerp; ook zijn taal is enigszins door het dialect gekleurd, al is hij geen dialectschrijver, zoals Coolen in zijn Brabantse periode. Er is hier dus geen moeite gespaard om het authentieke te benaderen door uiterlijke middelen, maar met dat al blijven de boeren van Eekhout romantische creaties van een stedelijke geest. Hij is ongetwijfeld zeer goed op de hoogte van het aspect van het landschap en van de mensen, maar hij blijft er tegen aan kijken, zonder blijkbaar in de gelegenheid te zijn binnen te treden en het specifiek-boerse tot inzet te maken.

Eekhout schrijft een geheel andere stijl dan Van der Geest. Het is een pompeuze stijl, zwanger van woorden en nog eens woorden; het is een *pronkende* stijl zonder humor (en bij „pronken" denk ik nu speciaal aan een pauw, die zijn staart met welbehagen ten aanschouwe van de kippen ontplooit), waarin men de al te bewuste artist zeer spoedig ontdekt. Eekhout zou tot de barok van het provincialisme gerekend moeten worden; hij zwelgt in woordvormen, in schone zinnen, in zwelling en sonoriteit. Daarbij vergeleken doet het drama van zijn roman, dat men het drama der onvruchtbaarheid zou kunnen noemen, wat zoetelijk en gearrangeerd aan. De hoofdfiguren, Petrus Lammaert en zijn vrouw Nelia, vertegenwoordigers zogenaamd van het Zeeuws-Vlaamse boerenleven, zijn sterk geïdealiseerde wezens, typische projecties van de stadscultuur op het platteland. Het idealiseren geschiedt bij Eekhout niet, zoals het b.v. bij J. J. Cremer geschiedde; Eek-

hout behoort eerder bij de pathetische „idealisten", die wel uitgaan van de boer en zijn wereld, maar niet kunnen nalaten daarin onmiddellijk stadse conflicten de voorrang toe te kennen.

Aan Eekhout ontbreekt, wat Van der Geest bezit: eenvoud. Hij is veel geroutineerder dan zijn collega van Schiermonnikoog, hij beschikt over veel meer uitwendige stijlmiddelen, maar hij blijft bij Van der Geest ten achter in mensenkennis; een figuur als de koopman Reint de Kruk zoekt men in *Aarde en Brood* tevergeefs. De kinderloosheid van Nelia, waarin zich de vloek van de hoeve voltrekt, de invloed van de naijverige zuster Zanne op de vader, die door deze kinderloosheid in de fundamenten van zijn bestaan wordt aangetast: dat alles was met minder pronk en meer reële kennis beter tot zijn recht gekomen. De sphinx dwingt men geen enkele oplossing van geen enkel raadsel af door een virtuoos, maar in laatste instantie toch ijdel taalgebruik.

CAPRA, VAN SCHENDEL, CERVANTES

Zelden heb ik een film met zoveel genoegen teruggezien als *Mr Deeds Goes to Town*, het meesterstuk van Frank Capra. Ik wil niet de verdiensten van die film herkauwen, die anderen ruimschoots in het licht hebben gesteld; alleen over de „inhoud" (die natuurlijk niet los van de vorm bestaat, maar toch als een bepaald „accent" kan worden onderscheiden van het „accent" vorm) kan ik niet nalaten nog eens te mediteren. Er zijn zogenaamde amusementsfilms, die men de eerste maal voor zijn pure pleizier over zich heen laat gaan, maar die bij een herzien onmiddellijk het constructie-schema, waarop zij gebouwd zijn, verraden. Tot die amusementsfilms behoort *Mr Deeds* niet, hoewel het praedicaat „amusement" er volkomen op van toepassing is; men zou de regisseur geen groter onrecht kunnen aandoen dan door hem zijn amusantheid af te nemen, want hij is vóór alles amusant. Hij is echter ook meer dan dat, en zulks blijkt al bijzonder duidelijk bij de tweede ontmoeting; het amusante wordt boeiend, de anecdote houdt stand, ook nu men „weet wat er komt"; en vooral de hoofdpersoon, de naïeve mr Deeds, die zo voortreffelijk door Gary Cooper wordt gespeeld, wint nog bij die nieuwe confrontatie. En wat is nu het vreemde van deze historie? Meer en meer begin ik mijn herinneringen aan *De Rijke Man* van Arthur van Schendel te vereenzelvigen met het *beeld* van deze Cooper; ik kom, met andere woorden, in de verleiding in het amusante werk van Frank Capra meer te zoeken dan de regisseur er waarschijnlijk zelf in heeft willen leggen, met bewustheid.

Het lijkt mij nauwelijks aan twijfel onderhevig, dat men uit goede kunstwerken altijd meer kan halen dan de kunstenaar er mee heeft „willen zeggen"; want hij maakte het werk voor zijn genoegen, en juist dat spontane, argeloze, onopzettelijke

is het, dat de toeschouwer (subs. lezer) in vervoering brengt, terwijl hij iedere al te theoretische opzet, hoe hooggestemd die dan ook moge zijn, voelt als een tekortkoming. Misschien is perfect „entertainment" het hoogste doel geweest van Frank Capra, toen hij *Mr Deeds Goes to Town* draaide, en misschien is het mogelijk, dat wij, die deze perfectie als een weldaad ondergaan, *daarom* juist in staat zijn hem ideeën toe te kennen, die hij zelf niet „gedacht" heeft, maar toch „gevoeld". De imponerende architectuur der Amerikaanse wolkenkrabbers ontstond evenmin volgens een hoog-aesthetisch plan, want het aesthetische, dat wij er in waarderen, is een uitvloeisel van een soort zakelijkheid, die in Europa lange tijd verloren was gegaan onder quasi-jonische zuilen en andere valse krullen.

Iets dergelijks ziet men gebeuren bij de Amerikaanse film, die in de laatste jaren zich ontwikkeld heeft tot de interessantste film ter wereld. Nog niet meer dan tien jaar geleden was Amerika's filmproductie een aanfluiting; de namen Rudolf Valentino en Cecil B. de Mille liggen nog vers in het geheugen, en zij symboliseren een dikke laag van gemene zoetigheid en infame massa-effecten, die toen „massgebend" was voor het Amerikaanse filmpeil. Van onderop (als ik mij niet vergis, in de eerste plaats van de „onderwereld"-films uit) is de renaissance van de Amerikaanse film begonnen; zonder de factor amusement zou die renaissance zich nooit voltrokken hebben. Stellig hebben de Amerikanen veel geleerd van hun uit Europa geïmporteerde collega's en van de aesthetische resultaten, die de Russische film heeft opgeleverd; maar hun „inhoud" hebben zij zelf langzamerhand gevonden. Met name de hekeling van sociale misstanden, die hier nog niet gebonden lijkt door de verbodsmanie van Europese machthebbers, wier voornaamste sentiment is de angst om zich aan koud water te branden, is een voortdurende bron van inspiratie voor de Amerikaanse film; op dit gebied is het mogelijk gebleken spontaan een stijl te scheppen, die de naïveteit van het amusement verenigt met de dikwijls ongehoord scherpe satyre op rechtspraak, gevangeniswezen, corruptie, enz. Merkwaardig is, dat de kitsch van de blonde jongeling en het nog blondere meisje in die stijl argeloos wordt meegenomen; soms ook *op*genomen,

maar lang niet altijd. De Amerikaanse filmstijl is een mengsel van romantiek en naturalisme gebleven, en de bijzondere qualiteiten komen hier dan ook niet voort uit een streven naar artistieke zuiverheid; evenmin trouwens uit een bewust sociaal streven, zoals bij de Russische film in zijn (lang voorbije) bloeiperiode het geval was; de verdoemde bourgeois-kapitalist en de edele proletariër, oorspronkelijk de bron van inspiratie, later de formalistische verdorring in zelfgenoegzaamheid van die Russische film, ontbreken in de Amerikaanse film, die steeds de nadruk legt op de *practijk*. De practijk: d.w.z. ieder romantisch of naturalistisch bekeken geval op zichzelf en om zichzelfs wil, als bij toeval opgedoken van onder de dikke laag kitsch, nog overal in aanraking met die kitschlaag, maar vooral: spontaan en spannend. Voor een dergelijke kunstvorm is de sfeer van het amusement lang de slechtste niet. Het is trouwens opvallend genoeg, dat de staf van uitmuntende acteurs, die de Amerikaanse film tegenwoordig ten dienste staat, gekweekt is uit het tot in de puntjes beheerste amusement. Voor het amusement heeft men legio aantal *typen* nodig, specialisten in een bepaalde kant van menselijkheid, maar die dan ook tot in de perfectie beheerst; geen „grote acteurs" dus in de geijkte zin des woords, maar zeer beperkte wezens, die door hun uiterlijk en gebaar in de behoefte aan boeven, dominees, advocaten, sjappies, gangsters, ministers, typistes, enz. enz. voorzien; de „filmster" krijgt daardoor een zeer secundaire betekenis, en haar voornaamste qualiteiten heeft de Amerikaanse film te danken aan de „devaluatie" van de „ster".

Van deze merkwaardige ontwikkeling is *Mr Deeds Goes to Town* een (voorlopig?) hoogtepunt. Men vindt hier alle elementen, die de renaissance van de Amerikaanse film bepaald hebben, op hun best vertegenwoordigd. Daarbij is het geval typisch Amerikaans gesteld, d.w.z. niet als abstract probleem, maar als de practisch bekeken verlegenheidstoestand van een jonge man uit de provincie, onbeschreven blad papier, die plotseling erfgenaam wordt van millioenen en tenslotte geen andere oplossing ziet om van deze „hete aardappel" af te komen dan een kolossaal geïmproviseerd sociaal avontuur: het verdelen van de millioenen onder werkelozen. Zoals het sociale

probleem hier gesteld wordt, moet het de diepste minachting wekken van alle theoretische economen en rechtzinnige Marxisten, die altijd medelijden voelen voor dilettantisme op grote schaal; met dat al is dit soort sportief dilettantisme karakteristiek voor de Amerikaanse mentaliteit, en in zijn sportiviteit raakt het aan het probleem van Van Schendels *Rijke Man*. Twee uitersten... maar zij raken elkaar in de *goedheid* van de hoofdpersoon, die in het boek Engelbertus Kompaan en in de film mr Deeds (de „Cinderellaman") heet. Op totaal verschillende wijze, op totaal verschillend niveau, en met totaal verschillende middelen zijn Arthur van Schendel en Frank Capra er beiden in geslaagd deze goedheid los te maken van iedere moralistische „braafheid"; de goedheid fungeert hier als een niet verder te analyseren eigenschap van de „held", die verder in het geheel niet tot de modelmensen behoeft te worden gerekend; zij is in het oog der sociale en sociabele mensen zelfs belachelijke verkwisting, want de van nature goede wordt door de wereld voor „geschift" verklaard. Zowel in *De Rijke Man* als in *Mr Deeds* speelt de ontoerekenbaarheid van de „held" op een zeker ogenblik een rol; het is het ogenblik, waarop de goedheid *gevaarlijk* begint te worden voor de openbare orde. Is hij ontoerekenbaar? Of is hij de enige Christen onder de talloze naam-Christenen, die hem willen kruisigen om zijn gebrek aan „maathouden"?

De twee oplossingen lopen bij Van Schendel en Capra uiteen. Van Schendel kiest de tragedie: Engelbertus Kompaan gaat te gronde aan zijn overmaat van goedheid, die „niet van deze wereld is"; zijn leven wordt zachtkens uitgeblust. Frank Capra, de Amerikaanse amusementsregisseur, kiest de comedie: mr Deeds, die overstelpt wordt met de bewijzen van zijn „geschiftheid", draait alle normen plotseling om, door hun betrekkelijke geldigheid voor de rechtbank naar voren te brengen, en daardoor wint hij, zoals dat in de comedie behoort te gebeuren, en zoals de sportiviteit van de Amerikaanse film het eist. Tegenover mr Deeds staat, op het moment van de rechtzitting, de hele maatschappij, afgezien van de uit de maatschappij gevallen werkelozen, die hij heeft willen helpen, en het meisje, waarvan hij houdt: de rechterlijke macht, de firma

Cedar, Cedar, Cedar & Buddington (het kapitaal), de medische wetenschap in de gedaante van de psychiater met statistieken en curven, en last but not least: de publieke opinie van Mandrake Falls, vertegenwoordigd door de twee burger-juffrouwen, die eindelijk de comedie ad absurdum voeren, omdat zij, die de „geschiftheid" van mr Deeds moeten bewijzen, zelf „geschift" blijken te zijn, omdat zij *iedereen* voor „geschift" verslijten. Deze paradox is het heerlijkste moment van de hele film; zij brengt een opluchting zonder weerga, want de toeschouwer voelt, bij de ontmaskering van die neepjesmutsen als maniakken, *dat hij zelf op dat moment voor „geschift" is verklaard*, voorzover hij een stuk publieke opinie vertegenwoordigt, en dat hij *nochtans* blij moet zijn, dàt zijn betere ik in de gestalte van mr Deeds overwint! Men voelt zich opgelucht, omdat men de „geschiftheid" zo streng verabsoluteerd ziet tot een paar Amerikaanse begijntjes, en men betrapt zich op een kinderlijk gevoel van hoop: „mocht het mij, in analoge omstandigheden, lukken zo te triomferen als mr Deeds!"

En het zonderlinge daarbij is (tevens een bewijs voor het uitstekend volgehouden peil van deze comedie!), dat de psychiater in zijn diagnose van mr Deeds' ontoerekenbaarheid *gelijk heeft*! Mr Deeds is ongetwijfeld manisch-depressief, zoals de fraaie curve met zijn abnormale golfbewegingen om de normale curve heen precies aangeeft. Het gaat er dus niet om het ongelijk van de psychiater te bewijzen, maar om iets veel subtielers: namelijk om te bewijzen, dat men met het begrip „abnormaal" nog volstrekt niets gezegd heeft, dat, in bepaalde gevallen (zoals bij mr Deeds het plotseling overstelpt worden door millioenen), de goedheid altijd abnormaal aandoet door haar formaat, terwijl het normale, daarbij vergeleken, niet veel zaaks is. In dit rechtsgeding heeft de psychiater gelijk, maar heeft ook mr Deeds gelijk; de eerste heeft het gelijk aan zijn kant van alle specialisten, die door de maatschappij zijn aangesteld om het genie mèt de warhoofden onschadelijk te maken, de laatste heeft gelijk, omdat hij aantoont, dat de normale „Ofillers" en neuspeuteraars zich niet essentieel onderscheiden van een abnormaal goed mens... behalve door hun minder formaat, hun gebrek aan persoonlijkheid.

Mr Deeds goes to town: die „town" zou het Amsterdam van *De Rijke Man* kunnen zijn, met zijn koor van ontelbaren, die zullen proberen de goede en argeloze mens uit te zuigen en kaal te plukken, om hem na gedane arbeid voor gek te verklaren. Zelfs Otje, de trawant van Kompaan, ontbreekt hier niet; hij heet Cobb, en is de secretaris van mr Deeds, wiens wensen hij uitvoert, maar wiens formaat hij niet kan begrijpen; de eeuwige Sancho Panza-figuur, de rechtvaardiging van Don Quichote voor degenen, die hem eigenlijk een gek vinden, maar instinctief toch iets van zijn meerderheid verstaan. Zou Frank Capra één moment aan Don Quichote en Sancho Panza gedacht hebben, toen hij zijn amusementsfilm maakte met *zijn* middelen, in *zijn* tijd, d.w.z. in de zakenwereld van het hedendaagse Amerika? Het is niet aan te nemen, en niets dwingt ons ook het aan te nemen; figuren met dergelijke tendenties ontstaan onafhankelijk van elkaar, zij worden geboren, als ergens het raadsel van de „dolende ridder" wordt opgegeven. In Amerika moet men de Amerikaanse Don Quichote ontdekken in een amusementsfilm; waarom niet? Ieder land heeft zijn eigen idee van ridderschap, en dus ook zijn eigen Don Quichote. ...

Unamuno, die een commentaar schreef bij Cervantes' *Don Quichote*, maakte er geen aanspraak op de ware zin ontdekt te hebben, die Cervantes in zijn werk gelegd had; hij legde er zijn eigen zin, willens en wetens, in. Hetzelfde – het zij ten overvloede nog eens gezegd – heb ik hier op bescheiden schaal met de *Mr Deeds* van Frank Capra gedaan.

DROOMHERINNERING

HENDRIK DE VRIES: *Nergal*

Wie tot het dichtwerk van Hendrik de Vries wil doordringen, moet beginnen iedere bijgedachte aan betoog, moraliseren, zoetvloeiendheid, opzij te zetten. Maar hoeveel mensen kennen het oeuvre van Hendrik de Vries, een nu veertigjarige dichter, wiens naam echter volkomen overschaduwd wordt (in de publieke belangstelling bedoel ik) door die van zijn naamgenoot Theun? Aangezien Hendrik de Vries nooit heeft betoogd, noch gemoraliseerd, noch door zoetvloeiendheid concessies heeft gedaan aan zeker verlangen naar poëtische stichtelijkheid, ligt zijn zeer merkwaardige verzenproductie van jaren volkomen geïsoleerd, in een toestand van barre onafhankelijkheid, in ons cultuurleven. De bundel *Nergal* geeft thans een overzicht van die productie, in een door de dichter zelf bezorgde selectie; ik hoop, dat men daarin aanleiding zal vinden zich rekenschap te geven van deze aanwezigheid. De enige populariteit (en dan nog dit begrip met vele korreltjes zout), die Hendrik de Vries ooit geoogst heeft, heeft hij te danken aan zijn voortreffelijke „omdichting" van Spaanse copla's; hij werd door dit genre zelfs de stamvader van vele deels minderwaardige epigonen, die in de copla een heerlijk avontuurtje van vier regels ontdekten; maar aan zijn eigen poëzie heeft men buiten een kleine kring nog slechts weinig aandacht besteed.

Ik schrijf dat in de eerste plaats toe aan het ontbreken van stichtelijkheid en zoetgevooisdheid in het harde, verbeten dichten van Hendrik de Vries. Hij heeft alle eigenschappen van de grote dichter, daarbij inbegrepen de neiging tot afzondering en volledige concentratie op het visioen, in welks dienst hij leeft; hij is niet gemakkelijk toegankelijk, wordt niet voor een appel en een ei ingepalmd; zijn poëzie heeft een typisch *droom*-karakter, en vele lezers willen niet dromen als Hendrik

de Vries, wiens verzen een brug slaan naar het onbewuste, ... maar met het accent op het *on*bewuste. Vandaar dat ontbreken van betoog, moraal en zoetvloeiendheid; De Vries staat in de wereld der geordende categorieën van het dagleven als een vreemde, die telkens vol verbazing de conventionele taaltekens, de woorden, tegenkomt, om ze dan intuïtief van die conventionaliteit te ontdoen en ze te mobiliseren voor zijn visionnaire wereld van de droom. Of beter nog: van de droom*herinnering;* want de droom is ons als realiteit gegeven, hij nadert ons altijd in verbrokkelde beelden van het bewuste leven, en op het ogenblik, dat men zich rekenschap wil geven van wat men gedroomd heeft, ontglipt ons het essentiële van de droom zelf.

Het ganse dichtwerk van Hendrik de Vries nu (afgezien van sommige meer conventionele „gezangen", die ons dan ook minder interesseren, al zou men ze als aanvulling van dit visionnaire leven psychologisch kunnen verklaren) streeft hardnekkig naar het behoud van de droom via de herinnering; daarom zijn de woorden en begrippen hier beladen met „onbegrijpelijke" associaties, die de lezer alleen dan bereiken, wanneer hij zich voor de droomherinnering vermag open te stellen; daarom zijn ook alleen die gedichten van De Vries geheel gaaf en overrompelend goed, die de „geheelheid" van het droomvisioen door middel van de woorden plotseling voor ons geestesoog weten te herstellen. In geheel andere vormen doet zich bij De Vries hetzelfde voor als bij de Tsjechisch-Duitse Jood Kafka, die eveneens leefde en werkte in die sfeer van droomherinnering; maar Kafka is limpiede, koel en glanzend, terwijl De Vries hoekig, eruptief en gekarteld is in zijn vormgeving. Toch heb ik de droomherinnering zelden authentieker aangetroffen dan juist bij deze twee schrijvers, die onderling weer zo uiteenlopen. Met zijn generatiegenoten heeft De Vries b.v. vrijwel niets gemeen; noch met Marsman, noch met Slauerhoff, noch met de iets jongere Engelman (de auteurs, die toch het meest *dichter* zijn), een klein „wrijfvlak" alleen met Vestdijk, wiens voorkeur voor het alchimistische hij deelt, maar wiens neiging tot intellectuele vernuftigheid hij weer geheel mist. Deze zoeken toch altijd op een of andere

wijze het menselijke op, d.w.z. het menselijk gevoel of het menselijk begrijpen, terwijl de poëzie van Hendrik de Vries iets uitgesproken *onmenselijks* heeft. Onmenselijk niet in de zin van beestachtig, maar opgevat als: „ontdaan van het mens-element"; het element „mens", waarin liefde, teleurstelling, psychologie zijn verondersteld, speelt bij De Vries maar een zeer secundaire rol; ook waar de mens optreedt, is hij in deze poëzie toch eigenlijk afwezig, omdat hij nooit het doel is of zelfs maar de richting, waarin De Vries zich beweegt. Men leze b.v. het duistere, maar als droomherinnering zo bijzonder gave en overrompelende gedicht *Mijn Broer:*

Mijn broer, gij leedt
Een einde, waar geen mensch van weet.
Vaak ligt gij naast mij, vaag, en ik
Begrijp het slecht, en tast en schrik.

De weg met iepen liept gij langs.
De vogels riepen laat. Iets bangs
Vervolgde ons beiden. Toch woudt gij
Alleen gaan door de woestenij.

Wij sliepen deze nacht weer saam.
Uw hart sloeg naast mij. 'k Sprak uw naam
En vroeg, waarheen gij gingt.
Het antwoord was:
„...Te vreeselijk om zich in te verdiepen.
„Zie: 't Gras
„Ligt weder dicht met iepen
„Omkringd."

Ik kan de indruk, die dit „onbegrijpelijke" gedicht op mij maakt, bij analyse achteraf niet anders verklaren dan uit de onmenselijke gestalte van die broer, die in zijn geïsoleerdheid een natuurelement wordt, „waar geen mensch van weet"; een stuk gras, weder omkringd met iepen; de herinnering aan een zich herhalend iepenvisioen uit een droom, geassocieerd met een benauwende, maar van alle psychologische motivering ontdane verhouding tot een dier wezens, die ons van nature het naast staan en het vreemdst zijn: de broer. En vergelijkt

men dit gedicht, waar een mens pro forma nog mens is, met een ander, volkomen ontmenselijkt, als dit *Boschdroom:*

Uit een gleuf tusschen brokken graniet
Breekt een giftige vliet,
Raast het water moorddadig zijn lied,
Zendt in verten van 't oerwoud verborgen gezanten,

Tot het steil samenstuwt naar een kom,
Langs hoogopgaande kanten rondom,
Waar geschrei of een schudding in 't riet
Soms verraadt wat geschiedt.

't Zijn vernielzieke planten, waarover de schuimval zijn
/woede vergiet:
Lauw bebloede vervlechtsels, die wortels doen
tasten in 't fluim van de poel, doodsch en stom,
Die roofgierige vogels verlokken, en buffels en herten
/verworgen.

dan ziet men pas recht, wat ik hier met „onmenselijk" bedoel. De mens bestaat voor Hendrik de Vries niet als afzonderlijkheid naast (laat staan tegenover) de wereld zijner verbeelding; hij bestaat, zoals in de droom, als element onder de andere elementen, er onverbrekelijk mee verbonden en in hun rhythme opgenomen. In het droomvisioen is de mens „een bouwval tusschen steenpuin, schimmel en roest".

Marsman, die zich dikwijls met de poëzie van Hendrik de Vries heeft beziggehouden en ook op deze onmenselijkheid de nadruk legde, noemt dit werk ergens „een onaardsch en vulkanisch verschijnsel, dat plaats grijpt op een andere planeet"; het doet hem, wat de associaties betreft, denken aan beschilderde waaiers, aan miasmen, aan boeketten uit rook, aan een snoer maansteen, aan spelonken, aan een Moors zuilenwoord, aan praehistorische tekeningen, aan meteoorsteen, aan *Genesis* („en de aarde was woest en ledig"), aan het Leger des Heils, aan de zwavellucht van een opkomend onweer, aan de moord van Raamsdonk. Zulk een reeks van associaties, die duidelijk aangeeft, dat men steeds naar *beelden* moet zoeken om een poëzie als deze in woorden te benaderen, is misschien de beste

soort poëziecritiek, die men op *Nergal* kan geven; voor mijn gevoel staat de associatie met een vulkanisch landschap, vol resten van uitbarstingen, vol grillige formaties van droomresten en gestolde onderbewustheidslava, het meest op de voorgrond. Het gebrek aan *dampkring*, d.w.z. van gelijkmatige, vloeiende overgangen van licht naar donker, dat zo karakteristiek is voor De Vries' dichtwerk, herinnert mij aan een maanpanorama door een telescoop, dat tegelijk groots en desolaat onmenselijk is; als hier leven is (en er *is* leven!), dan is het toch een leven zonder de compromissen van het dampkringleven; levende wezens voeden zich hier met levenloosheid van kraterproducten, zij hebben de leer van Darwin niet nodig om zich te ontwikkelen, zij groeien uit verwering van de anorganische stof, en hun bezieldheid is die van heksen en fantomen.

Wel te verstaan: dit alles is pure associatie, geen mythologie! Men grijpt naar de associatie, als tussenvorm tussen bewust en onbewust, omdat de poëzie van De Vries slechts als een vastleggen van droomherinnering kan worden „uitgelegd". Het gebrek aan ontwikkeling in dit werk (De Vries' laatste gedichten, de *Atlantische Balladen*, zijn nieuwe varianten uit deze van schepselen krioelende wereld) is ook typerend voor de droom; in de droom begint de mens zijn ontwikkeling telkens opnieuw, en wanneer er sprake is van continuïteit, dan toch alleen in een vorm, die spot met alle dag-logica. Een dichterschap als dat van Hendrik de Vries kan rijker worden en kan zich uitputten, maar dat het zich zou ontwikkelen lijkt mij uitgesloten, aangezien de dichterlijke inspiratie hier zo nauw verband houdt met de geheimzinnige droomeilanden in de slaap, die elke morgen weer worden ontzeild en vergeten, opdat de nieuwe nacht weer nieuwe ontmoetingen mogelijk make. De Vries zal blijven wat hij altijd geweest is:

In mijn vroegste jaren was ik
Steeds alleen met mijn gedachten;
Eindloos lange nachten waakte ik,
En de tooveres, die daaglijks
Daalde naar de waterkom,

Kweekte daar doorzichtig zwevend
Broedsel, als halfdoode dwergen:
Booze planten, die zij later
In de tuin gestekt, beroofde
Van hun oogen.

Steeds alleen met zijn gedachten, steeds in een isolement levend, dat het isolement is van degenen, die niet op de mededeling door propaganda gesteld zijn, maar door woorden alleen *toestanden* van de geest op anderen kunnen overbrengen; aangewezen dus op een intensiteit van mededeling, waarmee zijn poëzie staat of valt; aangewezen daarom op het altijd raadselachtig en intermitterend verkeer tussen woordverbeelding en droom... dat is het lot van de dichter Hendrik de Vries, en aan dat lot zal hij niet ontkomen, zolang de Babylonische God Nergal, „heer over de koortsdemonen, over de verschroeiende hitte, de winter en de doodenwereld, krijg en geeseling", macht heeft over zijn ziel.

EEN „TUSSENBOEK"

RENÉ BERGHEN: *De Kleine Isa*

De persoonlijkheid van deze jonge Vlaamse prozaschrijver komt in dit verhaal (het is eigenlijk meer een groot verhaal dan een roman in de geijkte zin des woords) de lezer duidelijker voor ogen te staan dan tot dusverre het geval was. Hij publiceerde tot dusverre een novelle *De Overjas* (1934), die niet ten onrechte de aandacht trok door de sobere en precieze verteltrant; maar dit was tenslotte nog niet meer dan een zeer sympathieke belofte. *Het Jeugdavontuur van Leo Furkins* (1936), dat meer pretentie had, was juist daarom ook een veel zwakker voortbrengsel van René Berghens fantasie. Ik schreef daarover in mijn Kroniek van 14 Febr. j.l. en wees daarbij op het al te theoretische van deze geschiedenis, en voorts op de invloed van Gerard Walschap. „De nieuwsgierigheid naar het pathologische geval, die bij Elsschot (Berghens „voorganger" bij het schrijven van *De Overjas*) ontbreekt, is een essentieel bestanddeel van Walschaps schrijverschap; in dit opzicht is Berghen een van zijn navolgers. Alleen ligt de Freudiaanse theorie er bij Berghen veel dikker bovenop; terwijl Walschap de situatie nooit tot een geval voor de psychiater maakt, legt Berghen te veel uit. ... Ik vraag mij af, of Berghen niet al te precies theoretisch geweten heeft, dat men tegenwoordig nu eenmaal een roman-figuur *behoort* te verklaren uit zijn jeugd- of puberteitservaringen." Aldus mijn indruk ongeveer van *Leo Furkins*, overigens een niet geheel en al onbelangrijk boekje van een auteur, die bezig is zich te ontwikkelen.

In zijn laatste boek, *De Kleine Isa*, heeft Berghen veel van de theoretische en melodramatische ballast, die *Leo Furkins* bezwaarde, over boord geworpen; deze historie staat veel minder direct onder invloed van Walschap, terwijl de auteur zich kennelijk meer van zijn stof heeft losgemaakt; er is een eenvoud in de toon, die aangenaam aandoet en meer herinnert

aan de toon van Maurice Roelants. Desondanks is *De Kleine Isa* meer een sympathiek dan een verrassend boek; het „standaardiseert" de schrijver op een zeer behoorlijk peil maar het verheft hem nog niet boven het niveau van zijn eersteling. Men kan dat gedeeltelijk zeker ook zien als een gevolg van de situatie, waarin het Vlaamse proza van de jongere generatie verkeert. Het Vlaamse proza was tot voor kort (afgezien van Elsschot, die meer een voorloper is van de jongere Vlamingen dan een kind van zijn tijd) zeer arm aan ideeën; men vond er de volksmentaliteit van Felix Timmermans, de in menig opzicht zeer verdienstelijke maar toch regionaal gebonden vertelkunst van Cyriel Buysse en het gewild-perverse genre van Herman Teirlinck, maar geen ideeën. Ideeën liet men aan de Noorderlingen over, en de Vlamingen poseerden in het boven-Moerdijkse meestal voor de „sappige lolbroeders", zoals één onzer critici het noemde, die deze voorkeur voor de Vlaamse boerenroman herleidde tot de bloeiperiode van Stijn Streuvels, met welke auteur men toen de hele Vlaamse letterkunde kortweg heeft „gelijkgeschakeld" als een letterkunde van boeken, die op het platteland behoren te spelen.

Bij de jongere generatie van prozaïsten in Vlaanderen is tegen deze opvatting een duidelijke oppositie merkbaar. Zij vinden hun voorbeelden in Elsschot, die de humor als wapen tegen de Vlaamse sentimentaliteit en lolligheid hanteert, en in Walschap, die de ontbinding van al deze boerenpallieterigheid als prosector aan den dag brengt. Maar de Vlaming heeft nu eenmaal een culturele achterstand vergeleken bij de Noord-Nederlander; dat is in Vlaanderen zelf vaak genoeg geconstateerd, en het behoeft dus niet als een onvriendelijke beschuldiging te klinken, wanneer men het hier constateert. Cultuur is niet alleen een salaris, dat door één individu wordt verdiend, maar ook een *erfenis*, die van geslacht op geslacht wordt doorgegeven; door het erven voltrekt zich een langzame verandering in de persoonlijkheden der erfgenamen; wat zich in het eerste geslacht nog voordoet als met moeite geleerde *les*, is bij een volgende generatie als een met de moedermelk ingedronken en door de opvoeding geconsolideerde *eigenschap* geworden. Wat de Vlaming der jongere generatie nu onder-

scheidt van de Nederlandse schrijver dier zelfde generatie, is (ik spreek hier natuurlijk over een gemiddelde, waarvan uiteraard appèl bestaat) wellicht het beste te formuleren als een overwegen van de lessen over de eigenschappen, waar het de ideeën in de roman of de novelle betreft. Een schrijver als deze René Berghen is zeker een auteur met een zuivere intelligentie, die poogt zijn gevoel onder contrôle te houden van zijn critische bezinning en bij wie bovendien die critische bezinning allerminst een snobistische pose is; maar de wijze, waarop hij dat doet, heeft nog iets „aangeleerds", onwennigs en tegelijk jongensachtigs; daardoor ontstaat telkens een onevenredige verdeling van de verworven ideeën en de beproefde, Vlaamse, realistische of romantische verteltrant.

Een typisch voorbeeld van deze sympathieke onwennigheid vindt men in *De Kleine Isa* b.v. op de bladzijden, waar René Berghen zijn hoofdpersoon, Karel Derwinde, een soort Filmliga-voorstelling laat bezoeken. Die scène is opgezet als een bijzonder verdienstelijke satyre op het enthousiasme voor de avantgarde-film, dat nauw verwant was aan een filmsnobisme van de ergste soort; het gezamenlijke kijken naar films, die andere, „gewone" mensen niet zien en niet kunnen begrijpen, geeft de bezoekers van zulke avonden met inleiding gemakkelijk het gevoel van tot een élite te behoren en machtigt hen zelfs alles, wat op de avantgarde-film betrekking heeft, stelselmatig te overschatten. „De kinema schijnt een weldadige invloed op de genieën-productie te hebben uitgeoefend", zoals een vriend van Karel Derwinde, niet ten onrechte sceptisch, opmerkt. René Berghen nu stelt zich door de humoristische beschrijving van deze bijeenkomst partij tegenover de pretentie der filmwellustelingen: een aardige vondst, en een goed voorspel voor het latere conflict van de dromerige individualist Derwinde met een generatie, die voor dromen en eenzaamheid buiten de massadrukte geen waardering meer heeft... maar juist te lang aangehouden in het verband van het geheel. Men merkt hier aan de uitvoerigheid van René Berghens stijl, dat de aardige vondst hem zo overweldigend belangrijk heeft toegeschenen, dat hij van de vondst een kleine novelle-in-de-novelle moest maken; en daarvoor is de vondst nu weer net

niet belangrijk *genoeg*! Er ontstaat dus een onevenredigheid; de lezer betrapt zich, als hij deze episode tot het einde toe gevolgd heeft, op een sensatie, die een weinig op teleurstelling lijkt. Berghen heeft n.l. de scène gebruikt om Karel Derwinde kennis te laten maken met zijn latere vrouw, Aline Berckhove, en ons gevoel voor verhoudingen protesteert tegen dit relatief te geringe resultaat van de uitvoerig beschreven filmvoorstelling.

Ik heb dit hoofdstuk als voorbeeld gekozen ter typering van Berghens enigszins tweeslachtige stijl. Deze schrijver staat, niet alleen op de besproken bladzijden, tussen het ideeënproza en het Vlaamse realisme in, maar hij *aarzelt* ook tussen beide, en is voorlopig overwegend realist gebleven; de intellectueel-critische „tic" belet hem echter zich onbelemmerd aan dat realisme over te geven, en zo schreef hij in dit stadium van onbesliste strijd een boek als *De Kleine Isa:* een sympathiek, gevoelig, hier en daar ook zacht-humoristisch boek, zonder valse sentimentaliteit of Vlaamse lolligheid, met zeer goede bladzijden en talrijke veelbelovende passages ... maar als geheel toch te lang om volkomen te voldoen.

Om een der beste kanten van *De Kleine Isa* dadelijk zo voordelig mogelijk te belichten, wil ik aanstonds constateren, dat de zuiverheid van zijn psychologie een der beste eigenschappen van René Berghen is. Hij overschat zijn personages niet, maar hij tekent ze met hartelijk gevoel, zonder cynisme, maar ook zonder banale verfraaiingstrucs. Men oordele, om een voorbeeld te geven, over de inzet van het eerste hoofdstuk, die tevens de karakteristiek van de „held" bevat:

„Zelfs de haren van den bijna twintigjarigen Karel Derwinde schenen gebrek aan wilskracht uit te drukken. Donker, bijna zwart, jawel. ... Maar lange, rijzige, golvende lokken, waarvan er bij tijden een weerspannige van de slapen weg moest gestreken worden. Haar van een kunstenaar? ... Misschien. ... Alvast in zooverre die kunstenaar stoutmoedigheid, taaiheid, hardnekkigheid miste. Tusschen de lichte wimpers keken zijn bleek-blauwe oogen te droomerig, zonder vuur.

„Hun blik zou nimmer de overtuiging stutten, waarmee Derwinde een idee kon verdedigen."

Dit is de karakteristiek van een zwak, in zichzelf verdeeld mens, met enkele woorden afdoende geformuleerd; geen held dus in de letterlijke zin, maar veeleer een product der omstandigheden; en zo houdt Berghen hem in dit boek ook vol. Karel Derwinde is individualist en dromer, omdat hij een schuchtere, poëtische natuur is; een tekenaar zonder genie, en een romanticus zonder de behoefte zich door de romantiek te laten beetnemen. Naast hem is de kleine Isa, het kind van zijn oom Pol Rutgers en zijn frisse, gezonde tante Martha Rutgers, waaraan hij zich door een nooit geheel bepaald gevoel gebonden weet sedert hij zes jaar oud was, de vertegenwoordigster van de generatie der „zakelijkheid"; ook al voelt zij in de romanticus wel de superieure eigenschappen aan, zij trouwt tenslotte met een enigszins kwasterige politicus, Marneffe, een oudere man, op weg om carrière te maken met zijn socialistische parlementsredevoeringen. Karel Derwinde keert na een laatste ontmoeting met Isa naar zijn vrouw terug; hij bevrijdt zich van Isa's invloed door zich te realiseren, dat hij niet door moreel heroïsme gedreven steeds op een platonische afstand van haar bleef. Zijn laatste bezoek doet hem inzicht krijgen in eigen beweegredenen:

„Een oogenblikje beeldde hij zich in, een edelmoedige overweging te hebben uitgesproken, maar dadelijk kwam het hem ook klaar te binnen, dat hij het geluk van Isa had willen verstoren, en hierbij kon hij slechts één voorbehoud maken, dat hem nochtans diep vernederde en zijn verachting voor zichzelf nog verhoogde; hij was wel slecht genoeg om een gemeene daad jegens Isa, Marneffe en zijn eigen vrouw te begaan, maar zijn lafheid – geen rechtschapenheid, geen wilskracht – had hem daarvoor behoed."

Aldus wordt de lafheid van de dromer met de zijige haren tenslotte nog een „kracht ten goede", d.w.z. een macht in overeenstemming met de zwakke en zuivere natuur van Karel Derwinde. Hij is geen bulderende collectivist en zal het ook nooit worden; de sportiviteit van Isa en haar kornuiten is hem vreemd gebleven, maar daardoor is hij ook niet medeplichtig aan hun banale gemakkelijkheid en juveniele rhetoriek; hij heeft de sympathie van René Berghen, en hij heeft ook de

sympathie van de lezer, die hem zonder idealisering toch als de zuiverste mens in dit gezelschap ervaart. Hij is een „tussenmens", zoals *De Kleine Isa* een „tussenboek" is; tussen idee en realiteit des levens.

René Berghens taaleigen wordt gekenmerkt door een streven om Nederlands te schrijven zonder een sterke dialectische inslag. Ook in dit opzicht is dit proza in de oppositie tegen het regionaal-Vlaams gekleurde proza van een vorige generatie; het wil geen beroep doen op een Vlaamse uitzonderingspositie, maar zich aansluiten bij het „algemeen beschaafd" Nederlands. Toch blijft in vele woorden en uitdrukkingen de Vlaamse kleur hier behouden. Soms geeft dat aan Berghens zinnen iets van een plechtstatigheid en deftigheid, die misschien voortkomen uit het nog niet geheel „eigenschappelijke" hanteren van een taal, die men als „les" geleerd heeft. In ieder geval symboliseert die taal de geesteshouding van René Berghen, zoals hij nu is, heel goed. Men mag met belangstelling afwachten, hoe deze Vlaming zich verder zal ontwikkelen: als ideeën-schrijver of als realist. *De Kleine Isa* laat beide mogelijkheden open.

DE CONCRETE WERKMAN

Tot het Lezen in Jacobus van Looy,
door zijn Vrouw

Wordt het werk van Jacobus van Looy, een der mannen van Tachtig, en zeker ook een van de opmerkelijkste verschijningen, tegenwoordig nog veel gelezen? Ik meen het, op grond van enquêtes hier en daar, te mogen betwijfelen. Van Looy is een reputatie geworden, en hij wordt als lectuur op de middelbare scholen gebruikt; ook is zijn *Jaapje*, als uitzondering onder zijn werken, een veelgelezen boek gebleven, en het model geworden voor Bartjes en Jobjes (die overigens bij dit origineel niet kunnen halen); maar van daar tot een werkelijk *gelezen* en *gekend* schrijver is nog een hele afstand.

Vermoedelijk is het dezelfde overweging geweest, die de weduwe van Jacobus van Looy gebracht heeft tot het schrijven van een boekje, waarin zij aandacht vraagt voor het proza van de overledene; hoewel het niet met zoveel woorden gezegd wordt, leest men tussen de regels door de twijfel aan Van Looy's populariteit bij het publiek van thans. Dit geschriftje draagt het karakter van een aansporing om zelf te lezen, en zich niet met de reputatie van het letterkundig handboek tevreden te stellen. Met die strekking kan ik mij geheel verenigen, al geloof ik, dat mevr. Van Looy de verwijdering tussen jongere generaties en het werk van haar man onderschat. Ik wil niet trachten de onvruchtbare vraag te beantwoorden, of de betrekkelijke verwaarlozing van Van Looy's oeuvre onrechtvaardig is, want de vraag zo stellen betekent al haar verkeerd stellen. Recht of onrecht bestaat er niet, in deze materie; er bestaat alleen een tekst, en daartegenover staan alleen ontelbare mogelijke lezers... die zich, in vele gevallen permitteren voorbij te gaan. Wat men wèl kan trachten te verklaren, is het opmerkelijke verschil in de verhouding tussen de lezer van na 1880 en het impressionistisch-picturale proza, en de verhouding van de lezer van 1937 en datzelfde proza; aan het

proza is niets veranderd, maar onze reacties zijn anders geworden. Wij zien b.v. nog heel goed, waarom de visie van Van Looy op de lezers van *De Nieuwe Gids* een grote indruk moest maken, maar omdat het „schilderen met de taal" voor ons een geheel andere betekenis heeft gekregen, is ook de waarde van de figuur Van Looy veranderd. Tussen 1880 en 1937 ligt een stuk litteratuur-historie; een deel van het werk van Van Looy is in de historie opgegaan, met andere voortbrengselen van het impressionisme. Dat impressionisme was een *aanvallende* levens- en kunstbeschouwing; het opende een offensief op de mens zonder ogen van voor Tachtig, en het is er ook inderdaad in geslaagd velen er van te overtuigen, dat zij ogen mochten hebben, en dat niet alleen om de krant te lezen of de beurskoersen aandachtig te volgen. Tot deze overwinning van het oog heeft Van Looy zeer veel bijgedragen. In hem is de parallel van schilderen en schrijven zo duidelijk en letterlijk belichaamd als in geen enkele andere Tachtiger; in een interview met Brusse heeft hij zelf het woord „duplicaten" gebruikt, toen hij het had over onderwerpen, die hij zowel geschilderd als geschreven had. De schrijver Van Looy was in vele gevallen het duplicaat van de schilder Van Looy; al heeft zich in *De Wonderlijke Avonturen van Zebedeus* de fantast en in *Jaapje* de psycholoog tot op zekere hoogte van de schilder geëmancipeerd, schilderend impressionist is Van Looy altijd gebleven.

In het genoemde interview met Brusse (*Jacobus van Looy en zijn Werk*) heeft Van Looy zichzelf aldus gekarakteriseerd: „Ik ben genoegelijk van aard; – een eenvoudige, doodgewone man; een echte werkman. En ik houd van een pretje. Waarachtig, ik lach wàt graag... leef heelemaal niet zoo in die heiligheid van de kunst, hoor. En zoo 'ns met 'n goed vrind te disputeeren, vind ik ontzettend prettig. Maar ik kan er niet te váák aan doen, want je begrijpt: wanneer je hier buiten woont, zooals wij, kost 't zoo allemachtig veel tijd om er 's uit te gaan. En als ik niet concreet leef, niet beperkt, dan ga ik onder. ...

„Trouwens, niks is interessanter dan je werk. En 'k doe alles met plezier, 't een zoowel als 't ander. Want als je schildert èn schrijft, dan moet er natuurlijk van allerlei gedaan, en lang niet

altijd van je liefste. ... Maar dan laat ik 't mooie werk zoolang heel rustig liggen in me hoofd. ... 't Komt immers allemaal terecht. Alles komt terecht, als je maar kalm voortgaat, en den tijd afwacht. ...En ik heb nooit zoo'n groote voorstelling van 't leven gehad, dat ik nu wel heel goed tevreden ben. ..."

Doorwerken, alles komt mettertijd wel terecht, tevredenheid, genoeglijkheid, verheerlijking van het werkmanschap in de kunstenaar: dat alles past precies in het beeld der z.g. „cycloïde" temperamenten, zoals Kretschmer die in zijn boek *Körperbau und Charakter* heeft beschreven. „Jeder Stimmungsreiz findet bei ihnen alsbald seine Resonanz; keine Sperrung, keine lang vorgefasste und nachwirkende Meinung hindert sie daran; sie vermögen in der Stimmung des Augenblicks, des Milieus aufzugehen, sogleich mitzuschwingen, teilzunehmen, sich hineinzufinden. Jede Kleinigkeit, jeder Gegenstand bekommt etwas von dem warmen Gefühlston mit. „Liebevoll und dankbar" wirdt die Welt empfunden." Deze gehele karakteristiek is van toepassing op het werk van Jacobus van Looy; „als ik niet concreet leef, niet beperkt, dan ga ik onder" is van deze levenshouding eigenlijk de kortste en meest precieze formule; concreetheid en bepertkheid zijn kenmerkend zowel voor de ongebonden fantasie van *Zebedeus* als voor de versoberde stijl, waarin *Jaapje* geschreven werd. In die erkende en bejubelde beperktheid zoeke men het grote verschil tussen Van Looy en de enige jaren jongere Couperus, die zeker ook de concreetheid en beperktheid van het Tachtiger impressionisme als een kant van zijn wezen aan zich had (het omzetten van zinsdelen is een eigenaardigheid van zijn stijl, evengoed als van die van Van Looy!), maar die tevens een groot psycholoog der decadentie was, en met het „echte werkmanschap" een intense belangstelling voor de complicaties van de menselijke geest wist te combineren. Die belangstelling ontbreekt bij de impressionist Van Looy; daarom is zijn duisterste boek, *De Wonderlijke Avonturen van Zebedeus*, het minst duister, als men het beschouwt als een poging van deze schrijver om zich alle theoretische consequenties van het lijf te houden en zich, ook in de wereld der innerlijkste verbeelding, te blijven verlaten op de impressie. Men vindt in dit

boek van alles, tot zinneloze alliteraties toe... maar geen enkele neiging tot theorie en abstractie; zelfs wat er onvermijdelijk logisch in moet zijn, omdat de taal nu eenmaal zelfs door de ergste fantast niet van logische bestanddelen kan worden ontdaan, is holderdebolder-logica geworden. Hier heerst niet de „onbegrijpelijkheid" van de eenzame, maar die van de gemoedelijke, die onbekommerd met zijn hoofd in de wolken loopt; om ook het droomleven binnen de sfeer van het impressionisme te trekken naast het dagleven, kon Van Looy zich metamorphoseren in Zebedeus, met een bijgevoel van pret ongetwijfeld, omdat „men" het zo onbegrijpelijk vond.

Albert Verwey, die aan *De Wonderlijke Avonturen van Zebedeus* een wat lang, maar interessant opstel heeft gewijd (*Proza I*), zegt daarin enige uitstekende dingen over temperament en werkwijze van Van Looy. „Hij kon indrukken opnemen, zonder doel, zonder verband, alleen uit een aangeboren werkzaamheid van zijn zintuigen. Ik meen eigenlijk van één zintuig: het oog. Het verband kwam later, als hij vertelde of beschreef. Hij zelf had het verhaalde alleen met zijn oogen beleefd en niet met zijn verstand." En meer speciaal naar aanleiding van Zebedeus, over Van Looy als dromer:

„Omdat hij in de wereld stond met zijn hoofd open voor al het gebeuren, en niet als een denker, was het hem alsof die wereld die onophoudelijk zich in hem overstortte, daar een eigen leven begon, een tweede leven, dat hij nu met naar binnen gekeerde blikken kon waarnemen. Als hij zijn oogen sloot dan doemde al wat hij vroeger buiten zich gezien had, van binnen op. Het stond in een ander licht, het was glanzender, en – wat meer zegt – het had nu het verband verloren waarin het temidden van de uiterlijke wereld toch altijd gehouden werd. Het leefde nu in een ander verband, dat was mogelijk, – het verband van zijn innerlijk; maar het innerlijk van een die Oog was zooals niemand anders en die Denker zoozeer niet wezen wou. Droomer ja, dat voelde hij zich. De regellooste, de grilligste van alle droomers, die er pleizier in had, als in een kaleidoscoop de figuren van zijn geest eindeloos te doen afwisselen naar wetten die hij niet kende, – kinderlijkste, omdat niemand zoozeer als hij genoegen kon hebben aan, zich ver-

diepen kon in, de nauwkeurig geziene schoonheid van ieder plaatje afzonderlijk."

Verwey geeft hier voortreffelijk aan, dat de twee kanten van Van Looy – zijn waak-impressionisme en zijn droom-impressionisme – beide volkomen afhankelijk bleven van zijn aanleg om indrukken op te nemen zonder doel, zonder verband; doel en verband werden er achteraf ingelegd, kwamen er wellicht half en half vanzelf in, omdat men door het gebruik van woorden automatisch naar doel en verband wordt toegedreven; maar de impressie onder voogdij van het machtige zintuig Oog was het, die over het werk van Van Looy bleef domineren.

Raakt men hier niet aan het probleem van zijn invloed op zijn generatie, die het zien door de taal na een periode van conventionele „taalverkalking" her-ontdekte? en tevens aan het probleem van de vergetelheid, waarin een groot deel van zijn werk reeds is geraakt? Van Looy, de „echte werkman", heeft er zich slechts om bekommerd zijn werk zo goed mogelijk te doen; hij werkte voor de zichtbaarheid in de taal zo goed als in de verf. Hij heeft daarbij stellig ook niet gephilosopheerd over het fundamentele verschil tussen taal en verf, dat toch wel degelijk bestaat en dat ons veel meer opvalt dan de Tachtigers, die soms met woorden menen te kunnen omgaan, zoals de schilder op zijn palet omgaat met de kleuren. Taal is, van het standpunt der zichtbaarheid bezien, een *surrogaat*, een omslachtige manier om zichtbaarheid voor te toveren, wanneer men bij zichtbaarheid tenminste denkt aan het kleurengamma van een impressionistisch schilderij. Daarom heeft een impressionistisch schilderij ook nu nog – aangenomen dat het goed is – de mogelijkheid om ons te overrompelen en te verrassen, terwijl het impressionistisch proza, dat de illusie van een zichtbare wereld door uitvoerige beschrijving wilde vasthouden, veel sterker door de historische verwering door de tijd is aangetast.

Ons treft vaak in de eerste plaats de omslachtigheid van het surrogaat, en pas in de tweede plaats de beoogde zichtbaarheid; men vergete daarbij niet, dat het impressionisme in de taal sedert Van Looy en Tachtig eigendom werd van iedere journalist die een aardig „stukkie" kan schrijven, en dat dus

de verbijstering, die de lezer van *De Nieuwe Gids* moet hebben getroffen, toen hij ervoer, dat men door woorden kan *zien*, voor ons in het geheel niet meer bestaat! Daarmee is natuurlijk allerminst beweerd, dat ieder journalist een schrijver is van de qualiteit van Jacobus van Looy, maar wel, dat onze verhouding tot het impressionistische proza, zelfs dat van *De Dood van mijn Poes*, *Een Stierengevecht* en *De Nachtcactus*, anders is dan de verhouding van de lezer dertig jaar geleden.

Ik geloof, dat men met deze factoren rekening moet houden, wanneer men zijn relatie tot het werk van Van Looy, nu, in 1937, bepaalt. Mevr. Van Looy houdt er in haar boekje géén rekening mee; getuige b.v. haar uiteenzetting op pag. 103 over de taal. „De taal heeft woorden die zich dadelijk richten tot het gezicht, die zich dadelijk richten tot het gehoor, zij doen ons aan zoodat wij zien, zoodat wij hooren." Bij deze formulering is vergeten te vermelden, dat zelfs de zichtbaarste taal slechts een surrogaat voor zichtbaarheid is, en dat dus degene, die zegt, dat woorden zich „dadelijk" richten tot het gezicht of „dadelijk" tot het gehoor, in beeldspraak spreekt, of liever nog: een etappe, de interessantste etappe, overslaat, n.l. de *associatie* tussen woordteken en woordklank met de zichtbare en hoorbare werkelijkheid! Met die associaties komt er een element van toevalligheid en vergankelijkheid in het impressionistisch proza, waarom de „echte" schilder zich niet behoeft te bekommeren.

Zodra men historisch of psychologisch naar afstand-nemen gaat speuren, bevindt men het boekje van mevr. Van Looy vaak oncritisch. Maar het is ook vóór alles uit bewondering ontstaan, als inleiding geschreven, en ik maak deze opmerking slechts, omdat ik met de voornaamste strekking van mevr. Van Looy's geschrift: het werk te laten spreken door de lectuur van het werk zelf, volkomen mee kan gaan. Iedereen zal voor zichzelf moeten ontdekken, welke waarde het werk van Jacobus van Looy voor hem vertegenwoordigt.

HET GEZICHTSPUNT

José Ortega y Gasset: *Het Gezichtspunt in de Kunsten.* Vertaling van dr J. Brouwer

Voor schrijvers als de Spanjaard José Ortega y Gasset is de benaming *cultuurphilosoof* langzamerhand in zwang gekomen. Dat woord heeft een bepaalde nuance gekregen, die er oorspronkelijk niet in opgesloten schijnt; want iedere philosoof philosopheert over de cultuur, anders zou hij geen philosoof, d.w.z. cultuurmens zijn. Het speciale begrip „cultuurphilosoof", dat bezig is burgerrecht te krijgen, is echter ontstaan doordat de vak-philosophie niet in staat was haar heerschappij te handhaven als een monopoliepositie; er kwamen vreemde eenden in de bijt, rare snoeshanen met een voor vakphilosophen zeer verdachte belangstelling voor de verschijnselen van het actuele; deze tussenfiguren, waarvan Spengler wel als een der markantste voorbeelden moet worden genoemd, moesten worden afgescheiden van de vaklieden en werden bijeengebracht onder de verzamelnaam „cultuurphilosoof". Bij de kunstenaars kon men hen immers ook onmogelijk onderdak brengen, omdat zij de sfeer van het betoog en het wetenschappelijk argument niet verlieten; mochten zij ook al neiging tonen om de kunst boven de wetenschap te stellen, omdat zij in de kunst het scheppende, irrationele en persoonlijke ontdekten tegenover de wetenschap als het constaterende, rationele en onpersoonlijke, zij bleven zelf toch wat zij in wezen ook waren: philosophen, argumenterende geesten. Toch verschafte hun deze duidelijke voorkeur voor de kunst, en dientengevolge voor de persoonlijke, artistieke stijl, een zekere populariteit bij een groter publiek dan dat van de vakphilosophen; zo naderden zij hier en daar het predikantsberoep, werden beroemd of berucht als goede of slechte raadgevers in culturele zaken, werden dus dikwijls ook het slachtoffer van hun reputatie en door het publiek vereenzelvigd mèt die reputatie. Spengler werd gedoodverfd als de ondergang van het

avondland, Ortega y Gasset als de opstand der horden (masa's); de cultuurphilosoof loopt het risico, dat hij de man wordt van één boek en er nooit meer aan ontsnapt. En toch leert men deze mensensoort der cultuurphilosophen vaak beter kennen, wanneer men hen in minder vermaarde geschriften tracht te volgen: Spengler b.v. in *Preussentum und Sozialismus* of Ortega in een kleine studie, *Het Gezichtspunt in de Kunsten*. Ik noem deze studie alleen als voorbeeld, en verwijs de ev. belangstellende lezer verder naar een artikel, dat ik destijds over andere gebundelde opstellen van zijn hand schreef (*Bespiegelingen over Leven en Liefde*).[1] Hoe minder de reputatie de mens verdringt, hoe beter.

Een in omvang bescheiden geschrift als *Het Gezichtspunt in de Kunsten* laat de cultuurphilosoof, tussenfiguur tussen het beschouwende en het actuele leven, heel duidelijk zien. Ortega houdt zich hier bezig met de kunst (eigenlijk in het bijzonder met de schilderkunst, maar dan toch zeker niet als kunstspecialist of kunstcriticus, wie het om de afzonderlijke schilderijen te doen is); hij begint echter met de kunst in dienst te stellen van een bepaald gezichtspunt (ditmaal zelfs letterlijk!) en de onafzienbare veelheid van kunstvoortbrengselen ondergeschikt te maken aan een theorie. Daarbij blijft hij echter steeds in contact met de gemiddelde beschaafde lezer; zijn theorie, gebaseerd op een vernuftige vondst, wordt nooit vaktheorie voor vak-philosophen, en men voelt, dat de schrijver er een eer in stelt, leesbaar te schrijven. De stijl van Ortega heeft in een geschrift als dit een zekere pretentie; het is de pretentie van de academisch gevormde mens, die ook iets in zich heeft van de dandy en zich aan die dandy-kant verplicht acht, om in laatste instantie toch een wetenschappelijke theorie voor te dragen in zo elegant mogelijke gedaante. Ortega geeft wel college, maar hij geeft college voor een gehoor van algemeenbeschaafde leken, die over voldoende vakkennis beschikken om een voordracht naar aanleiding van een vernuftige vondst naar waarde te kunnen schatten.

Dit is dus iets anders dan het werkelijk spontaan schrijven voor leken door iemand, die zichzelf vóór alles leek voelt en ondanks verworven kennis ook vóór alles leek wil blijven.

Ortega y Gasset is een academische geest met een academische wijze van redeneren, maar omdat hij de kunst verstaat briljant te zijn, heeft hij de gave een gehoor bij tijd en wijle te boeien als een conférencier. Bij tijd en wijle, niet altijd; hij heeft ook de neiging zich vast te bijten in zijn vondst en er iets mee te doen, dat men in goed Hollands „uitmelken" noemt; de term behoeft wel geen verdere verklaring. Zo is het ook in deze studie: de vondst is de moeite waard, de uitwerking van de vondst is elegant, maar duurt ook te lang om de verrassing levendig te houden. Men krijgt tenslotte het gevoel, dat Ortega iets wil *bewijzen*, en zijn vondst is daarvoor weer niet geniaal genoeg. Ik wil dus eigenlijk maar zeggen, dat men dit boekje met gemengde gevoelens leest. Het zijn de gemengde gevoelens, die men meestal niet kan onderdrukken ten overstaan van de z.g. cultuurphilosophen, wier élégance een onmiskenbaar welbehagen in het floretschermen met begrippen schijnt te verraden. Zij dartelen achter de katheder zodat de nadruk nu eens valt op dartelen, dan weer op de katheder.

Eerst de vondst. Die vondst is, als zovele vondsten, een ontdekking vlak naast een afgezaagde banaliteit; Ortega stelt n.l. vast, dat de ontwikkeling der Europese schilderkunst bepaald wordt door een verandering van het gezichtspunt van de schilder, en aan de hand daarvan laat hij (dartelend) zien, hoe de schilderkunst zich van een „reliefkunst" (Giotto) ontwikkelt tot een „holte-kunst" (Velasquez, impressionisme, expressionisme). „In den loop van de Europeesche kunstgeschiedenis is het gezichtspunt van den schilder langzaam-aan verschoven van de visie van dichtbij naar de visie van veraf. ..." In deze ontdekking zit iets, waarover zeker niet alleen Ortega heeft nagedacht, maar de vondst zoeke men in de interpretatie van „dichtbij" en „veraf". Dit zijn „geen begrippen die voornamelijk afhankelijk zijn van meetkundige factoren, maar het zijn veeleer twee verschillende manieren van kijken". „Het zien op zeer korten afstand deelt het gezichtsveld in volgens een optische hiërarchie: een bevoorrecht centraal punt verheft zich boven een omgeving. Het voorwerp dat vlak onder het oog is, is een lichtheld, een protagonist, die afsteekt tegen

een „massa", een visueel plebs, een cosmisch koor rondom." Bij het zien op verre afstand daarentegen „is het gezichtsveld homogeen, men ziet niet één ding het best en de rest vaag, maar alles vertoont zich gelijkelijk opgenomen in een optische democratie".

In zulke half-wetenschappelijke, half-artistieke beeldspraak („visueel plebs", „optische democratie" etc.) vindt men de aard der cultuurphilosophen à la Ortega het duidelijkst gegeven; het verschil tussen „dichtbij" en „veraf" wordt er op originele wijze door gedramatiseerd, en deze originaliteit is inderdaad een vondst. Het van dichtbij-zien is, volgens Ortega, nauw verwant aan het *betasten*, terwijl de blik, naarmate het voorwerp verder af komt te staan, zijn tastvermogen verliest en louter visie wordt. En, betoogt hij verder, omdat het geheel van ons gezichtsveld concaaf is, nemen wij bij het veraf zien een *holte* waar. Aan die twee gezichtspunten beantwoorden twee uitersten van schilderkunst; Giotto is de „betaster", die ieder voorwerp afzonderlijk verantwoordt, zodat men, de stijl van zijn schilderwerk beoordelend, niet van een eenheid kan spreken, maar zoveel gezichtspunten erkennen moet, als er geschilderde voorwerpen zijn; via Rafaël, Tintoretto en Greco, die overgangsfiguren zijn tussen deze „betastende" kunst en een komende „holte"-kunst, belanden wij dan bij Velasquez, die Ortega ziet als de voorman van het impressionisme. „Velasquez volvoert met een ontzaglijke vermetelheid de groote daad van het bijkomstige te veronachtzamen, waardoor een geheel nieuwe schilderkunst in het leven geroepen werd: hij houdt den blik op één punt gevestigd. Meer niet. Hierin bestaat de reusachtige omwenteling." Want van nu af is het voorwerp losgelaten; men schildert gewaarwordingen, zoals de impressionisten, en met Cézanne begint het schilderen van zuiver denkbeeldige volumina; de ogen worden nu „projectoren van innerlijke landschappen en een innerlijke fauna".

Ik moet erkennen, dat de vondst inspirerend kan werken. Het overgaan van „betastende" kunst in „holte"-kunst is een verklaring van de ontwikkeling der schilderkunst, die op elegante wijze gebruik maakt van wat iedereen half en half ook

al eens overwogen heeft, zonder het te kunnen formuleren. Maar kenmerkend voor deze soort briljante redenering is, dat men er de... verklaring eigenlijk in mist. Daar is het Ortega ook niet om te doen, merkt men eindelijk. Het is er hem vooral om te doen, een elegante parallel te trekken tussen de ontwikkeling der schilderkunst en de ontwikkeling der wijsbegeerte in West-Europa. De schilders van de soort Giotto hebben op *ptolomaeische* wijze rondom ieder voorwerp gedraaid. Velasquez, die besluit „naar eigen verkiezing zijn gezichtspunt vast te stellen", brengt dus de *copernicaanse* omwenteling tot stand; hij is derhalve de tweelingbroeder van... Descartes, zoals Giotto de tweelingbroeder van Dante was!

In dit trekken van parallellen nu lijkt mij de cultuurphilosoof Ortega y Gasset het minst overtuigend. Zijn vondst loopt hier uit op een gewrongen betoog, dat ik niet kan volgen. Ik *geloof* niet aan deze parallel: daarmee is eigenlijk het laatste gezegd, wat men over een parallel kan zeggen. Ortega slaagt er niet in zijn vergelijking op te voeren tot geloofwaardigheid, en dat is de keerzijde van de academische schittering. Dat er een parallel te trekken is tussen schilderkunst en philosophie, en verder tussen muziek en philosophie, architectuur en philosophie, wil ik direct aannemen; het zou verbazingwekkend zijn, als verschillende cultuurverschijnselen van gelijke tijdperken niet gelijke of gelijksoortige kenmerken vertoonden. Wat men de cultuurphilosoof vraagt, is echter niet, dit met nadruk vast te stellen, maar het waarschijnlijk en „invoelbaar" te maken. Spengler slaagde er, tot op zekere hoogte, in, zijn cultuurparallellen aan zijn tijdgenoten te suggereren, omdat hij er de batterijen van zijn historisch geschut achter liet donderen; Ortega, minder gewelddadig van aanleg, bereikt met zijn vernuft in dit boekje niet hetzelfde effect. Bovendien beperkt hij zich heel willekeurig tot de Italiaanse en Spaanse schilderkunst, wat de ontwikkeling van „betastende" naar „holte"-kunst betreft, om dan plotseling op Cézanne over te gaan. Men zou een etappe als de Nederlandse schilderkunst van de „gouden eeuw" en een figuur als Rembrandt hier minstens ook verantwoord willen zien, eer men precies geloofde, wat Ortega hier dartelend wil voortoveren. Tenslotte loopt

een vondst, die uitdijt tot een theorie, ieder ogenblik gevaar een steriel *schema* te worden; en de vondst van Ortega is, naar het mij voorkomt, niet aan dit gevaar ontsnapt. Als hij beweert, dat „de beweging van de schilderkunst, van Giotto af tot heden ten dage toe, een enkelvoudig en simpel gebaar" of de documentatie van een „eenvoudige wet" is, dan zie ik alle afzonderlijke werken voor mijn geestesoog opdoemen, die aan die enkelvoudigheid en simpelheid losbandig ontsnappen, en die Ortega gemakshalve niet noemt. In die al te gemakkelijk aanvaarde „eenvoudige wet" dreigt de heerschappij van het dorre schema over de weerbarstige stof.

Ook de terminologie van de Spaanse schrijver doet hier en daar zonderling en inconsequent aan. Ik kan niet uitmaken in hoeverre de vertaling van dr Brouwer daarvoor verantwoordelijk moet worden gesteld. Het resultaat van zijn vernederlandsing is in ieder geval maar zeer matig; vooral de uiteenzetting over de hoedanigheid der „holte" is in deze versie moeilijk te volgen. Woorden als „concaviteit" en „convexiteit" lijken mij bv. slecht gekozen. Men kan niet duidelijk en nauwkeurig genoeg zijn bij het weergeven van nuances ener vreemde taal; een auteur als Ortega y Gasset mag zeker ook aan de vertaler de hoogste eisen stellen.

[1] *Zie deel V pag. 557.*

DODENDANS

Dialoog op de brug

Het station te Luzern braakt dagelijks Nederlanders uit, die in grote gezelschappen verscheept worden naar Weggis, Vitznau, Beckenried; Hopla-Nederlanders, wildbelust op Alpentoppen en bergbaantjes, die bezwijken onder de last van mensenvlees. Wat willen al deze Nederlanders? Zij willen van hun leven genieten, dat wil zeggen *leven;* maar tegelijk willen zij geen genoegen nemen met huis en hof, zij willen iets anders dan het eigene, en in zoverre als zij in deze wil bevangen zijn, willen zij *sterven.* Een groot woord, inderdaad, voor al deze luidruchtige en toch vreedzame pensiongasten met hun karabiezen en hun eerbied voor Lindeman-Lissone: sterven; immers aan niets denken zij minder op het ogenblik van hun afreis, omdat het hen droevig zou stemmen te gronde te gaan op het tijdstip, dat het Hopla-biljet een goede kans biedt om billijk te genieten van het vreemde. En toch: wat anders is deze zonderlinge reisdrang dan een vaag gevoel van verwantschap met de dood die het geijkte vernietigt? En waarom zouden deze Nederlanders zoveel „aansluiting" zoeken, zoveel Nederlandse deuntjes uitgalmen en zoveel gesmokkelde Nederlandse sigaren roken, als het niet was om deze nauwelijks besefte verwantschap van reizen en dood zo spoedig mogelijk weer te verloochenen? Men wil het andere; maar men heeft het nog niet even onder ogen gezien, of reeds is het een dreigement geworden, waartegen men verweer moet zoeken; men vindt het in de mede-Hollander in het hotel, die ook verweer zoekt, en men „gaat er samen op uit"; want *samen* is reeds iets beveiligends, is reeds een soort spel, is reeds... Hopla, wir leben!

Velen onder deze door het station te Luzern uitgebraakte Nederlanders ontdekken op enige afstand, alvorens zij ingescheept worden naar Weggis, Vitznau en Beckenried, de wonderlijke overdekte Kapellbrücke, die in het moderne stadsbeeld

van Luzern de indruk maakt van een Chinese gril; zij wandelen er over, en bekijken de driehoekige schilderingen, bij welke bezigheid men gemakkelijk zijn nekspieren verrekt of tegen een andere schouwende Nederlander oploopt. Aangezien men zich maar kort ophoudt in de overgangsstad, komt men niet verder dan deze Kapellbrücke, die architectonisch zeer merkwaardig is, maar door zijn schilderingen niet veel merkwaardiger wordt; men vindt niet de meer stroomopwaarts gelegen Spreuerbrücke, die volgens hetzelfde principe met driehoekige schilderingen is versierd, maar niet met historische gebeurtenissen en „lustige Bilder"; zij draagt een complete *Dodendans*, in het begin der zeventiende eeuw geschilderd door Kaspar Meglinger en zijn medewerkers. Het is geenszins de oorspronkelijkste Dodendans, en ook niet één van de vroegste; maar zijn aanwezigheid op deze brug, midden in het hedendaagse stadsleven, is verrassend, juist omdat de museumatmosfeer hier ontbreekt en nog dezelfde betrekkelijke mensen met dezelfde betrekkelijke onverschilligheid voor het hier uitgebeelde thema onder de schilderingen doorlopen. Er is geen paniekstemming in deze buurt; met *deze* dood zijn de passerende Luzerners even vertrouwd als de Hagenaars met de Gevangenpoort, waar het gruwelijke te bezichtigen is tegen entree en ook voor leergierige schoolkinderen. Welke verhouding zouden de Luzerners van de zeventiende eeuw gehad hebben tot deze Dodendans, waarin geheel hun dagelijks leven, met zijn ganse hiërarchie van geestelijke en wereldlijke waardigheidsbeklederS (al die „élitemensen", wie de overtuiging van hun bijzondere élite nog op het gezicht te lezen staat!), bedreigd wordt met ontbinding? Men kan er slechts naar gissen en ik liep al gissende over de Spreuerbrücke, toen van de andere kant een gymnasiumvriend naderde, die ik sedert het eindexamen niet meer ontmoet had. Ook hij liep met naar boven gespannen nekspieren en zo botsten wij bijna tegen elkaar op onder het tafereel behelzende een welgedane geestelijke, die door de dood met pijl en boog wordt aangevallen:

Vor war ich Prior im Convent
Jetzt Abt und Primus in das Endt,

Wann Ehr und Alter z'samen kumpt,
Ist nicht weit mehr die letzte Stund.

Wij herkenden elkaar en schudden aan elkaars handen, zoals men dat pleegt te doen, wanneer men iemand tegenkomt, die door een zekere mate van „Ehr und Alter" toch niet zoveel veranderd is, of men vindt in hem de knaap nog ergens in een wangzak terug. Overigens: hij wàs dik geworden, en zeer gangbaar, officieel om aan te zien, „Abt und Primus" van een of andere grote meubelzaak, en verder natuurlijk op weg naar Beckenried. Baedeker had hem naar deze plaats geleid, maar ik verdacht hem er van, dat hij geen café had kunnen vinden om tijdig zijn onderzoekingstocht te onderbreken. Hij was echter op het gymnasium niet dom, en de toewijding aan het vervaardigen van meubelen (waaronder tegenwoordig, naar hij mij meedeelde, ook veel stalen, omdat deze zeer in trek zijn) had hem zeker niet dommer gemaakt, zo op het eerste gezicht. Zodoende schuimde hij over van belangstelling voor de Dodendans van Kaspar Meglinger, met een overschuimingsgraad zelfs, die de gemankeerde kunsthistoricus duidelijk in hem verried; trouwens, het fabriceren van meubelen vereist een zekere artisticiteit, wil men althans bij het moderne publiek succes hebben met zijn koopwaar. Hij had zich (uit Baedeker?) lang niet slecht georiënteerd over Kaspar Meglinger en de dertigjarige oorlog, dat tijdperk van moord en doodslag, dat misschien van invloed kan zijn geweest op het ontstaan van deze Dodendans. Voor ik mij verdedigend had kunnen opstellen, had hij mij gewikkeld in een net van bijzaken, die hij mij, naast mij schrijdend over de Spreuerbrücke, met gestrekte nek aanwees. „Daar is de keizer!" „Daar heb je de paus!" „Alles is in 1925 grondig gerestaureerd!" „Hans Holbein de Jongere". „Let op de nauwkeurigheid, waarmee die tafel geschilderd is!" (Hij bleef tenslotte meubelspecialist.)

Ik: Maar de hoofdzaak, Frits, de hoofdzaak!

Hij (verbaasd, gestuit in de omvangrijke beschrijving van de tafel): Wat voor hoofdzaak?

Ik: Wel, waarom hadden de Luzerners er pleizier in deze Dodendans te laten aanbrengen?

Hij (alsof het de gewoonste zaak ter wereld geldt): Angst voor de dood, man, angst voor de dood!

Ik: Dus omdat men angst voor de dood heeft, heeft men er pleizier in een groot aantal schilderingen met griezelige voorstellingen te laten aanbrengen op een brug, waar geregelde passage is?

Hij: De kerkelijke gedachte der late Middeleeuwen kent alleen de twee uitersten: de klacht om de vergankelijkheid, om het einde van macht, eer en genot, om het vergaan van schoonheid, en de jubel om de geredde ziel in haar zaligheid. Alles wat daartussen ligt, blijft onuitgesproken. In de doorgevoerde verbeelding van de dodendans en het ijselijke rif versteent de levende aandoening. (Dit antwoord heeft hij, naar mij later is gebleken, zonder bronvermelding geciteerd uit Huizinga's *Herfsttij der Middeleeuwen*, vijfde hoofdstuk.)

Ik: Goed, maar nu persisteer ik op je nauwkeurig geschilderde tafel, en op het woord „pleizier", dat ik zoëven gebruikte. Waaruit vloeit de wellustige uitvoerigheid voort, waarmede hier de bedreiging door de dood is uitgewerkt? En vanwaar de zakelijkheid van de voorstelling, de volledigheid van de volgorde der ambten, van paus en keizer af, tot de meubelfabrikanten toe? Waarom staan de donatoren met hun wapens netjes onder iedere schildering vermeld? En is er, behalve angst voor de dood, niet een zekere humoristische medeplichtigheid der schilders áán de dood in deze voorstellingen waar te nemen? Let op de onmiskenbare ondergrondse pret om het vergaan van zoveel deftigheid, waarvan deze schilderingen getuigen.

Hij: Men moest de gedachte aan de dood, die ieder ogenblik het leven kon vernietigen, de burgers op het hart binden.

Ik: Verklaart dat de humor en de medeplichtigheid?

Hij: Volkomen. Iedere stand of bedrijf begrijpt de doodsgedachte pas, wanneer die wordt gelocaliseerd in die stand of dat bedrijf.

Ik: Dus „voor elck wat wils", ook inzake de dood, die alles gelijk maakt.

Hij: Ik duld geen spot met dit onderwerp.

Ik: Je vergist je, ik spot niet, ik tracht alleen de humor en de

medeplichtigheid te begrijpen. Wat mij het eerst treft in deze Dodendans is de wil om de Grote Reis te *vergeten* door de veelheid van de voorstellingen, door het samenzijn in standen en beroepen uit te beelden als weliswaar iets zeer vergankelijks, maar toch ook zeer reëels. Wie de dood in *beeld* brengt, heeft hem daarmee in zekere zin tot het leven teruggebracht; hij is (tijdelijk, maar meer is voor velen ook niet nodig) getemd, hij is een griezelige anecdote geworden. Vandaar, dat humor en nijd in deze schilderingen zulk een belangrijke rol spelen: de schilders denken, terwijl zij de dood afbeelden als een geraamte of een uitgemergeld lichaam, dat grapjes maakt met de levenden, meer aan het leven dan aan de dood. Hun manie om de dood te verveelvoudigen is op zichzelf reeds een bewijs, dat zij, het sterven als een noodzaak en misschien als de grootste ramp erkennend, voor alles zelf willen leven, tot iedere prijs. *Officieel* is de Dodendans dus een vermaning om aan het einde te denken; *officieus* – het blijkt uit de voorliefde voor het detail en uit de veelzijdige weergave van al het bestaande in zijn aardse orde en afwisseling – is hij veeleer een poging om zelfs dit onverklaarbare en raadselachtige te betrekken in het dagelijkse levensrhythme.

Hij: Je redeneert nog precies zo als op het gymnasium. Altijd paradoxen. Ik weet niet, wat ik aan je heb. Wat ik van je horen wil, is dit: is een Dodendans een dodendans of een levensdans? Iets kan niet twee dingen tegelijk zijn.

Ik: Ook jij, Frits, bent sedert het gymnasium nog niets veranderd; je placht smadelijk te lachen om de „eenheid der tegendelen", waarover ik destijds enige eigenwijsheden ten beste gaf. Toch is de Dodendans die eenheid van tegendelen in schilderkunstige practijk gebracht. Ik raad je aan – aangenomen dat het meubelvak je tijd laat, hetgeen ik betwijfel, gezien de economische opleving – om het boek van Leo Sjestow te lezen, dat in de Duitse vertaling heet *Dostojewski und Nietzsche, Philosophie der Tragödie*. Daarin geeft Sjestow te verstaan, dat zelfs deze beide waaghalzen des geestes, die zo bij uitstek vertrouwd waren met de afgronden en alle geijkte waarden oneerbiedig in hun tegendeel lieten verkeren, zich uit angst voor hun eigen waaghalzerij telkens bij hun audito-

rium aanpasten en zich voor „wereldverbeteraars" uitgaven. Zij willen spreken over de dood van alles wat geijkt is, zij springen telkens terug in de alledaagsheid, niet omdat zij alledaagse mensen zijn, maar omdat het alledaagse, zoals Sjestow zegt, „hen hypnotiseert met zijn millioenen ogen". Breng deze zienswijze over op de Dodendans, en het ligt voor de hand, waarom deze Kaspar Meglinger en zijn collega's, die de dood wilden schilderen (of misschien alleen maar de opdracht kregen, zonder zelf behoefte te hebben aan waaghalzerij met dat raadselachtige begrip), in de eerste plaats het leven schilderden, in zijn veelheid van alledaagsheid! Zij waren geen Dostojewsky's en Nietzsche's, die er behoefte aan hebben, evenzeer als aan zon en lucht, om telkens weer tot het raadsel terug te keren; van de dood kenden zij waarschijnlijk de aanblik (bij anderen) en de vrees voor het vergaan en voor de hel; maar als goede schilders kozen zij instinctief partij voor de aanschouwelijkheid, voor het leven, voor het meubel om het meubel, als je wilt. Daarom zijn deze schilderingen nergens tragisch, maar wel op veel plaatsen anecdotisch, humoristisch, afgunstig, daarom zijn de doodjes, die hier rondspringen, slechts kleine tirailleurs van de werkelijke Dood, die men niet op schilderijen afbeeldt. Daarom...

Maar plotseling ontdekte ik, dat ik midden op de Spreuerbrücke tegen mijzelf sprak, en ik had geen lust meer om het gesprek voort te zetten; daarom groette ik mijzelf, die zich inscheepte naar Beckenried.

TOEKOMST-KOMKOMMERS

HENRY JAMES FORMAN: *Groote Profetieën der Menschheid*

De neiging om zich van de *toekomst* te verzekeren openbaart zich niet alleen in het sluiten van assurantiepolissen. Er is een andere methode: zich de toekomst laten voorspellen. Deze ongeneeslijke nieuwsgierigheid van het mensdom dienende om de toekomst vast te leggen, enerzijds, en zich te laten waarschuwen, anderzijds, is psychologisch niet oninteressant; want wat wil men met een toekomst, die men toch eigenlijk ook weer... niet wil, omdat het weten van toekomstige feiten in laatste consequentie zou moeten leiden tot een wanhopig fatalisme? Blijkbaar is hier de ene behoefte met de andere in strijd; men wenst de onzekerheid uit te roeien met de zekerheid, maar zou tot geen prijs in het bezit willen zijn van een zekerheid, die volkomen onafwendbaar en dus volkomen vrij van onzekerheid was! Zo zijn het dan ook de Delphische orakels in hun half- of onbegrijpelijkheid, die nog het best voldoen aan die tweeledige behoefte, die zonderlinge ambivalentie ten opzichte van de toekomst; men kon er alles uit lezen en er stond, letterlijk, niets bindends in, dan dat Croesus over de Halys zou trekken en dat dan een groot rijk vernietigd zou worden.

De nuchtere man, de positivist en rationalist, met een aangeboren afkeer van de atmosfeer, waarin profetieën meestal worden verkondigd, stelt van zijn standpunt terecht de vraag, waarom die profetieën dan vergezeld moeten gaan van allerlei duisterheid en hocuspocus. Hij zou desnoods bereid zijn om aan geheimzinnige capaciteiten op dit gebied te geloven, wanneer men hem b.v. met de nodige exactheid wist te vertellen, dat op 29 Februari 1940 te Blokzijl een zekere Jansen zou worden vermoord, te 11 uur des avonds; men zou dan ook behoorlijke maatregelen kunnen treffen om zulks te verhinderen en het noodlot tenminste regelrecht in het gezicht te kijken.

In plaats daarvan treedt de toekomst ons tegemoet uit de glibberige combinaties van het koffiedik of het ei, tenzij de astrologie er zich mee bemoeit en het noodlot uit de sterren wordt afgelezen, waarmee ook de nodige esoterische kabbalistiek gepaard gaat. Het merkwaardige van het geval is echter, dat dezelfde nuchtere positivist en rationalist eventueel wèl bereid is om te geloven aan de wetmatigheid van het wereldgebeuren volgens de dialectiek van Marx, die voor een niet onbelangrijk deel haar overtuigingskracht voor impressionabele lieden toch ook te danken heeft aan een profetische inslag! Ik wil daarmee niet zeggen, dat koffiedik en dialectiek gelijkwaardige dingen zijn, maar alleen dit, dat het *bannen* van de toekomst door *magische* middelen ook in de eeuw der wetenschap geenszins in onbruik is geraakt; men wil het zekere en het onzekere gelijkelijk in boeien slaan, men wil van de toekomst weten en tevens haar kunnen beïnvloeden. Het heden is kennelijk zulk een pover bezit, dat men het, als men het niet alleen uit de „lessen" van het verleden kan rechtvaardigen, door de administratie van de toekomst dragelijk wil maken. Het heden glipt tussen de vingers door; het is een imaginaire grenslijn tussen een al ontsnapt verleden en een nog niet aangebroken toekomst, die telkens opschuift en nooit te fixeren is; daarom is het alleen te vangen onder de categorieën van wat geweest is (geschiedenis) en wat nog komen zal (profetie).

Strikt genomen is dus de behoefte om de toekomst te voorspellen niet zonderlinger dan de behoefte aan een welgeordend verleden, zoals men dat in de gangbare geschiedvoorstellingen ruimschoots bevredigd kan vinden; beide behoeften kan men herleiden tot een behoefte aan orde, rust, veiligheid. Zo hebben de befaamde „lessen", die men volgens sommigen uit de geschiedenis zou kunnen trekken, dan ook een pendant in de waarschuwingen, die door de profetieën worden verstrekt. De Griekse orakels zijn niet voortgekomen uit wetenschappelijke behoefte aan „objectiviteit", maar uit de practische behoefte aan een goddelijke voorlichtingsdienst; en waar men de profetie ook volgt, zij wordt altijd begeleid door de verwachting, dat men met de uit de voorstelling gewonnen feiten iets kan doen. De voorspelling van de komst van de Antichrist en het

einde der wereld, die in de middeleeuwen grote invloed heeft gehad op de vorming der „publieke opinie", werd begeleid door (kwam zelfs voort uit) de behoefte om de Christenheid voor te bereiden op het Laatste Oordeel; zij heeft een duidelijke moralistische strekking, en zij geeft in de practijk dan ook vaak een welkome aanleiding om medemensen te verketteren, die men in de klauwen van de Antichrist ziet, of graag zou willen zien. Het is bekend genoeg, dat het uitblijven van de ondergang der wereld allerminst in staat is geweest het geloof aan de telkens opnieuw gelanceerde profetieën te verzwakken; het is dus niet de *waarheid van het feit*, maar de *behoefte aan de verwachting*, die hier de doorslag geeft! Uit het slot van de Openbaring van Johannes kan men opmaken, dat de eerste Christenen geloofd hebben, dat het einde „haastelijk" zou komen; maar geen desillusie heeft kunnen verhinderen, dat de duistere voorspellingen van dat boek voor iedere Europese generatie weer een andere feitelijke betekenis kregen. De elasticiteit van de profetie is onbegrensd, aangenomen eenmaal, dat zij crediet heeft verworven; apocalyptische voorstellingen vindt men tot op de dag van heden, zelfs in een zo fundamenteel antichristelijk gewaand boek als *Der Mythus des 20. Jahrhunderts* van Alfred Rosenberg.

Uit deze overeenkomst tussen geschiedenis en profetie (de behoefte aan orde, rust, veiligheid) kan men dan ook reeds opmaken, dat het verschil tussen beide „richtingen" aanvankelijk niet principieel is geweest. Zo hangt b.v. de oude indeling van de geschiedenis in vier „wereldmonarchieën" nauw samen met de voorspelling van het einde der wereld, en men kan hier de geschiedenis onmogelijk van de voorspelling losmaken. Mutatis mutandis neemt men bij Marx hetzelfde waar: de geschiedenis, als wetmatige ontwikkeling, gaat over in voorspelling van de wetmatige toekomst. Wordt de Christelijke geschied- en toekomstconceptie der middeleeuwen bepaald door het geloof, die van Marx wordt bepaald door de wetenschap, waarin de marxisten ook onverzettelijk geloven. Er is dus eigenlijk geen reden om in beginsel de strenge scheiding te maken tussen wetenschappelijke geschiedbeoefening en onwetenschappelijke toekomstvoorspelling, daar zelfs een

fanatiek-wetenschappelijk man als Marx zich aan toekomstvoorspelling „schuldig maakte". Het is, omgekeerd, zeer de vraag, of de geschiedbeschouwingen van Alfred Rosenberg zich door een surplus aan wetenschappelijkheid onderscheiden van de profetieën van wijlen Hanussen.

Men zou kort en goed, deze waarneming kunnen vastleggen: Terwijl in de negentiende eeuw geschiedenis en profetie, die oorspronkelijk nauw met elkaar verwant zijn, elkaar uit het oog verliezen, omdat de geschiedenis tot wetenschap en de profetie tot kwakzalverij wordt verklaard, is er tegenwoordig een neiging merkbaar, om de kwakzalverij tot geschiedenis en de wetenschap tot profetie te verklaren. Een zeer zonderlinge „Umwertung aller Werte", waaruit blijkt, dat men er zelfs de waarheid en de wetenschap voor over heeft om de vroegere orde en veiligheid in verleden en toekomst te herstellen; want wie bereid is aan de dolzinnigste geschiedenis-interpretatie te geloven, is ook gaarne bereid om in de wetenschap niets anders te zien dan een aanloopje tot de profetie van het „duizendjarig rijk". En hoeveel profetieën zijn er niet, waarin men met veel genoegen kan geloven! Het boek *Groote Profetieën der Menschheid* geeft er een staalkaart van, die indrukwekkend genoeg is, althans door de quantiteit; en het feit, dat de auteur ervan, Henry James Forman, in niet geringe mate door die voorspellingen wordt geïmponeerd, is misschien een symptoom van de „Umwertung", waarover ik sprak. Forman behoort tot die vertegenwoordigers van het Angelsaksische ras, die, hoewel met eerbied voor de natuurwetenschappen behept, toch voortdurend streven naar gebieden, die volgens hun mening aan de natuurwetenschappen zijn ontsnapt. Hij is geenszins een occultist, maar hij gelooft toch in voorspellingen... zo half en half. „Met de profetieën, een hardnekkig menschelijk erfdeel", zo zegt hij in een voorwoord, „schijnt het, in het kort, eenigszins te gaan als met de natuurwetten: tot onberekenbare schade der menschheid worden zij systematisch genegeerd tot het kritieke oogenblik komt. Als de toekomst, zooals sommigen meenen, de eenige werkelijkheid is, moeten zij wel ons meest kostbaar bezit zijn." Deze vergelijking van natuurwet en profetie is typerend voor de man, die dit boek

schreef. Hij vermoedt geheimzinnige psychische vermogens, die ons nog weinig of niet bekend zijn, maar waarmee wij al lang werken voor zover wij profetische gaven hebben; iets als de electriciteit dus en de cosmische stralen. Forman beroept zich daarbij op het oordeel van dr Alexis Carrel, die ook al gerept heeft van een psychisch vermogen, „dat in staat is zich in den tijd te bewegen". Met die hypothese gewapend, gaat hij de beroemde profetieën der wereldgeschiedenis na, niet om ze te veroordelen als een vorm van bijgeloof, niet om ze te verklaren uit de behoefte aan het bannen van de toekomst door magische middelen, maar om ze anecdotisch aan de man te brengen als zijnde „zo gek nog niet". Forman meent zulk een opmerkelijke overeenstemming (op bepaalde punten) tussen profetie en uitkomst der feiten te mogen constateren, dat hij het niet nodig acht naar een andere verklaring te zoeken dan die der waarschijnlijkheid. Ook al moet men op zijn hoede zijn voor bedrog, er moet toch wel iets van aan zijn: zo kan men de conclusie van deze auteur ongeveer samenvatten.

Zijn de profetieën, die Forman hier populariserend bijeen heeft gebracht, echter zo overtuigend, dat zij de lezer nopen een mysterieus „psychisch vermogen" te hulp te roepen? Geenszins; dit boek bewijst alleen, dat de behoefte aan een geformuleerde verwachting van het toekomstige overal heeft bestaan en nog bestaat, niet het minst bij de schrijver zelf. Ik wil niet beweren, dat er geen onverklaarbare feiten in zijn overzicht worden vermeld, maar wat over minder onverklaarbare wordt gezegd, geeft weinig vertrouwen in de critische vermogens van de heer Forman; hij is nl. bereid aan te nemen, dat een of andere duistere voorspelling wel de zin zal hebben, die de uitleggers er aan geven, zoals de middeleeuwers bij voorbaat bereid waren aan te nemen, dat de ondergang der wereld hun geloof zou rechtvaardigen. Wanneer b.v. een kwatrijn van de zestiende-eeuwse geneesheer-profeet Nostradamus (één der grote mannen van het „vak") ter sprake komt, dat als volgt luidt:

Un Empereur naistra pres d'Italie
Qui, à l'Empire, sera vendu bien cher;

Diront avec quels gens il se ralie;
Qu'on trouvera moins prince que boucher.

Er zal in de buurt van Italië een keizer geboren
worden, dien het keizerrijk duur te staan zal komen.
De lieden, met wie hij zich omringt, zullen zeggen,
dat men hem meer een slager dan een prins zal vinden.

dan neemt Forman voetstoots aan, dat het wel op Napoleon Bonaparte zal slaan. „Deze beschrijving, waaraan Nostradamus in andere kwatrijnen het adjectief „rase-tête" toevoegt, „de man met het kale hoofd", geeft duidelijke aanwijzingen. Alle vorige Franse koningen droegen, zooals wij weten, lang haar of pruiken. Deze Napoleon-voorspellingen van Nostradamus werden bijna driehonderd jaar vóór de gebeurtenis geschreven."

Het lijkt mij duidelijk genoeg, dat ieder, die bij voorbaat bereid is, om Napoleon in deze profetie te herkennen, hem er inderdaad onmiddellijk in zàl herkennen; maar voorwaarde is die bereidheid, en anders bevat het kwatrijn in quaestie niets anders dan één dier vele voorspellingen over keizers, die zullen verschijnen (eventueel in vermomming), waarvan de litteratuur overloopt. En zo is het gesteld met vrijwel al de kwatrijnen van Nostradamus, die Forman behandelt; zij zijn, zoals dat bij orakels past, duister, en zij zijn dat niet voor niets. Men kan de toekomst niet anders bannen dan door hocuspocus: dat is een wijs inzicht der profeten à la Nostradamus, tussenfiguren tussen wetenschap en bezwering. Wie er behoefte aan heeft hun uitspraken toe te passen, passe ze toe; men behoeft hier werkelijk niet naar een nog onbekend „psychisch vermogen" te zoeken. En zoals het met Nostradamus gesteld is, zo is het ook gesteld met de bekende voorspellingen omtrent de pausen, waaruit men alles kan lezen,wat men wil, en met de profetie van „Moeder Shipton", die eventjes de auto, de telegraaf, de radio, de spoorwegen en nog enige technische heerlijkheden honderden jaren geleden voorspelde... natuurlijk in duistere bewoordingen, en met de kleine vergissing eraan toegevoegd, dat de wereld in 1881 zou vergaan! Nooit is hier de

exacte man of vrouw aan het woord, die op 29 Februari 1940 te Blokzijl de dood van Jan Jansen voorspelt; men moet houden van het zwelgen in de duisternissen, om het treffende der profetieën in te zien.

Ik zou voor geen geld willen beweren, dat ik alle voorspellingen, die in het boek van Forman worden beschreven, zou kunnen verklaren. Maar zover komen wij hier niet eens, want men moet in de eerste plaats vertrouwen hebben in de beschrijvingen zelf! Een auteur als Forman, die er genoegen mee neemt als een profetie „als *vrijwel* authentiek is bevestigd" en die de historiciteit van de tovenaar Merlijn zonder verdere bewijsvoering in ere wil herstellen, verdient dat vertrouwen niet. Wat rest is een boek vol amusante en als documentatie van de behoeften der mensheid bovendien interessante komkommers, bij uitstek geschikt voor de komkommertijd.

VOOROORLOGS

NINE VAN DER SCHAAF: *De Liefde van een Dwaas*

Houdt men het boek van Nine van der Schaaf tegen een achtergrond van Neurenbergse paradecultuur, Spaanse non-interventie-oorlog en Chinees-Japanse massamoord, dan voelt men onmiddellijk, dat de mentaliteit van deze schrijfster (die, zoals men weet aan *De Beweging* van Albert Verwey heeft meegewerkt) gekarakteriseerd kan worden als *vooroorlogs*. Met dit woord „vooroorlogs" geeft men, merkwaardig genoeg, nog altijd aan de periode voor de oorlog van 1914 tot 1918; de non-interventie-oorlog en de officiële zeeroverij zijn er nog niet in verdisconteerd; en het is ontegenzeggelijk waar, dat het begrip iets uitdrukt, een aantal stijl-kenmerken in zich verenigt. Welke? Dat is minder gemakkelijk uit te maken. In geen geval heeft het begrip „voor-oorlogs" iets uitstaande met de tegenstelling individualistisch-collectivistisch; want die tegenstelling bestond voor de wereldoorlog evengoed als er na. Misschien zou men het typisch voor-oorlogse individualisme kunnen onderscheiden van het na-oorlogse door zijn *werkelijke* afzijdigheid van politieke problemen, zoals men het voor-oorlogse collectivisme tegenover het na-oorlogse zou kunnen herkennen aan een zeker respect voor de resultaten der civilisatie, dat nu totaal verdwenen is. Maar in ieder geval roept de qualificatie „voor-oorlogs" een bepaalde *sfeer* voor ons op, en deze sfeer vindt men op iedere bladzijde van *De Liefde van een Dwaas*, de roman van Nine van der Schaaf.

Nu is dat geen wonder, want Nine van der Schaaf is geboren in 1882 en haar eerste werk, *Santos en Lypra*, verscheen, als ik mij niet vergis, in 1906. Sedert dien heeft deze schrijfster, die zeer teruggetrokken leeft, nog veel gepubliceerd (proza en poëzie), maar zij is gebleven wat zij was: een voor-oorlogse vrouw. Daarmee is op zichzelf nog niets ten goede of ten kwade gezegd; het is slechts een bepaling van de sfeer, die voor

haar werken kenmerkend is. In een boek als *De Liefde van een Dwaas* is het individualisme (want het is een door en door individualistisch boek) nergens als programmapunt of als strijdbare gezindheid aanwezig; het is er eenvoudig, er bestaat in deze wereld niets buiten de individualistische geestesgesteldheid om. Volstrekte verhoudingloosheid tot het maatschappelijke, economische, politieke is een der kenmerken van dit werk, en dit valt des te meer op, omdat er hier en daar van revolutionnaire idealen en arbeidersbeweging wordt gerept; het is dus niet de afwezigheid van belangstelling voor maatschappelijke problemen, maar de individualistische sfeer, waarin al het sociale en collectieve vanzelf wordt opgezogen, die hier beslissend is.

De „dwaas", d.i. de voorbeschikt eenzame, de individualist par droit de naissance, is in meer voor-oorlogse boeken het „leitmotiv"; men zou Siebold, de hoofdpersoon van Nine van der Schaafs roman, b.v. kunnen vergelijken met Peter uit *Kleine Inez* van R. van Genderen Stort: ook een typisch-vooroorlogs auteur, al verscheen *Kleine Inez* pas in 1925. De voorbeschikte eenzaamheid in deze vorm is romantisch; Van Genderen Stort heeft er zelf de onbedoelde parodie op geschreven in zijn latere roman *Hinne Rode*, als wilde hij bewijzen, hoe gemakkelijk men van het romantische in het potsierlijke terecht kan komen. Het proza van Nine van der Schaaf nu ligt ongeveer tussen dat van Stort en Van Schendel in. Haar materiaal (de neo-platonisch „empfundene" Hollandse mensen) doet het meest denken aan *Kleine Inez*, maar de ongelukkige neiging tot archaïseren en over-styleren, die in het werk van Stort zoveel bederft, ontbreekt bij haar vrijwel geheel. Aan de andere kant heeft zij het meesterschap van Van Schendel niet kunnen bereiken, noch ook de ontwikkeling van Van Schendel kunnen meemaken of evenaren; *De Liefde van een Dwaas* is verwant aan Van Schendels romantische periode (*Een Zwerver Verliefd*), maar de oplossing van het gegeven is bij Nine van der Schaaf onbeholpener, de verhouding tot het onderwerp tweeslachtiger.

Met dat al heeft zij zeker een „eigen gezicht", het zou onbillijk zijn haar uitsluitend te beoordelen op grond van de

eigenschappen van anderen, daar zij nergens imiteert en in hoge mate zichzelf weet te blijven. Bovendien: Nine van der Schaaf staat geheel vrij van de Hollandse damesroman, met de „gezellige" toon en de laatste echtscheidingsproblemen. Zij is zeer Hollands, zij is een *schrijfster*, geen roddelaarster; men kan daarom haar werk toch weer gerust vergelijken met dat van Van Schendel, ook al valt het er bij af, omdat het in zijn bedoelingen niet minder is. Men kan zich daarom ook wel begrijpen, dat mevr. Romein-Verschoor, in haar *Vrouwenspiegel*, zich heeft vastgeklampt aan Nine van der Schaaf, toen zij stuk voor stuk onze damesauteurs onder zich zag wegzinken; een weinig overschatting was hier nog niet het slechtst geplaatst. Er staan in *De Liefde van een Dwaas* uitstekende stukken, die getuigen van een zeer persoonlijk en onafhankelijk talent, niet geneigd om zich door anderen de wet te laten voorschrijven. Aan zulke fragmenten herkent men een schrijfster van een zeker niveau; en ook als men tenslotte geneigd is deze roman als geheel een mislukking te noemen, blijft men zich over deze herkenningstekenen verheugen.

Want als geheel mislukt lijkt mij *De Liefde van een Dwaas* zeker. Gemeten *niet* aan een roman van mevr. Székely-Lulofs natuurlijk, want mevr. Székely heeft nog niet eens geprobeerd, wat Nine van der Schaaf tenminste ten dele wist te realiseren; maar gemeten aan wat het boek, te oordelen naar zijn beste stukken, had kunnen worden, wanneer de schrijfster minder bevangen was gebleven, en zich vrijer had bewogen ten opzichte van haar onderwerp. Men krijgt telkens de indruk, dat Nine van der Schaaf diep ademhaalt voor een grote episode; die episode wordt dan zeer veelbelovend voorbereid en met een climax opgevoerd... om dan plotseling weer losgelaten te worden en zonder opgelost te zijn te verdwijnen, ten einde opgevolgd te worden door een nieuwe episode. Zo is dit boek eigenlijk gecomponeerd uit een groot aantal „aanloopjes", die niet volledig worden afgereageerd, losse episodes worden tot een geheel verenigd, zonder dat de noodzakelijkheid van die eenheid de lezer blijkt. Daardoor is de compositie hier tevens een element van verveling geworden; want een compositie, die zich als compositie aandient en het toch niet is, stelt te-

leur; beter is het, het componeren dan maar geheel en al te verloochenen. Nine van der Schaaf echter schrijft een roman met alle allures van een zich van stadium tot stadium ontwikkelend verhaal ... waaraan echter de ontwikkeling ontbreekt! Zij dwingt dus haar lezer te geloven in de groei van haar held Siebold; maar Siebold is eigenlijk al bij voorbaat geheel gegeven (als de voorbeschikte eenzame) en dus groeit hij niet.

Ik zou dit gemis aan ontwikkeling willen qualificeren als de „neoplatonische steriliteit" van Nine van der Schaaf. Haar Siebold heeft een vegetarische inslag, omdat zijn aanwezigheid op aarde hem verplicht tot gevoelsrelaties, die zich niet kunnen verwerkelijken tot daden; de voorbeschiktheid tot eenzaamheid weerhoudt hem daarvan, maar het conflict tussen droom en daad speelt ook nauwelijks een rol, zozeer is Siebold doordrenkt van zijn afwezige aanwezigheid. Hij is een „dwaas", want hij heeft nooit in de verstandigheden der mensen gedeeld; hij is in zijn liefde dus op betrekkelijke onvruchtbaarheid aangewezen, want hij doet nauwelijks pogingen om zijn droom in daad om te zetten. Nine van der Schaaf onthult dat al door het verhaal van Siebolds eerste liefdesepisode, die hem met Elsa Frank in aanraking brengt. Deze Elsa is iemand, die zich voor zichzelf verbergt, hoogmoedig, omdat zij behoort „tot een geslacht van fijne en voor een deel artistieke intellectueelen", maar naïef genoeg om deze hoogmoed aan Siebold te belijden. Siebold begint echter te stotteren, als hij haar zijn liefde verklaren wil; van dat ogenblik af is de lezer vertrouwd met zijn voorbeschikte eenzaamheid. „Ver van hem af ergens was het heldere geluk; hij noch Elsa leefden er in, en zoozeer verbond hij in gedachte haar lot met het zijne dat hij meende: àls het mogelijk was dat die helderheid eenmaal brak door haar eigenwaan, dan zou ook hij „veranderen" en heel natuurlijk haar minnaar zijn."

Men vindt hier de schuwheid van Siebold neoplatonisch (d.w.z. als een soort zondeval uit het „heldere geluk") geduid; en zo zou men de gehele roman een neoplatonische duiding van de menselijke schuwheid kunnen noemen. Immers, de andere ontmoetingen van Siebold veranderen in wezen niets

meer aan zijn leven. Hij is geen man van de aardse werkelijkheid en zal het nooit worden. Na Elsa, de vrouw van artistieke en intellectuele familie (scherp getekend op sommige bladzijden, al moet ik telkens aan landhuisjesstof denken bij zulke pretenties van artisticiteit en intellect), ontmoet Siebold „vrouw Marg", de moeder van Jelle, een zijner studievrienden, een vrouw uit het volk, die zelf aan het stuur zit van de auto, waarmee zij haar wasinrichting bedient. Zij had in haar jeugd een liefdesverhouding met een man boven haar stand (waaruit Jelle geboren werd) en trouwde later met een man, die te zwak was om de kost te verdienen. Een vrouw dus, die midden in het maatschappelijk leven staat en een tegenpool voor de vegetarische Siebold had moeten worden. Op de verhouding Siebold–vrouw Marg nu lijkt mij de roman van Nine van der Schaaf te stranden. Het is haar niet gelukt de ontwikkeling der gevoelens tussen deze twee mensen te realiseren; het verhaal valt in tamelijk onsamenhangende, op zichzelf dikwijls scherp geobjectiveerde episodes uiteen. De schrijfster tracht vrouw Marg te omschrijven door een samenstel van benaderende karakteristieken, maar men gelooft niet in het bestaan van deze persoonlijkheid, al zijn bepaalde kanten van haar wezen wel duidelijk. Zij is niet de vrouw uit het volk, die zij toch zijn moet, en zij is ook niet het tegendeel.

De voornaamste qualiteiten van de roman moet men dus niet zoeken in de compositie, maar in de fragmenten, die vrijwel losse „schetsen" zijn gebleven in een niet aanvaardbaar verband. De episode van Siebolds jeugd, van zijn verhouding tot zijn vader en moeder, zou men als een voorbeeld kunnen noemen van Nine van der Schaafs mogelijkheden; was het gehele boek de vervulling geworden van de hier gegeven belofte, dan had het in geen enkel opzicht teleur behoeven te stellen. Nine van der Schaaf heeft de gave om de psychologische beschrijving op te vangen in enkele sprekende details, zoals zij ook de gave heeft om de sfeer van toevalligheid, verlatenheid en onzekerheid met een paar regels aan te geven; zelfs heeft zij hier en daar een eigenaardige en persoonlijke ironie, die haar niet slecht staat. Het compositorische is helaas haar zwakke punt, want alles wat steriel en vegetarisch is in

haar stijl wordt nu langademig en ongeproportionneerd. Ik hoop, dat zulks de goede lezer niet beletten zal het werk van Nine van der Schaaf toch op zijn qualiteiten te toetsen.

GORTER EN MARSMAN

H. MARSMAN: *Herman Gorter*

Het werd tijd, dat aan de werkzaamheid, die men het best kan betitelen als het „touwtrekken aan Gorter", eens een eind werd gemaakt door een samenvatting van het probleem Gorter, die men als (voorlopig) definitief zou kunnen beschouwen. Het is geen geringe lof, wanneer ik het boekje van de dichter H. Marsman noem als die definitieve samenvatting; want om boven de zogezegde touwtrekkers te kunnen staan, moest hij zelf veel opgeven van wat eens zijn voornaamste glorie uitmaakte (vooral bij het lezend publiek): zijn al te fanatieke en onpsychologische voorkeur voor de poëzie. De strijd gaat immers tussen de „individualisten" en de „collectivisten", om het met een grove onderscheiding toch wel duidelijk uit te drukken. De „individualisten" wensen Gorter te reserveren als de dichter van *Mei* en de sensitivistische verzen, om hem vervolgens, in zijn socialistische periode, dood te verklaren; de „collectivisten" zien in de burgerlijke Gorter van Tachtig slechts de aanloop tot de bekering, de tijd van *Pan*, de aera van de volstrekte onderwerping aan de idee van het proletariaat en de wereldrevolutie. Die tegenstelling vloeit voort uit het oeuvre van Gorter zelf, maar de strijd-*tactiek* vloeit daar geenszins uit voort. De nonchalante en bij een litteratuurhistoricus volkomen ongemotiveerde voorkeur van de „individualist" prof. dr J. Prinsen wordt nl. beantwoord met een contra-bombardement in dissertatievorm, zoals dat van dr J. C. Brandt Corstius, zonder dat men met deze wederzijdse annexatiepogingen veel verder komt. Het geforceerde „collectivisme" is niet minder onvruchtbaar dan het kortzichtige „individualisme", getuige al de bewoordingen, waarin Brandt Corstius zijn partij begint te blazen: „(Er) moet een poging worden gewaagd, uitgaande van een grotere waardering voor Gorters opvattingen, zijn literaire werk omvattender te be-

oordelen, en daarbij zal men zoveel waarachtige poëzie vinden, dat dit streven dubbel en dwars wordt beloond." Als premie voor „het omvattende beoordelen" wordt dus nog een dosis „waarachtige poëzie" toegezegd; de „individualisten" en „collectivisten" ontmoeten elkaar in het streven om Gorter op peil te houden, desnoods ten koste van elkaars principes, maar met hetzelfde heilige vuur.

Marsman, die veel minder bladzijden heeft gevuld dan Brandt Corstius, heeft beter begrepen, waarom het bij dit geding gaat: *niet* om de acrobatiek van het „omvatten", maar om nauwkeurig luisteren naar nuances, dat de zwijmel der linkse en rechtse touwtrekkers overbodig maakt. Waarom zou men Gorter geen recht kunnen doen, zonder in die grove en au fond wat belachelijke controverse te vervallen, die door de aestheten en de „sociale werkers" is uitgevonden? Het spreekt vanzelf, dat de opvatting van prof. Prinsen, gegeven alleen al het beschikbare materiaal, kant noch wal raakt; maar het critiekloos ophemelen van *Pan* van socialistische zijde, alleen om de denkbeelden die erin verkondigd worden en de grote voorbeelden die aan de wieg hebben gestaan, is minstens even absurd. Marsman, die in een noot zijn standpunt tegenover de „collectivisten" met enkele woorden zeer juist bepaalt, zegt: „Ik aanvaard zelfs niet dat *Pan* realiteit werd voor de menschen die het vereeren. Zij verbeelden het zich. Bovendien zijn lezers als van Ravesteyn en Brandt Corstius, ondanks hun belangwekkende beschouwingen over Gorter, arm aan aesthetische ontvankelijkheid en als poëzie-critici onbevoegd. (De onbevoegdheid lijkt mij minder erg dan de onontvankelijkheid, want er is geen instantie, die bevoegdheid verleent, M. t. B.) Zij kunnen er blijkbaar niet in berusten, dat Gorter juist als socialist zijn zwakste poëzie heeft geschreven, ondanks zijn, menschelijk gesproken, enorme bezieling in dien tijd."

Met deze bepaling lijkt mij het hele probleem van de „individualistische" en de „collectivistische" Gorter definitief tot zijn juiste proporties teruggebracht. De aesthetische opvatting wilde in de latere Gorter geen dichter meer zien, de maatschappelijke opvatting wilde het grote formaat van zijn latere persoonlijkheid klakkeloos omzetten in een dichterschap van

even groot formaat, omdat een weinig genuanceerde critiek altijd in één klap de prestige-quaestie wil stellen. Het boekje van Marsman nu, (naast het menselijk-sympathieke geschrift van Henriëtte Roland Holst en enkele verspreide opstellen het enige werk, dat de persoonlijkheid Gorter ten volle en zonder programmatische betogingen recht doet wedervaren) is één getuigenis van liefde en bewondering voor de dichter zowel van *Mei* als van *Pan*. Maar liefde en bewondering gaan hier nergens over in critiekloos bazuingeschal, noch zelfs in de lyrische kreten, die men in critieken van de jonge Marsman zo dikwijls vernam; niet zonder instemming, maar toch met een bijgevoel ook van wrevel over zoveel „lucht en wolken". Niet slechts voor de kennis van Herman Gorter, maar ook voor registrering van de langzame, maar gestadige ontwikkeling van de criticus Marsman is dit essay zeer belangrijk. De vuurvreter en slangenbezweerder, die in 1925 optrad als de voortvarende gangmaker van *De Vrije Bladen*, is bezonkener geworden, zonder dat zijn vermogen om zich met de dichters van zijn keus te vereenzelvigen is afgenomen. Nergens meer dat gebries en gehinnik van weleer; een zekere „objectiviteit" (maar een objectiviteit, die de keerzijde is van een steeds waakzame subjectiviteit en zichzelf niet met philosophische ficties voor de gek houdt!) heeft de plaats van de oude partijdigheid ingenomen. Des te klemmender wordt Marsmans betoog; zijn essayistisch proza heeft nu de geserreerdheid van het meesterschap. Ergens verontschuldigt de schrijver zich, omdat hij zich tot Gorters poëzie heeft beperkt en zijn boekje voortkwam uit een omgewerkte lezing. De vermelding van een en ander was overbodig; van een lezing heeft deze even klare als geïnspireerde beschouwing niets meer, en dat wij niet onthaald worden op uitvoerige schoolmeesterijen over het historisch-materialisme kan in *dit* verband aan de compleetheid van het geheel niets afdoen.

Eenmaal aangenomen, dat het historisch-materialisme een belangrijke levensbeschouwing is, waartoe men zich al dan niet aangetrokken kan gevoelen, is er geen enkele reden om de onfeilbaarheid van het systeem ten overstaan van Gorter nog eens te gaan aanprijzen of betwijfelen. Het gaat hier om

Gorters verhouding tot dat systeem, over de motieven van zijn volstrekte onderwerping aan die „leer"; en daarover zegt Marsman uitstekende, wederom definitief te noemen dingen, die verhandelingen kunnen uitsparen. Juist in dit gedeelte van het boekje blijkt, hoezeer Marsman geleerd heeft zich te betomen en afstand te nemen. Voor een meesterlijk essay als dit is behalve de spontane vereenzelviging met het object (waaraan het Marsman nooit ontbrak) ook het waakzame wantrouwen tegen eigen primaire impulsen noodzakelijk; men moet zichzelf, maar ook een vreemde in de ander kunnen ontdekken, men moet *steeds weer* zichzelf aan die vreemde toetsen; daarin bestaat het wezen van geïnspireerde en tegelijk scherpe critiek. Marsman had nu het voordeel, dat hij in Gorter veel van zichzelf kon terugvinden, maar overal op elementen moest stuiten, die hem essentieel vreemd waren; vroeger zou hij die misschien òf snel verworpen òf door zijn élan meegesleept hebben; thans dwingen zij hem tot een langzamer reactie, een bezonnener nieuwsgierigheid. En deze ontwikkeling heeft zich voltrokken, zonder dat de verlangzaming traagheid tengevolge had, of welwillende vriendelijkheid voor-alles-en-allen (het geval Anthonie Donker); de vurigheid en de (in laatste instantie absolute) overgave, die altijd de bekoring van Marsmans stijl uitmaakten, zijn niet verloren gegaan. Dit essay besluit met een betuiging van bewondering en persoonlijke waardebepaling:

„Tien jaar geleden is Gorter gestorven. De wereld is in een snel cataclysme in den afgrond gerend. De chaos is een lawine geworden, de planeet een vulkaan. Van het communisme zooals Gorter het zag, is ook in het stalinisme weinig meer over, en ons tijdperk vertoont het grootsche barbaarsche gericht, dat ons aan het einde der vorige eeuw door mannen als Burckhardt, Le Bon en Nietzsche tot in onderdeelen nauwkeurig werd voorzegd. Een periode van wezenlijke vernieuwing en opgang zullen ook wij, menschen van nog geen veertig, zeker niet meer beleven. Maar voor zoover de hoop in ons brandend blijft, is zij, hoe wij dan ook de verhoudingen van een betere toekomst mogen zien, gericht op een regeneratie die de cultuur wil zien als expressie en bodem van den totalen mensch.

Ik voor mij zie haar, over enkele eeuwen, komen in een zin als door Nietzsche voorspeld. Voor zoover wij omziend steun zoeken in het verleden, is de eerste Hollander dien wij ontdekken boven het gekrioel van den minderen rang, Gorter, den eenigen tachtiger, dien een tegenwoordig geslacht als figuur nog ten volle aanvaardt, ook al verwerpt het zijn denkbeeld. Want – vriend of vijand – alleen mannen als hij kunnen een land, een tijd en een menschheid er voor behoeden onder te gaan en verdoemd met het kleine te zijn."

In dit door en door persoonlijke proza is de oude (jonge) Marsman van de „kruistochten en kathedralen" nog volkomen, maar met veel minder grootspraak dan vroeger, aanwezig, als een schrijver, die, evenals Gorter, door een „honger" wordt gedreven. Als diepste alles-overheersende trek in Gorters natuur noemt Marsman „den honger, letterlijk, naar geluk". De toevoeging „letterlijk" is hier van het grootste belang, want zij wast al het gemeenplaatsige van de uitspraak af; voor romanlezers, die eens per dag hongeren naar liefde of hongeren naar wat anders, is juist dit letterlijke onbegrijpelijk, aangezien de metaphoor het beeld al lang heeft uitgezogen. De letterlijke honger echter, waarom het hier gaat, is een onweerstaanbare gezel; hij is een centrale hartstocht, die alle andere hartstochten uit het veld kan slaan, wanneer hij niet bevredigd wordt. Zowel in Gorter als in Marsman is de honger naar een „jenseits", waaraan echter geen „kruistochten en kathedralen" meer kunnen voldoen, omdat een contramelodie van het intellect zich tegen een zo gemakkelijke bevrediging verzet. De christelijke verwachting van het duizendjarige rijk vindt men – Marsman constateert het terecht – in de schijnbaar zo heidense en dialectisch gefundeerde toekomstverwachtingen van Gorter terug. „In hoeverre heeft hij, de moderne heiden, beseft dat het communisme als heilsleer niets anders is dan een vorm van het christendom, een als maatschappijleer toegepaste ethiek, waartoe een religie verbleekt?" Het is niet met zekerheid te zeggen; als zovele geesten van groot formaat, die door de historisch-materialistische wereldconceptie worden gegrepen, voelde waarschijnlijk ook Gorter zich te zeer verlost van het oude, het „burgerlijk-democrati-

sche", om zijn „Gouden Tijd" te identificeren met de nòg oudere christelijke voorstellingen.

Uit het essay van Marsman blijkt echter duidelijk genoeg, dat de verwantschap tussen deze beide dichters berust op dezelfde „honger", die hen in staat stelt de psychologie voor het visioen te versmaden: de honger naar metaphysica. Niet toevallig ziet Marsman in de „honger naar geluk" Gorters sterkste instinct; want hier raakt zijn wereld die van Gorter. Van dit punt uit kan hij nu alle *verschillen* met een zekere koelheid onder de ogen zien; Gorters weg is niet de zijne, in het hem zo vertrouwde herkent hij nu overal het vreemde. Uit dat samenspel van eigen en vreemd is zijn Gorter-studie geboren en tot een definitieve waardebepaling gegroeid.

Ik zal dit boekje niet „op den voet volgen"; het verdient gelezen te worden. Slechts een paar punten nog wil ik aanstippen, want vrijwel op iedere bladzijde vindt men iets, dat de moeite waard is en dat nieuw, verrassend vaak, werd geformuleerd. Uitstekend is b.v. wat Marsman zegt over Gorters erotische verbeeldingswereld, waarvan hij de betrekkelijke ongeschakeerdheid betoogt; niet minder belangrijk de passage over Gorters ontdekking van Spinoza; beter misschien nog de karakteristiek van Gorters ontwikkeling naar het radicale socialisme (communisme) toe; een onderwerp, waarover veel gemeenplaatsen gedebiteerd zijn. De bladzijden over het „tegelijk grootsche en monsterlijke gedicht" *Pan* maken een eind aan de onwezenlijk geworden sectariërsstrijd over dit thema. Marsman qualificeert het als een uiterlijk grootse conceptie, die een geweldig ideologisch, dynamisch plan omvat, en waarin men goede stukken kan vinden; maar „het geheel doet voortdurend denken aan een massaspel, aan de *beschrijving* van een leeg, vaag allegorisch, chaotisch massaspel zonder realiteit"; de figuren in *Pan* „doen aan als gigantische schimmen en tegelijk als monsterlijke afgodsbeelden, zwaar behangen met edelgesteente, kristal en goud". Wat hier tegen de socialistische Gorter als dichter wordt aangevoerd, verkleint het formaat van zijn persoonlijkheid niet, zoals trouwens nooit of te nimmer scherpe critiek het formaat kan verkleinen, wanneer dat positief en negatief stralend overheerst.

POLITIEK IN MEXICO

MARTIN LUIS GUZMAN: *In de Schaduw van den Leider*
Vertaald door J. Slauerhoff en dr G. J. Geers

In Nederland is het aantal romans, dat zich met de *politiek* bezighoudt, zeer gering; en er bestaan allerlei misverstanden omtrent de geaardheid van zulk een politieke roman. Men zie b.v. de karig toegemeten exemplaren van de laatste tijd: *Partij Remise* van Jef Last, en *Lief Nederland Houzee* van Th. Wauters. Deze boeken zijn ontstaan uit het misverstand, dat een politieke roman iets anders is dan een „gewone" psychologische roman. Wie zich met een zo „groot" onderwerp als de politiek bezighoudt, aldus ongeveer de fictie, moet ook op een „grote" manier met de collectieve factoren omspringen; hij moet tonen een politiek realist te zijn, zich niet door de schijn te laten bedriegen en vooral: veel dagbladen en brochures te hebben gelezen. Aldus ontstaat een gewrocht, dat noch vlees noch vis is: half reportage, half verzinsel, maar tot iedere prijs goedkoop. En dat noemt men dan een politieke roman.

In werkelijkheid is de politicus, die een mens is als andere mensen, en de politiek, die een bedrijf is als andere bedrijven, in de romanvorm alleen te benaderen door precies dezelfde intuïtieve bevattingsvermogens, die ook andere levensgebieden voor de roman plegen te annexeren. Er is veel bluf in de politiek, en ontzaglijk veel misleidende voorgrond; er is een mechanisme ontstaan, dat op eigen kracht schijnt te lopen, het politieke „raderwerk", en het is niet geraden (althans niet voor de romancier) om zich daardoor te laten verblinden; want wie achter de schermen kijkt, ontdekt gemakkelijk genoeg, dat de drijfveren van het politieke handelen maar weinig uitstaande hebben met de politieke leuzen. Dat onderscheid van werkelijk motief en fictieve leuze is echter hetzelfde, dat overal te constateren is, waar de civilisatie voorgronden en schijnbare mechanismen heeft doen ontstaan, die achtergron-

den en gecompliceerde drijfveren moeten verbergen, of styleren, als men wil. Om de politicus te leren kennen, moet men hem dus voorzichtig lospellen uit zijn politieke gewichtigheid: zijn Zondagse paradebroek, zijn rhetoriek, zijn op het mechanisme gebaseerd overwicht; precies wat de romanschrijver *altijd* doet. Maar de romanschrijvers, die voor het politieke mechanisme simpelweg een ander in de plaats willen stellen (b.v. het historisch-materialistische, of het goedkoop-cynische van „dat is allemaal toch maar bedrog"), schieten hun doel voorbij; zij zijn eenvoudig slechte romanschrijvers, hoe hun nieuwe leuzen ook mogen luiden.

Wat wèl een politieke roman is, in de beste zin van het woord, zouden de heren Last en Wauters kunnen leren uit *La Sombra del Caudillo* van de Mexicaanse schrijver Martin Luis Guzman. Er werd tot dusverre van Guzman nog niets in het Nederlands vertaald; de eerste vertaling, die nu voor mij ligt, is afkomstig van wijlen J. Slauerhoff, en na diens dood definitief geredigeerd door dr G. J. Geers. Guzman is echter al veel eerder in het Frans en Duits vertaald. Ik herinner mij jaren geleden *La Sombra del Caudillo*, waarvan de Nederlandse titel is *In de Schaduw van den Leider*, reeds in een Franse bewerking met grote bewondering te hebben gelezen. Een merkwaardige sensatie overigens, het *her*lezen nu, in de tijd na 1933! Wat mij destijds betrekkelijk veraf leek, en bloedig spel van Mexicaanse politieke struikroversambities, lijkt nu, in 1937, dichtbij gekomen; Europa is „gemexicaniseerd", de abstracte, diplomatieke allure der politiek is voor een deel verdwenen, en heeft plaats gemaakt voor een veel duidelijker rivaliteit, die nauwelijks meer achter de schermen blijft. Een stille, maar verbitterde concurrentiestrijd als Guzman beschrijft tussen de beide „troonpretendenten" Aguirre en Jiménez, die zich beiden gereed maken om het presidentschap van Mexico over te nemen, laat zich vergelijken met de wedijver tussen Goering en Goebbels, waarover in het openbaar niet gesproken wordt, maar in het geheim des te meer gefluisterd. Dit herleven van „Mexicaanse" toestanden in Europa maakt de roman van Guzman op een bijzondere wijze actueel, ook al is dit bijzaak ten opzichte van de hoofdzaak: Guzmans eerste-

rangs-schrijverschap, waarin grondige kennis van de politiek verenigd is met een scherpe psychologische intuïtie. Guzman (geb. 1887) is zelf betrokken geweest bij de gebeurtenissen, die hij min of meer als model heeft gekozen voor zijn overigens niet in strikte zin historische roman; waarschijnlijk hebben wij in de karakteristiek van de „intellectueel" (tevens afgevaardigde) Axkanà een soort zelfportret van de schrijver te zien, die in 1915 en later weer in 1924 (na de val van Huerta, wiens partij hij als afgevaardigde van het Congres voorstond) in ballingschap moest gaan; zijn eerste roman, *El Aguila y la Serpiente* (Duits: *Adler und Schlange*), verscheen in 1928 te Madrid. Waar Guzman tegenwoordig verblijf houdt, is mij onbekend.

In Axkanà tekent Guzman de mens, die actief deelneemt aan de politiek, en tegelijk als toeschouwer observeert. „Deze, zoowel deelnemend als toeschouwend, trachtte het essentiëele van de emoties vast te houden, die hem zelf ook meesleepten." Met die woorden typeert de schrijver de adviseur van generaal Aguirre, die het tegendeel is van de studeerkamer-intellectueel. Axkanà is in de actie betrokken, waarin zijn vriendschap voor Aguirre hem automatisch doet delen, en hij wordt zelfs door de aanhangers van Hilario Jiménez ontvoerd en met een fles „tequila" bewusteloos gevoerd: één der aangrijpendste en toch soberst gehouden scènes in het boek, dat van pathos overigens niet gespeend is. Maar omdat dezelfde Axkanà het spel van politieke ambitie en exhibitie doorziet, terwijl Aguirre, de intelligente, maar romantische en ijdele militair, dupe is van de situatie, ontbreekt in de roman het sceptische, ironische en psychologiserende element nergens; de ijverzucht der militaire en parlementaire klieken wordt eigenlijk voortdurend onder de gezichtshoek van Axkanà-Guzman gezien. Tegelijk deelnemend en toeschouwend: dat geeft aan deze roman zijn bijzonder cachet; zijn romantische, blikkerende, barbaarse kleur, maar ook zijn intelligente, ironische ondertoon.

De stof is hier iets voor Den Doolaard, maar Den Doolaard had dit boek nooit kunnen schrijven, omdat hem de mensenkennis ontbreekt, die Guzman tot een zo boeiend psycholoog der politiek maakt. Men zou geneigd zijn Guzman te verge-

lijken met Ernst von Salomon, de auteur van *Die Geächteten* en *Die Stadt*, met dien verstande, dat de Mexicaan de nationale mystiek van de Duitser geheel vreemd is. De politiek is voor Guzman zuiver een spel van nauwelijks gestyleerde barbaarse hartstochten, dat gespeeld wordt op de rug van het Mexicaanse volk. De arme Indianen krijgen de restjes van wat de volbloedige generaals en parlementariërs overlaten. De leuzen worden hun ingestampt en voorgebruld tot het zweet er afdruipt, maar de politieke machinaties, waaraan van vitaliteit overschuimende parvenu's zich een roes trachten te drinken, geven de doorslag. Een heerlijk voorbeeld van zulke machinaties vindt men in Guzmans beschrijving van het congres der progressieve radicalen, dat eerst bewerkt is voor Jiménez, maar (om politieke redenen) later moet worden „overbewerkt" om voor de candidatuur van Aguirre te stemmen. De verwarring is groot, maar de energie van de leider Olivier, politicus en kamer-redenaar tot in zijn drinkgelagen, is niet minder groot. Bloediger is het verloop van de parlementszitting, waarvan Guzman een groot, woelig panorama ontwerpt; de politiek van het pathetische, gezwollen woord ontaardt hier in de revolverpolitiek, de parlementaire veldslag in de woeste deining van de echte veldslag. De middelen, waarmee Guzman het langzaam groeien van de spanning, gedurende het oplezen van de namen der afgevaardigden, aangeeft, is een staaltje van meesterlijke roman-„regie", die niets kunstmatigs heeft en alles, wat er aan „kunst" werd ingelegd, prachtig verbergt.

Maar centraal blijft hier (en daarop komt het tenslotte aan) de politicus als mens; het „collectief", waarmee de Sowjetlitteratuur en haar filialen in Europa zoveel domme geestesproducten in romanstijl hebben gemotiveerd, is geen bot masker geworden om gebrek aan psychologische intuïtie achter te verstoppen. Guzman, de kenner van het politieke leven, is door en door individualist; d.w.z. hij *individualiseert* iedere figuur, die hij inzet, en duldt geen ledepoppen in zijn ensemble. De kern van de tragedie, die zich hier afspeelt, is eigenlijk het psychisch drama van Aguirre, die tussen oprechtheid en onoprechtheid geen weg meer kan vinden. Hij waant zich

trouw aan de „Caudillo", door een gemeenschappelijk verleden van politieke avonturen; maar de „Caudillo" steunt de candidatuur van zijn vijand Jiménez, zijn vrienden pressen hem om de tegencandidatuur te aanvaarden; hij is in zijn betuigingen van trouw al ontrouw, maar zonder het zelf te weten; de ene ijdelheid kruist de andere. Axkanà ziet die tragiek van Aguirre's situatie als „die van den politicus, die in den greep komt van de sfeer van immoraliteit en leugen door hem zelf geschapen, en die voor eenmaal volkomen oprecht, in goede trouw verzekerend dat hij de aspiratie die anderen hem toeschrijven niet koestert, nog blind is voor de omstandigheden die hem spoedig zullen noodzaken op leven en dood datgene te verdedigen wat hij nu nog verwerpt."

De pretendent Aguirre is in deze merkwaardige positie, dat hij zichzelf niet kent en door anderen al meent gekend te zijn, eer hij een formule voor zijn handelen heeft gevonden. Zijn betuigingen van loyauteit worden dus als listen opgevat, ook door de „Caudillo", de zittende president, aan wie hij trouw is; en Aguirre wordt zo fataal in de rol geschoven, waartegen hij zich verzet. De pirandelleske verschuivingen, die deze tragiek meebrengt, heeft Guzman nergens te zwaar aangedikt; in de karakteristiek van de ijdele, maar niet gemene Aguirre is hij uitstekend geslaagd. Deze loopt, al weer spelenderwijs, zijn noodlot in de armen; een revolutie meer in Mexico is onderdrukt, een nieuwe speler schaakmat gezet; met de bankbiljetten van de verslagene betaalt de kapitein van het executiepeloton de oorringen van zijn maîtresse.

Ook de omgeving van de ambitieuze generaal heeft al het concrete en werkelijk geziene, dat alleen een schrijver van grote qualiteiten zo kan suggereren. Een wereld van eerzucht, sluwheid, domheid, gekonkel, analphabetisme, barbaarse banketten en gezwollen welsprekendheid gaat open; daarachter nog een vergezicht op een volk, dat zich laat oplichten door de parvenu's, die ten dele uit zijn eigen midden zijn voortgekomen; en dat half en half nog met medeplichtig Zondagsenthousiasme. Een nazi-wereld zonder de organisatorische en propagandistische volmaaktheid, die de echte nazi-wereld kenmerkt, maar met schilderachtiger en afwisselender décors,

met romantischer en „sportiever" leiders, en met minstens evenveel leuzen voor de politieke massa-bijeenkomsten. De roman van Guzman is echter geen tendensroman, en de analogieën, die men erin kan vinden, zijn zuiver toevallig. Niet Mexico was een voorstadium voor Europa, maar Europa is „gemexicaniseerd", zoals ik al zei. ...

De vertaling van Slauerhoff en Geers laat zich zeer goed lezen, al wordt men zo nu en dan door een slordigheid even gehinderd.

UIT DE VOORTIJD

A. ROLAND HOLST: *Een Winter aan Zee*
HENDRIK DE VRIES: *Atlantische Balladen*

In de ontwikkeling van de nu bijna vijftigjarige dichter A. Roland Holst staat het boek *Een Winter aan Zee* het allerverst af van zijn eerste bundel *Verzen*, waarmee hij in 1911 nog aarzelend debuteerde. Het element ontmenselijking, dat Holsts poëzie steeds sterker ging bepalen, heeft thans zozeer de overhand gekregen, dat alle andere elementen er door verdrongen zijn; *Een Winter aan Zee* is, in zijn ganse architectuur, een streng getuigenis van iemand, die zich terugtrok op de grootst mogelijke soberheid. Tien afdelingen achtregelige strophen zijn op zichzelf al een bewijs, dat de dichter alle variatie in de zin van vormenrijkdom is gaan versmaden; hij koos de vorm, die in de grootste monotonie de zuiverste expressie van zijn dichterlijke intenties kon brengen. Roland Holst streeft hier naar de eenvoud van het kristal, die niet gevonden kan worden in veelheid van motieven of originaliteit van vinding, maar slechts in de verscheidenheid der facetten van één onverbiddelijke grondvorm; zijn wereldbeeld, dat zich niet meer gewijzigd heeft sedert hij *Voorbij de Wegen* en *De Wilde Kim* schreef, wordt in *Een Winter aan Zee* op die manier telkens weer samengevat, om telkens weer losgelaten te worden en in een ander aspect terug te keren.

bleek, met oogen leeg, in dit
vreemde spiegelbeeld geboren
van een rijk, dat wij verloren
achter den tijd.

Zo projecteerde reeds in *Voorbij de Wegen* Roland Holst zijn menselijke gestalte tegen een metaphysische, legendarische, „voortijdelijke" achtergrond; deze projectie herhaalt hij hier thans in de aristocratische veelvoudige soberheid van korte

gedichten, waarin hij nog meer met de persoonlijke aanleiding tot die gedichten heeft afgerekend. De ontmenselijking heeft zich voor Roland Holst echter voltrokken zonder enig opzettelijke oppositie tegen het psychologische wezen mens als zodanig en eveneens zonder enig philosophisch betoog; van den beginne af heeft hij geteerd op het heimwee naar een „rijk, dat wij verloren achter den tijd", en het komt zelfs niet bij de aandachtige lezer van deze poëzie op om te gaan informeren naar de philosophische fundering van dat dualisme. Wanneer men de wortels van Holsts dualisme wil opsporen, kan men de philosophie buiten beschouwing laten; want zijn wereldbeeld is ontstaan uit de levenservaring van een gespleten natuur, die tevens een door en door dichterlijke natuur is. De dichter staat hier altijd voor de philosoof en de psycholoog; daarom is Holst zelfs als prozaïst dichter, want ook in zijn proza neemt de wereld dadelijk de gedaante aan van een visionnaire „tweede wereld", waarachter het bestaan van een eerste, verloren wereld als stilzwijgend is verondersteld (hij schreef eens een essay over bommenwerpers, waarbij men het gevoel had, dat zij aanstonds een noodlanding zouden maken op de Elysese velden!).

Het dualistisch wereldbeeld vertolkt dus de diepe gespletenheid in het leven van deze dichter, maar het is er tegelijk de sublimering van; want in deze wereld van Holsts poëzie is toch een eenheid en geslotenheid gekomen, die o.a. blijkt uit de volkomen *afwezigheid* van philosophische en psychologische problemen in zijn werk. Ziedaar ook het kenmerk van de grote romantische poëzie: zij roept een wereld op en bezweert de twijfel van het intellect in het visioen. Zolang zij zich nu aan de rechtvaardiging door het visioen houdt, en niet probeert zich achteraf door theorieën van bedenkelijke aard ook nog eens voor het verstand te rechtvaardigen als een soort levensleer, is zij zuiver in haar element, en de verhouding, die een lezer tot deze poëzie vindt, zal uitsluitend bepaald worden door zijn eigen mogelijkheden tot contact met het visioen. Om de afwezigheid van philosophische en psychologische problemen, d.w.z. de ontmenselijking van de wereld, voorzover die door verstandelijk redeneren en mensenkennis

wordt beheerst, naar waarde te kunnen schatten, moet men zelf de sublimering, in het romantische dichterschap voltrokken, tot op zekere hoogte als vanzelfsprekend kunnen ervaren.

Er zijn geesten, die ik volstrekt niet a priori als botterikken zou willen verwerpen, aan wie de poëzie van *Een Winter aan Zee* volkomen voorbij moet gaan, eenvoudig omdat zij deze sublimering in het visioen volstrekt niet kunnen delen; de ontmenselijking, die uit de romantische wereld van Roland Holst zo duidelijk spreekt, kan voor hen niet anders zijn dan een romantische zinsbegoocheling zonder humor, die zich verwart in priesterlijk voorgedragen woorden. Hun fout, als ik het zo noemen mag, is in dit geval echter hun gebrek aan gevoel voor de grootheid en volmaakte zuiverheid van deze poging tot ontmenselijking; de priesterlijke toon is hier nl. niet onecht, zoals bij de valse mystici, maar een *gevolg* van de concentratie op het dichterschap, zodat men het gehele wereldbeeld van Roland Holst met zijn verstand kan afwijzen en er toch de visionnaire kracht van ondergaan.

*Ont*menselijking: vergelijk slechts de menselijkheid van Holsts leeftijdgenoot Bloem op zijn vijftigste jaar. Men wandelt, in *Een Winter aan Zee*, tussen het puin van sagen, waaruit de dichter zijn eigen sage opbouwt. Een mytholoog zonder mythologie zou men Roland Holst hier kunnen noemen; want de herinnering aan de Keltische en Griekse „voortijden", die deze bundel doorspookt, neemt nergens de vaste vormen aan van een nieuw sagencomplex; Holst bouwt met herinneringen en namen, deze *vlagen* van verleden zijn zijn ware element. Men kan ook het duinlandschap van des dichters woonplaats Bergen terugvinden, maar evenmin als naturalistisch of arcadisch gezien tafereel; Holst ziet, mutatis mutandis, Bergen, zoals El Greco Toledo: ontmenselijkt, in een visioen. En al de woorden, die tot de Holstiaanse liturgie behoren, zoals daar zijn: koude, oud verwilderd zonlicht, sneeuw, zwermen, wind, brand, oorlogen, eeuwen, ramen, kimwolken, maan, voortijden ... zij zijn ontmenselijkt, bestanddelen geworden van het sagenpuin. Er is bij Holst eigenlijk maar één sage (die men misschien *altijd* het best uit puin opbouwt): de sage

der ontmenselijking zelf. De mens heeft zijn ware wereld verloren, en daarom is hij verstoten en veroordeeld tot de gespletenheid, met als hoogste genade het visioen van het „overzeesche".

Vergaan zijn de droomschepen
der wereld. Ver zonvuur
en leege zee verdwepen
aan kimwolken een grootsch
weleer nog, maar naar hier
daalt vaal en allerwegen
uit den omtrek des doods
van ander vuur de aschregen.

Of duidelijker metaphysisch nog:

Wat riep uit welke gouden
kelen weleer? Welk heil
daagde, maar bleef onthouden
– door welke schuld? – aan 't eerst
plan der planeet? Somwijl
gaan, maar uit stiller kelen,
wind en licht om het zeerst
er tergend op zinspelen.

Dit is de leer van Roland Holst, die gelukkig geen leer (philosophisch en psychologisch) wordt, maar een visioen blijft... dat echter zijn leven meer en meer bepaalt. Zelfs ontdekte ik in *Een Winter aan Zee* iets, dat lijkt op ... visionnaire *polemiek!*, een hartstocht, die overigens wel allerminst tot de Holstiaanse behoort:

Zij voorspelden mijn lied
ijl einde in leegte en koude –
Maar zij begrepen niet
wat heimwee kan: tot wonden
verhevigt het verouden
oog en oor, en brandschat
de taal, om te doorgronden
wat de wereld vergat.

Dit is een duidelijke „defence of poetry", gericht tegen de „zij", die van Holsts taalmystiek niet willen weten; een verdediging van het heimwee naar de „voortijden" en van de taal als macht „om te doorgronden wat de wereld vergat". Een bewijs deze „polemiek", hoezeer Roland Holst zich met zijn sage heeft vereenzelvigd; hij wil haar zelfs verdedigen! Daarvoor moet hij zich afwenden van de hedendaagse pygmeeën, wier taal handelswaar is, afgesleten door de circulatie; zijn ontmenselijkingsstreven is tevens een mystieke duik naar de bronnen der taal, waarvan de romantici de adeldom steeds meenden te vinden in een betere „voortijd"... .

De ontmenselijkte wereld van Roland Holst heeft in *Een Winter aan Zee* haar soberste en meesterlijkste, misschien ook haar laatste samenvatting gevonden. Want het valt moeilijk in te zien, hoe de dichter nog verder zou willen doordringen in dit rijk, dat hij niet bereiken mag.

Over het verzamelde werk van Hendrik de Vries (*Nergal*) heb ik in *Het Vaderland* van 27 Juni j.l. uitvoerig geschreven. Ik zal mij daarom, nu zijn *Atlantische Balladen* in boekvorm verschenen zijn, bepalen tot een korte aankondiging van deze merkwaardige poëzie. De reden, dat ik zulks in dit verband doe, is de gedeeltelijke overeenkomst tussen het werk van Roland Holst en dat van De Vries, dat overigens toch maar weinig innerlijke verwantschap vertoont. In de *Atlantische Balladen* ziet men nl. ook de ontmenselijkingstendens samengaan met een mythologie zonder mythologie, die het visioen van de dichter draagt. De sage van het verzonken Atlantis krijgt bij Hendrik de Vries evenmin vaste vorm als het „voortijdelijk" gebeuren bij Roland Holst; zij dient slechts als benaming van De Vries' eigen verbeeldingswereld. Er bestaat ongetwijfeld verband tussen deze twee factoren: ontmenselijking en „sagenpuin"; beide getuigen van een anti-psychologische en visionnaire verhouding tot de wereld. Zowel Roland Holst als De Vries hebben in deze verhouding de verwerkelijking van hun dichterschap gevonden.

Gij wreevlen en slaafsgedweeën,
Gaat heen, verwischt op uw kaarten
De grenzen om ons gebied;
Want hier, waar gegier van stormen
En dreuning van regenzwaarten
Weerkaatst in 't Atlantisch lied,
Hier, waar de dierlijke vormen
Der vliegende wolkgevaarten
Gebeeldhouwd staan in graniet,
Hier zijn de heerschers der zeeën.

OP REIS VOOR EUROPA

ANTHONIE DONKER: *Penibel Journaal*

De ontwikkeling van de jonge dichter Anthonie Donker tot de gezeten letterkundige Anthonie Donker, tevens Prof. dr N. A. Donkersloot, is een onderwerp op zichzelf. Wij hebben hier te doen met een werkelijk zeer begaafde poëtische natuur, die de grootste verwachtingen wekte... en zich bij die verwachtingen al te spoedig heeft neergelegd, als waren zij een wezenlijk resultaat. Want de publieke opinie heeft Anthonie Donker met hulde overstelpt; hij werd met (zeer verdiende) prijzen gekroond tot een soort Petrarca van het Nederlandse Capitool, en men was algemeen verlangend naar de verdere loopbaan van de jonge gelauwerde. Toen, langzamerhand, kwam men hier en daar tot de ontdekking, dat Anthonie Donker zich niet verder ontwikkelde; men wachtte op zijn daden, maar zij kwamen niet. Dat wil geenszins zeggen, dat hij jaren lang ging zwijgen, integendeel; Anthonie Donker werd een populair publicist, een vlot en smakelijk schrijvend criticus van de *Nieuwe Rotterdamsche Courant* en van het *Critisch Bulletin,* dat hij oprichtte om de critiek de „saneren". Daardoor vervreemdde hij, naarmate hij populairder werd, van zijn vroegere medestanders, die ± 1925 in *De Vrije Bladen* hun eerste orgaan vonden; die vervreemding zal menigeen, die dit conformisme vorderingen zag maken, gespeten hebben, maar zij voltrok zich daarom niet minder onverbiddelijk. Anthonie Donker werd meer en meer de spreektrompet van een vaag, hoewel altijd opgewekt humanisme, en het was daarom ook niets meer dan natuurlijk, dat hij aansluiting zocht bij de meer tot grübeln geneigde, maar ook in dezelfde trant humanistische Dirk Coster; het *Critisch Bulletin* vond bij *De Stem* onderdak, en meer en meer werden deze twee namen in één adem genoemd. Of dit *Critisch Bulletin* er in geslaagd is

het voorgenomen saneringsplan uit te voeren, moge de lezer zelf beoordelen; wat mij in dit verband interesseert, is voornamelijk de onherroepelijkheid van zulk een ontwikkelingsgang. Een talent legt zich te vroeg neer bij zijn roem: dat is geen quaestie van opzet, maar een fataliteit, die dat talent zelf overigens niet zo kan zien en dus als een dwaze legende beschouwt; maar voor de toeschouwer maakt dat geen verschil. „Het gevaar is in dezen niet de domheid en de bekrompenheid", schreef ik in 1931 in een opstel getiteld *Anthonie Donker, Administrateur*, „maar het geleidelijk aan opgaan in die processen (de ups and downs der Nederlandse letterkunde), zodat men er niet meer bovenuit kan kijken. Op zichzelf is het al een enigszins hachelijk teken, dat iemand als Donker met dezelfde intelligentie en ruimheid kan schrijven over Bierens de Haan, Houwink, Boudier-Bakker, Slauerhoff; met *dezelfde* intelligentie, met dezelfde onpartijdigheid en vriendelijkheid dus, alsof hij door deze verschillende phaenomenen alleen maar vriendelijk geboeid en niet hartstochtelijk geintrigeerd ware." Ik meen, dat ik mij niet vergiste, toen ik in dat jaar het eclecticisme van deze auteur zag als een voorteken voor een administrateursfunctie in de Nederlandse letterwereld.

Het gevaar is niet de domheid en bekrompenheid, maar juist de vriendelijke intelligentie en ruimheid: deze diagnose past m.i. namelijk geheel en al op het *Penibel Journaal*, waarin Anthonie Donker verslag uitbrengt van een reis naar het congres van de P.E.N.-club te Buenos Ayres. Het is een buitengewoon leesbaar boekje geworden, dat zal niemand ontkennen; men leest het voor zijn pleizier en zeer snel uit; men wordt voortdurend getroffen door de smakelijke schrijftrant van Anthonie Donker, die altijd een *dichter* is gebleven, ook al beoefende hij het essay of de roman (zijn *Schaduw der Bergen* qualificeerde ik destijds als de roman van een uitgedijde dichter, en het was typerend voor dit boek, dat het niet dunner werd bij de tweede druk, hoewel de schrijver er een tweehonderd pagina's uit had verwijderd). Maar in *Penibel Journaal* openbaart zich de dichter in de gedaante van de superieure journalist; het proza van Donker heeft hier alle charmes van een uitnemend „gezien" reisverhaal, waarbij het vooral aankomt op de pittoreske

toets, het veegje kleur, de verdeling van licht en donker; altemaal kentekenen van een poëtische natuur, die zich manifesteert op een gebied, dat door poëtische arabesken kan worden opgefleurd, zonder dat het daarom poëzie *wordt*. De essayistische qualiteiten van Anthonie Donker worden ten zeerste bepaald door dit aangeboren, in de super-journalistiek op een bijzondere wijze gemethamorphoseerd dichterschap; zijn critiek op mensen en dingen is impressionistisch, snel bevredigd, dus schilderachtig en tevens ondiep. Zo komt het dan ook, dat de landschappen en stemmingen in *Penibel Journaal* vaak uitstekend zijn getroffen, terwijl de mensen gezien worden door de bril van een geïmponeerd letterkundige, die het heerlijk vindt grote mannen van nabij te kunnen bekijken en geniet van de intimiteit der P.E.N.-club-goden. Zeldzaam goed verstaat Anthonie Donker de kunst met een paar „vegen" van zijn dichterpenseel een beeld op te roepen:

„De kerk van St. Jerôme in Lissabon is als een grot, uit een wonderlijke grijze, harde en korrelige steen; het teveel aan ornament vervalt als men het meer van verre beziet en in die grijs doorlichte spelonk kijkt, op grooten afstand van het gouden altaar." Bos bij Rio de Janeiro: „Een ontzaglijke groene overvloed, een onafzienbare weelde, mango en banaan, rubber en bamboe. De bananenplanten in het wild veel hooger dan op de aanplantingen, waar ze lang en leelijk zijn als vogelverschrikkers, rafelig, en verfomfaaid als geplukhaarde vogels. De groene dichte trossen hangen zwaar en vol omlaag, onderaan de groote violette stamper. Opzij doode blaren, hard en droog als zeer oude papyrus. In de ontzaglijke groene glooiing schemert onwezenlijk hier en daar, als vlierbloesem, de witte boom, de imbauba. Het wemelt in die ondoordringbare dichtheid van kleine, in elkaar vervloeiende geluiden. Het bosch trilt ervan. Wij zouden al die gonzende en ruischende geluiden willen onderscheiden om werkelijk in dit ongemeene leven, dat we met zoo ongeoefende en verbaasde zintuigen waarnemen, door te dringen." Enz. Enz.

Van zulke levende impressies wemelt het boekje. Men vindt er veel aardige en vaak treffende karakteristieken, van Boulogne, van Buenos Ayres, van de Congres-drukte, van de Zuid-

Amerikaanse prostitutiewijk, van de grote slachterijen (zeer knap deze laatste, en niet ten onrechte vergeleken met een soortgelijke beschrijving in Döblins *Berlin Alexanderplatz*). Het gaat nergens diep, maar het is in het genre volstrekt geslaagd werk. Had dit gehele *Penibel Journaal* uit niets anders dan zulke impressies bestaan, het zou mij enkel aanleiding hebben gegeven tot de vriendelijkste qualificaties.

Maar helaas, Anthonie Donker zou Anthonie Donker niet zijn, als zijn ambitie niet hoger ging. Hij is per slot van rekening niet uitgegaan om landschappen te beschrijven, maar hij was in de eerste plaats député op het P.E.N.-Congres. Het was „om der wille van Europa" dat deze trip plaats had: „met weinig verwachting en groot geloof, zonder illusie over eenigen werkelijken invloed op 's werelds loop, maar toch geroepen en er niet van af te brengen te trachten met elkander enkele van die woorden te vinden, waarnaar de wereld dan wel niet luisteren zal, doch die zij zich misschien eenmaal zal herinneren": met die letterkundige gerichtheid en bescheidenheid beladen stak de P.E.N.-stomer in zee. En zodra wij nu onder dit gezelschap litteratoren verzeild raken, wordt dezelfde smaakvolle impressionist Anthonie Donker van straks een man van de administrerende gezelligheid en de daarbij behorende overschatting van congresdeelnemers. „Adieu Europa!" heet het hoofdstuk, waarin de heren Georges Duhamel en Emil Ludwig aan boord klimmen; en wij horen zonder blikken of blozen in één trek Spenglers *Untergang des Abendlandes* noemen; een boek, dat, wat voor goeds of kwaads men er ook van moge zeggen, tienmaal te *geniaal* is om in de nabijheid van de biographieën-fabriek Ludwig zonder duidelijke niveau-bepaling genoemd te worden! Maar Spengler wàs nu eenmaal niet aan boord en dus sloot Anthonie Donker innige vriendschap met Duhamel (aan wie het *Penibel Journaal* is opgedragen) en deze Ludwig; Stefan Zweig de derde grote man op de boot, schijnt minder genaakbaar te zijn geweest, want hij wordt minder uitvoerig bedacht. Wat over Duhamel en Ludwig te lezen valt, is echter voldoende de moeite waard; het geeft ons de gewichtige commentaren van iemand, die op romantische allures afgaat en zich door de conversatie met

vermaarde namen zeer gevleid voelt. Wij vernemen van Duhamel, dat hij een dier mensen is, „dien men, naar gelang men hem nader leert kennen, meer bewonderen gaat. Hij is een geïnspireerde. Voortdurend. Een geïnspireerd schrijver niet alleen, een geïnspireerd mensch. Deze laatsten zijn nog zeldzamer dan de eersten. Men ziet hem nooit de hooge gespannenheid van geest en ziel (sic. M. t. B.) laten varen om naar een lager niveau af te dalen." Dit „nooit" moet toch rhetorische overdrijving zijn, want ik had eens het genoegen, de heer Duhamel te interviewen, en hij dronk toen een gezellig kopje Haagse thee onder allervriendelijkst gebabbel op heel gewoon niveau met enige dames; trouwens, wij gêneerden ons toen geen van allen voor ons laag niveau, en de „voortdurende geïnspireerdheid" van Duhamel bestond voornamelijk in een zeer grote beleefdheid en spraakzaamheid. Het kan zijn, dat Anthonie Donker „beleefd en spraakzaam" bedoelt, wanneer hij „voortdurend geïnspireerd" schrijft; zo neen, dan moet ik zijn mededeling ten stelligste naar het rijk der fabelen verwijzen. De vele visites, die dezelfde Duhamel heeft afgelegd om lid van de Académie Française te worden, glorifieert Anthonie Donker verder als een „besef van ridderplicht" (ridderplicht? lid te zijn van één der sterielste litteraire klieken ter wereld?). „Zijn (Duhamels) eerbied voor dit instituut is niet conventioneel, maar een nationaal en moreel verantwoordelijkheidsbesef." Bravo, zo kweekt men leeuwen in de dierentuin! Het ongeluk is alleen, dat zulke critiekloze adoratie ons noopt tot een polemiek tegen de goede Duhamel, die niemand iets kwaads toewenst, ook al heeft hij zich door zijn taaie ambitie voor de Académie van een minder fraaie kant laten kennen.

Nog geïmponeerder staat Donker tegenover Emil Ludwig, die hij zo nu en dan wel aardig tekent als een poseur, maar zonder daardoor ook maar iets van zijn eerbied voor de *grote* Ludwig te verliezen. Zo krijgen wij de volgende verbluffende mededeling te horen: „ Hij (Ludwig) lijkt een beetje op Napoleon, een wat weeke, nerveuse, bijziende Napoleon. Hij heeft een Napoleonscostuum bij zich, voor maskerades." Ik had ook het voorrecht deze zelfde Ludwig in Hotel Vieux Doelen te

interviewen, en ik moet zeggen, dat alleen de gedachte aan Talma (niet de minister, maar de acteur) bij mij zou kunnen zijn opgekomen. Misschien kwam dit doordat Napoleon mij niet in zijn maskeradepak, maar in een slaaprok en nog wat geeuwerig van de middagdut ontving? Het enige Napoleontische gebaar, dat ik van Ludwig te zien kreeg, was, dat hij een liftjongen, die een fotograaf kwam aandienen, als een hond wegjoeg. Zo zijn de grote mannen voor wie „de wereld een obsedeerend probleem is", wanneer zij niet op het balmasqué verschijnen. Maar hoor Anthonie Donker: „Hij wuift naar het publiek, (zeer goed geobserveerd, M. t. B.) hij wuift naar de sterren, hij breidt zijn armen uit over zee. Hij bekijkt de menschen niet met terloopsche aandacht als Zweig. Hij staat voor hen en schetst hun figuur met de handen, hij herboetseert de vrouwen in Grieksche gewaden, hij beschrijft de lijn van een voorhoofd en neus. Vrouwen worden verlegen in zijn nabijheid. (Ik kan het me voorstellen, gegeven die herboetserende handen, M. t. B.) Hij is een vreemde voor hen, een bezetene, een zij het wat theatraal visonair." Zweig echter is meer de nauwgezette damestailleur; hij „merkt stil elk detail van vrouwenkleeding op, misschien zegt hij er dagen later iets van. De vrouwen zijn dol op hem. Hij glimlacht vergoelijkend." Hij heeft het dan druk gehad met het vergoelijken, want op pag. 98 deelt Donker ons mee, dat op het congres de „elegante vrouwen tot op de treden der trappen" zaten, en zelfs „naast het podium, bijna tot aan de voeten van den president"! Geen wonder, dat in dit milieu Marinetti zijn uiterste best heeft gedaan om al zijn cabotinage te ontplooien, en dat tenslotte (pag. 112) een algemene kuspartij plaats greep tussen Jules Romains en de Italianen.

Ik wil niet al te critisch zijn ten overstaan van een reisbeschrijving, maar heus, deze bladzijden over de grote letterkundigen en het letterkundig wereldreddingswezen, maken het *Penibel Journaal* een weinig penibel. Men herleze dus liever het beschrijvende gedeelte, dat niet over mensen handelt; daaraan zal men een ongedwongen pleizier beleven en soms zelfs nog wel iets meer.

OVERVLOED EN GEBREK

J. SLAUERHOFF: *De Opstand van Guadalajara*

Het twistgesprek tussen de aestheten en de anti-aestheten heeft altijd talloze verwarringen opgeleverd. De aestheten meenden, dat de anti-aestheten hen bestreden, omdat zij gebruik maakten van alle verfijningen, waarover zij als kunstenaars beschikten; zij hielden de bestrijders van de puur-aesthetische levenshouding voor verdedigers van het grove, populaire en onkunstzinnige. Die verwarring is misschien ten dele wel de schuld der anti-aestheten, die, in hun afkeer van de porceleinbehandeling der kunst door de aestheten, niet voldoende lieten uitkomen, hoezeer ook zij op hun tijd gevoelig waren voor de aandoeningen der schoonheid. De polemiek bracht hen in de onaangename positie van mensen, die zich onverfijnder moeten voordoen dan zij in werkelijkheid zijn, omdat zij bepaalde caricaturen van verfijndheid niet willen aanvaarden als het hoogste geestelijk bezit (Hoogste Geestelijk Bezit). De aestheten dachten daarom, dat zij het kind met het badwater weggooiden, en zo ontstond in de annalen der Nederlandse letterkunde een aardig sprookje van Schoonheid en schoonheid, van badwater en kind en derzelver verwarringen.

Misschien is het dus duidelijker de termen der verwarring eens door andere te vervangen. Ik maak nl. een onderscheid tussen boeken, die uit *overvloed*, en boeken, die uit *gebrek* ontstaan; de eerste zijn dan de boeken, die de anti-aestheten verdedigen tegenover de tweede categorie, die der aestheten. Het aesthetisme, zoals ik het bestrijd, is een verschijnsel, dat nauw samenhangt met gebrek aan stof, aan „levensinhoud"; daarom doet de aestheet ontzaglijk veel moeite om zijn vorm te cultiveren, de formaliteiten van zijn stijl naar voren te dringen om het gemis aan spontaan stijlgevoel te verbloemen; ik heb zoiets altijd gevoeld in de prozawerken van Arij Prins, die ik beschouw (terecht of ten onrechte, dat laat ik ditmaal in

het midden) als een schrijver, die schreef volgens de psychologie van het gebrek. Ten opzichte van Arij Prins is b.v. Arthur van Schendel een schrijver van de overstelpende overvloed, en derhalve, hoezeer ook aandacht schenkend aan de schone vorm en de cultivering van het ambachtelijke in de kunst, *geen aestheet*. De schone vorm ontstaat hier niet uit behoefte aan precieuze versiering van een zeer armelijke stof, maar uit het zelfbedwang van een geest, die de overvloed telkens en telkens weer nieuwe schone vormen wil geven; uit het genieten van zichzelf als machthebber over de oneindige mogelijkheden der stof, met andere woorden. Ziedaar het type van de grote apollinische kunstenaar, waarop n.b. de armelijke aestheet zich beroept, als hij de schoonheid wil verdedigen! Kolossaal misverstand, ontstaan uit de verwarring van overvloed en gebrek door het gedachteloos gebruiken van het *woord* „schoonheid", dat wel zo bereidwillig is twee uitersten te dekken!

Nu Slauerhoff gestorven is en men het er dus wel voor houden mag, dat zijn persoonlijkheid niet door een of andere „partij" kan worden geannexeerd, kan men, zijn werk herlezend, niet anders dan telkens weer verbaasd staan over de ontzaglijke overvloed, waaruit deze auteur geschreven heeft. Zijn befaamde slordigheid, waarover hier al eens eerder gesproken is, was een symptoom van schrijven uit overvloed; hij had de slordigheid van degenen, die de boel laten slingeren, omdat zij morgen weer nieuwe vondsten doen en zich de luxe kunnen permitteren het pas gemaakte weer te vergeten.

Zijn beide romans, *Het Verboden Rijk* en *Het Leven op Aarde*, werden door vrienden voor de definitieve druk „bewerkt", d.w.z. van die oneffenheden gereinigd, die een geniale geest achteloos liet zitten; zij bleven met dat al toch nog oneffen, en wij zijn daar achteraf ook niet rouwig om. Iemand als Slauerhoff, ook al verstond hij de kunst om op een schrijfmachine onleesbare brieven te schrijven en die allerlei versies van gedichten in een kist stopte, was toch op zijn manier een echte aestheet en zelfs met verschillende onaangename kanten van dien; maar hij was een aestheet uit overvloed, en daarom kwam hij meermalen in scherpe oppositie tegen de aestheten

uit gebrek. Deze *verweten* hem zijn slordigheid, en hij antwoordde daarop met zijn bekende wrevelige, zure, onafhankelijke toon, dat hij van vissen hield, maar zich daarom nog niet verplicht voelde de reglementen van een hengelaarscollege te gehoorzamen. Er was ongetwijfeld een element van moedwilligheid in Slauerhoffs „slordige" stijl, maar daarin stak veel verstoordheid en protest tegen de weldenkende netheid, die men zo dikwijls met nauwgezetheid à la Van Schendel verwart. Dat baldadige is voor mijn gevoel zo onverbrekelijk aan zijn persoonlijkheid verbonden, dat ik het er niet graag in zou hebben gemist, ook al kon het in de practijk vaak verduiveld irritant zijn; het was in laatste instantie toch altijd weer de overvloed, die wij in deze houding als het essentiële terugvonden, en dat imponeert des te meer, omdat de denk- en gevoelswereld van Slauerhoff volstrekt niet zeer breed of zeer veelzijdig kan heten. Het is, zowel in zijn poëzie als in zijn verhalen en romans, altijd weer de wrevelige avonturier, outcast en desperado, die in talloze vermommingen voor het voetlicht komt; de autobiographie van Slauerhoff ligt verborgen in vele romantische en tegelijk van alle voorbarige romantiek afkerige personages: Camoes, Cameron, Pizarro, en zovele anderen. Nergens een poging om deze eenzijdigheid te camoufleren door een quasi-breedheid; de overvloed, waaruit Slauerhoff schreef, openbaart zich in de op onverschilligheid lijkende nonchalance, waarmee hij zich altijd weer in andere gedaanten herkende. Daarom hebben zijn personages ook de concreetheid van het werkelijk geziene en ervarene; zij zijn steeds gevormd uit hun verhouding tot de eeuwig onbevredigde, maar zich ook a priori als onbevredigbaar erkennende, die met andere mensen in contact komt om hen met een gevoel van korzeligheid en wrok weer van zich af te schudden. En om dezelfde reden zijn ook de landschappen van Slauerhoffs verbeelding, die gevoed werd uit zijn reiservaringen, zo prachtig concreet en nooit opdringerig door beschrijvingswoede uit gebrek; het zijn landschappen van de overvloed, waarachter men nog allerlei andere, verzwegen landschappen raadt, nieuwe visioenen van een reiziger vol onlust, maar ook vol doelloze begeerte om steeds nieuwe bergen en steden te zien op-

doemen. China was hem daarom een obsessie; het land zonder grenzen, met een cultuur, wier oorsprongen zich in de verten verliezen, met als mieren door elkaar krioelende mensen, wier individualiteit niets betekent tegenover hongersnoden en overstromingen, was het domein, waar zijn geest zich... neen, thuis voelde kan men niet zeggen, want daardoor zou men de wrok, die hij China toedroeg evengoed als welk ander land ook, hebben uitgeschakeld. Bij Slauerhoff zal men geen spoor vinden van de blijmoedige observatie van Gervais, op wiens *Aesculape en Chine* hij overigens hier het eerst de aandacht heeft gevestigd; zijn humor was galliger, zijn visie op het land en de bewoners, bij eenzelfde fond van waarnemingsvermogen, anders, al bij voorbaat afwijzend. Wat Slauerhoff in China aantrok, was de doelloosheid, die het leven er heeft voor de met evolutie-theorieën en gewichtige „Kleinstaaterei" opgevoede Europeaan; dat er vele andere landschappen der doelloosheid voor hem zouden bestaan, blijkt wel uit zijn nagelaten, eerst in *Elsevier* en thans in boekvorm gepubliceerde roman *De Opstand van Guadalajara*, waarin een vergeten, willekeurig Mexicaans stadje het tafereel wordt van een grotesk drama der schijnverlossing uit eeuwige ellende.

Als ik mij niet vergis, zond Slauerhoff het manuscript van dit postume werk zelf nog kort voor zijn dood aan de redactie van *Elsevier;* of hij de proeven ervan nog gecorrigeerd heeft, is mij niet bekend. In ieder geval (het kan van belang zijn voor de bestudering van Slauerhoffs oeuvre dit vast te leggen) is de tekst ditmaal niet geëffend door de bevriende hand, die zijn vorige romans „bijvijlde"; daaruit zijn vermoedelijk een aantal „slordigheden" te verklaren, die de authentieke Slauerhoff in al zijn schilderachtige nonchalance laten zien. Het is waarschijnlijk, dat er een en ander weggevijld had kunnen worden, waardoor het boek als geheel een gaver voorkomen zou hebben gekregen; maar eerlijk gezegd, de gaafheid is voor mij ditmaal van veel minder belang dan de overvloed, waaruit ook *De Opstand van Guadalajara* weer geschreven is. Die overvloed kenmerkt het boek in al zijn qualiteiten en in „les défauts de ses qualités"; er zijn tien andere mogelijke romans achter deze helaas laatste roman te denken, zo achteloos in

het besef van zijn rijkdom aan visioenen lijkt Slauerhoff *De Opstand van Guadalajara* te hebben geconcipieerd en neergeschreven. Welk een fantasie! Welk een onderwerp! En welk een concreetheid, onverschillig of de schrijver een apocalyptische grootsheid bereikt dan wel (zo nu en dan) in complete draakachtigheid terecht dreigt te komen! Men krijgt de indruk, als heeft hij zich absoluut niet bekommerd om het resultaat, omdat zijn overvloed hem vanzelf de weg opdwong, die hij, tot het einde toe „slordig", bewandeld heeft.

Dit landschap van Guadalajara is evenals China een „landschap der ziel"; d.w.z. het is een landschap, dat Slauerhoff zich heeft toegeëigend, omdat hij het doelloos vond, rijp voor een apocalyptische deining om een Verlosser, die geen Verlosser is, maar een soortgenoot van de andere doelloze avonturiers en desperado's, die in Slauerhoffs werken voorkomen. In een zwervende glazenmaker („El vidriero") neemt één ogenblik de bijna vergeten verlossingsdroom van duizenden gedomesticeerde Indianen gestalte aan; maar van den beginne af is de illusie gebaseerd op de exploitatie van de zwerver, die zich tegen de verlokkingen van de verlossingsrol niet voldoende kan verzetten, door een rancuneuze priester, Tarabana, die zich op zijn bisschop wil wreken, en een grootgrondbezitter, Escuatla, die in „El vidriero" een kans ziet om zijn wensdroom van een particulier legertje in vervulling te doen gaan. De verlossing wordt werkelijkheid in een sfeer van eerzucht en suggestie; de opstand van Guadalajara heeft dan ook niets van heroïsme, het is veeleer een treurige klucht, die zich hier afspeelt in een stadje, dat slechts uit zijn doelloos bestaan wordt gewekt om na de groteske deining weer terug te zinken in de doelloosheid. Het is een misverstand tussen stad en zwerver, van wie het volk verwacht, dat hij de omkeer zal brengen, terwijl hij zelf juist rust zoekt.

„Hoe komt een man van dusdanige gedaante, dat hij al in de verste verte voor den Messias wordt gehouden, in de binnenlanden van Mexico terecht? En, is het zijn opzet een Messias te zijn of te schijnen?

„Er zijn menschen die genoeg hebben van hun eigen land en van vele andere; die toch altijd weer een ander land zoeken, hopend daar te vinden wat zij steeds ontbeerden. Zij hebben

ook genoeg van de menschensoort waaruit zij zijn voortgekomen en die zij ook in andere landen steeds weer terugvinden. Eerst komen zij aan den overkant terecht tusschen de misdadigers, dan bij de vagebonden, maar daar hooren zij niet; dat denken ze tenminste, zij zoeken het volk.

„Er zijn Godzoekers, er zijn volkzoekers, meestal zoeken beiden levenslang vergeefs."

Dit is onmiskenbaar het signalement van Slauerhoffs desperado, die hier met glas op zijn rug door Mexico trekt om ruiten te herstellen, een soort verering geniet om zijn kundigheid, maar na het keren van de fortuin gehoond wordt als „El enganador" (de bedrieger), en aldus murw gemaakt voor de verleiding van het „hosanna", waarmee de bijgelovige Indianen van Guadalajara hem onder aanvoering van de berekenende Tarabana zullen begroeten als de lang verwachte Verlosser, mengfiguur van oude Maya-cultuur en christelijke importreligie. Hij laat zich de verering aanleunen, hij houdt toespraken, hij imiteert het wonder, tot zijn exploitant Tarabana hem *half* (dat is typisch Slauerhoff) laat kruisigen en hij, na losgemaakt te zijn, zijn leven in een toestand van verdoving als toeristenobject eindigt. Er is in deze pseudo-Heiland, wiens geheimzinnige komst Slauerhoff even visionnair beschrijft als hij zijn aftakeling onbarmhartig bespot, veel zelfbespotting van de schrijver zelf; zijn andere helft is belichaamd in de wrokkende priester Tarabana, die het blasphemische wonder op touw zet. De ene helft van Slauerhoff solt met zijn andere helft; de antipapist solt met de doelloze avonturier, en dat alles speelt zich af tegen een achtergrond van een grote, snel aanzwellende, maar even jammerlijk verlopende beweging der „armen van geest", een opstand van onwetenden en vaag heilbegerigen, die meer weg heeft van een ordeloze paniek.

Meer nog dan *Het Leven op Aarde* heeft deze postume roman de ongelijkheid van Slauerhoffs „slordig" genie; ik schreef al, dat het boek varieert tussen woeste grootsheid en een grootse drakigheid, die echter toch altijd verbonden blijven in de onverschillige, door en door *aardse*, soms in bitter sarcasme en fel anticlericalisme overslaande humor van de schrijver, die niets „hemels" aan zich had, maar het ook niet veinsde.

BLOED EN BODEM

JEAN GIONO: *Weer een Lente (Regain)*
Vertaald door Antoon Coolen

Hier en daar zet zich de legende vast, als zou het verlangen naar litteratuur „van bloed en bodem" een speciaal verlangen zijn van nationaal-socialistische en fascistische personen (zoals b.v. de jonge en flinke mannen, die zich in het tijdschrift *De Bundel* trachten uit te drukken). Die legende is even ongemotiveerd als de andere legenden, die in deze kringen een magische invloed schijnen uit te oefenen; want er was al lang een litteratuur „van bloed en bodem", eer zij tot reclame-artikel van een politieke groep werd verheven en de twijfelachtige eer genoot *tegen* andere vormen van litteraire expressie te worden *uitgespeeld*. Men behoeft, om bij Nederland te blijven, maar één voorbeeld te noemen: Antoon Coolen. Deze auteur publiceerde zijn Peel-romans lang voor opkomst en val van de heer Mussert; en uit andere uitlatingen zijnerzijds blijkt duidelijk genoeg, dat hij ook in het geheel geen lust heeft door de „bloebodemers" te worden opgeslokt. Het gaat er nu niet om, of men die romans van Antoon Coolen bijzonder mooi of bijzonder lelijk vindt; een feit is, dat zij *bestonden*, en het zuiverste voorbeeld gaven van een op het landschap en op de „volksziel" geïnspireerde letterkunde. Ik voor mij stel de latere boeken van Coolen (*Dorp aan de Rivier* en *De Drie Gebroeders*) veel hoger dan de Brabantse, in dialect geschreven werken van zijn hand; maar omdat deze eventueel nog de verdenking zouden kunnen wekken onder suggestie van het nationaal-socialistisch streven te zijn geconcipieerd, noem ik met opzet de vroegere geschriften. Wat dus wèl origineel is aan het „bloed-en-bodem"-programma is de speciale reclame, de veralgemening van een *genre* tot de enig-zuivere en in een „gezonde" samenleving derhalve enig-mogelijke litteratuur, die gepaard gaat met het lafhartig geschrijf tegen de Joden en emigranten, alsof deze mensen parasieten en bacillenversprei-

ders zouden zijn. Men zou zichzelf, liefst door een verbiedende staatsautoriteit, een vrijbrief willen verschaffen om veel slechter te schrijven dan Antoon Coolen ooit gedaan heeft, zonder daarbij door een lastige, „ontaarde", in het asphalt gewortelde, „kultuurbolsjewistische" critiek te worden gehinderd; want zulk een „vrijheid" bestaat inderdaad in de dictatuurstaat, die de qualiteit uitsluitend bepaalt volgens het criterium der politieke gezindheid (in Rusland zo goed als in Duitsland en Italië). Vrijheid wil hier zeggen: ongelimiteerde kansen voor de litteratuur, desnoods de ergste rhetoriek, die de heersende camarilla naar de ogen ziet, onderdrukking van alle uitingen, die de zelfstandige bewustwording der mensen, desnoods tegen de staatsraison in, zou kunnen bevorderen. Zulk een vrijheidsbegrip wordt in alle ernst door de totalitairen verdedigd als een waardevol iets tegenover de volgens hen in staat van ontbinding verkerende democratische vrijheid. Om nu bij het voorbeeld te blijven: de democratie heeft zich nooit verzet tegen de Peel-romans van Antoon Coolen; en terwijl dat voor ons geenszins een reden is om de democratische vrijheid te idealiseren, idealiseren de „bloebodemers" bij voorbaat al een vrijheidsconceptie, die, waar zij in de practijk werd toegepast, nog niets anders heeft voortgebracht dan een atmosfeer van de ergste geestelijke corruptie en intrige (over de begeleidende politiemaatregelen wil ik in dit verband liever discreet zwijgen).

Ook in Frankrijk leeft een schrijver, die de komst van Hitler en l'incorruptible La Rocque niet heeft afgewacht om „bloed en bodem"-boeken avant la lettre te schrijven: Jean Giono. Hij is in 1895 te Manosque geboren: een plattelandsplaatsje, waar hij nu nog woont. Zijn bekendheid als schrijver dateert van omstreeks 1930; in de laatste tijd is zijn naam ook tot Nederland doorgedrongen, vooral door de roman, die hem waarschijnlijk het best qualificeert: *Le Chant du Monde*.

Een ander boek van zijn hand, *Regain*, is thans door Antoon Coolen in het Nederlands vertaald onder de titel *Weer een Lente*. Merkwaardige coïncidentie: wie niet beter wist, zou gemakkelijk aan een mystificatie kunnen geloven, zo voortreffelijk is Coolen er in geslaagd deze roman in ons taaleigen

over te brengen, zozeer ook zijn de stof en de romantiek van de visie van de Fransman Giono en de Nederlander Coolen aan elkaar verwant. (Onze medewerker voor Franse letteren heeft onlangs trouwens ook geschreven dat Giono zich voor het werk van Coolen interesseert.) Deze vertaling laat vrijwel nergens meer bespeuren, dat er een origineel in een andere taal aan ten grondslag ligt; een bijzonder compliment voor Coolen, maar ook een curieus getuigenis voor de internationale samenhang tussen twee meestal bij uitstek nationaal geachte stijlen. Het zijn uiteraard niet het Brabantse en Franse platteland, die zo sterk op elkaar lijken, maar wel de reacties van twee schrijvers met eenzelfde romantische weerzin tegen de grootsteedse analyse en de naturalistische of psychologische aspecten van het mensdom. Dat wil niet zeggen, dat zij de analyse en de psychologie uit de weg gaan; maar zij beschouwen haar meer als middel dan als doel, alpha en omega van hun schriftuur zijn romantisch en anti-intellectualistisch.

Bij Giono is de verheerlijking van „Pan" in nog veel sterker mate voelbaar dan bij Coolen, die meer door zijn katholieke antecedenten wordt gehinderd. Die behoefte om zich met de natuur te vereenzelvigen, de mens in de eerste plaats te zien als een exponent van de aardse krachten, is bij uitstek heidens; en ook dit heidendom is internationaal geworden in Europa. Bij sommige lyrische verrukkingstaferelen van Giono wordt men zelfs onwillekeurig herinnerd aan het voor mijn gevoel haast al te programmatische bacchantische evangelie van D. H. Lawrence: *Lady Chatterley's Lover;* niet door de geaardheid van het onderwerp, maar door de felheid, waarmee hier de „natuur" als Dionysos wordt her-ondekt. Het eerherstel van de „natuur" is ditmaal geen idyllische pastorale of kunstmatige arcadia; het staat dichtbij de rehabilitatie van de mens als sexueel wezen, zoals Lawrence die bedoelde. Men behoeft slechts te lezen, hoe Panturle, de hoofdpersoon van Giono's roman, een gevangen vos „analyseert" (dit woord met de nodige ironie gebruikt!):

„Hij vilt den vos, hij houdt hem bij de achterpooten, in iedere hand een. Met een korten ruk, die door zijn polsen schokt, wringt hij zijn vuisten vaster om de pooten, dan spreidt hij

zijn beide armen open, en met een gekraak van beenderen splijt de vos over de gansche lengte van de ruggegraat tot vlak in de borst vaneen. Een dikke massa van volle ingewanden gulpt naar buiten met lucht, warm als de lucht van mest.

„En er wielt een gloeiend rad in Panturles oogen.

„Misschien heeft hij ze toe, zijn oogen. Doch op den blinden tast woelt hij in den buik van het beest, en in het bloed voelt hij zachte dingen, die hij kwetst onder den duw van zijn vingers. Het spuit als druiven. En het doet hem zóó goed, dat hij ervan kreunt."

Deze bacchantische omgang met het bloed (en op andere plaatsen in de roman ook met de bodem) is waarschijnlijk de reclamemanagers van het nationaal-socialistisch programma veel te weinig „opbouwend"; maar dat de stijl van Giono in het geheel niets heeft van het grauwe asphalt der ontaarde grote steden, zullen ook zij moeilijk kunnen loochenen. Giono is het type van de bacchantische provinciaal, maar niet in het Pallieter-genre; zijn exaltatie is daarvoor veel te weinig gemoedelijk. Toch komt men genoeg pallieterij tegen in deze roman. De passage, waarin Arsula, Panturle's vrouw, zegt, van haar toekomstig kind sprekend: „Wij zullen samen in het gras zitten, hij en ik, en ik zal mijn melk in het gras laten spuiten, om hem te laten lachen", zou, wat de exaltatie betreft, wel kunnen doen denken aan Pallieters uitroep: „De aarde baart, zij geeft zog"; er is een gemeenschappelijke neiging om natuurphaenomenen en sexuele symbolen gelijk te stellen en in de panische verrukking het onderscheid tussen mens en overige schepping op te heffen. Maar omdat Giono de Vlaamse oubolligheid mist, gaat de vergelijking verder niet op.

De geschiedenis, waar het hier om gaat, heeft veel van een libretto voor de natuur-verheerlijking, waaraan Giono zich op bladzijde na bladzijde te buiten gaat. Het tragische moment is er wel in verondersteld, maar alle geruchten van ouderdom, misère en dood worden overstemd door „Pan" en zijn adept Panturle, de jager, die er in slaagt koren te laten groeien. Zijn verbintenis met Arsula, de zwerfster, assistente van de oude zwerver Gédémus, is een pure natuurgebeurtenis; een feestelijke episode, die gepaard gaat met de groei van het graan. Dit

alles staat onder de ban van de *herhaling*, die in de natuur de wet voorschrijft; in de herhaling wordt het afzonderlijke individu zowel verheerlijkt als niet geteld; het bloeit om af te sterven en door andere individuen te worden opgevolgd, maar zolang het „panisch" leeft, is het eeuwig, genietend van de „goede wil" van de grond.

Regain eindigt met een overwinningsfanfare, een verheerlijking van de bodem en de vruchtbaarheid, met Panturle „stevig in de aarde geplant, als een zuil". De Hollandse titel *Weer een Lente* geeft dan ook de betekenis van het woord „regain" (nagras, en figuurlijk: verjonging) heel goed weer; Panturle, die Arsula ontdekt, nadat hij zijn moeder eigenhandig begraven heeft, de oude Gaubert en de oude Mamèche van hem zijn weggegaan, is het mensbeeld der verjonging in aardse vruchtbaarheid: een jager wordt een verbouwer van koren.

In hoeverre is deze bacchantische stijl een poging de tragiek van het leven te *overschreeuwen*? De geweldige en steeds werkelijk geïnspireerde aardsheid van Giono's lyriek heeft iets, dat mij een enkele maal in lachen doet uitbarsten en „op de zenuwen gaat"; men wantrouwt soms Dionysos, wanneer hij zo laat geboren wordt en zich zo onstuimig, juist in het geschreven woord, baanbreekt. Het opschrijven van de verrukking van al het aardse, tastbare, ruikbare, hoorbare, zichtbare, smaakbare is op zichzelf al een bewijs van afstand; de wil om te getuigen van de permanente „goede wil" der aarde zou zich niet zo op papier laten gelden, wanneer de auteur genoeg had aan de intimiteit met de natuur zelve. Daarom ook noemt men dit verschijnsel in de litteratuur niet ten onrechte romantiek. Maar in de romantiek onderscheidt men weer gemakkelijk twee neigingen: die om de romantiek voor gemakkelijke vervalsing van het leven te gebruiken, naast die, om in de romantiek aan bepaalde levenselementen in een hardnekkige roestoestand vorm te geven. Tot de eerste categorie behoren de reclamemanagers van een nieuw patent voor litteratuurvervaardiging, de „bloed-en-bodem"-specialisten, tot de laatste categorie behoort Jean Giono.

LAARMANS EN DE LEGENDE

WILLEM ELSSCHOT: *Pensioen*

Men zal zich herinneren, dat Willem Elsschot, die vooral door toedoen van Greshoffs ijverige bemoeiingen werd „her-ontdekt", en, naar hij zelf vertelt, door diens invloed na een ongeveer tienjarige periode van zwijgen weer tot schrijven kwam, zijn nieuwe creatieve tijdvak inluidde met de roman *Kaas*, waarvan de hoofdpersoon (de mislukte kaashandelaar) dezelfde naam droeg als de *tweede* hoofdpersoon uit zijn vroegere werk *Lijmen*: Frans Laarmans. In *Lijmen* is deze Laarmans de secretaris van de *eerste* hoofdpersoon, Boorman, een zwendelaar en gros, die echter tevens een heerser is door de domheid der mensen, die hij met zijn „Wereldtijdschrift" exploiteert. Wie op de toon van dat verhaal let, merkt dadelijk, dat de auteur zich hier deels identificeert met deze Boorman, deels met zijn werktuig (aanvankelijk slachtoffer, later medeplichtige) Laarmans; en tenslotte gaat Boorman „stil leven", zodat de eerst zo idealistische en schuchtere idealist Laarmans in zijn plaats kan treden en zelf opper-lijmer wordt. Elsschot laat ons dus de tragedie, tevens de comedie, van het onvoldragen idealisme meemaken; de baardige Flamingant met zijn onverteerde principes laat die baard, teken van de idealistische levenshouding, afscheren en wordt door Boorman gepromoveerd tot een exploitant van andere idealisten.

Deze ontwikkeling wordt (ik heb er in een opstel over Willem Elsschot en zijn „idee" in Groot Nederland van Juli 1937[1] op gewezen) in de latere boeken, geschreven na zijn tienjarige periode van zwijgen, niet voortgezet. De hoofdpersoon Frans Laarmans vindt men achtereenvolgens in *Kaas*, in *Tsjip*, en nu laatstelijk in *Pensioen* weer terug, maar zonder Boorman. Men moet daaruit concluderen, dat Elsschot van zijn zelfidentificatie met die Boorman afstand heeft gedaan en zich tevreden heeft gesteld met de zwakkere, maar ook meer mense-

lijke Laarmans, die inmiddels familievader is geworden en met zijn vrouw beraadslaagt over de dingen, die hem te doen staan. Men zou over de verhouding van Laarmans tot zijn vrouw (mengsel van een keukensloof en een „biechtmoeder") een afzonderlijke studie kunnen schrijven; Elsschot, de scepticus, geeft in deze verhouding zowel de burgerlijke regelmatigheid van het getrouwde bestaan als de waardevolle huwelijks-kameraadschap, die zulk een bestaan begeleidt; de vrouw is in vele opzichten de meerdere van haar min of meer gedomesticeerde, in zijn gevoelsleven onzekere, maar bijwijlen toch zijn autoriteit weer manifesterende Laarmans; zij heeft het vrouwelijk-intuïtieve op hem voor, maar omdat zij, als *huis*vrouw, niet de maatschappelijke perikelen van haar man behoeft te doorstaan, komt er, zowel in *Kaas* als in *Tsjip*, toch altijd een moment, dat Laarmans weer volkomen op zichzelf is aangewezen. Immers: zijn vrouw is geen Boorman, die aan zijn leven een nieuwe, grotere inhoud zou kunnen geven; zij conspireert ook met de familieleden, die somtijds als een leger van zelfverzekerden op de door zijn scepticisme onzekere Laarmans aandringen; en dat niet uit boosaardigheid, maar omdat zij van haar echtgenoot dezelfde flinkheid en doortastendheid zou willen zien.

Kortom: mevrouw Laarmans en de familieleden achter haar als plaatsvervangers van de verdwenen Boorman zijn het duidelijkste symbool van de verandering in Elsschots stijl. Zijn Laarmans is bescheidener en huiselijker geworden, zijn tegenspelers zijn het dus ook; *Tsjip* is een bij uitstek huiselijke geschiedenis van een vader en een dochter, geschreven door een zeer gevoelig mens, die aan zijn overmaat van vertedering uiting geeft door een onbarmhartige spot met die vertedering om voor zichzelf te kunnen uitmaken wat er na die scherpe tortuur van overblijft. Alleen een slecht lezer zal die onbarmhartige humor van Elsschot voor ongevoeligheid verslijten; ik ken geen ander voorbeeld in de Nederlandse of Vlaamse letteren van een humor, die zo boordevol is van gevoel en tegelijk zo precies op het randje (maar voortreffelijk!) aan de sentimentaliteit van een snotterende huisvader ontkomt. De enige manier om de intensiteit van het gevoel te behouden door er de

banaliteit van te vernietigen is voor Elsschot deze humor, die in *Tsjip* soms wat afzakt naar gemoedelijke uitvoerigheid, maar in *Pensioen* weer strakker is gehouden, omdat Elsschot de historie meer buiten zijn familieleven heeft gezocht. Laarmans' vrouw treedt in deze roman op de achtergrond, om plaats te maken voor een gestalte, die Elsschot met voorliefde behandelt: de moeder. Het rhythme van deze onvermoeibare, naar expansie over haar omgeving dorstende moeder, door wier toedoen allerlei conflicten worden geschapen, die tòch aan haar greep ontsnappen, is eigenlijk ook het rhythme van dit boek; de bladzijden, die aan deze figuur gewijd zijn, behoren tot de allerbeste van Elsschots werk en geven er, bij alle humor, een tragisch karakter aan. Zoveel machtsbegeerte, zoveel ijzeren energie om het leven te beheersen schijnt verspild aan een pure fictie; „want zooals Prediker gezegd heeft, er is voor alles een tijd"; het leven is tenslotte veel machtiger dan de fanatiekste moeder, en tegen de kindsheid heeft ook de onverwoestbaarste energie geen remedie. ...

De „fabel" van *Pensioen* is eigenlijk een comedie van verwarringen, die, zuiver uiterlijk beschouwd, zelfs wel enige overeenkomst vertoont met het beroemde lach- en brulblijspel *De Spaansche Vlieg*. Zuiver uiterlijk: want de verwarringen ontstaan door het onechte, geëchte, later weer ontechte en vervolgens weer her-echte kind van een in gevangenschap gestorven soldaat uit de wereldoorlog, zijn hier slechts het stramien, waarop Elsschot borduurt. Het is hem niet om de verwarringen zelf te doen, maar om het *spel*, dat het leven, via die verwarringen, speelt met de individuen, die er bij zijn betrokken: Willem, de vader in het Duitse gevangenkamp; Bertha, zijn „verloofde", die niet alleen haar eer van fatsoenlijke vrouw, maar ook haar pensioen verdedigt; Willems moeder, die het noodlot tracht te beheersen door de afwezige met paketten te overstromen en later zijn nagedachtenis (in alle onschuld van haar heerszuchtig temperament!) uit te buiten; de „Groote Raad" der familie, die (dit is haast een overeenkomst met Van Schendel) de rol van het koor vervult, gewichtig beraadslaagt over de aangelegenheden, die met het pensioen samenhangen, maar eerst tegenover de moeder en daarna tegen-

over het grillige leven zelf aan het kortste eind trekt. Het is echter in de figuur van de moeder, dat Elsschot zijn hoogtepunt bereikt. Die moeder is in haar vitaliteit zo volkomen opgewassen tegen ieder obstakel, zelfs tegen de oorlog en de Duitse soldaten, dat het eigenlijk geen verwondering behoeft te wekken, dat zij tenslotte opgebruikt is door haar eigen machtsvertoon en wegzinkt in kindsheid onder de hoede van een braaf nonnetje, nadat zij haar zoon Willem, die gewoon aan een ziekte *gestorven* was, langzamerhand heeft opgevijzeld tot een *gesneuvelde* oorlogsheld. Zo ontstaat de legende van de „oud-strijder"; Elsschot heeft hier met niets ontziende onbarmhartigheid zulk een legende ontmaskerd, door haar in de opeenvolging der stadia te laten zien als een *bedenksel*, deels door de gewone vervalsing in de verheerlijkende herinnering, deels door pensioenbelangen ontstaan. In andere gevallen zijn het de „oud-strijders" zelf, die de legende vormen door veel te vergeten en nog meer „hineinzudichten"; in dit geval is het de moeder, die de legende schept, die de officiële begrafenis doorzet van haar geïdealiseerde zoon en daarvoor de tactiek van Boorman geenszins versmaadt.

Merkwaardig is Elsschots verhouding tot de gebeurtenissen, die tussen 1914 en 1918 Europa hebben geschokt. Hoewel hij een Vlaming is en dus als Belg nog in het verleden partij had kunnen kiezen tegen of als activist vóór de Duitsers, zoekt men tevergeefs bij hem naar het geringste spoor van enig affect ten opzichte van de oorlog. Die oorlog is eenvoudig de absurde achtergrond; „de jongens in livrei werden daar op beide oevers van de Maas tegenover elkander opgesteld". Geen spoor van een poging om de Belgische verdediging des lands te idealiseren, evenmin een spoor van haat of zelfs maar rancune jegens de indringers; geen Brabançonne- of Vlaamse Leeuw-romantiek, geen patriottische opzweping tegen de Boches; niets dan een zakelijk vermelde verdwazing, waartegen de schrijver niet eens protesteert of ageert, behalve weer door zijn onbarmhartige, iedere phraseologie vernietigende humor, die hier soms visionnaire kracht krijgt. Men oordele naar deze beschrijving van de wijze, waarop het pensioen voor de oudstrijders wordt verkregen:

„Er is een wet gestemd ten gunste van de oud-strijders. Een stevig statuut waardoor het militiegeld, dat een beetje op drijfzand rustte en er als een aalmoes uitzag, veranderd werd in een pensioen."

„Alles wat van 't leger was overgeschoten, had een flinke actie op touw gezet en optochten gehouden waarin rompen in karren voorop reden, blinden voortgestuwd en mensen met drie of twee ledematen voortgeholpen werden. Daarachter het gros van die nog knuppels of keien konden hanteren. Die hinkende, zingende, dreigende massa kon onmogelijk met sabelhouwen worden uiteengejaagd als stakers of studenten en de zaak kreeg dan ook spoedig haar beslag. Want de regeering, blij als zij was het geplengde bloed met geld en eerelinten te mogen afwasschen, haastte zich de geofferde krachten en organen in te deelen in een behoorlijk tarief dat de opwellende wraaklust in de kiem verstikte."

In dit gruwelijke visioen is het juist de nuchterheid van de beschrijving, die de soberheid van een krantenverslag nadert (minus de journalistieke gemeenplaatsen), waardoor men *ziet*: ziet met beide ogen wat oud-strijders zijn, en wat er weggeïdealiseerd, weg-herinnerd, weggelogen moest worden, eer de officiële oud-strijder van l'incorruptible La Rocque kon ontstaan. En tevens voelt men, hoe die schijnbare onverschillige objectiviteit tegenover de oorlog bij Elsschot niet voorkomt uit ongevoeligheid, maar uit precies het tegendeel: een walging, die zo groot is, dat noch de phrasen van woord-philosophen, die metaphysische krachten ter verontschuldiging uit hun duim zuigen, noch de phrasen van pacifisten, die alle schuld op staatslieden en wapenfabrikanten schuiven, ook maar een blik waardig worden gekeurd. Hier voegt geen andere toon dan de beschrijvende, d.i. de onbarmhartige, constaterende; Elsschot mist ieder grein van aanleg voor heldenbariton.

Ik wil niet ontkennen, dat deze reductie tot een armzalige, trieste vertoning „vom frischen, fröhlichen Krieg" en wat er op volgt, een zekere beperktheid heeft. Maar zulk een beperktheid doet weldadig aan naast de snorkende phrasen van twee kanten; het scepticisme, dat zich op het juiste moment ont-

houdt van misplaatst enthousiasme, is altijd beperkt en altijd weldadig als opvoedende kracht. Willem Elsschot behoort in zoverre weer tot de schrijvers van het „l'art pour l'art", dat hij zelf geen standpunt inneemt... behalve dan door de toon van zijn beschrijving, die een ongeformuleerd pleidooi is voor het „gezond verstand" tegenover de humbug. Wat men echter verder in de wereld met dat gezond verstand moet beginnen, aangezien het noch door massa-reclame aantrekkelijk gemaakt, noch door de openbare mening spontaan hoog wordt aangeslagen: bij mijn weten heeft Elsschot zich daarover nooit uitgelaten. De mogelijkheid van een oplossing, die Boorman zou kunnen geven (nl. de exploitatie van de domheid door een Groot-Mogol van het gezond verstand), schijnt hij sedert *Kaas* definitief te hebben laten varen; misschien heeft de practijk der dictatuur hem, zoals vele anderen, snel genezen van voorkeur voor welke Groot-Mogol ook. Uit het laatste hoofdstuk van *Pensioen* spreekt de berusting van de man, die de ijdelheid van Prediker heeft leren kennen en nu ook in de tragicomedie der verwarringen kan berusten, met de sceptische glimlach van datzelfde gezonde verstand; een man, die het goede wil en het kwade haat, maar zonder zich over te geven aan de illusie, dat de wereld zijn maatstaven van goed en kwaad zou willen overnemen.

[1] Zie deel IV

HET RIJK DER KRISTALLEN

Kristal, Letterkundig Jaarboek onder redactie van Emmy van Lokhorst en Victor E. van Vriesland

Het letterkundig jaarboek *Kristal* is in 1935 voor het eerst verschenen, in 1936 weer verdwenen, en blijkt thans in 1937 weer herrezen. Waarom het een jaar rust gehouden heeft, is mij niet bekend; of de rustperiode een belangrijk gezondmakend effect heeft gehad, weet ik evenmin; maar zeker is, dat van de nieuwe uitgave ongeveer hetzelfde kan gelden als van de vorige. Zij is n.l. een willekeurige verzameling van schrijversproducten (van dichters en prozaïsten) uit verschillende generaties, waarin geen sporen te ontdekken zijn van een bepaald richtingbesef. Dat blijkt aanstonds uit het inleidend woord van de samenstellers, dat vaag en onduidelijk is, en eigenlijk in de eerste plaats getuigenis aflegt van de practische moeilijkheden, waarvoor samenstellers van litteraire jaarboeken altijd komen te staan, en van de paradoxale beslissingen, die zij genoodzaakt zijn te nemen om een schijn van eenheid te geven aan een in wezen volkomen heterogeen gezelschap. „Wanneer men vooral den jongeren een groote plaats wil geven, dan blijkt bijwijlen, dat bij sommige „ouderen" meer moderne levenszin valt waar te nemen. Als men de verschillende stroomingen gelijkelijk vertegenwoordigd wil zien, dan is er soms juist weinig werk beschikbaar van een groep, die men gaarne een goede plaats had ingeruimd."

Dat zijn zo de (niet amoureuze) perikelen van Emmy van Lokhorst en Victor E. van Vriesland geweest; en het resultaat is dan ook, zeker buiten hun schuld, geenszins overweldigend; de „moderne levenszin", waaraan ook de samenstellers zelf wel geen vast begrip zullen weten te verbinden, behoeft hier nauwelijks als excuus te worden gehanteerd. „Als leidend principe bij onze keuze lieten wij de groeikracht gelden, het tijds-verschijnsel, het hedendaagsche." Drie woorden, drie grote, nietszeggende vaagheden. Wat betekent het laten gel-

den van de „groeikracht"? Dat men aan het onvolgroeide de voorkeur geeft boven het volgroeide? Dan zou men aan schrijvers als Elsschot, die al volgroeid zijn, en Simon Koster, die nooit volgroeien zal, geen ruimte mogen afstaan. „Tijdsverschijnsel" kan alles zijn, wat in de tijd verschijnt, dus zowel het proza van Van Oudshoorn als de poëzie van A. Koolhaas, die zo ephemeer aandoet, dat zij bij het verschijnen al weer haast verdwenen is. Het „hedendaagsche", tenslotte, is alles wat niet van gisteren is (in de letterlijke zin, niet in de figuurlijke, want dat zou niet opgaan), en kan ook alles zijn, wat aan een zekere mode-formule gehoorzaamt. Kortom, uit de qualificaties van de samenstellers kan men wel opmaken, dat zij er zich toe moesten bepalen uitnodigingen te verzenden en af te wachten, wat er binnen kwam. Dat dit niet altijd van het zuiverste kristal zou zijn, was te voorzien. Dat verschillende van de belangrijkste auteurs ontbreken, is dus waarschijnlijk ook al weer niet te wijten aan de redactie van dit jaarboek; men mag aannemen, dat zij M. Nijhoff, Coolen, J. Greshoff, Marsman en Du Perron (om maar enkele namen te noemen) om een bijdrage verzochten, maar dat dezen niets beschikbaar hadden, dat voor dit doel bruikbaar was.

Aan de andere kant zijn de samenstellers met hun invitaties echter erg gul geweest. Waarom compareert hier b.v. mej. Ellen Kahn, die een begaafde journaliste is, maar, zover mij bekend is, nooit speciale litteraire talenten heeft ontwikkeld? Uit haar bijdrage, een waarlijk meer dan onbeduidend en bovendien bijzonder gewild „modern", snobistisch stukje proza, kan men het antwoord op die bange vraag niet aflezen, tenzij de bedoeling heeft voorgezeten het gehele journalistieke personeel van de *Nieuwe Rotterdamse Courant* zo volledig mogelijk te laten defileren. Het criterium van groeikracht, tijdsverschijnsel en hedendaagsheid kan in dit geval met averechts resultaat gegolden hebben, of mej. Kahn kan het verkeerd hebben begrepen; maar hoe het ook zij, deze soort mode-litteratuur is al van gisteren op de dag der publicatie. En zo zijn er meer namen, waarvan men het belang in twijfel zou willen trekken. Daarnaast komen gelukkig ook enige verrassingen voor, die echter niet zeer talrijk zijn. In het algemeen kan men

zeggen, dat de impuls van een generatie, die gehoor vraagt (zoals in de eerste Erts-almanakken, van 1926 en 1927), ontbreekt, en de keuze, als zij representatief is, vrijwel geen conclusies in een bepaalde richting toelaat. Men vindt puur aesthetisme naast litteraire „Spielerei" en naklanken van '20 naast naklanken van '30. Een vluchtige rondleiding door het museum der kristallen, waartoe ik de lezer thans uitnodig, zal dat reeds bewijzen. Van het „gezamenlijk optreden van schrijvers", waarin „een eigenaardig samengedrongen kracht (ligt), die de letterkunde als één groote gestalte doet verschijnen in het geheel onzer tegenwoordige cultuur" blijkt niet veel, tenzij men het hoofd in opstand tegen de benen en de maag revolterend tegen het hart toch als een lichaam wil qualificeren. Wat voor *Kristal 1935* gold, geldt overigens ook voor *Kristal 1937*: de poëzie is, als geheel, veel beter dan het proza. Hoewel er geen gedichten te vinden zijn, die op een overrompelende wijze van een opkomend genie zouden kunnen getuigen, is het gemiddelde altijd nog *zeer* behoorlijk. Het proza blijft grotendeels beneden peil, hetgeen misschien gedeeltelijk te verklaren is door het gebrek aan beschikbare ruimte. Een gedicht is een organisme, dat zich op één bladzijde compleet laat kennen, het proza laat zich slechts bij uitzondering in vier of vijf pagina's samendringen.

Betreden wij thans deze National Gallery 1937. Een catalogus, anders gezegd een beredeneerde inhoudsopgave met bio- en bibliographische gegevens, ontbreekt tot mijn grote verbazing; heeft men dit voor een jaarboek, dat dikwijls als orienterend naslaboek zal worden gebruikt, zo onmisbare apparaat vergeten? De volgorde is alphabetisch; aan de letters kan men zich dus toch vastklampen.

Franz de Backer opent met een aardig stukje proza: *De Zonnebloem. Het Eerste Bezoek van Eros* van René Berghen is wel sympathiek, maar weinig belangwekkend. Hetzelfde geldt van Herman Besselaars *Thalatta, Thalatta*. De poëzie van D. A. M. Binnendijk is van zijn gemiddelde, evenals het gedicht van Bloem. René Blijstra behoort zonder twijfel tot de groeikrachtigen, tijdsverschijnenden en hedendaagsen, hetgeen in dit geval ongeveer wil zeggen, dat hij de bourgeois

gaarne epateert en verder overdonderend zoveelste-rangs is in zijn schrijfmanier. *Vier Rhythmen* van F. Bordewijk representeert deze schrijver niet te best. Gerard den Brabander, een van de „knappe neefjes" van *Forum*, komt met gedichten voor den dag, die zijn talent doen onderschatten. Het proza van Raymond Brulez behelst een aardig advies over de litteraire roem en bewijst des schrijvers vernuft. Pittoresk is hier Victor J. Brunclair, wiens gedicht *Doodendans* het als romantische evocatie werkelijk doet; ook de poëzie van Pieter G. Buckinx heeft qualiteiten. Jan Campert blijft in zijn stijl, die nooit zeer sterk persoonlijk geweest is. Het grote gedicht *Arion* van Bert Decorte lijkt mij uitermate geschikt om de discussies over zijn poëtisch talent (al dan niet Rimbaud?) te heropenen. André Demedts is in het gedicht *De Kieviten* verre van een genie, maar zijn poëtisch geluid is zuiver. Anthonie Donker dicht:

Geef aan de meeuwen brood, den orgelman geef centen,
En wees maar zacht voor elk, zoo goed en kwaad het gaat.
Want ieder draagt verdriet en zorg in zijn gelaat
En in geen menschenhart keert ieder jaar een lente.

Men denkt er niet aan deze wijsheid te bestrijden door tegenargumenten, maar gaat verder om van Anton van Duinkerken de vraag te horen:

Zullen wij eenmaal nog tezamen komen,
Hier of hiernamaals, in gemeenzaam spel?
Wij waren destijds vroom en wisten wel
Dat ons iets beters wachtte dan te droomen.

Jan H. Eekhout is, wij wisten het reeds, een taalvirtuoos, maar het kleine gedicht *De Heks* van Clara Eggink heeft mij werkelijk getroffen, meer dan *De Verlaten Tuin*. Jan Engelman, puik onzer sierpoëten, geeft in *Moerbei* een goed staal van zijn talent. Het gedicht van Willem Elsschot met de sterke slotregel „dient het wijf dat moeder heet" heb ik dunkt mij al eerder gelezen, maar is het een andere versie?

Ben van Eysselsteyn droeg een vlot en kleurig stukje proza

bij: *Het Eerste Paard.* Dr G. J. Geers heeft een gedicht van Antonio Machado vertaald. K. van der Geest zet de lijn van zijn *Eiland in de Branding* voort met *De Moeder.* Het proza en de poëzie van Maurice Gilliams bewijzen, dat deze Vlaming tot de reële, een tikje aesthetiserende talenten van zijn land behoort. F. W. van Heerikhuizen lijkt mij een zwak, beschrijvend dichter, R. Herreman overtuigt mij nooit, ook hier niet, al is zijn dichtvaardigheid onmiskenbaar. Uit Mexico spreekt Albert Helman, uitgaand van een authentieke Mexicaanse hymne. Jacob Hiegentlich treffen wij in de alcoof, waar hij bij voorkeur schijnt te vertoeven (in poëticis); van H. G. Hoekstra frappeert ons een licht gevleugeld gedicht *Constantia.* Ed Hoornik, zeer productief dichter, doet de afwezigheid van zijn stijlgenoot J. van Hattum niet vergeten, hoewel zijn gedichten niet slecht zijn.

Met werkelijke ingenomenheid constateren wij vervolgens, dat Roel Houwink, die zoveel stichtelijke brochures en kalenders maakt, hier door een bijzonder gaaf gedicht, *Voorjaar*, vertegenwoordigd is:

Diep onder spieglend, staalhard ijs
ligt ergens nog een aadmend hart,
teeder en groen, omkringd van zwart
geblakerd, lang verstorven rijs.

Een stengel tilt zich traag omhoog,
tast siddrend langs den vlakken rand,
zinkt, zwenkt, spant tot een nieuwen boog
en boort zich vlijmend door den wand.

Nu spalkt het kreunende kristal
en bleek en geel verschijnt een schicht
van leven uit des levens dal
en rekt zich naar het jonge licht.

Vervolgens stuiten wij op Sowjetpoëzie, door mr J. Huijts vertaald naar Wl. Artemjew. Wat zoiets in het Russisch moet zijn, weet ik niet, maar in het Nederlands is het een collectie kreten, phrasen en bezweringen, die men zonder enige schade

als proza zou kunnen afdrukken. Ellen Kahn noemde ik al. Pierre Kemp (als gebruikelijk), H. W. J. Keuls (op zijn best), H. Klomp (niet meer als mej. Proost vermomd), Halbo C. Kool; wij hebben enige haast, de Nederlandse letteren zijn zo uitgestrekt als het Louvre; en wij stuiten op A. Koolhaas met o.a. dit hele poëem *Honger:*

Een man die een zaag vond
Zaagde een lang traag brood.
Toen de zaag eind'lijk stil stond
Was de man al lang dood.

Geniaal? Of... neen, ik wil geen lelijke woorden gebruiken, en het heeft zelfs al in *De Gids* gestaan. Verder, verder! Simon Koster (eigenlijk bestemd voor *Oké?*); Jo Landheer, Clare Lennart (wel origineel en fris), Marcel Matthijs, Willem de Mérode (altijd goed, maar hij heeft toch betere dingen geschreven), Johan de Molenaar, F. A. I. Nebbeling (zeker een nieuw talent, dat echter zijn talent nog bewijzen moet), J. C. Noordstar, A. J. D. van Oosten (geen bezwaar), Jo Otten (dito). Van Oudshoorn heeft een moderne stijl ontdekt, die ik niet boven die van zijn vroegere werk kan waarderen, neen onmogelijk. Marianne Philips schrijft geen slecht proza. *Vlagvertoon* van M. Revis: vlagvertoon. Maurice Roelants slaat een moraliserende toon aan in zijn gedichten op dochtertje en dochter. A. Roland Holst zegt mij, in dit soort gephilosopheer, weinig. Nine van der Schaaf, Jeanne van Schaik-Willing (sympathiek). Dan viert Henrik Scholte na langdurig zwijgen zijn terugkeer tot de poëzie, maar het klinkt niet erg geloofwaardig. Annie Slot, B. Stroman (aardige impressie van de Mont St. Michel), Garmt Stuiveling in Vondelstemming. Victor Varangot, Adriaan van der Veen, S. Vestdijk (drie van zijn middelmatige gedichten), Paul Vlemminx, Hendrik de Vries, ook niet op zijn best met zijn hangar uit te spreken als hángar, Theun de Vries, Beb Vuyk (hoewel zeer kort zeer authentiek als „stemmingbeeld"!), Gerard Walschap, Constant van Wessem (romantisch en een beetje Chasalle), Johan van der Woude.

Wij zijn de expositie door. Zij is chaotisch en stemt lang niet bepaald tot optimisme. Deze ruimtelijke eindeloosheid der Nederlandse letteren is niet in overeenstemming met de dikwijls middelmatige qualiteit, die juist vanwege die ruimtelijke eindeloosheid sterk opvalt.

DE POËTISCHE SCHOK

Rilke in Holland, Nederlandsche Rilkevertalingen. Bijeengebracht door Jan H. Eekhout en G. Kamphuis
WILLEM HESSELS: *Het Randgebied*
WILLEM DE MÉRODE: *Ruischende Bamboe*
TRUUS GERHARDT: *Laagland*

De poëzie, die meer is dan welluidendheid, vormelijkheid of populariteit, openbaart zich bij een lezer, die van poëzie houdt, bij wijze van electrische *schok;* ik kan de sensatie niet anders omschrijven, wanneer ik het verschil wil aangeven tussen de lectuur van gemiddelde poëzie en „ware" poëzie. De schoksensatie ontbreekt bij het gemiddelde volkomen, men voelt zich aangenaam gestreeld of onaangenaam ontgoocheld, maar in de allerlaatste plaats geschokt; voor die strelingen kan men zich natuurlijk openstellen of niet, en zo kan men ook poëziegenieters onderscheiden van poëzie-onthouders; met de schok echter heeft dat niets uitstaande, want het is mij herhaaldelijk overkomen, dat ik een hardnekkig poëzie-geheel-onthouder ontvankelijker vond voor de schok dan de poëzie-drinker. Hij toch was onberoerd gebleven door de talloze gemiddelde strelingen, die van de talloze gemiddelde dichtbundels uitgaan, en daardoor „beschikbaar" gebleven voor het ondergaan van de enige sensatie, die in mijn ogen het drukken van poëzie rechtvaardigt: de schok.

Ik herinner mij een schok te hebben gekregen (het lijkt al lang geleden) door het bundeltje *Archipel* van Slauerhoff, en later nog eens door zijn gedicht *Chlotarius*, dat ik in een nummer van *De Vrije Bladen* tegenkwam; wel zelden trouwens heeft een Nederlands dichter zo onbedrieglijk het gezicht van de „ware" dichter gehad als Slauerhoff, de slordige. Een soortgelijke schok kreeg ik, vele jaren later, toen mij het manuscript van een mij onbekend dichter werd voorgelegd: een groot gedicht, dat de titel *De Parasiet* droeg. Het was afkomstig van een zekere S. Vestdijk, die thans een beroemd auteur is, maar voor mij waarschijnlijk altijd zal blijven: de parasiet, de schok, de ontdekking van een gezicht, dat plotseling spreken gaat in

letters, afwezig en toch tegenwoordig, raadselachtig door die afwezigheid en als een bliksemstraal inslaand door die tegenwoordigheid.

De laatste jaren werden wij in Nederland niet blootgesteld aan ernstige schokken. De laatste poëzieschok, die ik onderging, ontstond door de lectuur van gedichten van een zekere (mij eveneens onbekende) M. Vasalis, in een toevallige aflevering van het tijdschrift *Groot Nederland*. Ik had er een hand voor in het vuur willen steken, dat deze poëzie iets definitief anders was dan het gemurmel der ontelbare epigonistische boekjes, die van de toppen der grote gletschers zachtkens naar beneden sukkelen; maar ik heb nooit meer iets van M. Vasalis vernomen, en dus zal ik mij wel in mijn verwachtingen bedrogen moeten voelen. En toch: de schok was er; het was de laatste, tot op de dag van heden.

De sensatie van de poëzie-schok is niet uitsluitend een beeld, een symbool. Er gaan met die schok *lichamelijke* sensaties gepaard; het klierstelsel reageert, b.v. de zweetklieren maken de huid prikkelig of klam; een enkele maal treden rillingen op. Bij sommige gedichten van Greshoff (b.v. zijn *Voces Mundi*, die misschien niet zijn beste werk zijn, maar een sterk primair effect hebben) zijn sympathetische rillingen over de gehele opperhuid te constateren. *De Parasiet* van Vestdijk daarentegen, veel meer secundair, cryptisch, intellectualistisch, werkt veel minder direct op de klieren, waarmee niet gezegd is, dat er van dat gedicht geen physieke reactie zou uitgaan, integendeel; de werking is alleen minder gemakkelijk te fixeren. Ik houd vast aan het lichamelijke karakter van de poëzie-schok, want anders zou ik in de mythologische beeldspraak van de aanbidders der „poësie pure" vervallen, die bij voorkeur hogere instanties dan klieren of zenuwen voor de poëzie aansprakelijk stellen. En waarom toch! Gaat niet het onbedrieglijkst contact van mens tot mens via de opperhuid? Is niet de *nuance* der poëzie beslissend voor de schok, zoals een handdruk of een oogopslag beslissend kan zijn voor de indruk, die men van een onbekende persoonlijkheid krijgt? De handdruk van de dichter, de oogopslag van het gedicht, zij beslissen over de waarde van wat wij poëzie noemen; daarom zijn ook alle handleidin-

gen over poëzie nutteloos (tenzij men ze gebruikt voor de kennis van de vele bijzaken, die met het „dichtvak" samenhangen), en is het onmogelijk iemand poëzie te *leren* verstaan. Ook voordragen van poëzie is daartoe geen middel, want de voordrachtskunst, hoe voortreffelijk zij op zichzelf ook moge zijn voor degenen die haar beminnen, exploiteert de gedichten al als een vorm van geluidstechniek; de beste voordrager is de dichter zelf, die zijn gedicht simpelweg voorleest, zoals ik het eens gehoord heb van J. C. Bloem. Laten wij vooral de legende varen, dat de poëzie-schok dezelfde zou zijn als de ontroering van een volle zaal door declamatie! De poëzie-schok, die ik bedoel, ondergaat men in de intimiteitssfeer van het gedrukte woord; de poëzie-schok is een cultuur-schok, die afhankelijk is van een technische vinding, het handschrift, en nog veel sterker afhankelijk van een moderne technische vinding, de boekdrukkunst. Een bepaalde soort „schokkende" poëzie is voor de voordrachtskunstenaar volstrekt onbruikbaar, door het ontbreken van sterke rhythmische, muzikale componenten, zo bijv. de intellectualistische poëzie van Vestdijk, wier nuance volstrekt niet zou zijn opgewassen tegen de echo's van de parterre.

Ik kan ter verklaring van de poëzie-schok niet veel anders aanvoeren dan de sensatie der *concreetheid*, die een „waar" dichter langs de weg van het zozeer door gemeenplaatsen en abstracties bepaalde element taal bij de lezer weet op te wekken. De taal der gemeenplaatsen is zozeer ons eigendom geworden, dat wij er mee omgaan zonder er iets bij te denken of te voelen; wanneer een dichter het tegendeel plotseling bij ons weet te bewerkstelligen dringt dat als een schok tot ons door; tot *ons*, d.w.z. voor alles tot onze zenuwen en klieren, die reflecteren op dit aanbod van concrete waarden in een zo abstract gebied als dat van de taal. De poëzie-schok zou men in verband kunnen brengen met de sensatie van *gevaar* bij de primitieve mens, die in een minder veilige wereld leeft dan de onze (zolang het duurt); het gevaar doet hem „de oren spitsen" „de haren ten berge rijzen", „het zweet uitbreken", kortom: het maakt hem tot partij, want bedacht op die elementen in de schepping, die zich door geen abstracte veiligheidsmaat-

regelen laten ontkrachten. Wat is dan het gevaar der poëzie voor de lezer, die er met een schok op reageert? Dit: hij voelt de nabijheid van een persoonlijkheid, die hij nog nooit eerder ontmoette. Vriend of vijand? Ça dépend; zeker is voorlopig alleen de concrete aanwezigheid van die man, wiens nabijheid zich allerminst onmiddellijk laat te niet doen door de bliksemafleider der abstractie. De lezer spitst de oren, het zweet breekt hem uit, hij is in het oerwoud van zijn binnenkamer door een „attentiesein" getroffen. Zo is dan ook de „ware" poëzie, die de schok veroorzaakt, bij het eerste contact sympathiek noch antipathiek, maar alleen onloochenbaar aanwezig; pas later gaat men zich rekenschap geven van zijn sensatie, d.w.z. veiligheidshalve zich met een lijfwacht van abstracties omringen. Want alle poëzie, ook de „schokkendste", komt in bloemlezingen en handleidingen terecht, wordt stof voor het leger der ijverige commentatoren.

De lezer van dit artikel, die „feeling" heeft voor zulke dingen, zal uit deze improviserende beschouwing reeds opgemaakt hebben, dat ik over „schokkende" poëzie van dit jaar niet veel te rapporteren heb; anders zou ik minder uitvoerig over de poëzie-schok in het algemeen en uitvoeriger over *een* „schokkende" poëet in het bijzonder hebben geschreven. Het is niet de eerste maal, dat er gewezen wordt op een inzinking in de Nederlandse poëzie, die hierop neerkomt, dat de ouderen langzamerhand gaan zwijgen of zich handhaven zonder zich te vernieuwen en de jongeren in de geest der ouderen voortgaan zonder aan hun voorbeeld veel essentieels toe te voegen. Talent, talent, talent... een enkel schokje, maar geen schok. Uit het jaarboek *Kristal* kon men tot het bestaan van een „behoorlijk poëtisch gemiddelde" concluderen; eigenlijk een sombere conclusie, gezien onder het aspect van de schok. Want juist in de poëzie is het bestaan van een behoorlijk gemiddelde al een vrij sinistere rechtvaardiging. De gemiddelde romans worden tenminste nog als consumptie-artikel verkocht, maar van de gemiddelde poëzie kan men dat ook al niet zeggen; zelfs de economie komt ons hier niet buigend tegemoet.

Waar zijn de lichtpunten? De Nederlandse dichters, waaronder de jongeren een belangrijke plaats innemen, vertalen

talentvol Rilke (*Rilke in Holland*); de collectie, bijeengebracht door de begaafde versificatoren Jan H. Eekhout en G. Kamphuis, mag er wezen. Op zichzelf is deze voorkeur voor Rilke, die in de eerste plaats om behoud van de nuance vraagt, geen slecht teken, vooral waar de vertalingen over het algemeen zeer verdienstelijk zijn. „Het moet, dunkt ons, zijn geheel eigen bekoring hebben te zien, hoe verschillende onzer hedendaagsche dichters, ouderen en jongeren, min of meer elementen uit Rilke's kunst met die van eigen wezen omgesmolten hebben tot een nieuwe poëzie, met name, in hoever het typisch rilkeaansche bewaard bleef en wat hiervan iederen vertaler het meest aantrok", zeggen de verzamelaars. Inderdaad, die bekoring is er, maar zij wijst tevens op het gevaar vanRilke voor de vele talenten, wier persoonlijkheid niet sterk genoeg is om aan *zijn* persoonlijkheid weerstand te bieden. Poëzie vertalen is in hoge mate: andermans nuances in zich opnemen en in een ander taaleigen overbrengen; het veronderstelt een post-passieve gevoeligheid die door het element activiteit (het omzetten in de andere taal) nooit geheel wordt ontdekt. Er zijn onder deze Rilke-vertalers, die hun eigen bestaan nog moeten bewijzen, en in zoverre is hier het talent dus een minder gunstig teken.

Van een der „deelnemers" aan deze overigens curieuze verzameling, Willem Hessels, verscheen een bundel, *Het Randgebied,* die het reële van het talent evenzeer bewijst als het gemis aan „schokkende" kracht. Hessels vertaalt een gedicht van Rilke aldus:

BIJ DAG ZIJT GIJ

Bij dag zijt gij de verre sage
die fluisterend wordt aangeduid,
de stilte die zich langzaam sluit
nadat het uur heeft uitgeslagen.

Hoe meer verstilt dags luide sprake
en voor den avond neemt de wijk,
hoe meer zijt gij, mijn God. Uw rijk
stijgt op als rook uit alle daken.

Het beste nu, wat Hessels zelf te zeggen heeft in zijn bundel *Het Randgebied*, sluit zich nauw bij deze vertaling aan; maar het blijft uiterlijker, en vermengd met theoretische regels, waarin men niet gelooft; Hessels is een talent, en geen van de minste, maar aan de schok komt hij nergens toe.

Van Willem de Mérode vermelden de samenstellers van de bundel *Rilke in Holland*, dat hij geen vertalingen van Rilke's poëzie publiceerde, maar nochtans de invloed van Rilke heeft ondergaan. Dat is zeker juist, maar in het oeuvre van De Mérode werd die invloed verwerkt; hij is een van de weinige protestantse dichters van deze tijd met een eigen gezicht. In de Chinese gedichten, gebundeld onder de titel *Ruischende Bamboe* (en zelfs als Chinees „blokboek" gedrukt!), vindt men hem in exotische vermomming, maar desondanks duidelijk herkenbaar; De Mérode *zou* althans Rilke kunnen vertalen, zonder daarom zichzelf te verliezen. Deze Chinese bundel, met prachtige voorbeelden van zijn geraffineerd dichterschap, is toch een facet van zijn wezen; men leze dit:

GEBOORTE

Ik droomde een verschrikkelijk verhaal.
Ik was een zaadje en ben ontsproten
In een warm duister en werd grooter
En was een plantje in een roode schaal,
Grootlobbig en ik groeide tot een dier
dat bloed dronk en zich blind bewoog
En wegschool in een zacht rood wier,
En grooter werd, en rees, en hoog
Boven en binnen zich een kloppen
Voelde, en een vreemde drang begon
En een verscheuren, en ik won
Een lichte wijdte, en ik kon
Mijn eerste schreien niet verkroppen.

't Leven is zwoegen om zich te verstoppen
In 't duister, waarin men begon.

De poëzie van Truus Gerhardt (*Laagland*) heeft het concrete van een poëtische natuur, die vóór alles *ziet*, en uit het zien zich inspireert. Men behoeft slechts het eerste gedicht in haar bundel, *Miniatuur*, te lezen om daarvan geheel doordrongen te zijn. Maar het is niet de concreetheid, die de schok doet ontstaan; daarvoor is het talent van Truus Gerhardt te zeer een beschrijvend talent. Ik wil echter haar werk hier gaarne signaleren als een bijzonder verdienstelijk voorbeeld van wat ik bedoelde met de term „zeer behoorlijk gemiddelde".

VAN ECKERENS VERNIEUWING

GERARD VAN ECKEREN: *Parade Gaat Door!*

In een vorig artikel over de persoonlijkheid Gerard van Eckeren (11 Nov. 1934) naar aanleiding van zijn vorige roman *De Oogen in den Spiegel* heb ik er al de aandacht op gevestigd, dat deze auteur uit de tijd van het realisme een eigenaardige wil tot verandering in zich heeft. Waarop die wil berust? Eén ding is zeker: Van Eckeren, de schrijver van *Ida Westerman* en *Annie Hada*, is niet tevreden met zijn realistische schrijfwijze van weleer; hij protesteert tegen zichzelf, tracht zichzelf zoveel mogelijk problematisch te stellen, als probleem te ontdekken. Deze neiging is opvallend bij een man van Van Eckerens generatie. Wordt hij voortgedreven door de angst met een „ideologisch tekort" en een oeuvre zonder de inzet van zijn eigen persoonlijkheid van het leven afscheid te moeten nemen? Is het realisme dan inderdaad geen vervulling geweest voor de figuren met meer inhoud, die eens het realisme hielpen grootbrengen in zijn typisch-Hollandse gedaante? Men moet het wel aannemen; Gerard van Eckeren is een onbevredigde, die nieuwe wegen zoekt, die met het oude gebroken heeft, omdat het hem geen voldoening meer schonk. Maar van daar tot het *vinden* van nieuwe wegen is een afstand.

De Oogen in den Spiegel was opgedragen aan J. Greshoff, die, zoals ik in dat vorige artikel ook constateerde, als „opdrachtnemer", een magische aantrekkingskracht schijnt uit te oefenen op de meest uiteenlopende figuren: Du Perron, Elsschot, Van Eckeren. In die opdracht kon men een symbool zien van de nieuwe richting, die Van Eckeren wilde inslaan. Dit tweede boek van de nieuwe richting, *Parade Gaat Door!*, is opgedragen aan de nagedachtenis van Carry van Bruggen; en deze opdracht lijkt mij eigenlijk veel typerender voor het dilemma, dat van Eckerens latere werk beheerst, en dat in wezen ook het dilemma is geweest van Carry van Bruggen; alleen

zijn de temperamenten en de intellectuele functies bij Van Eckeren en Carry van Bruggen geheel verschillend. Echter: ook Carry van Bruggen is geëvolueerd van het realisme naar de „ideeënroman" (die zij trouwens is blijven beoefenen onder het pseudoniem Justine Abbing); en evenals Van Eckeren is zij er nooit in geslaagd, in haar romans althans, dat realisme volkomen overboord te werpen. Men neemt in theorie spoediger afscheid van zijn oude stijl dan in de practijk; men kan het nieuwe, het andere, hartstochtelijk willen en tevens aan het oude gebonden blijven; „men meent te schuiven, maar men wordt geschoven" geldt niet alleen voor de heren politici, die door de befaamde duistere machten achter de schermen worden gemanoeuvreerd, maar tevens voor schrijvers, die bij al hun bewuste manoeuvres toch meer geschreven worden dan schrijven. Men wordt geschoven, maar men wordt ook geschreven, ten goede of ten kwade; het bewuste speelt in de stijl een ondergeschikte rol, de stijl is geen probleem, dat men door theoretische veranderingen oplost; „le style c'est l'homme", en l'homme is een veel onveranderlijker wezen (bij al zijn fabelachtige veranderlijkheid) dan hij zelf wel aangenaam vindt om te vernemen. Een van de boeiendste dingen is dan ook het schouwspel van de mens, die niet verstard genoeg is om niet meer te evolueren ... en die *toch* door zijn verleden zo aan alle kanten bepaald is, dat hij zelfs in zijn heftigste rebellie tegen dat verleden „de oude" blijft. Zendt men de realist de voordeur uit, door de achterdeur komt hij weer binnen: dat kon men waarnemen bij Carry van Bruggen, men kan het nu ook waarnemen bij Gerard van Eckeren. Het is ook daarom symbolisch, dat hij zijn *Parade Gaat Door!* heeft opgedragen aan deze vrouw, wier gezond verstand en tot zelfstandig denken prikkelende ongegeneerdheid niet alleen op hem invloed hebben uitgeoefend.

Parade Gaat Door! heeft inderdaad veel overeenkomst (niet wat de stof, maar wel wat de stijl betreft) met Carry van Bruggens *Eva*. Beide romans zijn romans van realisten, die *door* het realisme *heen* het speculatieve, het problematische zoeken, en met dat al van het realisme niet los kunnen komen. Maar Carry van Bruggen was een vrouw, in wie de tegen-

stelling denken-beschrijven (idee-realisme) gemakkelijker kon vervagen in een soort visionnair half-realisme; bovendien was haar denkkracht oorspronkelijker dan die van Van Eckeren (men denke aan haar *Prometheus* en *Hedendaagsch Fetischisme*), en haar stijl minder gehandicapt door bepaalde christelijke complexen, die Van Eckeren in hoge mate dwars schijnen te zitten. Ik gewaagde in mijn opstel over *De Oogen in den Spiegel* al van Van Eckerens „bijna maniakale offertendentie" en van zijn „erfelijk predikantencomplex". „Het Offer", schreef ik, „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." Dit geldt tot op zekere hoogte ook voor *Parade Gaat Door!*; Van Eckeren is een door het leven gekrenkt idealist, een „beschadigde", die door zijn idealen in de steek is gelaten en nu de wereld aanziet met het pessimisme aan deze „beschadiging" eigen. Hij zegt het zelf op p. 150 (een van de passages, waarin de beschouwende „nieuwe" Van Eckeren het woord neemt in plaats van de „oude" beschrijvende Van Eckeren):

„Er blijft in iedereen volwassen man een stukje leven van het kind, den ridderlijken knaap, *die in wat zacht en weerloos is de droomen zijner jeugd beschermt.* (Curs. van mij, M. t. B.). Bij een vrouw is het anders. Zij bevrijdt zich van deze gevoelens langs den natuurlijken en gevaarloozen weg: het kind (het grijze kind desnoods) waarin zij zichzelve opnieuw begint en voortzet. De man blijft als een onzalige erfenis gevoelens dragen die hem zoo min meer passen als zijn jongenskiel. Zij zijn het die hem tot een begeerlijke prooi maken van volksmenners, diplomaten en kranten."

Men zal er goed aan doen in deze passage „iedere volwassen man", te vervangen door: „de man, zoals Gerard van Eckeren hem, naar analogie van eigen ervaringen, concipieert"; immers, de volksmenners, diplomaten en krantenmannen, waarvan „de" man volgens Van Eckeren de prooi wordt, zijn ook

mannen, en zelfs mannen, waarmee men rekening moet houden! De passage karakteriseert dan Van Eckeren bijzonder treffend; hij is een ridderlijke natuur, die door het lijden van de ene en de brute machtswellust van de andere partij smartelijk getroffen wordt, zichzelf een machteloze uitzondering weet, en in zijn idealistisch protest volhardt, omdat hij de dromen zijner jeugd niet kan vermoorden. Een vrouwelijke natuur, maar als man geboren, en daarom tot deze tweeslachtigheid van levensconceptie gedoemd; misschien was Carry van Bruggen wel „mannelijker" in haar denken dan Van Eckeren, zodat bij haar de philosophische meditatie en vrouwelijke gevoelsreactie gemakkelijker uiteen konden vallen in enerzijds de theoretische geschriften als *Prometheus*, en anderzijds de door en door vrouwelijke romans als *Heleen* en *Eva*.

De hoofdpersoon van *Parade Gaat Door!* is volgens Van Eckerens eigen woorden „een ridder van de droevige figuur in een samenleving welke Don Quichote alleen al daarom voor een sprookje houdt wijl de ridderlijkheid in haar gelederen zoek is". Willem van Weele Caers, zoon van het Kamerlid en gewezen minister mr Henri Willem van Weele Caers, is voorbeschikt tot de twijfel, tot het nadenken over de verhouding van God en Satan; een lid van een familie Buddenbrook, een Tonio Kröger van Nederlandse afmetingen. De jeugdherinneringen van Willem vormen het eerste (en verreweg het beste) deel van Van Eckerens roman; zij zijn ook het meest verwant aan *Eva*, amalgama als zij zijn van realistische vertelkunst en idealistische (ik bedoel hiermee thans: beschouwelijke) inmenging van de schrijver, die het verleden van zijn hoofdpersoon *laat* voorbijtrekken, als een reeds lang tot beeld geworden episode. Deze jeugdherinneringen hebben als achtergrond de sfeer van Den Haag in die jaren voor de wereldoorlog; zij zijn authentiek Haags, zij doen hier en daar zelfs even denken aan de sfeer van Couperus' *Boeken der Kleine Zielen* (met een scheutje *Kain en Abel* van Ritter). Een compliment voor Van Eckeren, dat men zich die vergelijking met Couperus voor de geest haalt! Ik geloof, dat dit eerste deel van *Parade Gaat Door!* wel het beste is, dat deze auteur ooit geschreven heeft; het moge dan nog de kenmerken van de realistische (en daar-

door altijd tot overbodige uitvoerigheid neigende) stijl vertonen, het is tevens door en door verantwoord, het is werkelijk poëtisch, het verraadt veel gevoel voor humor, en onderscheidt zich door een rake psychologische observatie van de Haagse mensen (de theosophische officier, de *Buddenbrooks*-lezende dame!); humor en psychologie, men kan ze eigenlijk nooit volledig van elkaar losmaken.

In deze Haagse atmosfeer ziet men Willem opgroeien met zijn eerste liefde Mary, het nichtje, dat hij tenslotte verleidt. Hij is „de presentabele jongen die 's avonds met de meisjes in het badpaviljoen danst, op de buitens graag gezien wordt, omdat hij de zoon is van de inmiddels opnieuw minister geworden mr Henri Willem van Weele Caers, en die eigenlijk niets zou zijn zonder de onrust die hem van den vasten grond naar de nachtzijde des levens roept, dat bodemlooze waarheen niemand hem volgen kan". Met deze jongen begint Mary haar avontuur, omdat zij hem met haar onbepaalde verlangen van jonge vrouw verwart. „Hij is „ànders" dan de anderen! De banale overweging welke Mary bij haar modiste de stof deed kiezen door de naaister als „apart" haar aanbevolen, werd tot magische formule omgezet in haar verhouding tot Wim." Van zulke zakelijke, maar daarom geenszins ongevoelige constateringen is dit eerste, Haagse deel vol; ook de verleiding zelf (die eigenlijk geen verleiding genoemd kan worden) is met grote soberheid en een duidelijke objectieve (retrospectieve) deelname beschreven.

Het resultaat van deze verleiding (die later op een miskraam blijkt uit te lopen) brengt Willem naar Leipzig. Hij ontmoet in de trein een jonge vrouw in armoedige omstandigheden, met een kind op schoot; de vrouw identificeert hij met de verleide Mary, en hier komt Van Eckeren weer onder de invloed van zijn offercomplex: want het kind van deze vrouw laat Willem niet los. Er zijn in het derde hoofdstuk („Minna") nog verscheiden goede gedeelten, maar het niveau van de Haagse hoofdstukken haalt Van Eckeren niet meer; en naarmate zijn roman verder opschiet, wordt hij voor mijn gevoel onleesbaarder. De oorlogsepisode („Het Bodemlooze") is volstrekt mislukt; de ontmoeting met de inmiddels tot jonge man ge-

rijpte zoon van Minna, Christian, een illegale communist, soms bijna ridicuul; terwijl weliswaar het laatste hoofdstuk, waarin Willems terugkeer naar Den Haag beschreven wordt, beter is, maar toch geenszins in staat de rest, die de aandacht volkomen te loor heeft doen gaan, weer goed te maken. Voor de zoveelste maal blijkt hier, dat een auteur zich compromitteert door over dingen te schrijven, waaraan hij geen aanschouwelijkheid uit ervaring kan verlenen; oorlog en Rijksdagbrand liggen zo ver buiten de gezichtskring van Van Eckeren (als romanepisodes tenminste), dat hij er slechts een decoratieve en bovendien nog zeer rommelige voorstelling van kan geven. Ook in *De Oogen in den Spiegel* zag men Van Eckeren zulke escapades maken; toen was het Parijs, waarvan hij zich de ergste denkbeelden had gevormd.

Vanwaar deze krampachtige hang naar een vals kosmopolitisme, dat niet op enige innerlijke ervaring berust? Is ook dat een „bijgeluid" van het „nieuwe", dat zich in Van Eckeren baanbreekt door de „oude" realist heen? Hoe het ook zij, men leze deze roman om de eerste, Haagse hoofdstukken, die boeiend en volkomen „op hun plaats" zijn.

DENKEN MET DE HANDEN

DENIS DE ROUGEMONT: *Penser avec les Mains*
DENIS DE ROUGEMONT: *Journal d'un Intellectuel en Chômage*

Enige weken geleden heeft Giacomo Antonini een interview gepubliceerd met de Franse (van origine Zwitserse en protestantse) essayist Denis de Rougemont, een van de jonge schrijvers, die steeds meer de aandacht trekt en wiens *Journal d'un Intellectuel en Chômage* zelfs succes schijnt te hebben(hetgeen voor een essayist een zonderling verschijnsel is). Dit interview herinnerde mij eraan, dat ik de boeken van Denis de Rougemont al geruime tijd in huis had, met de bedoeling ze te lezen, maar zonder ze gelezen te hebben. Ik behoefde echter maar een paar bladzijden te overzien om te weten, dat hier een persoonlijkheid aan het woord was, wiens stem ik niet meer zou kunnen vergeten; zo gaat het altijd, men wordt door de stem (de toon, de „oogopslag") gewonnen; want daaraan herkent men de man, die iets te „zeggen" heeft. Denis de Rougemont is zo iemand, en ik wil niets liever doen dan het jaar 1938 inzetten met over hem te schrijven. Daartegen voel ik maar één bezwaar: hij staat mij eigenlijk te na, ik ontdek te weinig vijandschap of onverschilligheid in mij om *goed* over hem te kunnen schrijven, op dit ogenblik. Vijandschap en onverschilligheid geven de criticus een gevoel van objectiviteit, dat ten overstaan van deze auteur (mij tot voor een week alleen bij name bekend) nog maar geen bezit van mij wil nemen; en het risico van een opstel als dit is dus, dat het slechts een sympathiserend exposé wordt, een adhaesiebetuiging van een gelijkgestemde. Rougemont en ik hebben, zonder iets van elkaars bestaan af te weten, soms bijna letterlijk dezelfde zinnen geschreven: een bewijs, dat bepaalde iedeeën en reacties van mensen „in de lucht zitten". De situatie van de intellectueel, die tussen de communistische en fascistische ideologieën ingeklemd wordt en toch het oude humanisme beseft als iets dat heeft afgedaan, is een internationale Europese situatie, die

vooral in de democratische landen ieder moment weer aan de orde moet worden gesteld; de *persoonlijkheid* wil zich niet laten opslokken door de dictaturen van links en rechts, maar vindt evenmin vrede bij de democratie in het teken der phraseologische zelfgenoegzaamheid. „Notre personnalisme pourrait revendiquer à juste titre l'épithète de „démocratique" si le mot n'était perverti par l'usage qu'en ont fait les individualistes", schreef Rougemont in een vroeger boek, *Politique de la Personne*, dat ik hier buiten beschouwing moet laten. Inderdaad, wij voelen ons democraten, voorzover de democratie bepaalde gewelddadigheid jegens en stelselmatige verkrachting van de menselijke persoonlijkheid afwijst, maar de zelfgenoegzaamheid van instellingen en verenigingen, die door het praedicaat „democratie" (overigens bij feestelijke gelegenheden ook door de dictatoren gebruikt, aangezien zij de ware democratie in pacht menen te hebben) een reeks abstracte vooroordelen willen handhaven, is ons vreemd; als wij op bepaalde punten zelfgenoegzaam zijn, dan toch zeker niet als democraten. Het „personalisme" van Denis de Rougemont is dan ook allerminst geboren uit de naam-democratie; het begint met de erkenning van een failliet, en komt van daar uit tot een roep om een nieuwe „politiek", die de mens als persoonlijkheid in het centrum stelt.

Wanneer ik dit zo neerschrijf, kan het gemakkelijk de indruk maken van een banaliteit. Welaan, men zal er zich mee moeten verzoenen, dat oorspronkelijke denkers dikwijls aan banale ideeën een lichamelijk gehalte geven, en aan die ideeën *pas daardoor* werkelijke waarde verlenen. De problemen, waarmee Rougemont zich bezig houdt, zijn zo algemeen, maar tevens zo vervalst door de rhetoriek en de sentimentaliteit van links en rechts (twee abstracties, waarvan Rougemont de zinneloosheid telkens op de voorgrond stelt), dat men van den beginne af alles over moet doen, wat er over onze verhouding tot de gemeenschap te denken valt. Deze problemen kunnen dus overal worden teruggevonden, maar er is een zekere onafhankelijkheid voor nodig om ze zonder de vervloekte rhetoriek en sentimentaliteit van een verpolitiseerd spraakgebruik, aan de orde te kunnen stellen. Ik behoef als voorbeeld maar te

nemen de principiële gelijkstelling van communisme en nationaal-socialisme, van Moskou en Berlijn, die een van de voornaamste thesen van Rougemonts betoog uitmaakt; die gelijkstelling is bij hem verantwoord door zijn personalisme, zoals zij bij de naam-democraten, die angst hebben voor beide tegelijk, slechts een demagogisch wapen (en dus een onverantwoord praatje) is; Rougemont ziet zeer scherp het enorme verschil tussen de twee totalitaire regeringsvormen, maar hij constateert tevens, dat hun „fatale mechanisme" de dood der persoonlijkheid betekent, aangezien men niet in de theoretische (en dus verschillende) doelstelling, maar in de techniek van de propaganda, van de beïnvloeding der massa's, hun reële maatstaf moet zoeken. Communisme en fascisme willen, zij het door de mystiek van de „klasse" of van het „ras", en door verachting van de „koelak" of de „jood", een gemeenschapscriterium doorvoeren onafhankelijk van de „jenseitige" godsdienst, en dat wel door het geweld. Om de gelijkstelling aannemelijk te maken, trekt Rougemont een parallel tussen de beide regimes, waaruit duidelijk blijkt, dat het Russische communisme en het Duitse nationaal-socialisme twee kolossale pogingen zijn om een „gemeenschappelijke maatstaf" voor de cultuur in ere te herstellen; een maatstaf, die verloren is gegaan sedert de *ratio*, waarin een opkomende bourgeoisie nog de bevrijding en verovering kon beleven, werd gedegradeerd (krachtens haar eigen karakter, haar „allure géométrique") tot een mechanisme. Die maatstaven zijn, volgens Rougemont, vals, omdat zij een abstractie boven de persoonlijkheid stellen, maar zij kunnen niet meer bestreden worden door de individualistische geesten in de democratische landen, die zich in een even vals elite-besef hebben teruggetrokken, als zij zich tenminste niet al gehaast hebben hun jasje om te keren en, geïmponeerd als zij zijn door de machtsontplooiing van links en rechts, de spreektrompet te worden van Stalin of Hitler. Wie dus de totalitairen critiseert, critiseert slechts de consequentie van onze eigen democratie. Met andere woorden: onze intellectuelen plegen òf conformisten te worden, òf in een au fond banaal non-conformisme te blijven volharden; volgens Rougemont komen beide mogelijkheden vrijwel op hetzelfde

neer, en in ieder geval zijn ze onverenigbaar met een scheppende cultuur, die zich *tegen* het dictatoriale mechanisme richt en *voor* de persoonlijkheid opkomt. Tegenover het conformisme en de bouderende afzijdigheid stelt hij de derde, zijn eigen houding, die hij de *incarnatie* noemt. „Nous appellerons... incarnation un acte qui ne sera réductible ni à un conformisme, ni à une évasion, et qui de plus – c'est capital – naîtra d'un élan de la pensée vers une fin qu'elle invente ou qu'elle a vue. Car la pensée qui agit, c'est celle qui sait où elle va."

Men ziet: dit is iets anders dan „eenheid door democratie" met geuzenrhetoriek voor een zwakke maag; dit is stoutmoedig riskeren van een nog ongeformuleerde toekomst, een nog onbekende weg, die weliswaar door een doel wordt bepaald (want wie de totalitaire cultuurvormen critiseert, kan dat alleen doen, als hij een doel heeft, of liever *dient*), maar waarvan „het doel ons slechts zichtbaar wordt, terwijl wij lopen en voortgaan op de weg". Hier heeft men nu, naar ik meen, de kern van Rougemonts probleem: hij gaat uit van het doel, in welks dienst wij denken, handelen, critiseren, maar hij vervalt niet in de fout (de *onwaarheid*) om dat doel los te maken van de weg en het op te dienen als een wonder, dat uit de hemel komt vallen; wie het doel wil „kennen", kan niet beter doen dan de weg stap voor stap beschrijven; het doel zonder de weg is een pure fictie, en erger dan dat: een gevaarlijke abstractie, die de concreetheid uit het leven verbant, de persoonlijkheid opoffert aan een woordsuggestie, de mens veroordeelt tot slavernij onder het mechanisme van een dictatuur. Vandaar ook Rougemonts waarschuwing voor de *taal*, die aan onze cultuur als gemeenschapsinstrument is ontvallen, doordat de intellectuelen „parlent dans le vide", in een soort algebra, die de hersens van het door kranten gedirigeerde publiek niet meer bereikt, zodat ook dit publiek op zijn beurt „in de leegte spreekt"; „il s'en tient à ses préjugés, tout en souffrant vaguement de se sentir exclu de mystères dont il croit encore qu'ils détiennent les secrets du pouvoir." Let wel: Rougemont geeft ook hier geen kwakzalversrecept om aan die toestand een einde te maken, zoals de dictatuur dat doet; hij constateert slechts het feit om er de conclusie uit te trekken, dat het niet meer de

moeite waard is in het jargon van *deze* intellectuelen en de phrasen van *dit* publiek het doel te zoeken. Men moet beginnen te erkennen, dat er geen werkelijke gemeenschappelijke maatstaf meer bestaat, en dat de pogingen der collectivisten van Rusland en Duitsland, die de dynamiek der persoonlijkheid in haar verhouding tot de samenleving menen te kunnen uitschakelen (of overslaan), *reeds mislukt zijn*... om vervolgens tot een ontdekking te komen, „dat slechts daar werkelijke cultuur is, waar een gemeenschappelijke maatstaf regeert". Naar het vinden van een nieuwe gemeenschappelijke maatstaf, die Rougemont in de persoonlijkheid vindt, tendeert het scheppende denken, het „penser avec les mains".

Is dit een nieuw utopisme? Misschien zou men het ten onrechte afleiden uit de noodzakelijkerwijs schematische samenvatting, die ik hier van Rougemonts denken geef; een samenvatting heeft qua talis iets schematisch. De werkelijke betekenis van een denker kan men alleen aflezen uit zijn stijl, uit de reserves, die hij maakt ten opzichte van zijn eigen meningen, uit de plaatsen vooral, waar hij zichzelf tegenspreekt en dus zijn eigen verstarring weer opheft. In dit opzicht nu laat de stijl van Denis de Rougemont de lezer niet in het onzekere; hij heeft een beweeglijke, ondogmatische, geïnspireerde stijl, die zich evenzeer kan versoberen tot theorie (in *Penser avec les Mains*) als verbijzonderen in de practijk van het dagboek, dat op de dagelijkse ervaringen van een werkeloze intellectueel critisch en poëtisch reageert (*Journal d'un Intellectuel en Chômage*); de philosophische betoogtrant verbindt zich met de „dichterlijke" gevoeligheid, in *beide* boeken vindt men dus betoog èn gevoeligheid, alleen met verschillend accent; *Penser avec les Mains* geeft de gevoelige denker, het *Journal* de denkende gevoelige.

Terwijl deze twee geschriften op zichzelf compleet zijn, krijgen zij toch pas hun volledige waarde, als men ze naast elkaar legt; wie b.v. uit *Penser avec les Mains* de (voorbarige) conclusie zou willen trekken, dat Rougemont een utopie najaagt, kan door het *Journal* van die voorbarigheid worden genezen, omdat de persoonlijkheid Rougemont zich hier onthult als iemand, die tot zijn philosophie komt door de bestendige aan-

raking met de mensen om hem heen, de krantenlezers, de „linksen" en de „rechtsen", het publiek van de Franse provincie, d.i. het gemiddelde democratische publiek zonder de grootsteedse camouflage. Een zeer boeiend publiek, onder deze gezichtshoek bekeken; want het heeft veel meer dan de moderne stedeling, zijn oude denkvormen nog vastgehouden, zodat uit de vermenging van „oud" en „nieuw" een absurde chaos is ontstaan. De provincialen maken daardoor soms de indruk van überhaupt niet meer te denken, maar van een leven te leiden volgens mysterieuze regels... en verder te luisteren naar woorden en nog eens woorden; zij vertegenwoordigen in zoverre ook het zuiverst een cultuur, die haar gemeenschappelijke maatstaf verloren heeft, en geven de denker het sterkst de overtuiging, dat hij aan zijn medemens verwant is, zonder met hem nog te kunnen communiëren door de taal.

Is het dus volkomen onjuist Rougemont een utopist te noemen, het is zeker niet onjuist hem als een *mysticus* te qualificeren; een mysticus zonder mystiek, als men wil. De mysticus onderscheidt zich van de utopist door de *richting* van zijn verlangens; terwijl de utopist iets verwacht van de toekomst (hoe ver dan ook verwijderd), is de mysticus in ieder moment van zijn denken verzoend met de toekomst, hoe die dan ook moge uitvallen. Denis de Rougemont is een mysticus, die zich bedient van sommige uiterlijkheden, waarin de utopist zich uitput, d.w.z. hij houdt zich bezig met de toekomst van Europa, met de mogelijkheid van een cultuur, waarin gemeenschap en persoonlijkheid in een dynamisch evenwicht zijn, zoals de utopist dat ook zou kunnen doen; maar hij put zich daarin geenszins uit, omdat hij voor alles gedreven wordt door de mystieke overtuiging, dat een leven zonder de persoonlijkheid als inzet geen waarde heeft en denkende activiteit met een weg en een doel spontaan uit de „leegte" van het tegenwoordige voortkomt (invloed van Kierkegaard en Nietzsche, maar hoe persoonlijk verwerkt!); hij wil „nuttig" zijn, zoals Goethe, aan wie hij in zijn *Journal* enige prachtige bladzijden wijdt, in geheel andere maatschappelijke verhoudingen „nuttig" was, d.i. harmonisch, om in zichzelf het door de dood van zijn jeugd-ik, de rebellerende Werther, verbroken evenwicht tussen

individu en maatschappij te herstellen. In Goethe's tijd, een tijd van een in maatschappelijke tekenen duidelijk uitgedrukte orde, was de wanorde een verlokking voor het individu, dat tot zijn innerlijk door wilde dringen (Werther stort zich in de subjectiviteit en pleegt zelfmoord); in de tijd van Rougemont, van ons, is het precies omgekeerd; de maatschappij geeft de compleetste wanorde te zien, zodat veeleer de orde voor het individu een verlokking wordt! Het probleem van Goethe, van de harmonie, die een verovering is op de wereld, doet zich dus aan ons ook omgekeerd voor; „aujourd'hui *tout se passe comme si* le but final était bien moins de *nous* réaliser que d'informer un monde neuf, qui enfin nous paraisse acceptable."

Hier ziet men duidelijk, hoe het streven naar „nuttig zijn", naar harmonie, naar een dynamisch evenwicht tussen gemeenschap en persoonlijkheid, bij Rougemont niet voortkomt uit geloof aan een of andere vooruitgang (hetzij de democratische, hetzij de marxistische, hetzij de fascistische vooruitgang), maar uit de mystieke overtuiging, dat de persoonlijkheid *altijd*, zowel in Goethe's tijd als in de onze, de rechtvaardiging is van de gemeenschap, waarna zij *altijd* in dynamisch evenwicht tracht te zijn; dat evenwicht is dus evengoed zoek in een fascistische politiestaat, die de persoonlijkheid gewelddadig onderdrukt, als in een mechanische, rhetorische democratie met een *verstard* evenwicht, waaruit de wezenlijke spanning is geweken.

Het gehele werk van Rougemont nu is er op gericht de dode orde te critiseren en er de persoonlijke orde voor in de plaats te stellen; hij is dus een systeemdenker, zoals Marx, maar een moralist, zoals Kierkegaard. „Non que je croie à un Progrès réel possible. Mais je crois à une décadence certaine dès que nous relâchons notre effort vers un mieux." Een dergelijke uitspraak noem ik mystiek, omdat zij niet de nadruk legt op een of ander utopistisch te construeren resultaat, maar op het geloof als een kracht, die voortkomt uit de persoonlijke verantwoordelijkheid. De gelovige zou niet anders kunnen handelen dan hij handelt, ook al verzekerden alle sociologen ter wereld hem, dat zijn handelen nutteloos was; hij zou zijn persoonlijkheid, d.w.z. de spanning tussen de wereld en zijn ik, niet kun-

nen opofferen aan een politiestaat en een propagandaministerie. „La personne est le fondement de la communauté, en ceci qu'elle est l'acte par lequel l'individu répond à la question que lui pose son prochain. Et à l'inverse, le but de la communauté est de permettre à tous les hommes d'assumer leurs responsabilités, c'est à dire de devenir des personnes."

Ik zou meer passages uit de beide boeken van Denis de Rougemont kunnen overschrijven, waaruit ten duidelijkste blijkt, dat hij, afstammeling van het Christendom, bereid is de waarde van de persoonlijkheid als „lidmaat" van een komende „universele kerk", die een mystieke waarde is, te verdedigen tegen de valse profeten van een abstracte, statistische mystiek, of die zich nu in een „Plan" dan wel in een „volk" of „staat" moge belichamen. „Opportunisme de la verité" noemt Rougemont zijn houding ergens, zoals hij zijn denken qualificeert als „penser avec les mains", hetgeen ongeveer op hetzelfde neerkomt; wie waar wil zijn en verantwoordelijk wil denken, denkt niet als een abstracte woordenmaniak, die in zijn redevoeringen over duizend jaar beschikt zoals een ander over een halve stuiver, maar denkt opportunistisch, d.i. het tegendeel van theatraal; denkt niet met de handen zoals de volkstribuun, maar zoals de pottenbakker, die vorm geeft aan het materiaal dat het zijne is.

CEREBRALE FANTASIE

F. Bordewijk: *De Wingerdrank*

Het *expressionisme*, dat in ons land betrekkelijk weinig invloed heeft gehad (veel minder b.v. dan in Duitsland), verschijnt op een bijzondere manier in de figuur van F. Bordewijk laat ten tonele. Is het geoorloofd Bordewijk een expressionist te noemen? Misschien in de letterlijke en litterair-historische zin niet geheel; maar naar de geest is hij (tot dusverre) stellig een adept van deze stroming, wier magische betovering overigens schijnt te zijn uitgewerkt. Karakteristiek voor de expressionist is de katastrophale stemming, zowel in de stof als in de stijl; het expressionisme heeft zich na de oorlog pas laten gelden als een massa-suggestie, hoezeer het overigens ook wortels in de negentiende eeuw mocht hebben, omdat de katastrophe, die over de hoofden der mensen was heengegaan, de geesten ontvankelijk maakte voor het schrille, pathetische, demonische, opgezweepte, cynische en (op de achtergrond) het idealistische; een eigenaardig mengsel van ideeën en gevoelens, dat slechts in de sfeer van de katastrophe een stijl kon worden.

Men heeft de stijl van Bordewijk ook wel als een voorbeeld van moderne zakelijkheid willen aandienen, maar ik geloof, dat zijn werk zich van deze nieuwe-zakelijkheidsmaniakken à la Revis te sterk onderscheidt om het met die soort boeken in één zak te doen. Meer en meer heeft deze auteur zich georiënteerd naar de expressionistische vorm; hij tracht zijn effect te bereiken door zijn personages te benaderen *van buiten af;* hij dompelt de wereld, waarin zij leven (of liever: figureren, zich gedragen) in een apocalyptisch bloedrood of groenzwart, hij onderstreept hun levenloosheid door hun gebaren sterker te maken dan hun ziel. Want in deze bundel verhalen, die de oneigenlijke titel *De Wingerdrank* draagt, zijn de mensen vrijwel allen levenloos, zoals alleen expressionistische figuren levenloos kunnen zijn; zij zijn producten van een koude fan-

tasie, die zich in de eerste plaats om de katastrophe bekommert en pas daarna om de mensen zelf. Zonder enige twijfel is dat bij Bordewijk bewust, opzettelijk; hij kan niet anders dan in de sfeer der katastrophe vertoeven, zodra hij gaat schrijven, en de vraag (die ik in een vorig artikel over zijn roman *Rood Paleis* heb gesteld), of Bordewijk soms schrijft in deze toon om zich tegen een dieper liggende standpuntloosheid ten opzichte van het leven te verdedigen, lijkt mij na de lectuur van *De Wingerdrank* meer dan ooit gerechtvaardigd. Deze maniakale concentratie, „in koelen bloede", op het hallucinatorische, verwrongene en groteske, is niet de gewone angstvoorstelling van de neurotische mens, die zich door schrijven van zijn angst tracht te bevrijden. Men heeft, althans bij het lezen van deze verhalen, niet de indruk, dat zij volkomen zonder litteraire bewustheid zijn ontstaan; wel zijn zij *daarna* goed geschreven, en in menig geval zelfs zeer suggestief, maar de lezer wordt *niet* gedwongen de angstvisioenen van Bordewijk, lamgeslagen door zijn stijl, te delen, als waren zij even werkelijk als de wereld van alledag; Bordewijk is in het geheel geen Kafka, en zelfs geen Poe geworden. Daarom zou ik de stijl van Bordewijk in dit stadium als expressionistisch willen qualificeren. Deze expressionist heeft weliswaar zijn zeer persoonlijke middelen, maar hij weet langzamerhand ook zeer goed, met welke middelen hij werkt; dat geeft het bewuste en levenloze aan Bordewijks demonische mensengestalten. Er ligt een obsessie aan ten grondslag, maar tussen de oorspronkelijke, obsederende voorstelling en de litteraire vormgeving ligt een moment van litteraire bewustwording, die *misschien* ook nu en dan berekening kan zijn. Bij de novelle *IJzeren Agaven* voel ik b.v. het procédé duidelijk als berekening, terwijl het suggestieve proza, dat *Passage* heet (en geïnspireerd lijkt op de Passage in Den Haag of Amsterdam), zulk een overbewuste tussenschakel wel het minst doet veronderstellen. Het eigenaardige echter van *al* deze verhalen is, dat zij cerebraal zijn, hoewel zij een beroep doen op de fantasie, het griezelinstinct, de demonische sfeer; in het ene verhaal vergeet men het cerebrale gemakkelijker dan in het andere, maar cerebraal zijn zij toch stuk voor stuk.

Van cerebraal naar theatraal is maar één stap. Ik denk hier b.v. aan een schilderij van A. C. Willink, dat (als ik mij niet vergis) „De Jobstijding" heet, en waarop in een onheilspellende, starre lege straat een vrouw aan komt rennen met een brief in de hand (ik beschrijf dit schilderij uit mijn geheugen, bij gebrek aan een reproductie, en verontschuldig mij dus bij voorbaat voor vergissingen in die beschrijving). De sfeer is hier uitstekend getroffen, hoewel men denkt aan zekere toneeldecors, en aan een toneelmatig „opkomen" van een acteur op een door het drama voorgeschreven moment; het cerebrale grenst hier aan het theatrale, maar doordat de schilder de elementen van zijn compositie beheerst, wordt het beoogde effect ook inderdaad bereikt. Men gelooft niet zozeer aan die vrouw met die brief, en aan de man, die zij tegemoet snelt, maar men gelooft aan de katastrophe, die als iets kouds en zelfstandig-monsterlijks in de lucht hangt. Welnu, als hij op zijn best is, weet Bordewijk deze katastrophale stemming, bereikt met haast kartonnen decors en haast toneelspelende mensen, in zijn verhalen te realiseren; men gelooft dan weliswaar niet aan zijn mannen en vrouwen en hun onderlinge betrekkingen, maar men gelooft aan de katastrophe, waarvan zij de cerebraal-theatrale figuranten zijn. Bordewijk echter is geen schilder, maar een schrijver, en daarom balanceert hij voortdurend tussen de mogelijkheden om als schrijver de schilder te overtroeven en die andere mogelijkheid, om in een procédé vast te lopen. En omdat het schrijven nu eenmaal andere eisen stelt dan het schilderen, is het laatste gevaar niet denkbeeldig.

Men neme als voorbeeld Bordewijks psychologie. Hij is een expressionist, en dus zeker geen psycholoog par droit de naissance; het karakteriseren van een wezen (al dan niet een menselijk wezen) komt bij hem voort uit de behoefte om bijzondere kenmerken (op een paspoort meestal vermeld als *gene*) zo sterk te dramatiseren, dat het wezen in quaestie in de fantastische, ook al sterk gedramatiseerde sfeer, kan gaan leven. Ik geloof niet, dat men zoiets psychologie mag noemen; het kan toevallig samenvallen met de karakteristiek, die een psycholoog van het wezen in quaestie zou geven, maar de geaardheid

der belangstelling is zeer verschillend. De agaven zijn bij Bordewijk inderdaad van ijzer, en geen spontaan groeiende planten; zij kunnen daarom wel bedrieglijk op echte agaven lijken, maar daarom leven zij nog niet. In wezen bestaat er voor Bordewijk geen verschil tussen een ding en een mens; zijn mensen zijn levende (d.i. bewegende, initiatief nemende) dingen, vervaarlijke mechanieken, en daarom bij al hun beweeglijkheid toch in laatste instantie levenloos. Tot op zekere hoogte geldt dat zelfs voor zijn levendste roman, *Bint*, waarin hij, tot dusverre, een maximum aan psychologie en immanente spanning heeft bereikt... zijns ondanks, zou men haast zeggen, want ook hier wordt het psychologische bereikt met de middelen van de fantast, die door dramatische overdrijving van bepaalde kenmerken sfeer wil scheppen. De schooldirecteur Bint en zijn leraar De Bree worden echter levend, hoewel de auteur veel moeite doet om hen in de visionnaire wereld van zijn cerebraal-theatrale verbeelding vast te houden. Maar *Rood Paleis* wordt al weer volkomen beheerst door een gebouw (het bordeel), een ding dus; de buurt Huissens, de „attractieterreinen", de ijzeren agaven, de straatjes met de zonderlinge Amsterdamse namen (Keizerrijk), de architectuur van de Passage, zij zijn de alles beheersende elementen in de bundel *De Wingerdrank*, waarin de mensen gedramatiseerde dingen zijn, onderhorig aan de tyrannie van het levenloze. Men zou op Bordewijks wereld kunnen toepassen, wat hij Van Rena, de hoofdpersoon van de novelle *Passage* laat denken:

„Niet alleen de meest grootsche, ook de merkwaardigste schepping van den mensch, dacht hij, is de stad. Hij bedoelt slechts gebouwen te scheppen, hoogstens straten, hoogstens wijken. Zijn uitbreidingsplannen zijn altijd partieel. En er ontstaat een stad, iets dat niet zoomaar een groepeering is van gebouwen, evenmin als een zee een groepeering is van golven. Er ontstaat iets waaraan hij nauwelijks deel heeft, hij heeft deel aan de huizen, niet aan de stad. Uit de steenen en de mortel van den mensch ontstaat iets buiten zijn wil. Zoo ontstaat buiten den wil van de moeder om het kind uit haar bloed en haar vleesch. En niet minder hecht dan de band des bloeds is de band van het steen. ... Poogt de mensch, dacht

Van Rena, een mensch te scheppen, dan ontstaat er een Golem. Poogt hij een stad te scheppen, dan ontstaat er een Canberra."

Alle mensen nu, die Bordewijk schept, hebben een Golemkarakter. Zij zijn van leem en het leven, dat in hen geblazen is, neemt het feit niet weg, dat zij van leem zijn. Zij hebben een ziel, een persoonlijkheid. De „man in gezelschap van zijn valies", die Van Rena heet, krijgt pas betekenis voor de lezer door zijn wonderlijke hartstocht om boven in de Passage een kamer te betrekken. „De mensch ziet zich, dacht Van Rena, in de Passage op zijn voordeeligst, omdat de Passage de illusie schept van het interieur. De mensch is nu eenmaal het interieursbeest bij uitstek. Dit hybridisch interieur wordt door zijn naïeve behaagzucht uitgebuit. Want behaagziek is hij voor zich zelf wel het meest. En, dacht Van Rena, het is een tragische controverse in den geest, een splijting, dat de mensch, wien het interieur zoo goed kleedt, toch de ruimte zoekt die hem misstaat."

De mensen als „interieursbeesten", die het zuiverst gesymboliseerd worden door de atmosfeer van de Passage: zo kan men de personages van Bordewijk misschien het best zien. Zijn katastrophe is ook altijd de katastrophe van interieursbeesten, d.w.z. van wezens, die door de architectuur van hun omgeving worden bepaald. Het ongure Huissens is zulk een interieur; de griezelige ploert La, die er woont, is een interieursploert. Sodom in het laatste verhaal van deze bundel (een modernisering à la Bordewijk van het Bijbelverhaal), is ook een interieur, en John Hova, de zakenman, die er met zijn aartsengelen Miek en Gabry rondwaart, een interieursgod.

Een bundel als *De Wingerdrank* kan men aanvaarden als een soort litteraire Spielerei, dikwijls geslaagd, soms weinig geslaagd, kunstmatig. Maar hoe zal Bordewijk, de expressionist, zich bevrijden van deze hallucinatorische wereld, die wij langzamerhand beginnen te kennen als *zijn* speciale interieur? Hoe zal hij van buiten af naar binnen doordringen? Of zal hij het er bij laten? Zijn volgende roman, zal daaromtrent wel uitsluitsel geven.

EEN „SIAMESE" ROMAN

MAURICE ROELANTS: *Alles komt Terecht*

Van de z.g. „Dichters van *'t Fonteintje*" (achter welke arcadische naam men de dichters Maurice Roelants, Richard Minne, Karel Leroux en Reimond Herreman moet zoeken, die in 1921 samen het tijdschrift *'t Fonteintje* oprichtten, waaruit enkele jaren later een bloemlezing van hun poëtisch werk is samengesteld) is Maurice Roelants voorshands de enige, die bewezen heeft ook als prozaïst iets te zeggen te hebben ... en te kunnen zeggen. Roelants is als dichter stellig een minder originele geest dan de grillige en speelse Minne, maar deze laatste, van wie een curieus verhaal, *Heineke Vos en zijn Biograaf*, het licht heeft gezien, bleek als prozaschrijver wat al te erg in beslag genomen door zijn krampachtig geforceerde vernuftigheidsdrang, die op den duur vermoeiend werkt; de grillige speelsheid der poëzie wordt in het proza gemakkelijk een procédé, al was het alleen reeds vanwege de langere adem, die het proza nu eenmaal vergt. Bij Roelants vindt men de geforceerdheid der intellectuele Vlamingen soms ook wel (het meest in zijn korte roman *De Jazz-speler*), maar zij is bij hem nergens het wezenlijke bestanddeel van zijn stijl. Die stijl wordt veeleer gekarakteriseerd door een spontaan psychologisch raffinement, waaraan alle opzettelijkheid vreemd is; het gebied, dat de romanschrijver Roelants bestrijkt, is misschien niet bijzonder groot, maar hij beheerst het dan ook inderdaad, en niet slechts voor de leuze. In de eerste plaats heeft hij zijn concreetheid, zijn gevoel voor de nuance van het landschap, het huis, het huwelijk, de weifeling, voor de ontbinding, die zichzelf tracht te controleren door aan een ideaal van harmonie vast te houden, te danken aan een persoonlijk verwerkte invloed van zijn leermeester Karel van de Woestijne; persoonlijk verwerkt, want Roelants is eenvoudiger, meer gespitst op het psychologische.

Aan uwen boezem einden alle tochten,
mijn vrouw, die mij met God en mensch verbindt,
Altijd ontboeid en nimmer vrijgevochten,
troost zich mijn ziel aan u en aan ons kind.

Met u en bruinen Herfst in dezen huize,
de appels geblonken op de schouw, in rij,
wachtende boeken, vuur en vlammend suizen,
is 't hart, hoe droef ook, toch onzegbaar blij.

De sfeer, die de lezer tegemoet komt uit deze regels uit de bundel *Het Verzaken*, geeft meer in het algemeen ook de concreetheid van Roelants' proza uitstekend weer. Het is de beperktheid van het huis, het landschap en het huwelijk, die aan Roelants' stijl tevens het karakter van volstrekte echtheid en zuiverheid geeft; de beperktheid is, met andere woorden, voorwaarde voor de echtheid en zuiverheid. Men leze zijn als geheel ongetwijfeld het best geslaagde roman *Komen en Gaan*, waaraan zijn voorlaatste boek *Het Leven, dat wij Droomden* geen wezenlijke waarde heeft toegevoegd; de zuiverheid van het echtelijk probleem, dat er in gesteld wordt, komt voort uit de beperktheid van het onderwerp, de soberheid en pregnantie van de verteltrant hangen nauw samen met het ontbreken van die speciale dikdoenerij, waardoor zovele romans met een beperkte gezichtskring hun auteur een gewichtiger voorkomen willen geven. In het genre is *Komen en Gaan* een feilloos geschreven boek; en nu bedoel ik met „feilloos" niet alleen een uiterlijke compositorische correctheid, maar ook, en vooral, de volkomen harmonie tussen bedoeling en resultaat, tussen probleem en probleemdragers, tussen psychologische verfijning en beschrijvende poëzie, kortom: tussen inhoud en vorm. Een van de bekoringen van deze stijl is ook de lichte dialectische kleur van de taal, die hier stellig geen „separatistische" Vlaamse eigengereidheid genoemd mag worden; de Vlaamse woorden en zinswendingen symboliseren bij Roelants een graad van provincialisme, die ook de graad is van zijn beperktheid (zelfbeperking) in het algemeen, en dus zijn werk ten goede komt.

De „provincie" van Roelants' denken en voelen betoogt dus geenszins tegen een europese levenshouding, want zijn zelfbeperking is het tegendeel van zelfgenoegzaamheid; wanneer de Vlaamse letterkundige wereld, die meer nog dan de Nederlandse een familjaar aanzien heeft, hem een rol toebedeelt, die hem kolossaler doet schijnen dan hij is, dan kan men dat alleen toeschrijven aan een nijpend gebrek aan *werkelijk* representatieve figuren, waardoor de representatieve enkelingen, die er zijn, bij alle plechtige gelegenheden (en die zijn er bij de vleet) ook voor datgene moeten opdraaien wat zij *niet* zijn. Beschouwt men het scheppend werk van de prozaschrijver Roelants, zijn laatste roman *Alles komt Terecht* inbegrepen, als een geheel, dan ziet men een gave figuur voor zich, die zich angstvallig onthouden heeft van de in Vlaanderen zo gebruikelijke veelschrijverij en aan de beperktheid van zijn wereld een accent van persoonlijkheid en zuiverheid dankt, waarvoor men veel geraas van litteraire programma's cadeau geeft.

Het officiële representeren, waarvan ik hierboven gewaagde, heeft bovendien, blijkens *Alles komt Terecht*, dat na een periode van lang zwijgen verschenen is, op Roelants' stijl geen enkele nadelige invloed gehad; ook ditmaal wordt men telkens weer getroffen door de zuiverheid, die van de beperktheid uitgaat, en dat te meer, omdat de schrijver zichzelf hier alle gelegenheid had kunnen geven om in het tegendeel van zuiverheid te vervallen. Een van de belangrijkste personages van *Alles komt Terecht* is n.l. de grote zwendelaar Jules Rapallo, die, zoals ik uit het voorwoord meen te moeten opmaken, geinspireerd werd door de dezer dagen overleden Julius Barmat. Nu is er voor een schrijver als Roelants,wiens belangstelling tot dusverre hoofdzakelijk bepaald werd door onderwerpen zijn eigen milieu betreffende, geen beter kans om naast de roos te schieten dan de beschrijving van de grote zwendelaar, geldmagnaat, goochelaar met waarden en woorden; het pleit daarom wel sterk voor Roelants' begrip van zijn eigen talent, dat hij zich door deze Jules Rapallo geen ogenblik heeft laten verleiden buiten zijn eigen sfeer te treden. „Deze roman is", zegt hij in het voorwoord, „een eenvoudig „document humain", aan geen tijd en speciaal persoon gebonden. De lezer

zal echter plotseling het jaar en den naam van den grooten goochelaar met geld, eer en levens aanwijzen. Van Pascal uitgegaan, moet ik mijns ondanks vervallen in een waarschuwing van koddigen aard: de actualiteitsstorm zal overgaan, en dan zullen, zooals te voren, gewone menschenharten kloppen, daar waar een schandaalheld, die op zijn beurt slechts een ander, zij het ook gevaarlijk mensch was, is voorbijgegaan."

Dit is een juiste bepaling van het „gehalte" van Roelants' roman door de schrijver zelf. Intuïtief heeft hij Jules Rapallo in zijn eigen sfeer getrokken door hem in het eerste deel te laten zien als de projectie van Bert de Corte en in het tweede deel als de projectie van Willem Ottevaere; twee vrienden, twee temperamenten, die hun gedenkschriften schrijven over eenzelfde huwelijksperiode, waarin de zwendelaar Rapallo een rol speelt, die nu door de twee temperamenten wordt geïnterpreteerd. Het voordeel van deze methode is, dat Roelants er zich van onthouden kan, Rapallo te veel te verzelfstandigen; evenals van de maan ziet de lezer van hem bepaalde „schijngestalten", die zijn psychologische habitus juist zover onthullen als nodig is voor de bewoners van Roelants' betrekkelijk kleine, maar intensief verkende planeet. Wat de lezer dus van Rapallo ziet, is volkomen verantwoord, al vermoed ik (hetgeen trouwens niet ter zake doet), dat hij met de historische Julius Barmat maar tamelijk weinig overeenkomst heeft. Roelants heeft er zich voor gehoed, om met de journalistieke verwatenheid der epigonen van Ehrenburg c.s. „op te hakken" over milieu's, die hem innerlijk vreemd zouden zijn gebleven; opnieuw blijkt de waarde van zijn zelfbeperking.

Daarmee wil ik niet zeggen, dat het procédé van de in twee gedenkschriften verdeelde roman Roelants volkomen gelukt is. De zwakke kant van *Alles komt Terecht*, die ik niet verzwijgen kan bij alle waardering, die ik voor het boek heb, is, dat Bert de Corte en Willem Ottevaere, die volgens de romanfictie twee afzonderlijke mensen (zij het dan ook intieme vrienden) moeten zijn, samen al te duidelijk een Siamese tweeling, luisterende naar de naam Roelants, opleveren; anders gezegd, de auteur Roelants schrijft tweemaal zijn eigen gedenkschriften, in twee verschillende toonaarden, maar het

zijn beide documenten van Roelants' eigen psyche. Bert de Corte, echtgenoot van de vrouwelijke hoofdpersoon Hélène en meer dan hij zelf beseft de dupe van Rapallo, is een door de gebeurtenissen hypochonder geworden, maar snel weer vergetende sociale helft van Roelants; Willem Ottevaere een op het kritieke moment luchtiger, in wezen verantwoordelijker, vrijer en philosophischer andere helft van dezelfde Roelants: een tikje theoretische celibatair en „glimlachende eeuwige reiziger", waarin de schrijver, naar ik gis, een stuk wensdroom heeft belichaamd, terwijl hij meer Bert de Corte *is*. In ieder geval zal de lezer zich niet kunnen verzoenen met de fictie (waarop Roelants in zijn voorwoord nog eens extra de nadruk legt, zoals dat te doen gebruikelijk is ten opzichte van gedenkschriften, die men „uitgeeft"), dat Bert de Corte en Willem Ottevaere werkelijk twee personen zijn, want daarvoor schrijven zij beiden te veel het handschrift van hun „uitgever".

Eenmaal aangenomen echter, dat dit de zwakke kant van het boek is, die b.v. *Komen en Gaan* niet heeft: dan kan men er aan toevoegen, dat het gebrek het effect van de roman *niet* bederft. Het is zelfs wel curieus om twee nuances van Maurice Roelants om één vrouw te zien bewegen; een vrouw, die evenals Rapallo dus projectie is van de twee gedenkschriftplegers, en die uitstekend geobjectiveerd is, zeker niet minder goed dan Claudia in *Komen en Gaan*. Roelants' vrouwelijke personages hebben allen een zekere overeenkomst, ook in hun relatie tot de mannen, waarin de vrouw eigenlijk domineert, als behoedster van het gezin, als echtgenote en moeder, vertegenwoordigster van een stuk matriarchaat, maar ook als de troebele en troublerende factor in het leven van de man. Deze Hélène is een rijpe getrouwde vrouw, die zich in de armen werpt van de rokkenjager Rapallo, om zich schadeloos te stellen voor een teleurstelling bij Willem en een leven van regelmaat met Bert; een *dionysische* daad zou men kunnen zeggen, een uitdaging aan die teleurstelling en die regelmaat tegelijk, die haar bestaan als mens voorgoed dreigen te bepalen. Daarom zoekt zij de man met de slechtste reputatie, in „een soort bruiloft van de aftroggelarij en de roofzucht". De episode blijft echter episode, de wulpsheid wordt ingedamd door

de berusting; of om het met woorden van Roelants' glimlachend-philosophische alter ego Willem Ottevaere te zeggen: „Jawel, er zijn afgronden in het menschelijk leven en ik ben in staat om zijn somberen biograaf Dostojefski met ontzag te naderen. Maar laat mij mijn hart wegschenken aan de pirouet, die dreigende conflicten beëindigt."

De positiviteit van de pirouet contra Dostojewsky blijft bij een katholiek schrijver als Roelants, ook al houdt hij zich in zijn werk (evenals François Mauriac, aan wie hij zeer verwant is) ver van alle kerkelijke conformisme, toch lichtelijk ongeloofwaardig. Het slot van *Alles komt Terecht* is een docerende brief van Willem aan Hélène, die geschreven lijkt door een dartel geworden seminarist, die zich inbeeldt een philosophische Lebemann te zijn; het is een onzuiver slot, dat weggelaten had moeten worden, maar toegevoegd schijnt om de dreigende schim van Dostojewsky, die achter de door Roelants zo zeer beminde Pascal opduikt, met een pirouetje te kunnen verjagen. Helaas, met pirouetteren en jodelen verjaagt men noch de consequenties van Pascal, noch die van Dostojewsky; men moet dus liever ook niet doen alsof. De waarde van Roelants' roman ligt niet in het slotpreekje, maar in de objectivering van een beperkte (in zelfbeperking omgrensde) wereld door psychologie en poëzie, die in hun raffinement en zuiverheid volkomen voor zichzelf spreken.

NA HET DEBUUT

HERMAN BESSELAAR: *En Wie Weet*
LEONHARD HUIZINGA: *Het Vierde Geslacht*
BEN VAN EYSSELSTEIJN: *Tusschen Zuiderkruis en Poolster*

Eigenlijk is dit wel een van de somberste hoofdstukken, waarop de critiek verplicht is de aandacht van de lezer te vestigen: het *tweede boek* van de debutant. Er zijn auteurs, die in een eerste boek de indruk maken van iets persoonlijks te zijn, of te willen zijn. Zij hebben stof voor zulk een eerste boek, het leven heeft hen op een of andere manier opgescheept met een voorraad ervaringen, waarvan zij zich het best kunnen bevrijden door ze van zich af te schrijven. Het geeft de auteur een zekere rust, een dringend probleem in een stuk litteratuur geobjectiveerd buiten zich te zien treden, koud te zien worden, nadat het in hem gloeiend en benauwend was; de obsessie is van hem afgevallen door de vormgeving. Ook iemand, die geen boeken schrijft, kent dat gevoel bij het op schrift stellen van een brief, waarin hij zich als het ware „ontdoet" van een problematische verwikkeling door het geval aan het papier toe te vertrouwen. ... Daarom kan zulk een eerste boek ons zoveel sympathie inboezemen, ook al is het volstrekt geen litterair meesterwerk, ook al zijn er aanwijzingen, dat de debutant gebruik maakt van litteraire middelen, die men niet ongestraft voor een tweede maal zou kunnen gebruiken; de sympathie van de lezer wordt geboren uit de noodzakelijkheid, die hij in dit afreageren van lang opgekropte gevoelens speurt.

Maar goed: het eerste boek is geschreven, gedrukt, gepubliceerd en met sympathie begroet; de schrijver is zijn eersteling kwijt, hij heeft het ei gelegd, dat hij *moest* leggen. Wat nu? Er is iets gebeurd, waarvan de schrijver, hoe dan ook, de consequenties zal hebben te trekken; hij is n.l. van particulier met een probleem dat hij af moest reageren... schrijver geworden; de critici hebben hem ingeschakeld in het litteraire productieproces, wenkjes gegeven, pluimpjes, stompjes, kortom, zij hebben hem (vaak huns ondanks) verplicht tot het tweede

boek, of tenminste hem het gevoel van verplichting gegeven zijn eersteling niet alleen te laten. Dit is een kritiek moment, want het is volstrekt niet gezegd, dat de schrijver van een sympathiek, noodzakelijk eerste boek ook een tweede kan schrijven; hem dreigt nu het gevaar, dat hij „zijn belofte moet inlossen". Men ziet dan ook vele schrijvers aan hun tweede boek te gronde gaan, omdat zij zich verbeelden haast te moeten maken. Er is iets griezeligs in het tafereel van het (in wezen *dode*) litteraire mechanisme, dat vat krijgt op een *levend* mens, uitsluitend en alleen, omdat hij niet kan wachten, tot er opnieuw iets rijp en noodzakelijk in hem is geworden. Hij maakt zijn tweede boek... en plotseling is al het sympathieke van de eersteling verdwenen; alle onhandigheden, die in die eersteling goed werden gemaakt door het gevoel van noodzakelijkheid, dat de schepping begeleidde, zijn nu uitgegroeid tot geweldige vergissingen, alle stijlonzuiverheden doen zich nu voor als trucs en phraseologie. Deze schrijvers vergeten, dat men maar eenmaal een eerste boek schrijft en dat het tweede een nieuwe bevestiging eist, wil het niet neerkomen op een kolossale mislukking.

Zulk een mislukking is mijns inziens het tweede boek van Herman Besselaar, wiens eerste boek, *Reis naar de Volwassenheid*, een sympathieke, want noodzakelijke zelfbevrijding was van iemand, die met zijn jeugd in het reine wilde komen. Een roman in de strikte zin kon men deze autobiographisch gekleurde aantekeningen niet noemen; het boek hield het midden tussen een roman en een kroniek, en was, zoals ik hier destijds schreef, voortgekomen uit de behoefte om door kroniek, autobiographie en biecht grote schoonmaak te houden in eigen zielehuishouding. De neiging tot litteraire trucquage, die Besselaar allerminst vreemd was, corrigeerde hij zelf zoveel mogelijk door zijn schrijfmethode, waarmee hij vast dreigde te lopen in een bepaald schema, telkens te herzien. Deze methode verried een behoefte aan eerlijkheid jegens zichzelf en anderen, en in zoverre was zij een bewijs van des schrijvers zuivere bedoelingen, maar zij was ook het symbool van stylistische onvastheid. „Ik geloof niet", schreef ik in mijn artikel over *Reis naar de Volwassenheid*,

„dat iemand, die volkomen zijn stijl gevonden heeft, zo voortdurend de noodzaak zal beseffen zichzelf binnen het raam van één geschrift op conventionele afdwalingen te betrappen; er steekt een stuk onzekerheid in de schrijfwijze van Besselaar, omdat hij inderdaad nog niet precies geweten heeft, waar hij aan toe was, toen hij begon met het noteren van jeugdherinneringen." Maar omdat Besselaar een psychologisch zelfportret gaf in de gedaante van Jan Boogaers, een jongetje, dat in een calvinistisch milieu wordt opgevoed en zelf de wereld langzamerhand ontdekt, bleef de ontdekking, van die wereld, de bevrijding van benauwende jeugdervaringen, belangrijk genoeg om die stylistische onzekerheid te compenseren.

Nu heeft Besselaar, eer het volgend jaar koud was, zijn tweede boek geschreven, waarin hij een compleet fiasco maakt. Alle fouten van zijn *Reis naar de Volwassenheid* verschijnen hier monsterlijk vergroot, en zonder het tegenwicht, dat zij zo broodnodig hebben; de schrijver is litterair geworden, zijn verhaal een moeizaam en snel verlopend verzinsel in de hakkelige, vulgaire tegenwoordige-tijd-stijl, die de mode meebrengt. Niet de eigen levenservaring is ditmaal de basis; Besselaar heeft mir nichts dir nichts een vrouw (Laura van der Voorde, een journaliste, romantisch, onevenwichtig, op jacht naar liefde, bezeten door reislust, afkerig van de conventie, etc. etc.) als onderwerp van zijn *En Wie Weet* gekozen; deze vrouw wordt verondersteld in Besselaars roman niet alleen te handelen, maar ook te denken en te voelen. Deze sprong (van het autobiographische naar een der riskantste ondernemingen: de uitbeelding van een vrouwelijk karakter door een man), is Besselaar te machtig geweest; hij komt in de sloot terecht, alhoewel zijn heldin, na velerlei amoureuze ervaringen, die haar onbevredigd laten, een romantische Spanjaard (caricatuur van Mellors uit *Lady Chatterley's Lover*) ontmoet en naar het strijdende Spanje verdwijnt. „Ik wil mijn eigen conflict voegen bij het groote conflict van de Spaansche gemeenschap, die mij dierbaar is, om vele redenen, niet alleen van geestelijken aard", schrijft Laura aan haar ouders. „Ik geloof, dat ik iets van Spanje in mij draag, iets dat vleesch en bloed zou kunnen worden. Voor mij is Spanje de toekomst. ... West-

Europa is doodgepraat en doodgedacht; een fin-de-siècle-museum met veel stoffige pluche. ... Mijn hartstocht gaat uit naar Spanje, waar vrijheid, gelijkheid en broederschap geen tentoonstellingsfenomenen zijn van ijzeren zwaarte, doch inspireerende visioenen." Enzovoort. Deze Laura, ondanks haar ostentatieve modernigheid toch stevig verwant aan Emma Bovary, is een pure hysterica, en Besselaar zou ons een dienst bewezen hebben door haar, even zakelijk als Flaubert, als zodanig te analyseren; maar hij vindt de stuipjes van Laura veel te interessant om het zover te brengen. Voor alles heeft Laura hevige en snel weer bekoelde belangstelling: voor jonge mannen, voor de N.S.B., voor het communisme, en zij behoudt zich voor „over alle dingen verschillende meeningen te koesteren, zoowel vóór als tegen". Dat kan heel skeptisch en heel „diep" zijn, maar bij Laura is het een symptoom van onbevredigde flodderigheid. „Op de krant zouden ze me allang het zwijgen hebben opgelegd, ze vinden mij onevenwichtig en geëxalteerd, ze lachen mij uit als ik me over iets opwind." Die lui van de krant zijn in dit opzicht toch nog zo gek niet, zou ik zeggen, want wat er verder dan ook op hen aan te merken moge zijn, in hun diagnose van hun vrouwelijke collega Laura van der Voorde zijn zij Besselaar vooruit. ...

En bangste vraag: wat zal de Spaanse republiek, die voor haar vrijheid vecht, met deze Laura moeten aanvangen? Het is mogelijk, dat een Nederlandse journaliste, die in het begin van de burgeroorlog in Barcelona op de barricaden gestreden heeft, volgens de krantenberichten, Besselaar heeft geïnspireerd, maar ik hoop voor de dame in quaestie, dat het portret dan niet lijkt. ...

Met dat al is het jammer van *Reis naar de Volwassenheid*, deze val. Dat Besselaar zich revanchere.

Evenmin kan ik bewondering hebben voor het tweede boek van Leonhard Huizinga, die met zijn *Gestroomlijnde Wereld* vele harten schijnt te hebben betoverd. Nu, dit boekje had zeker iets origineels en onderscheidde zich daardoor van andere reisbeschrijvingen, dat het geen reisbeschrijving was, maar een serie kosmopolitische causerieën van een globetrotter, variërend tussen vlot en would-be, soms ook plotseling

even spontaan en zuiver. Daarop laat de schrijver nu een roman volgen, die aanzienlijk minder origineel is, of liever het tegendeel van origineel. Terwijl het tweede boek van Herman Besselaar een mislukking is, maar een mislukking, die vooral op overhaasting en wanverhouding tussen bedoeling en vormgeving wijst (in zoverre een mislukking met ere!), is het tweede boek van Huizinga een gewoon conventioneel werkstuk, dat uiteenvalt in twee procédé's: de *kroniek* der eerste drie geslachten, en de *familieroman* van het vierde geslacht der Rotterdamse scheepsbouwersfamilie Broos. Het eerste procédé is „skandinavisch" van opzet: de oude Broos, de jonge Broos en de nog jongere Broos worden in een strak gehouden, niet onverdienstelijk gestyleerd proza, in hun evolutie van smidse tot grootbedrijf snel voorgesteld in hun faits et gestes; ware de roman zo doorgegaan, hij had behoorlijk kunnen worden.

Maar in de beschrijving van het vierde geslacht, het moderne, keert Huizinga terug tot het beproefde genre van de vlotte, gladde familieroman; hier wordt de stof oninteressant, vooral omdat alle samenhang met de voorafgaande kroniek zoek is. Men zou verwachten, dat de schrijver de erfelijkheid of de tragedie van ontwikkeling en degeneratie in het middelpunt van de belangstelling zou trekken, maar daar merkt men niet veel van. Mr Robert Broos, de opvolger van zijn vader als directeur van het bedrijf, verlooft zich met een verarmde freule, hetgeen niet zonder psychische conflicten verloopt. De huwelijksreis wordt (figuurlijk) een ontsporing, de jonge vrouw reist terug, de echtgenoot door naar Constantinopel, waar hij uit de band springt (gelegenheid voor Huizinga om zijn bekendheid met de stad te demonstreren). Er zijn nog andere vertegenwoordigers van het vierde geslacht die de aandacht vragen, maar nergens komt Huizinga in zijn typering van die personages boven het vlot en oppervlakkig beschrijven uit.

Een mislukking wil ik *Het Vierde Geslacht* niet noemen. Om iets te laten mislukken, moet men iets riskeren; men krijgt niet de indruk, dat er met deze roman iets geriskeerd werd, zoals ongetwijfeld Besselaar iets riskeerde. De toon is zo onpersoonlijk, de stijl zo gemakkelijk en kleurloos, dat men

aan het adaptatievermogen van de schrijver direct gelooft; hij zal zonder bezwaar nog vijf romans kunnen voortbrengen. Maar waar is zijn risico?

Besluiten wij voor ditmaal met de roman van Ben van Eysselsteijn *Tusschen Zuiderkruis en Poolster*. Van Eysselsteijn neemt hier het thema weer op van de Vliegende Hollander, maar hoofdzaak is in dit boek toch de geschiedenis van de matroos Hubert de Vries, vereerder van de vrouw van zijn kapitein, wiens onmenselijkheid hem, na haar dood, tot wraakneming drijft. Twee jaar jaagt hij achter zijn wild aan, maar het is een ander, die toegrijpt: de duivel of de legendarische Van der Decken. Volgens aantekening van de schrijver berusten verschillende episodes uit dit romantische boek op verhalen van een werkelijke Hubert de Vries en van zijn vader. Dat neemt niet weg, dat zij volkomen romantisch blijven. Van Eysselsteijn is ook in een verhalend boek als *Tusschen Zuiderkruis en Poolster* een toneelschrijver, in die zin, dat zijn personages „rollen" zijn, romantische, dramatische rollen; figuren, niet ongelijk aan die uit onze jongensboeken, berekend op sfeer, spanning, illusie van het geheimzinnige en onwerkelijke. Zulke boeken lenen zich bij uitstek voor verfilming, omdat zij geheel op het visuele zijn ingesteld; ik kan dit „scenario" aan onze nationale filmindustrie, die nog nauwelijks bestaat, van harte aanbevelen, zij zou er pleizier aan beleven!

DIDEROTS DILETTANTISME

Dr H. Brugmans: *Diderot*, 1713–1784

Wie was Diderot?

Denis Diderot (1713–1784) was de zoon van een messenmaker uit Langres in Champagne, een van de vertegenwoordigers van de eeuw, die men de eeuw der „Verlichting" noemt, en voorts, met d'Alembert, redacteur van de *Encyclopédie*, een werk, dat de ganse voorraad menselijke cultuur wilde omvatten. Als redacteur van deze voorganger van Winkler Prins, die men nochtans om de strekking maar zeer betrekkelijk met onze encyclopaedieën kan vergelijken, is hij in Nederland, merkwaardig genoeg, veel meer bekend geworden dan als schrijver; dat wil tevens zeggen, dat men een van de verrukkelijkste auteurs van Frankrijk hier meestal ongelezen laat, hoewel men een keur van zijn beste en betoverendste geschriften thans verenigd kan vinden in één smakelijk deeltje op dundrukpapier, bezorgd door de Diderot-minnaar André Billy en uitgegeven in de bekende Pleiade-reeks. Een eigenaardige achteruitzetting; ten onzent weet men meer van Voltaire, Montesqieu en Rousseau, die minder „modern" zijn, dan van Diderot, een geest, wiens beweeglijkheid, ongegêneerdheid, ijver, speelsheid, zakelijkheid en veelzijdigheid ons toch veel vertrouwder moesten voorkomen dan zelfs de *Confessions* van Jean Jacques. Een feit is, dat Diderot half en half werd doodgedrukt door zijn faam als encyclopaedie-redacteur, die niet een vijfde van zijn qualiteiten weergeeft; want Diderot was allerminst het type van de rationalistische voorlichter; hij was dat *onder meer*, maar vóór alles was hij een der laatste grote *dilettanten*.

Met dilettant bedoel ik hier een soort universele geest, die door een optimistisch temperament in staat werd gesteld vele dingen te overzien en steeds met de blik van de onbevooroordeelde, oorspronkelijke, scheppende mens; door deze bon-

homie, die een van de meest in het oog lopende karaktereigenschappen is van zijn persoonlijkheid, kon Diderot zich verre houden van de verbittering en de utopieën, waarin een Rousseau verviel en over de „diepste dingen" des levens spreken met een accent van kristalheldere oprechtheid. Deze scherpe psycholoog en onvermoeibare verzamelaar van feiten lijkt in zoverre iets op Julien Benda, dat zijn leven niet tragisch is geweest (al heeft hij voor zijn ideeën in de gevangenis gezeten), en ook nooit de allures van het tragische en verscheurde heeft aangenomen. Wie in Diderot onderduikt, onverschillig haast op welke bladzijde van zijn beste werken, wordt steeds weer betoverd door de natuurlijke levensvreugde van zijn universeel dilettantisme. Het troebele en mysterieuze ontbreekt in zijn geschriften volkomen, hoewel hij een man was, die gemakkelijk tot tranen werd geroerd en bovendien een goed vriend; in zijn „sensibilité" is hij altijd intelligent en altijd óók een „gewoon mens", zonder profetengebaren, in menig opzicht zelfs een oneerbiedige burgerman, verzot op praten en gezelligheid sans phrases. (Men kent de anecdote, dat hij bij zijn visite aan het Russische hof Catharina II in het vuur van het gesprek familjaar op de knieën tikte, zodat zij een tafeltje als barrière moest laten aanrukken.) Alle paradoxen in zijn oeuvre kunnen niet verbergen dat zijn persoonlijkheid rijk was door spontaneïteit en eenvoud; die eigenschappen maakten hem vrijwel geheel ongevoelig voor grote woorden en dikke leuzen. Diderot is voortdurend in tweegesprek met zichzelf, en dat niet alleen in zijn dialogen, zoals *Le Neveu de Rameau* (een meesterstukje van samenspraak tussen de „philosoof" en zijn dubbelganger, die alle philosophische deugd aan zijn laars lapt), *Entretien d'Alembert et Diderot, Supplément au Voyage de Bougainville, Paradoxe sur le Comédien* e.a. Het tweegesprek is *zijn* vorm van harmonie en gezondheid, omdat uit het spel van argument en tegenargument de bevrijding door het denken geboren wordt; deze dilettant maakt daarom de indruk van een man zonder systeem en zonder partij te zijn, hoewel hij, polemisch als hij was, ieder ogenblik met systemen werkte en heftig partij koos.

Diderot kan alleen een opvoeder zijn voor degenen, die niet aan abstracties kleven; hij had overigens opvoedersqualiteiten bij de vleet, maar hij sprak niet met meer paedagogische zwaarwichtigheid dan hij kon verantwoorden door de soepelheid en buigzaamheid van zijn taal, en daarom liet hij geen gesloten systeem na, zoals Hegel of Thomas van Aquino, zelfs geen stel maatschappelijke en paedagogische normen, zoals zijn tijdgenoot Rousseau. Dilettant is Diderot gebleven in de beste zin die het woord maar hebben kan; en wie in plaats van bij zijn reputatie te blijven staan er toe over gaat hem te lezen, zal verbaasd zijn over de rijkdom, die hem uit deze schijnbaar zo achteloos geproduceerde geschriften tegemoet komt. Diderot schreef *voor zijn pleizier;* ook deze uitdrukking weer in de beste zin gebruikt. Hij liet talrijke manuscripten na, die pas jaren later het licht zagen, waaronder zijn beste werken. Het was Goethe (in veel opzichten verwant aan Diderot door zijn groot dilettantisme), die in 1821 *Le Neveu de Rameau* voor het eerst bekend maakte in een Duitse vertaling naar een onbekend handschrift, zodat men hem er, blijkens een gesprek met Eckermann, van verdacht deze dialoog zelf geschreven te hebben; pas in 1891 verscheen de *Neveu* in de oorspronkelijke tekst. De behoefte om zich door middel van de pen te uiten was bij Diderot even opmerkelijk als zijn betrekkelijke onbekommerdheid om het lot van zijn geschriften.

En in ieder opzicht is deze geest: *ondogmatisch;* of zoals hij het zelf zegt: „'s morgens dogmatisch voor iets en 's avonds dogmatisch tegen iets", en dat nog niet eens uit de lust om tegen te spreken. Het ondogmatische uit zich bij Diderot in de eerste plaats in de grote beweeglijkheid van zijn denken, dat slechts scherpe grenzen trekt om altijd weer tot de betrekkelijkheid van alle grenzen terug te keren. „Tout animal est plus ou moins homme; tout minéral est plus ou moins animal. Il n'y a *rien de précis* en nature"; deze uitspraak, die Diderot de dromende Alembert in de mond legt, is typerend voor zijn toch zo precieze geest, die nooit in een dogma of een „indeling" vastliep. [1] Hoewel een „man der Verlichting" is Diderot evenzeer een scepticus, die de veronderstelling waagt, dat het heelal op weg is naar een grote verstarring in de dood; hoe-

zeer ook gedreven door de behoefte nuttig te zijn (ook in dit opzicht de geestverwant van Goethe), heeft Diderot zich daardoor toch nooit laten verleiden een nuttigheidsmaniak te worden met een reeks pedante programmapunten; de „tegenmelodieën" klinken overal in zijn werken zo uitdagend door, dat iedere dogmaticus de lust vergaan moet hem als partijgenoot te begroeten. En toch is diezelfde Diderot de voorloper van Darwin, van Freud, van het historisch-materialisme... zonder dat men hem ook maar in het minst een Darwinist, Freudiaan of Marxist zou kunnen noemen! De enige etikettering, die iemand als Diderot verdraagt, is die van dilettant: dilettant contra de schoolmeesters van diverse scholen, schrijver uit overvloed, leermeester uit aangeboren optimisme; dat deze dilettant o.m. redacteur van de *Encyclopédie* kon zijn en bij het redigeren de taaie energie ontwikkelde, die nodig was om de ontelbare moeilijkheden te overwinnen, bewijst wel, hoeveel schoolmeesters de dilettant op hun eigen gebied nog kan verslaan ook, als het zo te pas komt. ...

Het boek van dr H. Brugmans zou alleen al welkom zijn, afgezien van andere qualiteiten, om de „behoefte waarin het voorziet". Ik ken geen behoorlijke verhandeling over Diderot in de Nederlandse taal, en Brugmans deed dus zeker geen overbodig werk. Juist daarom wil ik bekennen, met enige vooroordelen aan de lectuur te zijn begonnen, toen ik de eerste zin van het woord vooraf had gelezen:

„Diderot is in de wereldliteratuur één van de grootste onbekenden."

In haar algemeenheid lijkt mij deze uitspraak onjuist. Het is daarentegen wèl juist, dat Diderot ten onzent tot de grote onbekenden behoort; men zou dus kunnen veronderstellen, dat Brugmans een voor Nederland geldige waarneming zou willen veralgemenen tot een absolute waarheid, en dat dus op deze eerste zin een overbodige ontdekking van die grote onbekende zou volgen.[2] Dat valt echter erg mee. Wel is het boek van Brugmans geschreven om de lezer voor te lichten en in te leiden, zoals b.v. blijkt uit de Nederlandse vertalingen van citaten, die berekend zijn op een publiek zonder kennis van vreemde talen; maar de schrijver heeft zich toch niet laten verleiden

over Diderot te handelen op een populariserende manier, die zijn onderwerp onwaardig zou zijn.

Dat er met dat al, voor mijn gevoel, een zekere afstand blijft bestaan tussen de Diderot, die ik pleeg te lezen, en de Diderot, waartoe Brugmans inleidt, verklaar ik uit het verschil in stijl. De „sensibilité", door Brugmans terecht beschouwd als een belangrijk punt in Diderots wereldbeschouwing, is n.l. ook een quaestie van stijl; men kan een auteur verklaren zoveel men wil, maar aan het onverklaarbare van stijl of stijlloosheid komen die verklaringen niet toe. Zo geeft Brugmans van zeer veel elementen in Diderots werken zeer goede verklaringen, terwijl hij toch, eenvoudig door het feit, dat hij een dilettantenstijl met een wetenschappelijke stijl te lijf gaat, bij de lezer van Diderot een gevoel van lichte onbevredigdheid niet kan wegredeneren. Wanneer Brugmans b.v. schrijft: „Diderot was de man van het empirische sensualisme, doorgedacht tot een monistisch-materialistisch transformisme", dan wil dat er bij mij niet in, hoewel ik er geen bezwaar tegen kan maken; het is n.l. een definitie, die op de stijl van Diderot niet past, omdat zij een „hele mondvol" wetenschappelijke, specialistische termen geeft in plaats van een persoonlijke ontmoeting. En onbegrijpelijk is mij ook een passage als deze:

„Op het hoogtepunt waar hij (Diderot) stond, mist men de innerlijke rust die nodig is voor eeuwigheidswerken, mist men de absolute zekerheid van het bereikte resultaat, mist men de afstand tegenover (tot? M. t. B.) het complex van stamelend opgeworpen vragen. In dat opzicht lijkt Diderot ons een lotgenoot en wapenbroeder van Rousseau, welke psychologische verschillen er overigens tussen hen ook hebben bestaan. Beiden zijn denkers van de duizeling."

Dit begrijp ik niet, omdat het m.i. *langs* Diderot *heengaat*. *Le Neveu de Rameau* moge dan geen „eeuwigheidswerk" zijn, en Vondels *Lucifer* wel (wie disponeert trouwens over zo iets als eeuwigheid?), ik prefereer het eerste geschrift boven het laatste, ook al „mist het de absolute zekerheid van het bereikte resultaat"; en Diderot als duizelingsspecialist is mij tot op heden onbekend gebleven, het begrip lijkt mij dan weer eerder geschikt voor de neerstortende Lucifer. Ik wil maar zeggen,

dat er hier een volkomen onevenredigheid bestaat tussen de stijlen van Diderot en Brugmans; het was, meen ik, Marsman, die lang geleden op soortgelijke wijze schreef over „den donkeren en vurigen Stendhal". ...

Brugmans beseft het belang van de stijl voor de beoordeling van iemand als Diderot zelf overigens, waar hij schrijft: „In de wijze, waarop een denker naar de waarheid zoekt, in de richting van zijn streven, ligt reeds de kiem opgesloten van hetgeen hij vinden zal: zijn stelsel, zijn wereldbeschouwing. De methode is geen middel, om tot een eigen opvatting te komen: *zij is die eigen opvatting reeds zelf.*" Dat geldt wel zeer in het bijzonder voor Diderot, wiens resultaten men onmogelijk kan losmaken van de wijze waarop hij ze vindt, zonder een abstracte marionet Diderot in de plaats te stellen van de levende persoonlijkheid van die naam; Brugmans constateert het, maar elders noemt hij Diderot toch weer een „Johannes de Doper", d.w.z. hij kan toch niet recht genoegen nemen met zijn eigen waardering van Diderots wijze van denken; er moet nog iemand *na hem komen*, die „het verlossende antwoord" brengt.

Tussen deze twee waarderingen van Diderot blijft Brugmans staan; hij geeft er telkens blijk van diens gedachtenwereld uitstekend te kennen en te kunnen beschrijven, maar hij stelt zich in laatste instantie geen partij, blijft de inleider en rondleider; „wij hebben getracht dit geweldige, vruchtbare, maar dikwijls door onkruid overwoekerde continent (hiermee is Diderots werk bedoeld, M. t. B.) te ontsluiten voor het Nederlandse publiek, wij hebben het streven van een groot, ja van een geniaal humanistisch strijder willen doen herleven, thans, nu heel het Westerse humanisme tot iedere prijs herleven moet." Onder het lezen van zulk een zin zie ik Diderot ineens op de knie van Catharina van Rusland tikken; zó groot en zó geniaal was hij toch ook weer niet, en als strijder toch wel zeer inconsequent. ... Maar dit zijn de noodzakelijke ongemakken van de voorlichtersstijl, die ik niet mag verzwijgen, maar anderzijds ook niet wil overdrijven. Immers: het boek van Brugmans geeft een werkelijk zeer *goede* voorlichting, en bovendien een knap overzicht van Diderots leven

en werken. Ook in zijn eigen beschouwingen (zie b.v. de karakteristiek op p. 76 van Diderots tegenstrijdigheden) toont Brugmans helder begrip van zijn onderwerp, al blijft men het ontbreken van „stylistisch contact" steeds voelen. Ik kan zijn boek van harte aanbevelen aan een ieder, die zich op de lectuur van Diderot wil voorbereiden, of zijn kennis van diens theorieën wil opfrissen.

[1] Met een ander accent: „L'Homme n'est peut-être que le monstre de la femme, ou la femme le monstre de l'homme."

[2] In Frankrijk zijn *meermalen* de complete werken van Diderot verschenen, en is zijn invloed, hoewel misschien niet met die van Voltaire of Rousseau te vergelijken, dus geenszins die van een „grote onbekende"!

NAÏVETEIT IN VERTALING

Homeros' Odyssee, in Nederlandsche hexameters overgebracht door P. C. Boutens

Men kan onmogelijk zeggen, dat de Nederlandse dichters zich niets aan Homerus gelegen laten liggen. In 1934 verscheen de Odyssee-vertaling van dr Aegidius W. Timmerman (waaraan al een vertaling van de *Ilias* was voorafgegaan); in 1937 komt Boutens' vernederlandsing van de pers, zodat wij nu, behalve over de oude vertaling van Vosmaer, beschikken over twee Nederlandse bewerkingen in hexameters van het oude epos, dat de lotgevallen van de „veellistige" Odysseus bezingt. Het is wel de moeite waard die twee bewerkingen naast elkaar te leggen, want het resultaat is zeer verschillend, hoewel beide vertalers getracht hebben een Nederlandse hexameter te scheppen, en dus de illusie van de Griekse versvorm hebben willen vasthouden. In hoeverre is deze illusie een... illusie? Het is niet te loochenen, dat de hexameter *kunstmatig* blijft, in beide gevallen; maar het zijn twee soorten kunstmatigheid, en ik meen, dat men aan die van Boutens de voorkeur moet geven. Hij is veel meer dan Timmerman een dichter, d.w.z. een „overtaler" in plaats van alleen maar een vertaler, en met gedeeltelijke erkenning van de bezwaren, die ik zowel van vakphilologische als van andere zijde tegen Boutens' vernederlandsing heb horen inbrengen, moet ik beginnen met te verklaren zeer geboeid de tekst van het epos in deze vorm te hebben gevolgd. Tenslotte moet niet de beoordeling van een enkele versregel de doorslag geven; de vraag is vooral, of en hoe een gehele episode de lezer voor de geest komt; wordt Homerus een poëtische werkelijkheid? Wij stuiten daarbij natuurlijk direct op het befaamde probleem der Homerische *naïveteit*.

Dr Timmerman heeft, zoals ik in een artikel „Homerus en Wij" [1] heb trachten aan te tonen, de natuurlijkheid van zijn vertaling hoofdzakelijk gezocht in een druk gebruik van een

zo „populair" mogelijk taaleigen; een methode, die men wel waarderen kan, omdat in laatste instantie de Nederlandse hexameter een kunstproduct blijft en iedere oplossing dus een benadering. De vertaling van Timmerman is meestal duidelijk, maar zij heeft één groot gebrek: dat zij uitgaat van een te simpele opvatting van de Homerische naïveteit. Het is natuurlijk voortreffelijk, schreef ik destijds, om in de *Ilias* en de *Odyssee* de z.g. „algemeen-menselijke" dingen: de aesthetische methode, de eigenaardigheden van de stijl, de psychologie der personages, de scherpe tegenstellingen van de karakters etc. etc. op te sporen en daar de lezer op attent te maken; maar dat is nog niet voldoende om de uitzonderlijke positie van Homerus voor ons te motiveren. Niet het „algemeen-menselijke" en het dichterlijke „an sich" maken Homerus zo buitengewoon belangrijk, maar juist die omstandigheid, dat hier een wereldconceptie voor ons ligt, die op bijna alle essentiële punten van de onze *afwijkt*. Het anthropomorphe veelgodendom, de verhouding van de goden tot de sterfelijken, de ethiek die uit hun „concubinaat" en wederzijdse beïnvloeding (inclusief oplichterij) voortvloeit: dat alles en zoveel meer vormt samen een wereldconceptie, waarin de betrekking tussen het individu en het „heelal" volkomen anders verantwoord is dan in de onze, de christelijke of humanistische. De homerische Griek is een wezen, dat, begiftigd met overeenkomstige physieke functies en zelfs karaktereigenschappen, zich van onze culturele waardebepalingen niet veel aantrekt en kennelijk geen notie heeft van wat de gemiddelde Europeaan voorkomt cultuur te zijn; hij is in dit opzicht veel duidelijker onze antipode dan b.v. de mens van het Hellenisme.

Men moet, met andere woorden, de homerische naïveteit niet zo opvatten, als zou de gehele homerische wereld voor de oppervlakkigste psychologie open en bloot gegeven liggen, en als zou men niets anders te doen hebben dan de tekst aesthetisch te genieten. De aantekeningen, die dr Timmerman aan zijn vertaling heeft toegevoegd, schijnen die verkeerde voorstelling van zaken soms wel te willen suggereren, en hoezeer ten onrechte! De naïveteit heeft ook haar diepe geheimen,

want men vergete niet, dat *achter* deze naïveteit der olympische goden ligt een rijk van onttroonde Titanen, van gruwelijke vormeloosheid, die in het schone spel der naïeve poëzie slechts kan worden overwonnen, doordat die poëzie de driften *styleert:* de goden bewegen zich onder de mensen, zij beconcurreren elkaar als mensen, zij hebben lief en haten als mensen... maar achter hen staat de Moira, de geheimzinnige macht, waaraan èn goden èn mensen onderworpen zijn! Alles wel beschouwd is het naïeve en kinderlijke bij Homerus dus eerder een mirakel dan iets dat vanzelf spreekt; men moet er zich steeds weer over verbazen, dat de homerische Griek deze stylering des levens, met het rijk der Duisternis slechts nog als een verre herinnering op de achtergrond, *gelukt is!*

Ik heb mij die verbazing onder het herlezen van de lotgevallen van Odysseus in de vertaling van Boutens telkens weer gerealiseerd. Wat is deze Odysseus, aangenomen dat men hem klakkeloos zou willen beoordelen aan de hand van onze moderne normen? Hij is, zoals de epitheta zeggen, listig en tevens gehard; maar de listigheid heeft (altijd: volgens onze normen!) dikwijls een tamelijk onnozele kant, evenals zijn gehardheid, want zonder de assistentie (illoyaal, volgens onze maatstaven) van Pallas Athene, van de nymphen, van de ziener Teiresias, zou hij zijn zwerftochten nooit tot een goed einde hebben gebracht. Hij ontgaat het „gapende doodslot", al schampt hij langs de schimmen van de onderwereld, en komt terug voor een zeer aards gericht op zijn eigen eiland; dat gericht laat hem ons zien badend in het bloed der vrijers en dienstmaagden, triomferend na een reis, die hem het *maathouden* als hoogste waarde leerde beseffen. Hartelijkheid en wreedheid liggen in zijn karakter naast en door elkaar, zonder dat de dichter ze met elkaar in tegenspraak acht. Hij pretendeert op de trouw van zijn Penelope te kunnen bouwen, maar zelf deelt hij de sponde van machtige dames (Kalypso, Kirke), wier optreden hem verder allesbehalve sympathiek is: toch is hij voor Homerus de model-echtgenoot, en geenszins een gigolo. Noem dat naïveteit, het is mij wel, maar dan houdt naïveteit ook al het ongunstige in, dat men in onze samenleving op de rug van een pure egoïst laadt; de moderne waardering van

Odysseus moet dan tevens een morele veroordeling zijn. Toch is het volkomen duidelijk, dat hij in dit epos een *held* is, d.w.z. een door zijn daden gerechtvaardigde man, die de dichter in zijn „goede" en „slechte" eigenschappen (goed en slecht volgens onze normen) *evenzeer* op prijs stelt; wanneer hij zijn held te kort laat schieten, dan geschiedt dat, omdat deze door de tegenwerking van een naijverige god of door de „vermetele moedwil" van zijn makkers wordt gedupeerd. Met hoeveel wellust daarentegen schildert Homerus de grote schoonmaak, die Odysseus onder de vrijers van Penelope houdt, en met hoeveel glimlachende wreedheid zelfs de collectieve moord op de slavinnen die met de vrijers boeleerden:

... een kabel hij bond van een donkergeboegd schip
Vast aan een machtige zuil, en hem sloeg om den koepel,
/hem spannend
Strak in de hoogte, opdat geen kwam aan den grond met
/haar voeten.
Als vlerkstrekkende merels of ook wel duiven, ter nachtrust
Zoekend een plek, vastslaan in den strik die staat in het
/kleinhout
Voor haar gezet, en het onbarmhartige leger haar opneemt–;
Zoo, op een rij, zij hielden de hoofden, en rond om de halzen
Kregen zij allen een strop, dat meest erbarmlijk zij stierven.
Kort maar, niet heel lang, met de voeten zij spartelen
/bleven.

Eén zo'n passage is voldoende om ons een indruk te geven van de afgronden van wreedheid en vernietigingsdrift, die de homerische naïveteit styleert tot een schoon schouwspel. „Dit alles stuit ons tegen de borst, als kenmerk van den barbaarschen tijd", zegt dr Timmerman in zijn aantekeningen op het XXIIste boek, waarin die passage voorkomt; maar het is met dat al duidelijk genoeg, dat Homerus deze triomfmoord van zijn held toejuicht! Het tafereel is een *apotheose*, geen tragedie; deze „beloning" komt de held toe, en de dichter applaudisseert er bij zoals zijn goden lachen bij het tafereel van de door Hephaistos op echtbreuk betrapte Ares. Blijkbaar behoren

dergelijke ontladingen na de kunstig uitgebalanceerde spanning bij het beeld van de held als het snurken bij de slaap; dezelfde onmatigheid, die Homerus laakt bij de metgezellen van Odysseus (omdat zij daardoor in conflict komen met de door hun commandant zo juist begrepen maat), prijst hij bij Odysseus zodra deze haar op het psychologisch juiste moment toepast! De morele waardering is hier op de hand van de held, die zijn partij wint door tactiek en door de onderlinge naijver der goden; hij kan nu „zijn gang gaan", hij kan zijn „naïeve" gerechtigheid uitoefenen door het uitmoorden van vrouwen.

Er is dus inderdaad een „naïeve" eenheid in het karakter van de held Odysseus, maar dat het begrip van deze naïveteit gediend zou zijn door haar, als „algemeen-menselijk", te populariseren, is op zijn minst een naïeve veronderstelling; hoe meer men inziet, dat het naïeve bij Homerus een stylering is, zij het dan een in hoge mate onbewuste stylering, hoe meer men de afstand onder ogen ziet, die ons van dit Griekse heldendom scheidt, des te machtiger spreekt de Homerische poëzie tot ons; het poëtische van deze wereld komt voor een groot deel voort uit het gevoel van *toevalligheid*, dat zij opwekt, wanneer men met haar de wereld der christelijke en humanistische moraal vergelijkt; wat men in haar bewondert, is de schoonheid van deze toevalligheid, geobjectiveerd door de dichter, en deze noemen wij dan naïveteit.

Hun, die Boutens verwijten, dat hij een te geraffineerd aestheet is en als zodanig voorbij gaat aan de naïveteit van het Griekse epos, kan ik dus onmogelijk gelijk geven. Het is juist de familjariteit van dr Timmerman, die dikwijls een valse naïveteit suggereert; alsof men het specifieke karakter der Homerische naïveteit zou benaderen door woorden als „enthousiasme", „notabene", „pretendent" e.d. te gebruiken! Ik wil niet ontkennen, dat het raffinement van Boutens ook zijn bezwaren heeft, dat zijn zinsconstructie wel eens al te gewrongen aan doet; maar zijn vertaling heeft *poëzie*, veel meer dan die van Timmerman, en daaruit blijkt toch wel in de eerste plaats het contact met de Homerische naïveteit voornoemd.

Men vergelijke b.v. deze regels uit de XIVde zang in de vertaling van Boutens en Timmerman. Boutens:

Boos, maandonker de nacht opstak; slagregenen Zeus deed
Nachtlang; machtige Westwind blies, steeds waterbe-
/zorgend.

Bij Timmerman wordt dit:

... Maar toen kwam
Eensklaps òp een afschuwelijk donkere maannacht en Zeus
/liet
't Regenen, néén maar, den heelen nacht door en een straffe
/Noordwester
Bleef maar waaien en telkens met vlagen...

Ik laat de juistheid van de vertaling in het midden, maar vestig alleen de aandacht op het verschil in opvatting, dat vrij aardig het verschil in opvatting tussen Boutens en Timmerman *in het algemeen* weergeeft. De eerste vertaling is poëtisch, de tweede familjaar („neen maar", „een straffe Noordwester"), de eerste geraffineerd en daardoor een betere evocatie van naïeve poëzie dan de tweede, die naïef *wil zijn* en daardoor een vulgariserende indruk maakt. Veralgemenend: het risico van Boutens' vertaling is, dat de dichterlijkheid precieus wordt, het risico van Timmermans vertaling is, dat zijn „hedendaagse" eenvoud in gemeenzame opdringerigheid ontaardt; beide vertalingen hebben hun eigen risico, en noch Boutens, noch Timmerman hebben uiteraard een volkomen gave oplossing weten te vinden. Maar voor mijn gevoel wint de poëtische vertaling het volstrekt van de familjare, omdat zij nergens een gemeenzaamheid tracht te suggereren, die er nu eenmaal niet is; integendeel, zij zoekt het zorgvuldig gewogen aequivalent van het homerische woord, zij zoekt een taalgebruik, dat de afstand erkent en die afstand *vanzelf* doet eerbiedigen... niet op de wijze van sommige leraren overigens, die beginnen te schuimbekken als iemand een moderne dichter met hùn Homerus waagt te vergelijken.

[1] *Zie deel IV*

WAANSYSTEMEN

J. WEYAND: *De Drie Dwazen*

„Ik ben tot U gezonden, als tegengif voor den anti-christ, of wel den duivel. Hij sluipt weer tusschen ons rond, al een geruimen tijd. Maar gij hebt hem nog niet opgemerkt, omdat hij geen staart meer draagt, als vroeger. Dé staart, die hij thans achter zich aansleept, is de ijzeren keten der wetenschap, nuttigheidsmachines, rationaliseering van den arbeid en dergelijke helsche maaksels. Met die keten heeft hij u zoo goed als ingesloten en daardoor weet ge niets beters te doen dan Gods mooie wereld te vergrauwen. Het eeuwig licht dat op die wereld valt, komt van de blauwstalen hefboomen en drijfwielen. Dit zal door de naweeën van zijn koude verlichting de wereld verdoemen tot éénkleurigheid en éénvormigheid. Dit is des duivels nieuwe staart, broeders! Zijn hoorns zijn die, welke hij de echtgenoote zal opzetten. Maar de duivel is een schepping van God en hij heeft hem eeuwig gemaakt, gelijk hij zelf is, omdat hij wil laten worstelen met het kwaad. Gij zoudt anders te lamlendig worden en in het minste materialisme verzinken. Zoo zijn ook de bacterieën in het voedsel noodig om ze door ons bloed te laten bevechten. Daarvan worden wij sterker. Hoe meer hygiëne, hoe gevoeliger voor kwalen. Daarvandaan de pest van alle „reinlevenbewegingen", vegetarisme, blauwe knoop en blootepootenlooperij in de Lange en Korte Poten. De duivel mag niet dood, maar wij dagen hem ten eeuwigen strijd. Ik ben een onder u, die u aanvoert tegen bacil demon!"

Dit fragment uit een toespraak van Thomas Wolf, de psychopaath uit de roman *De Drie Dwazen* van Jozef Weyand, komt de kenner van het symptoom, dat in de wandeling meestal nog „godsdienstwaanzin" genoemd wordt, zeker niet onbekend voor. De duivel of zijn incarnatie de Antichrist behoren tot de prikkelendste verbeeldingen van de christelijke wereld, die op een of andere manier moet afrekenen met de

voortdurende aanwezigheid van een telkens weer als ongeneeslijk geconstateerd kwaad; zij verschijnen sedert de oudste christelijke tijden geregeld in de visioenen en waansystemen van de gelovigen, verbonden met de verwachting van het einde der wereld en de komst van het duizendjarig rijk. De *Openbaring* van Johannes en het boek *Daniël* hebben vooral de stof geleverd voor deze merkwaardige fantasieën, waarvan het wonderlijkste eigenlijk is, dat zij zo sterk onderhevig zijn aan cliché-vorming. De stof van de fantasie is in theorie onbegrensd, maar zij vertoont neiging om zich steeds weer te binden aan het starre schema van de Antichrist, die overal in het duister wroet, de kinderen Gods belaagt, en van de middelen, hem door de wereld verstrekt, profiteert om zijn slag te slaan. Blijkbaar heeft de stof van de *Apocalyps* en de daaraan verwante litteratuur door middel van de godsdienstige voorstellingen, die ook de „normale" mens worden bijgebracht, zo sterk op de verbeeldingskracht gewerkt, dat zij zelfs daar terug te vinden is waar men aan een onmiddellijke beïnvloeding door het Christendom niet eens dadelijk zou denken; zo is b.v. het antisemitisme in al zijn manifestaties een typisch symptoom van de nawerking der apocalyptische voorstellingen op de volkspsyche; alleen zijn hier de termen een weinig „verschoven", zodat de angst voor de duivel de schijn aanneemt van een rassenleer. De *schijn*: want wanneer Hitler in *Mein Kampf* spreekt over die „Welthydra", „den wahren Feind" of „die Pestilenz", om tenslotte te concluderen, „dass sich niemand zu wundren braucht, wenn in unserem Volke die Personifikation des Teufels als Sinnbild alles Bösen die leibhaftige Gestalt des Juden annimmt", dan doet hij niet anders dan de oeroude voorstellingen van de Antichrist weer opnemen om op die wijze de gecompliceerdheid der wereldgeschiedenis te kunnen vereenvoudigen tot een primitief schema van zwart en wit.

De held van Jozef Weyand, die omstreeks 1910 in Den Haag optreedt, zocht het kwaad in reinlevenbeweging, vegetarisme, blauwe knoop en "blootepootenlooperij", de antisemiet zoekt het in de listen der Joden, die het op de „Zusammenbruch der menschlichen Kultur" en de „Verödung der Welt" voorzien hebben (aldus Hitler in *Mein Kampf*); maar het schema is het-

zelfde, en er is ook in dit opzicht niets nieuws onder de zon. Het verschil tussen de ene waan en de andere bestaat alleen hierin, dat die van Thomas Wolf individueel blijft en die der antisemieten (naar wij hopen tijdelijk) collectief is geworden; men kan bij de beschouwing van het verschijnsel antisemitisme denken aan de vlagen van epidemisch flagellantisme en heksenwaan, die in de middeleeuwen de „publieke opinie" beinvloedden. Het genie van een Hitler moet men misschien vooral hierin zoeken, dat hij de *moderne* middelen wist te vinden om individuele (of tot kleine groepjes beperkte) waanvoorstellingen over de Antichrist en zijn apostelen, de Joden, weer tot collectieve maatstaven te verheffen; terwijl de man met „godsdienstwaanzin" naar een krankzinnigengesticht wordt gebracht, als een asociaal element, is een Julius Streicher door de omstandigheden weer sociaal (van lijdend leidend) geworden; alles hangt er tenslotte van af, wat de maatschappij accepteert en wat zij afstoot.

Ook Thomas Wolf, die zich opwerpt als een moderne Thomas Münzer en bestrijder van de Antichrist, nadat zich het in vurige letters aan de hemel geschreven woord „Liefde" aan hem heeft voorgedaan, heeft zijn waansysteem; hij wil, zoals vrijwel iedere schizophreen, zijn nieuwe, geopenbaarde ideeën veralgemenen, opdringen aan het publiek als een heilsleer; alleen lukt het hem niet, omdat de maatschappij voor zijn waanvoorstellingen niet ontvankelijk is; „hij wenschte voor de menschheid een soort vernieuwde middeleeuwen op te roepen." Hij wordt door de schrijver geïntroduceerd als een musicus en schilder zonder veel talent, ongelukkig getrouwd met een „flirterig" vrouwtje, een teleurgestelde dus, die het aan capaciteiten ontbreekt om zijn desillusies te boven te komen. Hij ontmoet een doorgefourneerde atheïst en materialist, zekere Simhoffer, die een offensief op hem opent met de bekende argumenten, waardoor een (uit tamelijk vage artistenmotieven) gelovig man als Thomas natuurlijk geheel van streek raakt. De waanideeën groeien langzamerhand in hem op, nu deze apostel van de Antichrist zijn godsdienst gaat belagen; hij gaat „preeken met het woord en met verf", nadat hij het hemelse visioen heeft gehad. „De duivel was tot macht ge-

komen en hij had hem gezien in zijn stoffelijke gedaante"; tegen Simhoffer mobiliseert hij zijn waansysteem.

Van dat ogenblik af is Thomas Wolf een profeet. Hij komt uiteraard bij zijn predikaties met de politie in aanraking, en verzeilt in één cel met een andere psychopaath, Frits de Knijf, eveneens met een fraai waansysteem behept, maar juist genoeg van dat van Thomas verschillend om de conversatie gaande te houden; Thomas heeft een „geestelijk", Frits een „materialistisch" systeem. Het „samenwerken" van deze twee mensen lijkt mij een prachtig geval van „folie à deux", dat door Jozef Weyand met veel kennis van zaken beschreven is; de wijze, waarop Wolf en De Knijf samen hun „terrein afwerken", doet in dit boek werkelijk zeer authentiek aan.

Maar men ziet Thomas verder evolueren, tot hij eindelijk in een zenuwinrichting terechtkomt. Als hij aan de beterende hand is, wordt hij door de ongehuwde moeder Carolien Wiedhof (wier vader hij tijdens zijn ziekte nog bekeerd blijkt te hebben!) weer in de maatschappij teruggebracht, en nu beleven wij een nogal zonderlinge apotheose: Thomas wordt een tevreden echtgenoot, die niet meer schildert à la Odilon Redon of Wiertz, maar kalmpjes aan in de stijl, die de Hollandse en Amerikaanse koper behaagt.

Is Thomas genezen, of is hij, nu hij zo eenvoudig met Carolien gehuwd is en in „halve tinten" schildert, soms aan een rustiger waansysteem vervallen? Als ik Jozef Weyand wel begrijp, heeft hij ideeën gekregen, die, nu door hun onschadelijkheid sociaal zijnde, op Blubo-idealen gaan lijken. „Geen poenig navolger van vreemde kunst", zegt de bekeerde Thomas, „kan een gezond en groot kunstleven oproepen en in stand houden, doch alleen leugen en verval; of beter: een onvolksch kunststreven is het zekerste verschijnsel van een volk in ondergang. Daar zit de groote Ontkenner achter, die verborgen zit te grijnzen achter zijn cosmopolitisch masker, en roept al maar voort: „humaniteit, vooruitgang en wereldburgerschap", maar hij meent losbandigheid, leelijkheid en ontzenuwing. En ten bate van wien?... ten bate van het laatste instrument, dat hij hier op aarde noodig heeft; totdat hij ook dit afgedankte instrument kan wegwerpen; dan leidt hij den uitge-

doofden bol door het heelal en hij grijnst voort, als overwinnaar van het goede en edele." ... Men ziet, dat Thomas, hoewel als genezen ontslagen, nog wel degelijk door zijn duivelconceptie wordt bezeten, maar nu renteniert hij op zijn waanvoorstelling, terwijl hij er vroeger met handen vol van weggaf.

Ik moet erkennen, dat ik door de roman van Jozef Weyand in het onzekere ben gebleven omtrent des schrijvers bedoelingen. In hoeverre identificeert hij zich met Thomas Wolf, zijn held? In hoeverre beschouwt hij hem aan het slot van zijn boek werkelijk als genezen? In hoeverre accepteert hij in Thomas' waansysteem toch een aanvaardbare kern? In hoeverre is hij, met andere woorden, met zichzelf in het reine gekomen over het al dan niet „wahnhafte" karakter van Thomas' ideeën? Men komt er niet achter. Op de laatste bladzijde zegt de zoon van Carolien over Thomas:

„Hij is een van de zeldzamen met een onbaatzuchtige ziel, die geen andere vijanden hebben dan duivelsche gedrochten, van zoo een als waarvan ik U wel eens heb hooren vertellen, die zooveel zielen benadeeld heeft, en die een schoone ziel niet kunnen lijden. Maar in hem is iets van een Franciscus, dien roomschen heilige; hij is jammer genoeg op de wereld gekomen in een tijd, dat heiligen idioten genoemd worden, hysterischen, zieken, die genezen moeten worden."

Moeten wij daaruit opmaken, dat Jozef Weyand een waansysteem als dat van Thomas zo kwaad nog niet vindt, en dat ook hij naar nieuwe middeleeuwen verlangt? De verhouding van de schrijver tot het pathologische geval blijft onopgelost; want het idyllische huwelijk en het reisje naar Amerika, dat erop volgt, kan men moeilijk als een oplossing beschouwen. Bovendien is de stijl van Weyand voor mij een aanwijzing, dat hij in laatste instantie geen afstand neemt tot zijn held. Het is een wonderlijke stijl, die van Weyand; zijn ouderwets klinkend proza, waarin de tegenstrijdige mededelingen (van gezellig huiselijk tot hoog metaphysisch) in verbluffende combinaties op elkaar volgen, doet ons soms denken aan de tijd voor Tachtig. Weyand schrijft zonder humor, maar toch werken die tegenstrijdigheden puur door hun naast-elkander-zijn vaak zeer humoristisch, hoewel men geenszins het idee heeft,

dat de schrijver het humoristisch bedoelt. Daardoor komen de passages, waarin Thomas Wolf en Frits de Knijf in hun psychopathische „samenwerking" beschreven worden, uitstekend tot hun recht; het zijn ware documenten van schizophrenie, en als de schrijver er een en ander aan gearrangeerd heeft, dan heeft hij het zeer handig gedaan. Men neme b.v. de kennismaking tussen de beide heren in de cel; zij stellen zich voor; „mijn naam is Wolf". „Mijn naam is Knijf; Frits de Knijf, artist!"

„Ah... juist, prachtig", riep Wolf verrukt uit, „dat treft prachtig, mijnheer De Knijf; uw naam komt van het Duitsche Kneifen; U knijpt den wolf aan zijn staart vast, laat U door hem meevoeren en U zult vreemde dingen beleven. Kijk eens, ik maak maar even een teeken in de lucht, dan weet U als intellectueel wel wat ik bedoel, nietwaar?"

Zo'n kennismaking is een perfecte inleiding voor de „samenwerking" van twee personages, waarvan er een van plan is „de eenheid van het heelal (te) vervangen door de pluralité, begrijpt U?" In die trant gaat het door met Wolf en De Knijf. Hoe staat Weyand er echter tegenover? Een auteur kan geheel authentiek zijn in een beschrijving van een waansysteem, omdat hij er geheel buiten staat of er geheel in zit; daar tussen zijn dan nog allerlei schakeringen mogelijk, en de vraag is nu maar, tot welke schakering Weyand behoort. Geheel er buiten staat hij in geen geval, want anders zou hij niet met zijn idyllisch slot genoegen hebben genomen en zich ook scherper, analytisch, concluderend, *tegenover* zijn personages hebben gesteld; geheel er in zit hij ook niet, want dan zou hij niet de gelegenheid hebben gehad deze stof in een roman te objectiveren. De authenticiteit van Weyands beschrijving komt dus uit enig tussengebied, dat belangrijk genoeg is om door zijn ligging de lezer te boeien; waarmee ik niet wil zeggen, dat *De Drie Dwazen* ook maar iets met het boeiende van b.v. Kirilow uit *De Demonen* uitstaande zou hebben. ...

HELMANS „WARE WEZEN"

ALBERT HELMAN: *'s Mensen Heen- en Terugweg*

Zijn er misschien schrijvers, die het voor hun constitutie nodig hebben om tijdelijk in gewesten te vertoeven, waar zij zich bezig houden met dingen die hun eigenlijk niet aangaan, terwijl hun „ware wezen" in een diepe winterslaap ligt verzonken? Het is misschien een gevaarlijke mythologische beeldspraak, maar ik begin er in te geloven, nu ik het laatste boek van Albert Helman, *'s Mensen Heen- en Terugweg*, gelezen heb. En après tout, waarom zou het *niet* mogelijk zijn! Voor velen wordt het schrijven om gedrukt te worden op een zeker moment van hun leven een verplichting, die niet altijd overeenkomt met de behoefte; zij worden veelschrijvers, door omstandigheden, hoewel zij het in hun „ware wezen" niet zijn, zij verliezen zich in het litteraire mechanisme van bijzaken, of zij forceren zich om hun talent geweld aan te doen door problemen aan te snijden, die aan dat „ware wezen" vreemd blijven. Misschien groeit achter al dat werk, dat zij gedeeltelijk buiten zichzelf om of tegen zichzelf in verrichten, langzaam maar zeker iets, dat weer de oude zuiverheid heeft van het begin; misschien hadden zij al hun hele of gedeeltelijke mislukkingen en vergissingen wel nodig om zich te kunnen hervinden, misschien behoort zulk een kuur tot de purgatiesystemen, waaraan deze naturen veel meer behoefte hebben dan aan jarenlang zwijgen.

In het oeuvre van Albert Helman laat zich een grote periode aanwijzen, die hem van ons (of om persoonlijker te blijven: van mij) vervreemd heeft; een onpleizierige ervaring ten opzichte van iemand, wiens eerste werken men gewaardeerd heeft. Voor mij bleef Helman, gedurende een tijd van stevige romanproductie (waaronder wat men noemt turven) de schrijver van zijn zuivere eersteling *Zuid-Zuid-West* (1927), van het fellere, maar eveneens zuivere *Mijn Aap Schreit*, gedeelte-

lijk ook nog van *Hart Zonder Land*, een zeer ongelijke bundel verhalen met nog zeer sympathieke momenten. Daarop volgde het door sentimentaliteit onverteerbare *Serenitas* (1930) en daarop volgden vele dikke romans: *De Stille Plantage*, *Waarom Niet*, *Orkaan bij Nacht*, *De Dolle Dictator*, *Aansluiting Gemist*... de een beter dan de ander, maar allen gekenmerkt door het grote overwicht aan dikte boven de qualiteit. Wat bezielde deze auteur? Of was zijn „ware wezen" gedompeld in een winterslaap, zodat het slechts sporadisch warmte kon afgeven aan al die omvangrijke boeken?

Na de lectuur van *'s Mensen Heen- en Terugweg* meen ik tot het laatste te moeten besluiten, en ik concludeer daartoe met ontzaglijk veel voldoening. Er is weinig dat zo onaangenaam is als telkens een slechte critiek te moeten schrijven op iemand, van wiens stijl men gehouden heeft, en vooral: het is pijnlijk zo iemand langzaam maar zeker het geloof in zijn qualiteiten zelf te zien ondermijnen. Er was eigenlijk nog maar één factor, die mij ervan weerhield over Helman te gaan denken als een leverancier van romantiek voor de portefeuille: dat was de onmiskenbare *tendentie* in de meeste van deze dikke romans om zich van een levensprobleem rekenschap te geven. Maar het was als kon Helman zijn vorm niet meer vinden, als werd hij door zijn schrijverschap gedoemd zijn oorspronkelijke, eenvoudige, maar poëtische stijl te verliezen en misverstand te verspreiden over zijn „ware wezen".

Om de hypothese van de winterslaap te ondersteunen zou men Helmans afval van het katholicisme kunnen aanvoeren, die de behoefte aan „Ersatz" bij hem deed ontwaken, die hem dreef tot onderzoek van allerlei plaatsvervangende religieuze stromingen (waaronder b.v. het communisme in *Waarom Niet*), zonder dat hij tot die nieuwe leerstellingen een uitgebalanceerde verhouding wist te vinden. De afval van het geloof is geen kleinigheid, en zeker niet voor de katholiek; het verlies van een hiërarchisch gefundeerde zekerheid als die in de Moederkerk belichaamd, is wel in staat noodsprongen verklaarbaar te maken. Te meer, omdat Helman niet overwegend een logische (laat staan rationalistische) geest is, maar veeleer een gevoelsmens, met een duidelijke hang naar overge-

voeligheid, die gemakkelijk in sentimentaliteit kan overgaan, vooral wat de erotiek betreft (de voornaamste zwakke plek in *'s Mensen Heen- en Terugweg* is dan ook nog de ene erotische periode, die in het eerste verhaal, *De Brief*, voorkomt). In de kerk immers wordt de gevoelsmens „automatisch" geschraagd door het dogmatische en scholastieke rechtvaardigingsapparaat; eenmaal buiten de kerk getreden moet hij zich zijn eigen logische rechtvaardigingsmateriaal verschaffen. Het wil mij voorkomen, dat hierdoor in de gevoelsmens Helman, die toch sterke behoefte heeft aan logische plaatsbepaling, een conflict is ontstaan, dat mede verantwoordelijk geacht moet worden voor zijn vergissingen; want het zijn wel in de eerste plaats de problemen van theoretische aard, die in de reeks dikke romans zwak behandeld worden, en vooral dan, wanneer zij in de dialoog worden verwerkt. De dialoog is niet Helmans fort.

Voor het eerst vindt men nu de „oude" Helman van *Zuid-Zuid-West* en *Mijn Aap Schreit* terug in dit laatste boek van zijn hand. Met één slag heeft de schrijver zijn „ware wezen" herontdekt; hij schrijft weer, zoals hij schrijven kan, en hij schrijft, zonder overigens ook maar in het minst in een repliek van zijn eerste boeken te vervallen, boeiend, beknopt, zakelijk, natuurlijk; zijn stijl is weer rhythmisch en dat niet alleen in de muzikale zin; rhythme in het proza is iets anders dan rhythme in de muziek, het veronderstelt o.a. dat de schrijver met zijn eigen denken en voelen organisch meeschrijft, het is ook een rhythme van intellectueel gehalte. In deze zin was Helman lang zijn rhythme kwijt. In *'s Mensen Heen- en Terugweg* nu is de vorm een natuurlijk symbool van de inhoud; men merkt dat spoedig genoeg, al lezende, aangezien men niet de neiging bij zich voelt opkomen tussen bedoeling en verwezenlijking onderscheid te maken. Dit klemt temeer, omdat, achteraf beschouwd, de bedoeling van de schrijver met deze twee verhalen „heen" en „terug" heel duidelijk uit de lijst springt. In het eerste verhaal (Heenweg: *De Brief*) beschrijft hij de lotgevallen van een man (in de „ik"-stijl), die in oorlogstijd van de minister opdracht krijgt een brief te overhandigen, waarvan hij de inhoud niet kent, aan een hem onbekend per-

soon, die om die brief zal vragen; de brief is hier, zoals Binnendijk het in een uitstekend opstel over dit boek in *Groot-Nederland* heeft geformuleerd „het exempel van de ziel, in haar eigen ambivalentie onbegrijpelijk blijvend voor zichzelf, maar gestadig op zoek naar de oplossing van haar raadsel, die zij van een ander verwacht, hoewel deze oplossing zelf het geheim of omgekeerd het geheim de oplossing zelf zal blijken."

Het tweede verhaal, naar mijn smaak nog beter geslaagd dan het eerste (Terugweg: *Het Ei*), heeft tot onderwerp een kleermakertje, dat langzamerhand terugkeert tot de embryonale geborgenheidstoestand, belichaamd in de moeder, in de koestering door een moederlijke vrouw, die de moeder vervangt, in de witte glans van het ei, dat de laatste blikken van de geparalyseerde stervende opnemen.

Waarom nu is vooral dit laatste verhaal zo boeiend, zo suggestief in de eenvoudige verteltrant van Helmans proza? Omdat wat in oorsprong misschien door de psychoanalyse beïnvloed symbool was volkomen natuurlijk vorm heeft ontvangen; de lezer realiseert zich het symbool niet meer als symbool, maar hij wordt bewogen door de mensen zelf, in wie het symbool is belichaamd. Achteraf, inderdaad, ziet men bepaalde opzettelijke effecten, maar zij zijn onder de lectuur geenszins hinderlijk. Het grootste compliment, dat men Helman kan maken, lijkt mij wel, dat men soms sterk herinnerd wordt aan de eenvoud van Kafka's proza, waarin het geheimzinnige van een op zichzelf logisch verloop van zaken wordt gesuggereerd door een „ick-en-weet-niet-wat" der nuance; waarmee ik overigens niet wil beweren, dat Helman door Kafka zou zijn beïnvloed. Daarvoor loopt hun beider geaardheid te zeer uiteen; Kafka is gecompliceerder, verfijnder dan Helman, hetgeen men vooral kan constateren op grond van het eerste verhaal. Het zwakke punt daarin is, zoals ik al opmerkte, de ontmoeting van „ik" met het meisje Marja, waaraan hij (de „ik") zich tijdelijk verslingert; hier nadert Helman telkens even tot het sentimentele, iets, waarop men Kafka niet gemakkelijk zal betrappen. Dat neemt niet weg, dat in het bijzonder de inzet van dit eerste verhaal zeer goed is; het overtuigende komt hier vooral voort uit de weerzin van de man, die zich door de brief-

opdracht plotseling uit de rol van onpolitiek particulier gestoten ziet (uit de „ei-toestand", zou men ook kunnen zeggen) en nu door het levenloze voorwerp met de vijf zegels erop steeds meer wordt geobsedeerd.

„Aan die stille, tevredene tijd denk ik nu met weemoed terug. Die middagen wanneer de zon in de kamer kruipt, en ik doelloos sta voor de boekenkast, banden zie die ik in jongensjaren gelezen heb, en nu bijna vergeten ben, maar die slapen in blauwige schemer van veel welwillend ontweten. O, al de vele slapende boeken, dat is steeds mijn diepste wens geweest: custos te zijn van een oud, verstoft museum, waarin onzinnige voorwerpen zachtjes kraken van houtworm en ouderdom. Boeken te hoeden in ongeopende kasten: bibliothecaris te zijn van verdoemde auteurs. Verslapen, verdroomde namiddagen in het verlaten huis, met al de gedempte geruchten der buren uit zeer grote verte: uren van geheimzinnige leegte, ongespeelde symphonieën van gelige schemer, en de eerste avondlijke bezinning op een vriendelijk bezoek dat toch niet komt."

Dat is du meilleur Helman, dat is de oude Helman van *Zuid-Zuid-West*, die zich ontwikkeld heeft zonder zijn beste eigenschap, zijn zuiverheid van gevoelsreactie, kwijt te raken. Niet in de intellectuele redenering schuilt Helmans talent, maar in de spontaneïteit van zijn gevoelsleven. En zo werd het tweede verhaal van dit boek een van de allerzuiverste, want allersimpelste voorbeelden van Helmans stijl; men neemt de sfeer ervan in zich op, men herinnert zich die sfeer nog dagen later; en ik ben blij, dat ik dit, na zoveel afbrekends en mismoedigs over des auteurs vorige boeken te hebben moeten formuleren, zonder enige reserve kan neerschrijven.

DE VROUW IN HET WOUD

Dr K. F. Proost: *Henriëtte Roland Holst in haar Strijd om Gemeenschap*

Het leven van Henriëtte Roland Holst-Van der Schalk kent een groot deel van het publiek uitsluitend uit haar poëzie. Met dat grote deel bedoel ik in dit geval speciaal haar bewonderaars onder door haarzelf als „bourgeoisie" gekenmerkte en lange tijd fel bestreden klasse. Toen zij gedurende de wereldoorlog terecht stond wegens de ondertekening van een dienstweigeringsmanifest, heeft zij het bij haar verdedigingsrede aldus geformuleerd: „Zoolang ik mijn levensidealen uit in ook door burgerlijke letterkundigen dikwijls overmatig bewonderde poëzie, kan ik bij de bourgeoisie geen kwaad doen, maar zoodra ik de idealen inderdaad propageer, word ik van alle kanten aangeblaft en voor de rechtbank gesleept." (Zie het boek van dr Proost op pag. 126.) Ik geloof, dat mevrouw Roland Holst haar levenstragedie moeilijk scherper in één zin had kunnen formuleren; misschien kan men haar op dit ene juist met de overigens zo totaal anders geaarde Multatuli vergelijken, dat zij het twijfelachtige voorrecht van de litteraire roem gekend heeft ook bij lezers, die van haar idealen niets moesten hebben en wellicht erg geschrokken zouden zijn, wanneer zij precies geweten hadden, voor welke revolutionnaire theorieën hun bewonderde dichteres met zoveel élan en wetenschappelijke documentatie streed. Het verging Henriëtte Roland Holst anders dan Herman Gorter, die voor de „burgerlijke" aesthetica vrijwel had afgedaan, ook als dichter, toen hij het individualisme ontrouw werd en in de ban kwam van het betoverende historisch-materialisme; dat wijst al direct op het diepgaande verschil, dat er zowel tussen hun beider persoonlijkheid in het algemeen als tussen hun beider poëzie bestaat. Terwijl Gorter door de nieuwe leer werkelijk geheel werd beheerst, in haar een soort „harmonie der spheren" beluisterde, zich dus ook geheel in het historisch-materialisme opsloot en er zelfs de twijfel

mee verjoeg, bleef de dichteres Henriëtte Roland Holst in haar dichterlijk oeuvre altijd in de eerste plaats door humanistische gevoelens bezield en gekweld door de onzekerheid, waaraan zij in haar theorie eerst veel later ronduit heeft toegegeven; zij kon daarom weerklank vinden bij mensen, die in haar werk hun eigen gevoelens (als „algemeen menselijk") herkenden of meenden te herkennen, dank zij het stromende, in wezen anti-intellectualistische karakter harer poëzie. Wie deze poëzie thans herleest, ziet niet vóór alles de marxiste, de propagandiste, maar veeleer de vragende, zoekende en meevoelende vrouw; zelfs het rhythme van haar verzen symboliseert die houding. Maar het blijkt uit haar theoretische geschriften, die in die zelfde tijd ontstonden, dat zij wel degelijk *iets anders wilde zijn* dan een humanitaire dichteres; zij wilde een militante socialiste en een principiële verkondigster van het dialectisch materialisme zijn, evenals Gorter. De vriendschap, die hen verbond, werd gevoed uit de gelijkgezindheid der bedoelingen, de verwijdering, die later tussen hen ontstond, uit de volstrekt verschillende geaardheid hunner naturen. Men vraagt zich af, in hoeverre de poëzie voor Henriëtte Roland Holst altijd een „uitlaatklep" is geweest; in ieder geval was deze bij haar nooit een logisch vervolg op de theorie, zoals bij Gorter in zo sterke mate. Gorter is er, tot op zekere hoogte, werkelijk in geslaagd in het historisch-materialisme, doorgedacht in zijn strengste „wiskundige" consequenties, op te gaan en daardoor aan de tragische gebrokenheid van zijn individualistische jeugd te ontsnappen; bij Henriëtte Roland Holst, de „vrouw in het woud", blijft de „breuk" daarentegen steeds zo duidelijk zichtbaar, dat men haar leven zeker met het volste recht als een tragedie van intellect en gevoel kan betitelen.

Het marxisme, de leer van de strijdbare socialiste Henriëtte Roland Holst (in de jaren 1897 tot 1927) is in wezen niet tragisch; uit de toepassing in Rusland blijkt wel, dat men zijn on-tragische strekking zelfs bepaald *anti*-tragisch kan uitleggen; het individu wordt daar slechts geteld in dienst van de collectieve „opbouw", de individuele tragiek is „afgeschaft". Marx was een intellectuele agitator, geen tragische figuur, zo-

als b.v. wel zijn „concurrent" Bakoenin; het marxisme laat de mens opgaan in de strijd voor de mensheid en het rhythme van het individuele leven grotendeels bepalen door een toekomstprojectie, die men in de poëzie van Henriëtte Roland Holst terugvindt als een toekomst*visioen*.

O heerlijk uitzicht van uw dagend heil,
zoete zekerheid van het socialisme,
dat komt, door ons leven en onzen dood –

Zulk een verzekerdheid van het toekomstig heil (die regels zijn ontleend aan het in 1909 verschenen drama *De Opstandelingen*) dringt de conflicten van het individu op de achtergrond, want het bloed der martelaren is het zaad der kerk. Echter: tegelijkertijd ongeveer horen wij deze visionnaire dichteres in een theoretisch artikel in *De Nieuwe Tijd* beweren, dat in het marxisme alle sporen van de utopische denkwijze zijn overwonnen! Hoe nu, is deze „zoete zekerheid van het socialisme dat komt" geen utopie? En komt de poëtische bezieling soms voort uit de materialistisch-dialectische opvatting der geschiedenis? Hier raakt men niet alleen aan de innerlijke tegenspraak in de marxistische denkwijze, die zich in schijn uitsluitend laat leiden door een streng-wetenschappelijke dialectiek, maar in werkelijkheid bepaald wordt door een utopische doelstelling; hier raakt men vooral aan de zeer persoonlijke tragedie van Henriëtte Roland Holst, die eigenlijk nooit een complete marxiste was, al deed zij lange jaren haar uiterste best om haar idealisme te formuleren in de dialectisch-materialistische termen der onverbiddelijke wetenschappelijke zekerheid. Slechts in de sfeer van de politieke en economische strijd kon zij die zekerheid handhaven, omdat de strijd de aandacht concentreert op de tactiek, de methode, het tegenwoordige en de aandacht afleidt van het doel, de utopie, de toekomst; want voor de tactiek en de strijdmethode is het marxisme altijd een zeer overtuigende handleiding geweest, terwijl het de toekomstverwachting der klassenloze maatschappij meer als „premie" aan de fantasie overliet. De militante socialiste en theoretica Henriëtte Roland Holst vond bovendien, voor haar publicaties over het verleden als voorportaal van strijdbaar

heden en utopische toekomst, in de geschiedenis feiten genoeg die, onder het perspectief van de historisch-materialistische denkwijze gegroepeerd, nieuwe en verrassende combinaties opleveren: Franciscus van Assisi als de uitdrukking van de mystische behoeften der onderliggende klasse, Dante als de dito der heersende klasse, het gehele middeleeuwse katholicisme als een aequivalent van het leenstelsel te beschouwen, in tegenstelling tot de gangbare „nette" opvattingen, ... dat alles geeft de historisch-materialistische theoretica een gevoel van macht *over* de geschiedenis, die nu blijkt te gehoorzamen aan een verlossend dialectisch beginsel. Maar voorwaarde voor de erkenning van dat beginsel is het einddoel, de bevrijding der mensheid, de utopie, die evengoed utopie blijft, ook al wordt zij geschraagd door een reusachtig wetenschappelijk fundament van marxistisch gewapend beton.

De schrijfster Henriëtte Roland Holst zou zonder het mystieke vertrouwen in die utopie als een visioen van een „hemels Jeruzalem" en zonder de begeleidende twijfel, die in haar poëzie de verdeling van licht en schaduw teweeg bracht, een verdienstelijke marxistische strijdster en publiciste zijn geweest; haar dichterschap echter, dat tenslotte het formaat van haar persoonlijkheid evenzeer bepaalt als haar strijdbare theorie, is in wezen altijd anti-marxistisch gebleven. Anti-marxistisch, d.w.z. tragisch door het conflict van gevoel en intellect, waarin tenslotte de gevoelsbehoefte het gewonnen heeft van de intellectuele precisering. Nadat Henriëtte Roland Holst zich met diverse schakeringen van het socialistische en communistische partijleven heeft trachten te identificeren, is zij eindelijk terecht gekomen bij een vaag religieus idealisme, zonder partijprogramma, maar ook zonder de noodzakelijke scherpe plaatsbepaling, waaraan niemand méér behoefte heeft dan juist de politicus zonder partij.

Dit verloop van zaken is daarom zo curieus, omdat het intellect van Henriëtte Roland Holst in deze strijd een niet te onderschatten factor is geweest. Deze theoretica kwam in haar militante, marxistische periode steeds uitstekend beslagen ten ijs. Toen zij nog niet lang in de S.D.A.P. was, maakte wijlen Heyermans zelfs aanmerking op het „dor harteloos getheore-

tiseer" van Henriëtte Roland Holst en haar mede-intellectuelen (Proost, p. 11), waardoor het welzijn der partij zou worden bedreigd; men ziet, dat ook die stelling niet door Herman de Man is uitgevonden. Geleid door een hardnekkig verantwoordelijkheidsgevoel heeft deze vrouw steeds getracht ernst te maken met haar zaak, zowel op het gebied der politiek als dat der moraal, der aesthetiek, der biographie. Ware haar intellect niet zo eerlijk, haar verantwoording niet zo strikt conscientieus, men zou geen aanleiding vinden van een tragedie te spreken; tragisch is, dat deze intelligentie scherp en productief was, maar toch niet bestaan kon zonder de „verworvenheden" waar zij tegen aan leunde. En typerend alweer voor haar „voorbeschikt utopistisch" karakter: aan de „richting waarin het ging" heeft Henriëtte Roland Holst met haar intellect nooit serieus getwijfeld, niet kunnen twijfelen. Zelfs de katastrophen in haar leven hebben haar idealismen ooit kunnen schokken; hoeveel desillusies zij ook te verwerken kreeg, geen was in staat haar tot fundamentele twijfel aan die „richting" te verleiden. In haar materialistische tijd wordt deze „richting" aanvankelijk geheel bepaald door de marxistische dialectiek, geleidelijk aan naderen haar opvattingen weer het pantheïsme (de overgangen kan men in het boek van dr Proost nagaan); maar het geloof in de „richting" blijft. Dit karakteriseert Henriëtte Roland Holst als een voor-oorlogse figuur; aan de problemen, gesteld door de opkomst van fascisme en nationaal-socialisme, heeft zij zich slechts kunnen wagen met een tactiek, die altijd aan de strijd van het voor-oorlogse socialisme herinnert. De grote crisis der Europese cultuur komt *na* de oorlog; men kan niet zeggen, dat Henriëtte Roland Holst, ook al heeft zij tussen de jaren twintig en dertig nog belangrijk theoretisch werk gepubliceerd, door de „opstand der massa's" (in de zin die Le Bon en Ortega y Gasset aan dat begrip „massa" gaven) nog tot nieuwe ontdekkingen is gekomen; in haar terminologie was het woord „massa" veeleer een acte van geloof, en van dat geloof is zij niet meer afgeweken.

Het ogenblik, waarop dr Proost dit boek schreef, was dus gunstig; men kan het leven en de werken van Henriëtte Ro-

land Holst overzien als een eenheid en een resultaat. En ook was het geen overbodig werk een overzicht te geven van de politieke en maatschappelijke rol, die de dichteres in Nederland en daarbuiten (men denke b.v. aan de merkwaardige conferentie te Zimmerwald in de wereldoorlog) heeft gespeeld. Haar theoretisch oeuvre is van een imposante omvangrijkheid en het mag niet schuilgaan achter de zoveel bekender geworden dichtbundels; alleen hierom al niet, omdat pas de parallel tussen die politieke rol en de poëzie de„breuk" in haar leven duidelijk zichtbaar doet worden.

Dr Proost heeft de volle aandacht willen vestigen op de socialiste, de communiste, de theoretische publiciste, de journaliste, de maatschappelijke persoonlijkheid, kortom; hij heeft daarom de dichteres slechts zeer terloops behandeld. Vergelijkingen tussen politiek-sociale en dichterlijke werkzaamheid blijven hier dus uiteraard zeer oppervlakkig; de verdienste van deze biographie zoeke men trouwens niet in de beschouwingen van de auteur over Henriëtte Roland Holst, maar in de volledigheid en overzichtelijkheid, waarmee hij haar denkbeelden weergeeft of samenvat. Dat de meningen van dr Proost zo goed als geheel afwezig zijn, is overigens niet alleen een voordeel; men kan ook al te neutraal, al te objectief zijn, en een weinig meer conclusie na zoveel bewerkt materiaal had het geheel van het boek zeker geen kwaad gedaan. Van des schrijvers standpunt ten opzichte van mevr. Roland Holsts ontwikkeling komt men niet veel te weten; hij schijnt een zwakke voorkeur te hebben voor haar tegenwoordige religieuze positie, maar nader gemotiveerd wordt dat niet. Er kan dus op grond van dit boek nog een ander boek over Henriëtte Roland Holst geschreven worden; de auteur daarvan zal de conscientieuze studie van dr Proost als een solide basis kunnen gebruiken.

Het blijft alleen wat vreemd, dat dr Proost zelf niet in de verleiding gekomen is om dat andere boek er meteen bij te schrijven. Men moet hem echter ook zo erkentelijk zijn voor het werk, dat hij heeft verricht; en misschien is de beperking, die hij zich heeft opgelegd, gegeven de omvangrijkheid van het werk, wijs beleid geweest.

ZO ZIJN DE MENSEN

PIO BAROJA: *Sacha (El Mundo es Ansí)*
Vertaald door J. L. Pierson; ingeleid door prof. dr C. F. A. van Dam

Tot dusverre was, als ik mij niet vergis, van de Baskische schrijver Pio Baroja (geb. te San Sebastiaan in 1872) geen enkel boek in Nederlandse vertaling verschenen; de vertaling van *El Mundo es Ansí* door J. L. Pierson stelt ons dus voor het eerst in staat iets in het Nederlands te lezen van een der auteurs, die behoren tot de beroemde generatie van 1898; een generatie, die in Spanje zeker evenveel betekenis heeft gehad voor de ontwikkeling van de cultuur als ten onzent de Beweging van Tachtig. Haar initiatief dankt zij, direct of indirect, aan de katastrophe van de Spaanse macht in de oorlog met Amerika, die bewees, dat de Spaanse vloot een hoop wrakhout en de Spaanse reputatie een legende was. Men vindt meer voorbeelden in de geschiedenis van zulk een onverwachte en (ondanks de sterke individualistische trekken) collectief opkomende beweging in een land, dat geestelijk dood scheen of op een verkalkte traditie teerde; misschien zou ook in dit opzicht een parallel met de Beweging van Tachtig allerlei vruchtbare bespiegelingen mogelijk maken. Om die te kunnen formuleren zou men echter over een even soliede kennis van de ene als van de andere „renaissance" moeten beschikken, want de verschillen zijn zeker van niet minder belang dan de punten van overeenkomst, en ieder voorbarig generaliseren is hier natuurlijk uit den boze. Maar in ieder geval is er dit punt van overeenkomst, dat beide bewegingen zoveel deining hebben teweeg gebracht, dat naar de tijd van hun ontstaan een nieuw cultuurbeeld wordt gedateerd en geen critiek op de afzonderlijke figuren bij machte is het belang van die gebeurtenissen te relativeren.

Evenmin als onder de z.g. mannen van Tachtig kan men onder de vertegenwoordigers der generatie van 1898 een een-

heid van bedoelingen constateren; zoveel blijkt wel door wat ons uit vertalingen langzamerhand bekend is geworden. Men behoeft figuren als Ortega y Gasset en Unamuno maar naast elkaar te zetten om het diepgaand verschil tussen twee cultuurphilosophen te beseffen; zij zijn *polen* van levensbeschouwing, niet minder dan Albert Verwey en Herman Gorter, zij het in geheel andere dimensies. Het mediteren over de culturele traditie komt bij hen voort uit verschillende behoeften, het leidt ook tot de vorming van twee tegengestelde persoonlijkheden met een tegengesteld oeuvre. Gemeenzaam is hun weliswaar de neiging tot heroriëntering van de Spaanse geest aan de Europese cultuur (vgl. weer Tachtig!), maar het verschil tussen de kosmopolitische Spanjaard en de tragisch denkende en voelende Bask blijft daarom niet minder sterk hun gedragslijn bepalen.

De gemeenschap van de generatie is ook hier geen definitieve binding gebleken, integendeel; naarmate de persoonlijkheden hun wereldbeeld scherper formuleren, blijkt het élan van het verzet duidelijker een schijnbinding te zijn geweest.

Prof. Van Dam omschrijft in een inleiding tot de roman van Pia Baroja de betekenis van deze schrijver in de generatie van 1898 als volgt:

„Hoe sterk zij ook van elkander mogen verschillen, één trek hebben al deze auteurs gemeen: den lust om te mediteeren over het Spaansche volk, het Spaansche karakter en het Spaansche verleden. Hoezeer Baroja en De Unamuno overigens in nagenoeg ieder opzicht uiteenloopen, hierin stemmen ze volmaakt overeen. Zij zijn er van overtuigd, dat het oude Spanje moet herboren worden. Om op het peil van de rest van Europa te komen – *europeizarse* is de leuze van die dagen – moet alles wat de negentiende eeuw had vereerd, van zijn troon gestooten worden. En van geen van de beeldenstormers van 1898 was het woord zoo striemend, het oordeel zoo vernietigend als van Baroja. Het is waarlijk niet te verwonderen, dat het publiek, verschrikt door zooveel meedoogenlooze hardheid, eer geneigd was bij den jongen auteur een ongeneeslijk pathologisch pessimisme te veronderstellen dan te gelooven in zijn vurige vaderlandsliefde." Verderop vergelijkt

prof. Van Dam Baroja, aartsvijand der kerk, met een andere Bask, Ignatius van Loyola; Salvador de Madariaga meent, zegt hij, dat Baroja, als hij in een andere eeuw geboren was, zeker ook een strijder voor Christus zou zijn geworden. „Nu hij in de negentiende eeuw het levenslicht zag, werd de meesteresse zijner gedachten de Waarheid, voor wie hij vecht, niet met het zwaard of met het gebed, maar met de pen. De groote liefde voor de waarheid, die hartstochtelijke drang naar oprechtheid maken, dat de voornaamste zorg van Baroja is zijn pen te louteren van wereldsche invloeden, van alles wat leiden kan tot onwaarheid en onoprechtheid. En van de verderfelijke, wereldsche invloeden is er geen die hij meer verafschuwt dan de rhetoriek, die bij de door den auteur zoo gehate *mediterráneos* zulk een belangrijke plaats in het leven inneemt. Baroja stelt zich te weer tegenover de *retórica*, als Loyola tegenover den baarlijken duivel."

Tot dusverre de uiteenzetting van prof. Van Dam, aan wiens deskundigheid wel niet getwijfeld zal behoeven te worden, al vermag ik uiteraard zijn inleiding niet te controleren. Uit de toon van die inleiding lijkt mij echter af te leiden, dat hij Baroja maar zeer ten dele bewondert; zo'n auteur, die geen respect heeft voor de taalschoonheid, die het leven beschouwt als een comedie, die geneigd is „zijn eigen zienswijzen te overdrijven" (hoe doet men dat precies?), is de hoogleraar kennelijk niet al te sympathiek en hij meet Baroja's fouten dan ook behoorlijk uit tegenover zijn deugden. Het is jammer, dat wij het in Nederland voorlopig alleen nog moeten stellen met de vertaling van *El Mundo es Ansí*, want er is, ondanks die waarschuwingen, in de lectuur van dat boek genoeg dat naar meer doet verlangen, vooral (en in dit opzicht zal de inleider het wellicht niet geheel met mij eens zijn) door de inderdaad bijna beestachtige compositorische nonchalance die er uit spreekt. Ik heb in lang niet een boek gelezen, dat zo rommelig geschreven is en toch, bij momenten, zo onweerstaanbaar prikkelt tot een persoonlijke reactie. Iemand, die zoveel „schrijffouten" demonstreert als Baroja en die zelfs in vertaling (met onvermijdelijk verlies van een portie taalschoonheid dus) toch zoveel boeiends blijft houden, moet wel iets te zeggen hebben,

dat niet bepaald alledaags genoemd kan worden. Deze roman is van 1912, naar de geest in vele opzichten een vooroorlogs geestesproduct, naar de vorm een ratjetoe van verhaal, brieven en dagboekaantekeningen, die bovendien erg onwaarschijnlijk gecombineerd zijn om de hoofdpersoon Sacha, een intellectuele Russin, voor de tweede maal gehuwd met een Spanjaard; en met dat al dateert het maar weinig, is het met al zijn hobbeligheden, onwaarschijnlijkheden en rammelende compositie een merkwaardig getuigenis van een scherpe, critische, pessimistische, ja mephistophelische geest. „El mundo es ansí!" ... „Zoo is het leven, wreedheid, ondankbaarheid, gewetenloosheid, de zwakken geminacht door de sterken; zoo zijn de mannen en vrouwen, zoo zijn wij allen. Ja, alles is geweld en wreedheid in het leven. Wat te doen? Men kan niet ophouden te leven, men moet volhouden tot het eind."

Dergelijke conclusies zijn niet geschikt voor mensen, die de bitterheid uit het bestaan willen verdrijven door struisvogelpolitiek te voeren; zij zijn misschien zelfs, zeer eenzijdig, de theorie van een misanthroop, een zonderling. Baroja, die arts en bakker is geweest, die het leven van de volksklassen heeft beschreven, die socialistische sympathieën heeft gehad (hetgeen men uit deze roman, waarin de revolutionnaire wereldhervormers met zwartgallige humor worden getypeerd, trouwens wel kan opmaken), lijkt mij het *negatief* van de idealist, die de kleur van zijn verhaal en de scherpheid van zijn karakteristiek hoofdzakelijk zoekt in de aftakeling van wat hem eens waardevol heeft geschenen; hij is een waarnemer geworden, een man van actie à rebours, die hier van de twee mislukte huwelijken van zijn heldin Sacha profiteert om enige poses in het leven critisch van zich af te schudden. De beide mannen van Sacha zijn tweederangs-cultuurproducten; zij vertegenwoordigen resp. een op de sociologische schijn en op de artistieke schijn gefundeerde quasi-autoriteit, waarvan de enige werkelijkheid de behoefte is om zich in het leven te laten gelden; de rest is camouflage.

De eerste echtgenoot, Ernst Klein, is een Joodse „Streber", die door zijn huwelijk met Sacha in een hoger maatschappelijk milieu wil doordringen en die daarvoor graag de rol van socia-

list over heeft (want hij weet, dat hij daardoor op Sacha indruk kan maken); de tweede, Juanito Velasco, zoon van een Spaanse wijnbouwer, is een rijke leegloper die zich camoufleert als schilder en kunstkenner. Beide mannen zijn dus minder waard dan de vrouw, die met hen getrouwd was, en zich van hen losmaakte, omdat zij hen in hun cultuurmaskerade doorzag en het samenleven met hen ondraaglijk werd. Het enige werkelijke contact, dat Sacha met een mannelijk wezen heeft, is de conversatie met de neef van haar man, José Ignacio Arcelu, een journalist met een minachting voor de kunst en een verering van de wetenschap, die hij zeker van niemand anders dan van Baroja zelf zal hebben.

„Indien Leonardo da Vinci nu leefde, zou hij vermoedelijk liever vliegtuigen bouwen dan doeken beschilderen. ... Mij komen artistieke ontboezemingen voor als ezelsbruggen, waarop alle imbecielen en allen, die de oude sleur volgen, zich vereenigen." Aldus Arcelu, een man van hobbies en flitsende opmerkingen, maar ook van zuiver-menselijke gevoelsreacties, die zogenaamd door Sacha worden genoteerd; de auteur schijnt in het laatste (en dikwijls zeer boeiende) deel van zijn boek ongeveer vergeten te hebben, dat hij een roman schrijft, zozeer gaat hij op in de gesprekken tussen Arcelu en Sacha, die met het verhaal verder hoegenaamd niets te maken hebben, maar vol zijn van allerlei aardige aperçu's over Spanje en de Spanjaarden, over Don Quichote, over alles en nog wat. Ik verbeeld mij, dat Baroja in deze figuur een projectie van zichzelf heeft gegeven, want ook hij is een man van invallen en hobbies, tenminste in dit boek; zo zou b.v. zijn afkeer van de Joden hem tot antisemiet kunnen stempelen, wanneer uit de wijze waarop hij aan die afkeer uiting geeft niet bleek, dat hij er geen systeem van maakt; hij steekt er in hoogst eigen persoon zo nu en dan de draak mee.

Het boek lijkt zeer geïmproviseerd geschreven; men leest het tenminste als een reeks improvisaties, met de onvermijdelijke inzinkingen die daarbij horen. Heeft Baroja dat hele geval Sacha misschien als aanleiding gebruikt om zijn scepticisme te laten rondspringen over de milieus, waarin Sacha zich beweegt? Het zou mij niet verbazen, en de Spaanse titel is dan

ook een aanwijzing, dat het minder om Sacha gaat dan om het panorama van „de mensen, zoals zij zijn".

Overigens laat de vertaling door J. L. Pierson, waarvan ik de verdiensten t.o.v. het Spaans natuurlijk niet kan beoordelen, zich goed lezen, hoewel zij soms wat stijf en schools is. Eén ding begrijp ik verder niet: waarom de vertaler, die deze roman met een deskundige inleiding en zakelijke verantwoording laat verschijnen (iets, waaraan het bij de uitgave van vertalingen hier te lande nog al eens ontbreekt), op de omslag een plaatje laat afdrukken, dat hij nog wel speciaal door de tekenaar Bielkine heeft laten ontwerpen en dat volgens hem Sacha zou verbeelden. Ik voel mij verplicht te verklaren, dat dit zoetelijke schetsje à la Willy Sluiter mij geruime tijd belet heeft het boek van Baroja ter hand te nemen. Moge het de andere lezers van deze vertaling niet aldus vergaan; want met de geest van Baroja heeft die dame niets gemeen.

DE VOORRANG DES BEGRIPS

Dr J. D. Bierens de Haan: *In Gewesten van Kunst en Schoonheid*

„Zonder onzen begripsvoorraad zouden wij elk oogenblik staan letterlijk met den mond vol tanden en voorts sprakeloos. Door het begrip hebben wij ons boven den dierlijken stand opgeheven en ons zelf verheven in den adelstand van het mensch zijn. De begripsvorming is ons eerste voorrecht. Ook zoo wij vereerders zijn van de kunst, wier taal niet is die van het begrip, maar die van het teeken, *zien wij den voorrang des begrips niet voorbij.*"

Zo schrijft dr J. D. Bierens de Haan in een der opstellen, die hij aan de beschouwing der kunst gewijd heeft, („De taal des Begrips en de Taal van het Teeken") en die gebundeld zijn in het hierboven aangekondigde boek. Deze zinnen karakteriseren volkomen het standpunt van deze thans zeventigjarige denker, en zij geven dat standpunt vooral een reliëf van „negentiende-eeuwsheid", van rustige zelfverzekerdheid, die ons in deze dagen zelfoverschatting lijkt, of anders gezegd, overschatting van het begrip en onderschatting van „den dierlijken stand". In deze dagen lijkt mij het dier soms iets zo volmaakts in zijn gebrek aan begripmatig opborrelend spraakwater, dat wij alleen tot de nog verhevener adelstand van het plantenrijk en de dode stof zouden kunnen terugkeren om nog hoger te worden „opgeheven" in de hiërarchie van het bestaan. Wij zien thans het door Bierens de Haan verheerlijkte begrip in een onzegbaar bevuilde toestand regeren over Europa; alle begrippen, nationaal-socialistisch, stalinistisch, democratisch, lijken zozeer bevuild, dat wij er uit pure walging bijna de voorkeur aan zouden geven „letterlijk te staan met den mond vol tanden en voorts sprakeloos". En aan de denkende mens van anno 1938 doet zich het idealisme van Bierens de Haan dan ook voor als een sprookje van een „gouden tijd-

vak", dat lang achter ons ligt; zo lang, als was het ons door onze grootmoeder verteld in jaren van een verre kindsheid.

Ik weet het zeer wel: ook dat is vals, ook dat is idealisering; want de negentiende eeuw was evenmin een paradijs als welke eeuw ook, en het is een van de ergste soorten défaitisme om in het aangezicht van verminkte en bevuilde begrippen *afstand te doen* van het begrip, of als „laudator temporis acti" plaats te nemen onder de talloze verongelijkten, die zich door het leven tekort gedaan achten. Als er iets op de formules van dr Bierens de Haan is aan te merken, dan is het niet op zijn waardering van het begrip, maar op zijn overschatting van het begrip, als ware het *als zodanig* een speciaal teken van adeldom voor de mens. Wij zullen ons voortaan, meer dan ooit, hebben te onthouden van elke vorm van goedgelovigheid op het gebied van de taal, die een teken is als andere tekens die tussen mensen gemeenzaamheid en gemeenheid stichten; wij zullen dus niet a priori een onderscheid maken tussen het begripsteken en die andere tekens (zoals dr Bierens de Haan dat nog doet); wij zullen moeten beginnen met zeer veel wantrouwen jegens het begrip te koesteren, willen wij het ooit nog in ere kunnen herstellen na een golf van vervuiling als thans over Europa gaat. Het is de vraag, of dat nog mogelijk zal zijn, maar het is tevens de enige kans op een menswaardig bestaan.

Een denker als dr Bierens de Haan (men kan het hem niet kwalijk nemen) heeft een denkleven achter de rug. Hij behoort tot die beschaafde geesten, wier belangstelling zich steeds verdeelt tussen het „begrip" en het „teken", tussen de wijsgerige en de aesthetische aandoeningen; met dat al is hij zeker geen kunstenaar, maar veel eer een *toeschouwer*, een zeer belangstellend toeschouwer, die in de aesthetische aandoeningen der kunst een schakel ziet tussen lager en hoger. Hij erkent dus, enerzijds, het eigen karakter der kunst („de teekentaal is niet maar een aanhangsel aan de begripstaal, doch heeft eigen wezen; zij is onvervangbaar"); maar hij kan, anderzijds, de kunst onmogelijk anders tegemoet treden dan als begripsvertegenwoordiger (daarom spreekt hij nadrukkelijk over „den voorrang des begrips"). Dit is typisch het standpunt van de toeschouwende geest, die wel van het kunstwerk geniet, maar het

niet produceert, noch zich in de perikelen van het produceren wil verdiepen. Deze verhouding tot de kunst is, zelfs in dubbele betekenis, platonisch. Van Plato komt deze beschouwing van de wereld van het teken als de afspiegeling van een andere wereld; het denken van dr Bierens de Haan is zo door Plato beïnvloed, dat hij zijn gehele kunsttheorie in dienst stelt van de z.g. „idealiteit" van het kunstwerk. „Alle dingen hebben voor deze kunstenaars iets wezenlijkers dan hun uiterlijke verschijning", zegt hij naar aanleiding van onze zeventiende-eeuwse schilders. „Dit wezenlijke is hun idealiteit." Het „wezenlijke" *achter* de kunst bepaalt dus de waardering der afzonderlijke kunstwerken bij dr Bierens de Haan.

Men kan hier opmerken, dat dr Bierens de Haan, door te schrijven, dat het „wezenlijke" de „idealiteit" is, eigenlijk niet anders doet dan het irrationele element in de kunst van het ene *woord* op het andere overhevelen, om daarna tevreden zijns weegs te kunnen gaan; want wat is er door deze twee woorden aan het kunstwerk „verklaard"? Niets; men kan met hetzelfde recht zeggen, dat het wezenlijke van alle kunst en kunstaandoening is haar onverklaarbaarheid; en wanneer dr Bierens de Haan ter illustratie van zijn betoog noteert, dat hij „in het Straatje van Vermeer de tot beeld geworden *stilte* als een stilte van het Universum hoort", dan betekent dat een verplaatsing van het onverklaarbare naar de woorden „stilte" en „horen"; want de toeschouwer hoort hier niets, maar ziet, en hij ziet geen stilte, maar kleuren in vormverband. Dat dr Bierens de Haan desalniettemin de stilte van het Universum hoort in het Straatje van Vermeer, is dus een mythische vergelijking voortkomend uit zijn platonische levensbeschouwing, waarin de kunst alleen bestaat als een afspiegeling van de universele harmonie. Het is hoogst onwaarschijnlijk te noemen, dat Vermeer zelf ooit aan een dergelijke interpretatie van zijn schilderkunst gedacht heeft; hij was immers geen toeschouwer, zoals dr Bierens de Haan, maar een toegewijd vakman, evenzeer als Pieter Saenredam dat geweest is. In hun tijd was de schildertheorie zuivere vaktheorie, en men moet zich dus wel voor ogen houden, dat er een kolossale afstand bestaat tussen de toeschouwers-aesthetiek van een Bierens de Haan en

de vakmans-aesthetiek van een zeventiende-eeuwse kunstenaar.

Nu beschouwt de platonische philosoof Bierens de Haan deze vakmans-aesthetiek als iets voorlopigs; de ware kunstbeschouwing begint pas in „hoger verband". „Plato", zegt dr Bierens de Haan in een andere beschouwing (over de culturele roeping der dichtkunst), „heeft gevonden het begrip der herinnering, waarmee hij niet bedoelt het vermogen om voorstellingen van verleden tijd in het geheugen terug te roepen; wat hij wel bedoelt is de weg der gedachte die *inwaarts* leidt. Deze weg der zelf-bezinning is hem de weg der filosofie, maar hij is ook de weg der dichtkunst." Men ziet het: de gehele aesthetiek van dr Bierens de Haan moet het hebben van de platonische herinnering, van een mystiek „inwaarts"; en het spreekt dan ook wel vanzelf, dat voor deze kunstphilosophie ieder schilderij, ieder gedicht dadelijk teken wordt van een andere werkelijkheid, dat de kunstenaar, ook al wordt hem zijn autonomie wel gegund, toch de vazal wordt van de philosoof, zoals het teken de vazal wordt van het begrip. Ja, wie het boek van dr Bierens de Haan met aandacht leest, zal gauw genoeg opmerken, dat hij de afzonderlijke *kunsten* eigenlijk alleen ziet onder het aspect van het veralgemenend begrip *kunst;* twee zo totaal verschillende vormen van menselijke activiteit als b.v. de schilderkunst en de dichtkunst komen bij Bierens de Haan als vanzelf onder de stolp van het platonische kunstbegrip. Jan van Goyen, de schilder, en Spinoza, de denker, zijn voor deze wijsgeer gelijkelijk voorbeelden van „een ingekeerdheid, die is als de inkeer der wereldziel tot zichzelve"; het enorme verschil van het materiaal waarmee zij werkten, komt daarbij op de achtergrond.

Is dit gezichtspunt van dr Bierens de Haan werkelijk een *hoger* standpunt? Of is het misschien slechts: een *abstracter* standpunt? Ik meen, dat het laatste het geval is. Het is volkomen juist, dat men, philosopherende over „de" kunst zoals dr Bierens de Haan het doet, zijn rekening met de kunst vereffent, m.a.w. de kunst haar plaats aanwijst in een bepaalde levensbeschouwing; maar het is evenzeer een feit (in het boek van dr Bierens de Haan herhaaldelijk te constateren), dat zo-

doende het altijd min of meer abstracte toeschouwersstandpunt het veel concreter vakmansstandpunt gaat verdringen! De verstandhouding met het Universum, waarvan dr Bierens de Haan gewaagt, komt dikwijls ten nadele van de veel intiemer verstandhouding van de maker tot zijn werk; het in alle grote kunstvoortbrengselen een afspiegeling zien van een andere wereld leidt maar al te gemakkelijk tot schematiseren en generaliseren. Vandaar dan ook, dat men in de kunstbeschouwing van dr Bierens de Haan geen verrassende ontdekkingen aantreft; omdat de platonische denker zijn afzonderlijke gevallen direct (met grote spoed zelfs) als min of meer toevallige verbijzonderingen van de abstractie Kunst weet te klasseren, is er voor de concrete verrassing nauwelijks meer plaats; dat is het gevolg van „den voorrang des begrips".

Eigenlijk komt het hier op neer, dat men uit de opstellen van dr Bierens de Haan het nodige kan leren over de plaats van de kunst en haar „bedrijfstakken" in de hiërarchie der waarden van het platonisch-spinozistisch denken; maar omdat men dit even goed uit het ene als uit het andere voorbeeld kan leren, doen de afzonderlijke opstellen meer aan als demonstratiemateriaal, waarvan de les toch altijd dezelfde is. Deze manier om over kunstvoortbrengselen te schrijven maakt de toeschouwer tot maat van alle dingen; men merkt er aan, dat het „corps à corps" van maker en kunstwerk, de soms vulgairzinnelijke, humoristisch-concrete vereenzelviging van een scheppende mens met het geschapen product aan deze stijl geheel vreemd is gebleven. Hier wordt op fijnzinnige wijze over de kunst gedacht, met grote, oprechte bewondering voor de kunst, uit werkelijke behoefte aan de confrontatie met de kunst, ... maar zonder het intiemst contact met de kunst, want met vooropstelling van „den voorrang des begrips".

Dat laat zich b.v. heel aardig verduidelijken door dit voorbeeld: Bierens de Haan schrijvende over de caricatuur. „In den kunstenaar der karikatuur", zegt hij, „is een profetisch, een mefistofelisch en een artistiek motief samenwerkend." Dit nu is een typische deductie achteraf; terwijl het hier voorgesteld wordt als zouden in de kunstenaar die drie motieven samenwerken, wordt voor mijn gevoel de qualiteit van de caricatuur

juist bepaald door een volkomen spontane en verrassende identificatie van het „normale" met iets „abnormaals"; men kan daarin wel een aantal motieven van elkaar gaan isoleren, maar alleen... achteraf; zodra het profetische, mephistophelische en artistieke werkelijk met de vinger aangewezen kunnen worden, is uit de caricatuur het specifiek-caricaturale al weggenomen. Men behoeft hieruit dus geenszins af te leiden, dat dr Bierens de Haan over de caricatuur niets weet te vertellen dat de moeite van het lezen waard is; men leide er alleen uit af, dat hij het concrete altijd via het abstracte, het teken altijd via het begrip benadert. Zozeer is hem zijn opvatting van „den voorrang des begrips" tot een tweede natuur geworden, dat de veelheid der kunsten voor hem hoofdzakelijk bestaat om der wille van de Kunst, en de Kunst op haar beurt weer om der wille van het Universum. Met een zekere weemoed neemt men kennis van dit ongeschokt vertrouwen op het begrip als een adelbrief van het mens-zijn, in een tijd van bombastische phraseologie, waarin wij die begripsvoorrang van dr Bierens de Haan gaarne in ruil zouden aanbieden voor een razzia onder de grote woorden, die zich alle de voorrang onder de begrippen trachten aan te matigen.

PICKWICK HERLEZEND

Volgens de artsen, die ook met dit recept wel enige ervaring zullen hebben opgedaan, is er voor reconvalescenten in een bepaald stadium geen betere lectuur dan de werken van Charles Dickens. Het bleek mij waarom, toen ik dezer dagen, door omstandigheden van actuele en andere litteratuur afkerig, een greep deed naar het jeugdwerk van Dickens, waarin hij het aanzijn heeft gegeven aan de onsterfelijke gestalte van de heer Pickwick; het recept van Dickens is namelijk een „kunstmiddel" als alle medicamenten. Ik zou dit boek nooit in het oorspronkelijk kunnen lezen; van mijn gymnasiumjaren af vergezelt het mij in de Nederlandse vertaling door J. E. de Cock, in de Meulenhoff-editie verschenen; het heeft voor mij zijn gestalte gekregen *in* deze vertaling, en ik ben bepaald bang voor een ontnuchterende metamorphose, wanneer ik in dit geval plotseling de houding zou aannemen van de litterator, „die alles in het oorspronkelijk geniet". Met *Pickwick* is het bij mij precies zo gesteld als met *Le Conscrit de 1813* van Erckmann-Chatrian, dat mij niet anders bekend is (en zal worden) dan als *De Loteling van 1813*, in een onzegbaar stijve en daardoor zeer bekoorlijke overzetting, die lang geleden bij de fa Bolle het licht zag. Men moet ook geen pogingen doen om zulke boeken los te maken van hun vertaling; zij zijn te zeer met allerlei herinneringen vergroeid om nog een nieuw leven te kunnen beginnen; zij zijn goed zoals zij zijn, zij hebben een rol vervuld, en daarvoor past dankbaarheid; men kan bovendien altijd weer een beroep op hen doen, als „serieuzer" lectuur de dienst weigert.

Men kan zich misschien nog voor de geest halen, dat in *De Loteling van 1813* in een vreemdsoortig, maar tot iedere prijs oubollig mengsel van humor en tragiek een episode uit de Napoleontische oorlogen wordt beschreven, waarin de held (de

loteling) beurtelings een bange particulier is, met normale angst voor kanonskogels en soortgelijke krijgsingredienten, en een luidruchtig patriot, die door de figuur van de keizer even hard bezield wordt als de oudgediende, sergeant Pinto, die naast hem vecht. Auteurs als Erckmann-Chatrian verstaan de kunst om gruwelen van het gehalte *Im Westen nichts Neues* te vertellen, alsof zij het libretto van een operette bespraken; de gruwelen zijn er wel, en van tijd tot tijd pakken deze auteurs er zelfs wel over uit, maar niets is in staat hun humoristische instelling op het leven in de war te sturen. Moge de wereld vergaan, mogen duizenden en millioenen lijden en afgeslacht worden: zij zijn wat zij altijd geweest zijn: humoristen. De humor is hier kennelijk een goedmoedig en weinig pathetisch tweelingbroertje van de romantiek, waarmee hij trouwens in de practijk ook dikwijls samengaat. Humor en romantiek verstaan beide bij uitstek de kunst om de mensen en gebeurtenissen van hun tragische realiteit te isoleren, zodat zij ons plotseling voorkomen als een *geval*, dat voor ons wordt *opgevoerd*, hetzij met de middelen van de lach (humor), hetzij met de middelen van de ernst (romantiek). In beide gevallen is het isolement no. 1.

Dit geldt voor Erckmann-Chatrian, maar het geldt ook voor Dickens, die natuurlijk een groter schrijver is, met meer pijlen op zijn boog, maar desalniettemin door alles heen een schrijver van geïsoleerde mensen en gebeurtenissen. Hij kan naar believen van de voortreffelijkste humor op de gruwelijkste romantiek overspringen; even diep ademhalen... en het ene genre vervangt het andere, men duikt op uit de misère van de Fleet-gevangenis om weer over te gaan tot de orde van de dag: de biefstuk en de ale van de heer Pickwick. In sommige romans van Dickens is dit mengprocédé dikwijls ronduit ondraaglijk; en het is voor een deel ook juist daarom, dat mij dit jeugdwerk zo dierbaar is. Het is geen roman, maar een verhaal, dat half en half onwillekeurig te voorschijn komt uit een reeks samenhangende schetsen; men heeft de indruk, dat Dickens zich van de compositie wel van de aanvang af bewust was, maar dat hij desondanks steeds meer romancier is geworden naarmate hij verder opschoot. Het geval „Bardell contra Pickwick"

(de historie van de z.g. trouwbelofte, die de ideale man Pickwick zou hebben gebroken) verleidt Dickens dan steeds meer tot het centraliseren van zijn verhaal rondom die blijkbaar voor hem zo vruchtbare anecdote; de apostelen van Pickwick, Tupman, Snodgrass en Winkle, treden steeds meer op de achtergrond om voor de Meester vrij baan te maken. Maar met dat al blijft het een losse, gezellige geschiedenis, waarin het roman-cliché geen ogenblik hinderlijk of kinderlijk wordt. Als men aan de *roman* van de heer Pickwick zou willen geloven, zou men niet goed bij het hoofd zijn; aan de roman van David Copperfield daarentegen moet men wel zo'n beetje geloven, als men het Dickens naar de zin wil maken. De geschiedenis van Pickwick behoudt haar geïmproviseerd karakter, dat is de grote charme er van; men maakt een odyssee mee door het Engeland van de diligences en herbergen, en men vindt een Odysseus van volkomen ongrieks, maar des te Engelser formaat: de heer Samuel Pickwick. Deze Odysseus aarzelt evenmin als zijn homerische collega om, in het voorbijgaan, de schimmenwereld aan te doen op zijn reizen; hij betreedt met een energiek gebaar de schuldgevangenis, de Hades van de gijzeling, en hij laat de schimmen daar zelf het bloed drinken van zijn kapitaalkrachtige natuur; maar evenals in de *Odyssee* blijft in de geschiedenis van Pickwick deze episode... episode. Te zeer dorst de held naar het ja-woord van het leven, dan dat hij langer dan een ogenblik zou kunnen verwijlen in de oorden van ellende en verderf; Pickwick wordt eindelijk, door de nederlaag van zijn tegenpartij, de misleide juffrouw Bardell, bewogen om de kerker te verlaten en de wereld der tragiek van zich af te schudden; immers zo wil het Dickens, de humorist en romanticus, die de tragiek van de Fleet-gevangenis en de grappen van Pickwicks Sancho Panza, Samuel Weller, nauwkeurig van elkaar gescheiden weet te houden.

Dit isoleren van humor en tragiek volgens romantisch recept, dat de onwaarschijnlijkheid van zulk een naast-elkander op een elegante wijze verbloemt, is het kunstmiddel en het medicament, waarvan ik in het begin van dit artikel gewaagde. Het tragische wordt in de Pickwick-historie waarlijk niet gespaard; in de diverse „Einlagen", waarvan Dickens zich be-

dient (verhalen, die de auteur door sommige personages laat vertellen), worden krankzinnigheid, bloed, misdaad en andere huiveringwekkendheden met grote royaliteit opgediend, en met zeer krasse effecten bovendien; maar het blijft steeds iets „op zichzelf", het blijft een geïsoleerd tegenwicht tegen het elders in het boek gevolgde humoristische procédé. Dickens laat de lezer griezelen, ook o.a. om hem humanitair te prikkelen; het griezelen is echter, zoals men weet, iets zonder verdere consequenties, want als het licht aangaat zijn de griezelspoken weer verdwenen. Als Dickens het licht van zijn humor weer laat aangaan, keert de lezer dan ook heel gemoedelijk terug tot Pickwicks biefstuk en Samuel Wellers knipoogjes tegen de aardigste dienstmeisjes van Merrie Old England. Volgens G. J. Renier, de schrijver van het vermakelijke en instructieve boekje *The English: are they human?*, duurde dit Merrie Old England ongeveer tot 1830, om daarna, mede door de schuld van Dickens, Thackeray, Tennyson en Trollope, geleidelijk aan plaats te maken voor het tegenwoordige Engeland, waarin Zondagsheiliging en soortgelijke abstracte deugden het levensrhythme gingen bepalen. Dickens is inderdaad een moralist, die voor sterke recepten ter lering niet terugdeinst; maar zijn heer Pickwick is met dat al toch een grensfiguur, omdat zijn ideale deugdzaamheid nog zichtbaar gevoed wordt door zijn diners om van te watertanden; het oude Engeland van punch en knappende haardvuren is de sterkste tegenmelodie in zijn brave, dikke, morele persoonlijkheid. Bovendien bezwijkt hij voor geen enkele moralistische griezelscène, maar besluit zijn leven, zoals er geschreven staat, te midden van niets dan goede vrienden, waaronder zelfs de geraffineerde, maar wonderdadig bekeerde schoelje Alfred Jingle. Inmiddels zijn de discipelen Snodgrass en Winkle met deugdzame meisjes gehuwd, zodat de zwerftochten van de heer Pickwick werkelijk niet voor niets zijn geweest.

Men ziet dus, dat de eigenlijke moraal van de heer Pickwick, die als een humoristisch beschreven gummibal met handen, beentjes en hersens door Engeland rolt, in het geheel niets te maken heeft met de afgrond van de schuldgevangenis, waar hij bij ongeluk in terecht komt. Deze afgrond wekt wel zijn

medelijden (zoals hij zijn goedgeefsheid stimuleert), maar hij blijft niettemin door een ondoordringbare glazen wand van de tragiek van de afgrond gescheiden; in dit opzicht is de heer Pickwick een geboren romanticus, die met bloed en tranen opereert zonder er in te verdrinken. Als hij een Don Quichote is, dan toch een zeer gematigde; Pickwick bokst zo nodig voor zijn ideaal, maar hij laat zich bij voorkeur toch door zijn juridische adviseur Perker tot bedaren brengen. Daarom (om deze geciviliseerdheid) is de afstand tussen hem en zijn knecht Samuel Weller ook lang zo groot niet als die tussen Don Quichote en Sancho; het „volk" heeft in Engeland ook manieren, al blijft het dan ook onherroepelijk: volk. Het essentiële verschil tussen de heer Samuel Pickwick en zijn bediende Samuel Weller is het verschil tussen de ideale burger en de ideale kleinburger: beiden stralen zij een bovenwereldse deugdzaamheid af, maar bij de heer Pickwick, met zijn slobkousen, heerst groter waardigheid, en bij de heer Samuel Weller groter beweeglijkheid, hoewel steeds „in het nette".

Ja, wel opmerkelijk is de kiesheid en de netheid van een zo fundamenteel op het schelmentype afgestemd persoon als Samuel Weller! Ook hem heeft Dickens, volgens zijn bekende recept, geïsoleerd van de ondeugden en overdrijvingen, waarin hij, gegeven zijn neiging om mensen een beentje te lichten en dienstmeisjes achter de deur te zoenen, gemakkelijk had kunnen vervallen; Samuel Weller wordt een even eerzaam huisvader als Pickwick een bejaard vrijgezel, de één tot meerdere eer van het deugdzame huwelijk („waar werd oprechter trouw"), de ander tot nog meerdere glorie van het Engelse celibaat. (Men zou de heer Pickwick kunnen beschrijven als de stichter van een monniksorde, maar dan een, die „in de wereld werkt" en brandewijn met suiker niet versmaadt.)

Om een ideaalfiguur als de heer Pickwick te kunnen creëren niet alleen, maar ook *volhouden*, honderden bladzijden lang, moet men wel een zeer merkwaardige constitutie bezitten. Zoveel mensenkennis en zoveel idealiserende humor dwars door elkaar! Zoveel bloederige en traanrijke intermezzi zonder consequenties! Het is een wonder, de Pickwick-sage, het is een wonder, dat een zo fraai gelede wereld, waarin het medelijden

met de armen en verdrukten nog allerminst de smaak van het bier placht te bederven, althans in de verbeelding van een Engelsman heeft bestaan. Het stoutste goochelstukje in deze stijl is misschien wel de „bekering" van de schurk Alfred Jingle, voormalig acteur en oplichter, mitsgaders zijn hypocriete knecht Job Trotter, die zonder enige aannemelijke motivering (door een *wonder*, zou een Dickens-gelovige misschien zeggen) van de schurkenwereld naar de ideaalwereld van goedheid en humor worden overgeheveld. Het is, als kon Dickens niet verdragen, dat de duivel en zijn trawant, de tegenspelers van de goddelijke Pickwick en zijn aartsengel Samuel Weller, voor hun misdaden in de hel zouden moeten boeten; zij worden daarom per expresse, dank zij de philanthropie van de heer Pickwick en de vergevensgezindheid van de heer Weller, tot goede mensen verheven, al worden zij dan ook (dat is een tekenend detail) naar de koloniën afgeschoven. *Al* te dichtbij moet men die bekeerde zondaren toch liever niet hebben; de isolering mocht eens falen, het kunstmiddel mocht eens al te zichtbaar worden, het medicament mocht eens te sterk het recept verraden. ...

Maar voor het zover ooit zou kunnen komen, heeft men de avonturen van de heer Pickwick al ruimschoots uit, en kan men zich weer aan Dostojewsky wagen.

TWINTIG JAAR MARSMAN

H. MARSMAN: *Verzameld Werk*

Hoewel het bezwaarlijk statistisch uit te maken zal zijn, lijkt het mij een onbetwijfelbaar feit, dat van de dichters sedert Tachtig Kloos en Marsman het snelst door hun legende werden verzwolgen... of (wat Marsman betreft) verzwolgen dreigden te worden. Het was niet in de eerste plaats hun werk, dat hun een zekere algemene bekendheid bij het vermaarde „grote publiek" bezorgde, maar het was vooral het moment van hun optreden; zij werden vereenzelvigd met dat moment, en met veel van wat daarna kwam en dóór hun optreden bepaald scheen. Kloos incorporeert zo eigenlijk de hele beweging van Tachtig, gezien als dichterlijk phaenomeen, Marsman vertegenwoordigt op overeenkomstige wijze de „jongere" Nederlandse poëzie; wat precies door dat begrip aan tegenstellingen wordt gemaskeerd, doet er in een dergelijk geval minder toe. Misschien heeft in de laatste tijd Slauerhoff, door te overlijden, de roem van Marsman als exponent der „jongere" poëzie, enige concurrentie aangedaan, want men komt als dichter nu eenmaal niet jong te sterven, in Nederland, zonder bij het „grote publiek" een zeker schuldgevoel wakker te maken; maar Marsman blijft toch de held der poëtische legende, de man van het historische ogenblik.

Het zou volstrekt niet onmogelijk zijn, dat de drie delen verzameld werk van de thans veertigjarige dichter min of meer hun ontstaan dankten aan het *verzet* van Marsman tegen zijn reputatie. Dat is een belangrijk verschil tussen wijlen Kloos en hem; Kloos heeft zich niet meer tegen zijn reputatie opgericht, hij is er mee gestorven, Marsman daarentegen heeft de strijd aangebonden tegen de vroegtijdige canonisatie van de „jonge dichter", die hem een eervolle begrafenis dreigde te bezorgen, eer hij dood en begraven was. Zo kan men deze delen verzameld werk, die op het eerste gezicht wellicht een voor

een veertigjarige vrij zonderlinge litteraire pretentie zouden kunnen doen vermoeden (waarom in vredesnaam heeft een veertigjarige er behoefte aan zich als iets definitiefs te zien, zichzelf in perioden te verdelen als een historisch geworden verschijning?), vooral beschouwen als een protest tegen de legende; een protest, afkomstig van de levende Marsman, die enerzijds wil demonstreren, dat zijn poëzie, proza en critiek inderdaad *bestaan*, als een geheel met een sterk persoonlijke structuur, en, anderzijds, met dat geheel nu ook voorgoed wil breken door het, àls geheel, achter zich te laten. Het blijft natuurlijk de vraag, of iemand zelf in staat is om, zelfs op een zo gewichtig moment als zijn veertigste jaar, te bepalen, dat er een periode achter hem ligt, en het zou ergo ook best mogelijk zijn, dat deze hele definitiefheid op een fictie berustte; maar ook dan zouden deze drie delen nog hun reden van bestaan hebben, omdat Marsman, al dan niet vereenzelvigd met zijn legende, inderdaad een *persoonlijkheid* is, niet alleen door zijn qualiteiten, maar ook door zijn gebreken. Het definitieve in Marsmans werk van ongeveer twintig jaar is zeker niet het definitieve der classiciteit, want veel in deze bundels verraadt de tijd, waarin het geschreven werd; en toch heeft het ensemble die eigenaardige bekoring, die alleen uitgaat van een onvervangbaar schrijverschap en, dientengevolge, een onvervangbaar mens-zijn. Men ziet een enkeling bezig zich te realiseren dwars tegen de Hollandse gematigdheid in, en desalniettemin met een aantal specifiek Hollandse eigenschappen toegerust; die tweeledigheid schept het conflict, geeft het aanzijn aan veel donquichoterie van de goede en de slechte soort, bepaalt het jonge-honden-heroïsme, maar ook de werkelijke tragiek van deze Hollandse dichter.

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.

In dit kwatrijn vindt men Marsman met zijn Erich Wichmann-kant, die hem naar het fascisme had kunnen drijven, als hij daarvoor niet te scherpzinnig, te loyaal en te „Europees" was

geweest; hier spreekt zijn verlangen om gehoord te worden in een land, dat zijn temperamentvolle uitbarstingen en zijn lyrische overvloed hoogstens als litteratuurlegende wilde aanvaarden; hier spreekt ook (keerzijde van de medaille) de dictator der poëzie, die af wil dwingen wat niet af te dwingen is, de romanticus, die eisen stelt en het niet bevredigen van die eisen kortweg op rekening schrijft van het „vulgus". Zo ziet men Marsman opduiken uit dit verzameld werk: als een romantische dichter, een nerveuze, maar aanvankelijk nog zeer weinig gecompliceerde persoonlijkheid, die met de grootste moeite tot de gecompliceerdheid nadert, waartoe hij, door critiek van zijn tijdgenoten en door het opdrogen van de bronnen der romantische jeugdillusie, letterlijk „geparst" wordt, om een vondeliaans woord te gebruiken. Deze dichter begint met op de jeugd en het dichterschap te wedden en niet alleen in zijn poëzie, maar ook in zijn proza en zijn critieken, mythen van dat vitale dichterschap aan de gehele wereld van de geest voor te schrijven als wetten; hij springt op uit een zeer beperkt gebied, gedreven door een visionnaire taaldrift, schudt verzen uit, die verrassen door hun oorspronkelijke kracht en hun imperatieve zeggingswijze. Deze lyrische erupties begeleidt hij met opstellen over anderen, tezamen vormende een soort poëtische vitaliteitstheorie, die eigenlijk berust op een aantal vurig gestelde en nog vuriger tegen eventuele aanvallen verdedigde hobbies van een romantische jongeling. Hij lijkt in deze jeugdperiode, en ook later nog, soms op Van Deyssel („*ik wil niet*, dat Anthonie Donker het lot ondergaat, dat zelfs sterkeren ondergingen dan hij" is b.v. een van die typisch Vandeysseliaanse dwangbevelen, waaraan Marsmans critische proza zo rijk is); maar hij leeft in een andere tijd, en is te zeer doorzuurd van het Europese dichterschap om een copie te kunnen worden van deze Tachtiger. Gemeen met Van Deyssel is hem echter ongetwijfeld de ambivalente instelling tegenover zijn volk; enerzijds heeft hij het lief, omdat hij dicht in de taal van deze collectiviteit, anderzijds haat en veracht hij het, omdat het zich lauw-lauw betoont tegenover zijn aristocratische pretenties, zijn vuuraanbidding, zijn anti-calvinistische schoonheidsbegeerte. In dit opzicht zijn beiden, Van Deyssel en Marsman,

oorspronkelijk zo egocentrisch kunstenaars, en niets dan kunstenaars, dat zij voor de rest van het leven niet meer dan secundaire aandacht overhouden. Dat deze soort donquichoterie zich moet wreken spreekt vanzelf; zij wreekt zich altijd, zij heeft zich bij Marsman gewroken in een tijdelijke onmacht om zich te vernieuwen. Hij had tijd nodig om van zijn dictatoriale, dikwijls grootsprakige manifesten en kunstcritieken te komen tot een stijl, die althans de psychologische nuchterheid niet meer *ontweek*, al werd psychologie nooit het hoofdmotief van zijn stijl; hij ontdekte met moeite, wat een andere „egocentrist", E. du Perron, van nature meekreeg: de mensenkennis, die oppervlakkig bezien eerst op mensen*verkleining* lijkt, maar het stellig niet is. Langzamerhand, mede onder sterke invloed van de eerst verafschuwde „Indischman", verdwijnen de Vandeysseliaanse fanfaronnades uit Marsmans critieken, terwijl zijn poëzie breder en rijper wordt, na een periode van overgang, en na 1936 een geheel ander, voller panorama oplevert.

Met dit al is Marsman (het blijkt overduidelijk aan een ieder die dit verzameld werk met aandacht in zich opneemt) ook in zijn dertiger jaren een romanticus en een dichter gebleven. Men kan dat vooral aflezen uit het tweede deel, dat alles-in-alles ook het zwakste en toch niet het minst belangrijke en sympathieke is: het proza. De oudste prozavorm is bij Marsman het „prozagedicht", een vorm van litteraire expressie, die op de jeugd en de korte adem berekend is, en die psychologisch hoegenaamd tot niets verplicht. Om van dat prozagedicht tot de psychologische analyse, om van de romantische visie op mensen tot de psychologische doordringing van mensen te komen, heeft Marsman zich diverse mislukkingen moeten getroosten; mislukkingen, die verraden, hoe moeilijk de romanticus sterft en hoe zwaar hem de illusies blijven wegen, ook als hij ze zelf zou willen vermoorden.

Pas na zijn roman *De Dood van Angèle Degroux*, in het *Zelfportret van J. F.*, komt een andere Marsman aan het woord dan de romantische jongeling; wel is hij romantisch gebleven, maar nu heeft hij de psychologie, waar hij naar streefde, organisch in zich opgenomen. Het *Zelfportret* is in

de prozabundel zeker het belangrijkste deel, en het geeft bovendien het duidelijkste perspectief op de toekomstige Marsman, die met zijn legende heeft gebroken.

Maar misschien is het toch nog onrechtvaardig de figuur Marsman in de eerste plaats te observeren onder de gezichtshoek van psychologie en intelligentie. Er moge in zijn jeugdproza en jeugdcritieken veel grootspraak en onverantwoord gedecreteer en gefantaseer te constateren zijn, er is te veel eerlijkheid, te veel helderheid en (laten wij het woord nog maar eens gebruiken) vitaliteit in dit werk om het op grond van zijn rhetoriek zonder meer als rhetorisch te vonnissen; Marsman was in de kern nooit rhetorisch, zoals hij het in talrijke bijgeluiden van zijn jeugd stellig wel was. Bovendien: een persoonlijkheid wordt, zulks in tegenstelling tot de epigoon, het meest gekarakteriseerd door het feit, dat men hem om zijn *totaliteit*, met fouten en al, aanvaardt. Dit wil dus niet zeggen, dat men die fouten zou moeten verdoezelen, integendeel; want juist door het scherp stellen van het manco ontdekt men telkens weer, met hoeveel genegenheid en bewondering men aan de gehele mens denkt. Er is, bovendien, nog zoiets als een *toon*, die het werk veel dwingender bepaalt dan de intellectuele formule; en deze toon is het, waaraan men Marsman steeds herkent, ook daar, waar men zijn argumentatie holderdebolder of zijn plaatsbepaling tegenover anderen te onbesuisd acht. Bij alle gemakkelijkheid om te beweren en te bezweren heeft deze schrijver b.v. ook een onbevangenheid tegenover zijn eigen uitspraken, die geen ogenblik kan doen twijfelen aan zijn „intellectuele rechtschapenheid"; hij weet, dat hij een dogmatisch poëzie-complex heeft, hij weet ook, dat bij zijn stijl de *vergissing* behoort (zoals een vergissing een andere stijl wellicht zou compromitteren). Hij is zich bewust van zijn „lyrisch overwicht", ook in de critiek, en hij is er zich evenzeer van bewust, dat die eigenschap zowel zijn kracht als zijn begrensdheid betekent.

„Ik heb in den laatsten tijd", schrijft hij in een „pro domo", „tegen mijn critiek verschillende bezwaren gehoord: zij zou noch psychologisch, noch sociologisch zijn gefundeerd en geen rekening houden met den tijd en het volk waarin de be-

critiseerde kunstenaar leeft. Deze opmerkingen zijn gedeeltelijk juist, maar niet onverdeeld in mijn nadeel. Ik ben er in alle bescheidenheid van overtuigd dat ik door rechtstreeks en met den vollen inzet van mijn persoonlijkheid, en met alle beperkingen daarvan, te reageren op het werk en zijn maker en op de verhouding tusschen die twee, minstens evenveel kans heb gehad om het hart van die beiden te raken en hun geheim te ontsluieren als de menschen met de breede en universeele ontvankelijkheid. Ik zocht en zoek noch naar volledigheid noch naar objectiviteit. Ik ben er mij te zeer van bewust dat déze waarden het onbewust deel moeten zijn van de critische clerken, niet van de scheppende dichters, ook niet wanneer die critici zijn, en ik ben tot in mijn critieken lyrisch en intuïtief."

Lyrisch en intuïtief: inderdaad, daarmee is niets ten nadele van Marsman gezegd; alles hangt er van af, wat hij met zijn lyriek en intuïtie deed en doet. Uit de drie delen verzameld werk blijkt, dat Marsman altijd lyrisch en intuïtief was en gebleven is; maar in het jeugdwerk (met name het proza en de critieken, want voor de poëzie geldt dit voorbehoud natuurlijk niet) vertrouwde hij vaak op een speciaal jargon, dat lyrische en intuïtieve gemeenschap met de becritiseerde slechts *voortoverde*, terwijl de critiek per slot van rekening neerkwam op een systeem van overdrijving door dichterlijke bezetenheid, met forse scheuten treffende opmerkingen er tussen door: terwijl hij er pas na verloop van jaren in slaagde zich van dat decreterende taaleigen te ontdoen en zijn lyrische intuïtie van woordgezwellen te zuiveren. Men vergelijke maar eens het *Vrije Bladen*-manifest van 1925 (in dit verzameld werk herdrukt, en vol van de daverende dingen dier dagen), waarin Van Eyck „plotseling zichzelf overvleugelt", Buning „bijna lijfelijk door een scherende vlam getroffen", Bloem „uit een dof en lethargisch sluimeren gewekt", en Roland Holst „in een duister inferno gestort" werd, met het essay over Herman Gorter in 1937! Dan ziet men, hoe, terwijl lyriek en intuïtie maatstaf bleven, de werktuigen van de critische Marsman werden verfijnd!

En is deze ontwikkeling eigenlijk ook niet te constateren in zijn poëzie? Heeft ook daar niet de visionnaire grootspraak

plaats gemaakt voor een minstens even lyrische en intuïtieve, maar veel minder overmoedige toon? Het z.g. vitalisme van Marsman, waarover veel te doen is geweest en waarvan hij zelf niet geheel ten onrechte geschreven heeft, dat „le vitalisme c'était moi", was een jeugdverschijnsel vol rhetoriek van die jeugd, een slechts voorlopige verdediging tegen de angst voor vergankelijkheid en dood, die het wezenlijkste motief is van het latere werk. Marsman blijkt er zich van bewust te zijn, dat hij over dit thema vroeger te rhetorisch schreef, zodat hij het eigenlijk telkens ontliep; „ik ben gaan inzien, dat ik mij in mijn gedichten zoo vaak met den dood heb beziggehouden omdat ik in werkelijkheid niet aan hem wilde denken", schrijft hij reeds in 1932 met veel zelfkennis. Maar het probleem van de vernedering door pijn, van de gedachte „er eenmaal niet meer te zijn" blijft hem vervolgen; hij reageert er steeds weer op, en het belet hem aan de zelfgenoegzaamheid en de virtuositeit van zoveel Nederlandse „letterkundigen" te gronde te gaan. Aan die wil tot eerlijkheid en afrekening in de schaduw van het „Laatste Oordeel" dankt dit „altaarstuk" van het verzameld werk, met als middenstuk de poëzie en als zijluiken het proza en de critiek, voor alles zijn hoog niveau.

MEIERHOLD UITGEHOLD

Mr J. Huijts: *Het geval Meierhold*

Op zichzelf zal het feit, dat de Russische toneelregisseur Meierhold enige tijd geleden in ongenade is gevallen, voor Nederlanders niet zo bijster belangrijk zijn geweest. Men moge al in vakkringen met een zeker respect de *naam* Meierhold hebben uitgesproken, omdat hij als een groot toneelhervormer te boek stond, voor het merendeel van het publiek in West-Europa was hij een naam zonder inhoud, meer niet; en toen hij plotseling van groot toneelhervormer werd neergehaald tot een producer van „schreeuwerige en luidruchtige voorstellingen, waarna de toeschouwer het theater verliet, overbluft, verward, niets begrijpend" (zoals na zijn val in de Sowjet-pers werd geschreven), zal dit maar weinigen iets gezegd hebben met betrekking tot zijn toneelwerk. De belangstelling voor zijn abdicatie hing dan ook veeleer samen met de algemene processenkoorts in Sowjet-Rusland; men zag in Meierhold een zoveelste voorbeeld van de grote schoonmaak, die door het regime van Stalin werd bedreven. Dat heden iemand voor het zwartste ontuig wordt uitgekreten, die gisteren nog een geadoreerde held was, is in de Sowjet-Unie dan ook niets ongewoons, en het wit-zwart mechanisme van verheerlijken-verguizen, dat daar in de plaats gekomen schijnt te zijn van de meer geleidelijke evoluties in de democratische landen, veronderstelt een geheel andere psychologie bij het Russische publiek, dat van de verheerlijking op de verguizing in één dag schijnt te kunnen „overschakelen". De hedendaagse Russische psychologie, zoals die in de vervloekingen van de requisitoirs bij de Moskouse processen het duidelijkst tot uiting komt als vorm van agressie, en door de beklaagden deemoedig wordt onderschreven in hun zonderlinge passiviteit, doet aan niets zo sterk denken als aan de psychologie van de middeleeuwse mens, die in de wereld een strijdtoneel zag van God en Duivel,

in de zielen der afzonderlijke individuen onderdelen van de frontlijn, waarop de goede en de boze macht elkaar bevochten, en in de handelingen dier individuen dus ook „manoeuvres", hetzij van de ene, hetzij van de andere macht. Zo kan men verklaren, dat in deze atmosfeer een plotselinge ommekeer veel minder verbazing zal wekken; iemand, die eerst aan de zijde Gods streed, kan in één nacht „veroverd" worden door de Duivel en daarmee van verheerlijkte partijganger Gods in verguisde staatsvijand no. 1 herdoopt worden. In Sowjet-Rusland spreekt men weliswaar niet meer van God en Duivel, maar van „revolutionnair" en „contra-revolutionnair", of men stelt de „proletarische revolutie" tegenover de „misdadige trotskistische aanslagen"; maar het mechanisme van wit en zwart, waartussen nauwelijks nuances in grijze tussentinten worden geduld, is evenzeer primair als voor de middeleeuwse mens. Trotski werd in Rusland een modern aequivalent van de Antichrist; een luciferische geest, een „afvallige van God", op wiens naam men vele misdaden kon boeken, die als „contra-revolutionnair" veroordeeld moesten worden.

In hoeverre wordt deze simplistisch-dualistische psychologie, die blijkbaar aan de heersende vraag voldoet, gedekt door een „werkelijkheid"? In hoeverre waren er werkelijk aanslagen, samenzweringen, daden van „terroristen", die onder dit dualistische schema werden vereenvoudigd tot een duivels complot tegen de Goede Staat, en in hoeverre werden zij *geconstrueerd*, om het schema in de ogen der Sowjet-gelovigen des te geloofwaardiger te maken? Geen toeschouwer kan zich er op beroemen, dat precies te weten; maar dat de wit-zwart-psychologie hier de maatstaf leverde voor de beoordeling van *alle* handelingen, is volstrekt zeker. En daarom vooral is het geval Meierhold, dat een relatief onschuldig geval is (tot dusverre), ook zo bijzonder leerzaam.

De val van Meierhold was, als men de termen leest, waarin de Sowjet-critici over dit feit hebben geschreven, niet meer of minder dan de val van een der aartsengelen uit het gevolg van Lucifer. Deze artistieke aartsengel, tot voor kort belast met een belangrijk aandeel in de toneelregie van de Goede Staat,

was in zoverre met een moeilijk af te wassen zonde besmet, dat hij nl. reeds vóór de proletarische revolutie, waaruit de Goede Staat van Stalin ontstond, een groot man was; hij was in het vóór-proletarische Rusland een experimenterend artist, die zich later met zijn ervaring ter beschikking stelde van de nieuwe wereld; hij werd in 1920 hoofd van de toneelafdeling van het volkscommissariaat van ontwikkeling. Maar men schijnt hem die smetten van het verleden gemakkelijk te hebben vergeven, zolang men hem en andere intellectuelen kon gebruiken; zijn volstrekt boze geaardheid kwam pas enige tijd geleden aan het licht, toen hij niet in staat bleek een beeld te geven „van het proletarische optimisme, van het alvernietigend doelstreven, de stalen wil van de strijders der revolutie"; en erger nog, hij „maakte van zijn voorstelling een neerdrukkend schouwspel, als ontleend aan het duistere tijdvak van de christenvervolgingen"; hij deed alle moeite, zo schreef de Sowjet-critiek, om „de brede en rechte weg van de Sowjetkunst te vermijden". Nog veel erger haast, hij trachtte (dit is reeds een bewijs voor de groeiende macht van de Duivel over zijn ziel) een eigen publiek te kweken („een onbetekenend hoopje mensen"), en kwam zo in botsing met het Dogma van de Massa, van de Eenvoudige en Begrijpelijke Kunst, zodat weer een andere Sowjet-criticus zich geërgerd afvroeg: „Wat is dat voor een bijzonder soort toeschouwer in de uit vele nationaliteiten bestaande Sowjet-Unie, welker volkeren één zijn in gevoelens en bedoelingen, in *één enig juiste wereldbeschouwing* (cursivering van mij. M.t.B.)?"

Wij zien hier, uit de citaten, die ik aan het boekje van mr J. Huijts heb ontleend en waarvan men de strekking in andere variaties kan terugvinden in de redevoeringen van de procureur-generaal der Sowjet-Unie ter gelegenheid van de Moskouse processen, hoe de grote regisseur Meierhold door de hoogmoed, die speciale duivelszonde, werd bekoord, hoe hij langzamerhand de Goede „Sowjetwerkelijkheid" niet meer kon begrijpen en tenslotte neergeslingerd werd van zijn verheven troon, om in de poel der vernedering na te denken over zijn vergrijpen tegen de „éne enig juiste wereldbeschouwing"; hij, die eens zo bewonderd werd om zijn toneeltrucs, wordt nu

gehoond om zijn „diep en consequent nihilisme ten aanzien van de psychologie van de mens". Poor Meierhold!

Ook mr J. Huijts, die een grondig kenner is van de Sowjet-werkelijkheid, heeft, blijkens zijn betoog, dat hij betitelde als een „sociologisch impromptu", wel een weinig te doen met de gevallen aartsengel; maar toch niet zoveel, of hij tracht ons deze geschiedenis te verklaren door ons te verzoeken haar te *begrijpen*. Wij willen niets liever, maar wat is te begrijpen? „Tout comprendre c'est tout pardonner": het betoog van mr Huijts nu is zo begrijpend in de richting van de Sowjet-doctrines, dat hij in die richting ook alles tracht te pardonneren. Niet, dat de schrijver van dit boekje zich als aanhanger van het Stalinistisch regime aandient; maar hij tracht zo consequent sociologisch te begrijpen, dat men moeilijk naast dit begrip nog een motie van wantrouwen zou kunnen verwachten. Het boekje van Huijts, instructief door het materiaal en de verklaringen van dit materiaal, geeft er tevens een voorbeeld van, hoe men, door alles te begrijpen en ieder waardeoordeel angstvallig te vermijden, tòch een waardeoordeel uitspreekt, en wel ten gunste van het standpunt, dat men door zijn albegrip langzaam maar zeker heilig verklaart. Huijts' begrijpen is hier zoveel als : aannemelijk maken van de schematische Sowjetpsychologie, die simplificerende abstracties als spandoeken over de gecompliceerde werkelijkheid heeft uitgebreid, voor het scepticisme van Nederlandse lezers, die, redenerend van uit hun „burgerlijke" gezichtshoek, geneigd zijn met Meierhold te sympathiseren, omdat hij de dictatuur gebruskeerd heeft. Daarom legt Huijts ook allerminst de nadruk op het schematische en abstracte mechanisme, waarmee de Sowjetpropaganda in dit stadium (en dus *onder meer* ook in het geval Meierhold) werkt, maar hij beijvert zich te betogen, dat Meierhold geen juist begrip heeft gehad van zijn taak als *socialistisch* kunstenaar: want „het normale verschil is, dat in de burgerlijke maatschappij het individu de voorrang heeft, in de socialistische de massa". „Dat is zo sterk", voegt Huijts er bij, „dat in de socialistische maatschappij zelfs niet *een* massa als publiek van een bepaald kunstenaar genomen mag worden, maar dat hij uit den aard der zaak zijn contact met *de* massa

zoeken moet, ook al is de practijk, dat deze massa zich toch weer enigszins naar smaak en voorkeur onderscheidt, differentieert."

Op dit punt doen zich al de nodige bedenkingen voor. Primo: *de* Massa is een monsterlijke abstractie, want achter het bepalend lidwoord „de" (zoiets als „de" Kerk of „de" Heilige Schrift) verbergen zich talloze groeperingen (massaatjes) van individuen, die men wel tijdelijk het abstracte parool „Massa" kan suggereren, maar die daarom waarlijk nog niet samensmelten tot een klomp en zelfs niet tot een bijenkolonie. De kunstenaar, die zich naar dit monstrum „Massa" zou willen richten (maar er is geen kunstenaar, die zoiets anders doet dan in theorie!), zou zijn concrete talenten dus in dienst stellen van een abstract *woord*, of van de macht, die dit woord als dogma decreteert; hij zou daarvoor *ambtenaar* moeten worden... en in de practijk zijn de Sowjetkunstenaars ook ambtenaren geworden, voor zover zij niet, als Meierhold, in de afgrond zijn gestort. Men komt dus met zijn begrijpen dichter bij huis, als men van de fraaie voorgevels als „socialistische maatschappij" en „Sowjetwerkelijkheid" afziet en eenvoudig constateert, dat de huidige Sowjetmaatschappij er een bureaucratisch cultuurideaal op nahoudt; een ideaal, waarvoor de productieve, creatieve, spontane mens slechts bruikbaar is, zolang hij het schema van goed en kwaad, wit en zwart, God en Duivel, Proletariaat en Bourgeoisie (subs. Koelak, Trotskist) niet in de war brengt. Want de Massa mag zich, naar het woord van Huijts, wel „*enigszins* naar smaak en voorkeur onderscheiden", maar toch ook niet meer dan... enigszins: zij zou anders eens, in sommige individuen, massaatjes van individuen, tot de ontdekking mogen komen, dat men de differentiëring niet op een bepaald, van boven af en door een abstractie gedecreteerd punt stop kan zetten! Zulk een ontdekking zou, volgens het bureaucratische schema, „contra-revolutionnair" moeten heten, want zij zou afwijken van wat door het bureaucratisch cultuurideaal als „revolutionnair" is vastgesteld. Dit verzuimt Huijts aan zijn uiteenzetting toe te voegen, want dit wil hij liever *niet* begrijpen. Hij zet nl. uiteen, dat volgens hem de massa *geen* abstract begrip is, maar hij verzuimt daarbij al-

weer een duidelijk onderscheid te maken tussen de massa in concrete, geografische, economische, historische etc. zin, en het bureaucratisch *ideaal* van de Massa (liefst met een hoofdletter te schrijven), dat in de Sowjet-Unie gebruikt wordt om gelovige zelfgenoegzaamheid en critiekloosheid aan te kweken. Dit moge in een sociologisch impromptu toelaatbaar zijn, het vertroebelt desalniettemin de albegrijpende redenering.

Aangenomen echter, dat de kunstenaar ambtenaar moet worden om aan zijn Sowjet-roeping te kunnen voldoen en de ketterij à la Meierhold te kunnen vermijden; aangenomen verder, dat het deze kunstambtenaar dus op straffe van verdoemenis van wit naar zwart verboden is van het geloof aan de abstracte Massa af te wijken, dan is er ook niet meer het minste verschil tussen de „techniek" van Sowjet-Rusland en Hitler-Duitsland bij de behandeling van het scheppend of denkend en als zodanig onberekenbaar individu. Men vervange slechts de heilige Massa door een andere abstracte heiligheid, het Ras of het Volk, en de boze Koelak of Trotskist als afgezant van de Antichrist door de boze Jood... en de gehele logica van Huijts ten opzichte van Meierhold laat zich, met hetzelfde albegrip incluis, toepassen op de *nationaal*-socialistische maatschappij in haar verhouding tot de zogenaamde „ontaarde kunst" of tot de persoon van ds Niemöller; ook deze Niemöller is „contra-revolutionnair", omdat hij het schematisme van de zwart-wit-psychologie met zijn persoonlijke opvattingen doorkruisen dorst, hoewel hij evenmin als Meierhold tot de principiële vijanden van het regime behoorde. Ik breng deze vergelijking niet naar voren om voor de zoveelste keer communisme en nationaal-socialisme over één kam te scheren; want de zaak is, dat zij elkaar om hun uiteenlopende doelstellingen, „geloofsbelijdenissen" de oorlog verklaard hebben, en niet zonder reden. Gemeenzaam is hun echter (en dat is per slot van rekening van veel meer belang dan de botsing hunner theoretische doelstellingen, zoals de Franse schrijver Denis de Rougemont in een even scherpzinnig als inspirerend betoog heeft uiteengezet) hun „techniek" om vat te krijgen op de massa's [1], hun werken met abstracties, die door het schematisme der propaganda als reële maatstaven aan het pu-

bliek worden opgedrongen, waarbij de oorsprong van iedere cultuurschepping, het persoonlijk avontuur, eenvoudig wordt genegeerd.

In het geval Meierhold, zoals Huijts het verklaart, wordt nu alle nadruk gelegd op de theoretische ketterij van de regisseur, op het feit, dat de ideeën-inhoud van zijn stukken was „uitgehold" en dat hij toen ging „bouderen"; alsof deze ketterij zijn aftreden en verdwijnen ten gevolge had moeten hebben, wanneer niet de heerschappij van het bureaucratisch cultuurideaal met zijn domme pretentie van de „ene enig juiste wereldbeschouwing" *a priori* dit offer aan de uniformiteit had geëist! Men behoeft werkelijk niet in de ivoren toren van het burgerlijke individualisme te zitten om dit éne punt, ook zonder vakkundige beschouwingen van mr Huijts, met geringe moeite te begrijpen; en de overweging, dat deze ontwikkeling om bepaalde sociologische redenen in Rusland even noodzakelijk is geweest als in Duitsland de opsluiting van ds Niemöller, zal er ons niet van weerhouden hier de oorzaken bij hun „technische" naam te noemen, met voorbijgaan van de fraaiklinkende abstracties, waardoor zij voor het publiek in de dictatuurstaten worden gemotiveerd. „Alles was ist, ist vernünftig", en zo kan men ook alles begrijpen; maar dat wil nog niet zeggen, dat men het behoeft te *imiteren* en er zich als een vaatdoek aan over te geven, wanneer men eenmaal heeft ingezien, dat nieuwe phrasen zeker sociologisch interessant, maar even zeker phrasen zijn als de oude, waarvoor men ze in de plaats wil stellen.

[1] Denis de Rougemont, *Penser avec les Mains*, p. 109: „La ressemblance *formelle* entre les moyens d'approche du problème culturel mis en oeuvre par les deux régimes, alors que leurs fins sont hostiles et leurs situations de départ différentes, prouve que la mesure *réelle*, dans l'un et l'autre cas, n'est pas la doctrine, mais la technique de l'action sur les masses."

EPIEK EN HET EPISCHE

M. Mok: *Exodus*
P. H. van Moerkerken: *De Bloedrode Planeet*

Naar aanleiding van het onlangs verschenen epische gedicht *Mattheus* van Ed. Hoornik, dat sterk de aandacht trok, heeft men de vraag opgeworpen, of men dit werk wel als een episch voortbrengsel in de eigenlijke zin van het woord kan opvatten. Volkomen van belang ontbloot is die vraag zeker niet, omdat de oorspronkelijke betekenis van het woord „epos" (het gesprokene, het woord, het verhaal) zeker niet meer van toepassing geacht kan worden op het gedicht van Hoornik; daarvoor is het lyrisch raffinement te bewust, is de „reflecterende" geest van de dichter te duidelijk merkbaar. Het lijkt in het algemeen trouwens bijzonder weinig waarschijnlijk, dat in deze eeuw en in dit Europa ooit weer sprake zou kunnen zijn van een naïeve epische poëzie, zoals de poëzie van het homerische epos naïef genoemd kan worden. „Naïef" wil ten opzichte van Homerus in de eerste plaats zeggen, dat het kunstelement zich nog niet in die mate op de voorgrond heeft gedrongen, als zulks in de moderne poëzie het geval is; het epos van Homerus is zeker vrucht van een reeds langdurige ontwikkeling, maar het is toch vóór alles veraanschouwelijkend verhaal gebleven; dat is met *Mattheus* van Hoornik ongetwijfeld niet zo. Hier werd de „epische" dichter geboren uit de lyrische; zijn „epische" begaafdheid zou men een „bijproduct" van zijn lyrisch talent kunnen noemen; het is een „verlengd", een „uitgebreid" lyrisch talent, met andere woorden, dat zich in *Mattheus* zo gelukkig heeft geopenbaard.

„Ganz verändert erscheint die Geltung des Epos", leest men bij Burckhardt (in zijn *Weltgeschichtliche Betrachtungen*), „sobald die Zeit literarisch, die Poesie eine Literaturgattung und der ehemalige volkstümliche Vortrag zur Lektüre geworden ist: vollends aber, wenn die Scheidewand zwischen Höhergebildeten und Ungebildeten sich erhoben hat. ... Wie

gewaltig erscheint erst die Stufenreihe der Existenzen vom epischen Rhapsoden bis zum heutigen Romanschriftsteller!" Inderdaad, men kan zeggen, dat de romanschrijver in een totaal veranderde samenleving en dus ook met totaal andere middelen, de eigenlijke epische dichter is van tegenwoordig, zodat het epische gedicht in de letterlijke zin niet meer kan bestaan, omdat de oorspronkelijke, naïeve verhouding tussen kunstenaar en publiek, die het veronderstelt, niet meer bestaat. De roman van thans doorloopt alle stadia van epische mededeelzaamheid, die men zich maar bedenken kan; hij wordt geschreven voor alle rangen en standen, men vindt de vervaarlijke kitsch van „Amalia bemint gij den graaf", die voor de grofste verbeelding is bestemd, naast de „huiskamerroman", die het gezin bedient, en de roman voor de intellectuelen van Proust en Joyce. In tegenstelling daarmee werd het gebied van het epische gedicht beperkt tot dezelfde kringen (uiteraard niet het gros van de bevolking!), die lyrische poëzie lezen; het spontane volksepos, als men het zo betitelen wil, in de stijl van *De Moord van Raamsdonk*, is niet bestand tegen de zegeningen der boekdrukkunst.

Dat men een gedicht als *Mattheus* dus slechts met een zekere reserve episch noemt, is wel begrijpelijk. Zou men Gorters *Mei* voluit een episch gedicht willen noemen? (Ik geloof, dat de omslag naar de lyriek, vooral door het steeds toegenomen overwicht van het *lezen* over het *horen*, zo groot is geweest, dat wij ons de oorspronkelijke functie van het epos nauwelijks meer kunnen voorstellen; de woorden van Jacob Burckhardt zeggen eigenlijk vrij volledig waarom. Het behoeft daarom niet verboden te worden, het woord „episch" als onderscheidingsmiddel te gebruiken voor een bepaalde soort poëzie, waarin het verhalende element een belangrijke rol speelt; mits men zich er rekenschap van geeft, dat men met „episch" allerminst „homerisch" bedoelt; want vergeleken bij een zang van de *Ilias* is *Mattheus* van Ed. Hoornik zuivere lyriek, uiting van een individualistische, reflecterende geest.

Het hierboven geschrevene kwam bij mij op, terwijl ik een ander „episch" gedicht van dit jaar las: *Exodus* van M. Mok. Het is evenzeer een verrassing als *Mattheus;* evenals Hoornik

had ook de dichter Mok van zich laten horen door poëtische publicaties, maar in veel sterker mate dan van Hoornik kon men tot dusverre van Mok zeggen, dat hij tweederangs gebleven was; zijn lyriek had iets vlots en overgemakkelijks, waardoor poëzie mij meestal sterk afschrikt. Een gedicht van Mok „consumeerde" men, zonder zich te verzetten, maar ook zonder er veel voor te voelen.

Dit grote gedicht *Exodus* echter laat zijn dichter plotseling zien als een kunstenaar van betekenis, die door zijn poëzie een visioen weet op te roepen van de plagen van Egypte, van een lijdensperiode uit de Joodse geschiedenis, van de uittocht, eindelijk, der Joden uit het land van Pharao. Heeft de stof hier zo inspirerend gewerkt? Is het de analogie met de moderne lijdensperiode der Joden, die Mok van een epigonistisch verzenschrijver tot een schrijver van bezielde strophen maakte? Hoe het zij, het gedicht van Mok heeft een werkelijke *vaart*, die de lezer meesleept; het heeft bovendien dramatische spanning, doordat het conflict tussen de twee machten, Pahrao en de God der Joden (met zijn „eersten minister" Mozes) zo krachtig aanschouwelijk wordt gemaakt.

Exodus van Mok is nog in sterker mate een verhalend gedicht dan *Mattheus* van Hoornik. En toch: vergelijkt men deze strophen met de oorspronkelijke, „naïeve" tekst van het Bijbelboek *Exodus*, dan is Mok veeleer een lyrische geest te noemen. De Bijbel verhaalt van deze plagen als concrete elementen in de strijd van de uitverkoren religie tegen een machtige der aarde. „En de sprinkhanen kwamen op over het gansche Egypteland, en lieten zich neder aan alle de palen der Egyptenaren, zeer zwaar; vóór dezen zijn dergelijke sprinkhanen als deze nooit geweest, en na dezen zullen er zulke niet wezen; want zij bedekten het gezicht des ganschen lands, alzoo dat het land verduisterd werd, en zij aten al het kruid des lands op, en alle de vruchten der boomen, die de hagel had overgelaten, en daar bleef niets groens aan de boomen noch aan de kruiden des veld, in het gansche Egypteland." (Ex.XI, vs 14, 15.)

Vergelijk daarbij Mok:

Door alle kieren joeg het, zooals honden,
die, aangehitst, niet meer hun meester hooren,
maar aan een vreemde inblazing verloren,
een eindelooze drift te delgen vonden;
zoo striemden winden langs Egypte's vlakten,
toenemend in geweld, terwijl de luchten
met zwarte vlokken dreven, die tot vruchten
uitdijden, tot een wolkenheir dat zakte
gierend ter aard, millioenenvoud bedekkend
de platgeslagen velden, in een zwoele
gulzigheid, in een duizelend krioelen
van kopsprieten en pooten, en verwekkend
nachten wanstaltig van rumoer en schrik.
Hun doodsmuziek, hun teisterende kreten
sneden de ruimte, en het kaalgevreten
land zag den morgen aan met leegen blik.

Men heeft hier de teksten onder elkaar, ter illustrering van het betrekkelijke der termen „episch" en „lyrisch". Is de schildering der sprinkhanenepisode bij de moderne dichter Mok zeker episch te noemen, in zoverre het verhalende element er in domineert, vergeleken bij de zakelijke (ofschoon wel degelijk zeer beeldende!) beschrijving van de Bijbel is zij een lyrische gemoedsuitstorting, een zwelgen in de „subjectieve" emoties van de plaag! Hoe duidelijk merkt men aan de verbeelding van de twintigste-eeuwse dichter, dat „die Zeit literarisch, die Poesie eine Literaturgattung und der ehemalige volkstümliche Vortrag zur Lektüre geworden ist"!

Het is echter verre van mij dit Mok kwalijk te nemen: hij had niet de bedoeling (laat staan de verplichting) de Bijbel concurrentie aan te doen. Zoals zijn *Exodus* voor ons ligt, is het gedicht een der beste, en vooral meest plastische van de laatste tijd; op enkele regels na, die te gemakkelijk lijken, heeft het geheel een sterke adem, de kleur van een zeer concreet in woorden gevangen visioen.

In zekere zin als „episch" zou men ook kunnen qualificeren het in twaalf „zangen" van zevenregelige strophen verdeelde

gedicht van P. H. van Moerkerken, *De Bloedrode Planeet* of *Merlijns Laatste Visioen*. De schrijver, die meer dan door zijn vroegere poëzie, bekend is geworden door zijn romancyclus *De Gedachte der Tijden*, neemt in dit laatste werk de sage op van Merlijn, de tovenaar en architect uit de sagen om Koning Arthur, over wien zeer uiteenlopende verhalen (zowel over zijn geboorte als zijn leven en dood) in omloop zijn geweest. In de sfeer van het overdadig miraculeuze, die voor de Arthurromans karakteristiek is, is Merlijn zo ongeveer het non plus ultra van wonderbaarlijkheid en geheimzinnigheid; hij is de wijze in de gedaante van de wonderdoener, een wensdroom van de volksverbeelding, die het onmogelijke graag binnen het bereik van het mogelijke zou trekken.

Van Moerkerken legt echter niet de nadruk op de wonderdoener van de tafelronde, maar op de ziener; hij koos voor deze interpretatie de samenkomst van Merlijn met de fee Viviane „onder het eeuwenoud duister van Broceliande's eenzaam woud". Volgens de legende heeft Viviane hem daar vastgehouden, maar volgens Van Moerkerken, die in de figuren Merlijn en Viviane een symbool wil geven van „liefde en wijsheid, saâm opstijgend in de eeuwige Schoonheid, 's levens diepsten zin":

Enkel uit sterken drang van 't eigen hart,
niet door Viviane's list is hij gebleven
bij haar in 't slot van Broceliande's woud.
Hij was vergrijsd al, zij nog jong.

De kern van Van Moerkerkens gedicht is dan Merlijns laatste visioen, waarin hij honderden eeuwen doorleeft, en het werk der demonen aanschouwt op de „bloedrode planeet", wier verleden de toekomst kan zijn voor de aarde. Het zijn de drie demonen Abaddon, Anarazel en Belfegor (resp. verwoesting, machtsbegeerte en steriele kennis), die de planeet uit haar paradijstoestand stoten, tot

Bronnen en zeeën werden vloejend gif.
Steen en metaal der toren-steden viel
tot roestig puin. Daar stikten de miljoenen

slaven met hun misleiders. Over de eens
gouden graan-heuvlen en groene valleien
lag de as, van 't bloed der ongenoemden rood,
woeste materie in aêmlozen dood.

De toespelingen zijn in dit visioen overduidelijk; het is de ontwikkelingsgeschiedenis van het mensdom, waarop Merlijn zinspeelt... met dien verstande, dat de keuze van de toekomst voor de aarde vrij blijft ; de „bloedrode planeet" is slechts één der mogelijkheden van de Geest, die „arbeidt, in de veelvuldigheid van al 't begrensde, aan de volmaking van Zijn kosmos".

Van Moerkerkens gedicht heeft het bezwaar van veel philosophisch-didactische gedichten, dat het ongelijk van qualiteit is door de lengte. Het „permanente visioen" doet op den duur wat kunstmatig aan, en zo heeft trouwens deze gehele herschepping van Merlijn en Viviane wel iets kunstmatigs; deze soort philosophisch doorzuurde romantiek verwijst ons steeds naar geheime bedoelingen van de philosophische dichter. Maar er zijn zeer smaakvolle gedeelten in dit werk, waarvan de geestelijke inzet bovendien de moeite waard is; over het geheel is de toon sober gehouden en blijft het beeldende het symbolische beheersen; het sluit zich in sommige opzichten aan bij de poëzie van Dèr Mouw (Adwaita), al heeft het daarmee niet de wereldconceptie gemeen.

HET PROBLEEM SHAKESPEARE

A. G. VAN KRANENDONK: *Shakespeare en zijn Tijd*

Nu er onlangs een nieuw en zeer omvangrijk Nederlands werk over Shakespeare verschenen is van de hand van prof. Van Kranendonk, gaan de gedachten van de recensent als vanzelf weer eens koersen om de *cultus* van Shakespeare, die men maar niet klakkeloos vereenzelvigen kan met een werkelijk *begrip* van de raadselachtigste aller Europese toneelschrijvers. Want met Shakespeare gebeurde (ook ten onzent) hetzelfde als met Vondel: hij werd object van een „standaard-verering", die er op neer komt, dat men hem zelden leest, een enkele maal ziet opvoeren en volgens absoluut onwrikbare normen beoordeelt. Deze verstijving in de traditie, die misschien t.o.v. een schrijver als Vondel nog enigszins gemotiveerd kan worden door het zo specifiek barok-katholieke karakter van zijn drama's, is in het geval Shakespeare bijzonder dwaas. Ik noemde hem de raadselachtigste aller Europese toneelschrijvers, hetgeen men van Vondel moeilijk zeggen kan. Vondel geeft ons philologische, historische, theologische, maar geen psychologische raadsels op; hij staat of valt met de barok, waarvan hij een curieuze vertegenwoordiger is, en heeft men eenmaal het schema van zijn betrekkelijk simplistische, door de verhouding van God en Duivel (goed en kwaad) bepaalde levensbeschouwing geconstateerd, dan kost het weinig moeite om dit schema in de vele varianten van zijn omvangrijke oeuvre terug te vinden als het grondprincipe, waaraan zijn gehele verbeeldingskracht gehoorzaamt; ook de verbinding van deze gelovige levensbeschouwing met de ornamenten van de Antieken levert voor iemand, die de barok kent, nauwelijks bijzondere bezwaren op.

Geheel anders is het gesteld met Shakespeare. Wij hebben hier te doen met een persoonlijkheid, die bijna geheel schuil gaat achter zijn werken, terwijl de werken voor een groot deel

weer schuil gaan achter een toneelconventie, die de onze niet meer kan zijn... zonder dat daarom, zoals in het geval Vondel, de mens geheel kan worden herleid tot een exponent van de tijd! Ook voor degene, die het toneel uit de tijd van Elizabeth grondig heeft bestudeerd, blijft het individuele wezen Shakespeare een vraagteken, een uitermate boeiend vraagteken zelfs. Nu is het de gewoonte van een verstijfde traditie om de aanwezigheid van een vraagteken, dat angst aanjaagt door zijn raadselachtig voorkomen, zo spoedig mogelijk te verdringen door het plaatsen van één of meer uitroeptekens; d.w.z. men stelt een theorie op, waardoor het raadsel wordt uitgebannen, als het kan met bezwerende gebaren. Een van de mooiste bezweringen op dit gebied mij bekend is de bezwering, dat men al die problemen in de tekst van *Hamlet* toch vooral niet anders moet beschouwen dan als toneelaangelegenheden; want Shakespeare schreef immers voor het toneel, en hij moest dus „zijn avond volmaken". Op die manier kan men ook zeggen, dat de ideale Hamlet = Ed. Verkade of = Moissi, en dat Shakespeare op zijn best de verdienstelijke scenarioschrijver is geweest voor het toneelgenie van Max Reinhardt. ... In ieder geval zijn er zoveel bezwerende theorieën over Shakespeare, dat men met het vraagteken voorzichtig moet zijn. Want die vele theorieën, die elkaar natuurlijk volstrekt niet dekken en evenzeer wederzijdse verkettering in de hand werken als andere leerstelligheden, bevorderen zelden de lectuur van het raadselachtige oeuvre zelf; zij bevestigen slechts bepaalde groepen in hun vooroordeel en beletten de persoonlijke, „naïeve" confrontatie met de teksten. Men begrijpt, wil ik hopen, dat ik mij hier *allerminst* verzet tegen de vele theorieën (want een veelheid van theorieën kan het levend contact juist stimuleren en de verstijving door de traditie tegengaan!), maar wel tegen de talrijke partis pris, die in sommige gevallen de benadering van het werk geheel dreigen te vervangen; en ik zou daarvan, bij wijze van „voorspel" tot mijn eigenlijke critiek op het boek van prof. Van Kranendonk, een concreet voorbeeld willen geven.

Onlangs hebben Amsterdamse studenten een nieuwe bewerking opgevoerd van *Romeo en Julia*, afkomstig van een

Amsterdamse student, H. A. Gomperts; ik heb die opvoering door omstandigheden niet kunnen zien, maar de negatieve reactie op de bewerking in de pers trok mijn aandacht. Ik had toevallig de „stukken", in casu de tekst van de vernederlandsing, en vergeleek haar met de Engelse tekst; mijn conclusie was, dat de „modernisering" (als men een intelligente bewerking zo noemen wil) volkomen op de hoogte was van het origineel. Nu is mijn opinie subjectief, en ik kan mij vergissen; maar wanneer ik in de recensies lees, dat hier gespeeld was „een bewerking, die aan brutaliteit alle perken te buiten ging", dat zij vaak niet anders was dan „een laffe vulgarisering", waarbij gebruik gemaakt was van „kroeg- en biertaal van het laagste soort" (aldus de *N.R.C.* van 9 April j.l.); of wanneer ik hoor spreken van „een vertaling, die geen spoor heel liet van het oorspronkelijke toneelwerk", van „ongevoelig, zonder zwier, huisbakken, burgerlijk bij al zijn radicalisme", van „Romeo en Julia in de huiskamer en soms in de keuken" (*Maasbode* van 9 April j.l.) of van een tekstbewerking „hier en daar zeer storend door trivialiteit" (*Het Volk* van 9 April j.l.)... dan vraag ik mij toch af, of deze bewonderaars van de oorspronkelijke Shakespeare, die zijn genie vol verontwaardiging in bescherming namen tegen de mishandeling door H. A. Gomperts, wel wisten wat er in de heilige oertekst staat, en of zich hier niet een van die gevallen van traditieverstijving heeft voorgedaan, waarvan ik hierboven gewaagde.

Immers: men kan over de al-dan-niet-wenselijkheid van een bewerking discussiëren. Men kan gerust de stelling verdedigen, dat het de voorkeur verdient Shakespeare in de oorspronkelijke, volledige tekst op te voeren (hetgeen, dit zij fluisterend terzijde opgemerkt, bijna nooit gebeurt, want de regisseurs laten naar believen de waardevolste scènes weg, als dat zo in hun toneelkraam te pas komt, alleen *zonder* daarvan rekenschap af te leggen en van een „bewerking" te spreken!); maar wie de bewerker verwijt, dat hij „kroeg- en biertaal van de laagste soort" gebruikt, of hem van storing door „trivialiteit" beticht, kan, dunkt mij, niet op de hoogte zijn van de kroeg- en biertaal, die *Shakespeare zelf, en in ditzelfde stuk „Romeo and Juliet"*, sommige van zijn personages laat uitslaan! Ja, ik

ga verder en beweer, dat deze kroeg- en bierpassages, door Gomperts geenszins aangedikt, maar eenvoudig in passend Nederlands overgezet, van essentieel belang zijn voor het begrip van Shakespeare's bedoelingen! De „trivialiteit" is in dit stuk precies dat element, dat aan de altijd zo hooggeroemde poëzie van de idyllische voorgrond (de twee gelieven op het balkon) haar fond geeft; zonder de „kroeg- en biertaal", zonder de cynische Mercutio, zonder de oude bok Capulet, zonder de platte voedster, zou de historie van Romeo en Julia, ook al was zij nog zo idyllisch en romantisch, niets anders zijn dan een „lief dingetje", gedeeltelijk voor ons maar secundair waardeerbaar, omdat een bepaald soort poëtische toneelvormelijkheid, waarvan Shakespeare hier een ruim gebruik maakt, ons niet meer ligt. Maar onze recensenten hebben zo dikwijls de poëzie geroemd en vooral ook, zo dikwijls Romeo en Julia vereenzelvigd met een spel van maneschijn en kussen, dat zij zeker liever de op zichzelf malle historie met het vergifflesje onsterfelijk zullen verklaren dan acht slaan op een zinrijke en intelligente bewerking.

Anders gezegd: de poëzie van de voorgrond bestaat niet zonder de trivialiteit van de achtergrond; de schone lyriek van Romeo en Julia is van één standpunt gezien een apollinische veredeling, maar van een ander standpunt gezien ook een naïeve en zelfs banale camouflage van het drama der Capulets en Montagu's, dat zich daarachter en daardoor onafwendbaar voltrekt. In dit stuk, dat tot zijn vroegste werken behoort, is de hele Shakespeare al aanwezig; met al zijn verschuivende gezichtspunten, met al zijn maskers, met zijn geheime aanwijzingen (men denkt aan de kleine scène tussen Romeo en de apotheker!), maar ook met al zijn toneeleffecten, waarvan hij zich *bediende*, omdat hij zijn stukken schreef voor een zeer gemengd publiek, dat o.a. noten kraakte onder de voorstelling. Dit is het raadsel en het wonder: dat een man, die zoveel doorgrondde van de levensgeheimen, een zozeer op illusie en effect berekende kunstvorm als het toneel heeft uitgekozen, om zijn verbeeldingswereld te realiseren; en aan deze eigenaardige tweeledigheid beantwoorden ook de vele vraagtekens, die men telkens weer achter een „zin" van Shakespeare moet

zetten. En het boeiende van de „ontcijfering" dezer teksten is: telkens weer het toneel (het toneel dus uit de tijd van Elizabeth) als zuiver tijdelijke, rumoerige en vaak plebejische, soms ook bekoorlijke en poëtisch versierde schijnwerkelijkheid te zien wegwijken voor de werkelijkheid, waaraan wij zelf deel hebben. Daarom prefereer ik de *oorspronkelijke* tekst te *lezen*, maar daarom ook kan ik het slechts toejuichen als een *bewerking* (aangenomen dat zij goed is) *gespeeld* wordt: want een opvoering duldt geen terugbladeren, geen interpreteren van tekstgeheimen; zij is het masker zelf, dat Shakespeare gebruikte, en als masker is zij de regelrechte verbinding tussen de schrijver en een toeschouwende massa... een massa, die sedert 1600 veranderd is, andere toneelconventies huldigt, andere opvattingen heeft van poëzie en ook van trivialiteit. ...

Het knappe van de door Gomperts geleverde bewerking bestaat nu hierin, dat zij Shakespeare los maakt van enige elizabethaanse toneelconventies, zonder het stuk te beschadigen. Het verwijt, dat de bewerker Romeo en Julia naar de huiskamer en de keuken zou hebben verbannen, kan dan ook alleen maar afkomstig zijn van iemand, die een buitensporig respect heeft voor de salon; want het drama van Romeo en Julia is zonder huiskamer en keuken (Capulet en voedster) niet eens te denken! De verstijving door de traditie blijkt in dit geval vooral uit de buitensporige ophemeling van de poëzie in de dialogen der gelieven, die voor het drama volstrekt zo essentieel niet is als men daaruit zou menen te moeten opmaken. Die poëzie werd trouwens door de bewerker in het geheel niet „brutaal" en „vulgair" weggewerkt, maar met tact overgebracht in modern proza, zonder Phoebussen, Phaëtons, Dido's en andere mythologische figuren, die bij een opvoering voor een niet-elizabethaans publiek meer als versiering zouden aandoen dan als poëzie. Wanneer Julia b.v. zegt:

„O, nacht, sluit uw gordijn, opdat oogen ongemerkt verlangen mogen en Romeo, ongezien, in deze armen loopt. Gij moogt mij leeren, nacht, hoe te verliezen een gewonnen strijd. Kom, geef mij mijn Romeo; en als hij dood gaat, nacht, strooi hem dan uit in kleine sterren: de hemel krijgt een nieuw gezicht en heel de wereld wordt op u verliefd", etc., dan kan ik

deze samenvatting niet anders noemen dan een uitstekende en werkelijk poëtische modernisering van de tweede scène (begin) van het derde bedrijf. Waar de vulgariteit en trivialiteit zitten, ontgaat mij te enenmale. De bewerking van Gomperts (die overwaard is om gedrukt of door het beroepstoneel gespeeld te worden) heeft een poëzie, die het tegenwoordige toneel kan overbrengen op een gehoor, zonder dat de poëzie virtuositeit van grote acteurs wordt, waarachter het drama dreigt te verdwijnen. Onwillekeurig komt, door de bekorting in de lyrische passages, dat drama zelfs sterker naar voren, terwijl het misverstand van die poëzie als biedermeier-operette onmogelijk wordt gemaakt; de bewerker heeft volkomen gelijk, wanneer hij in zijn inleiding tot het programma zegt, dat bij een moderne opvoering „de sfeer-scheppende functie voor een belangrijk deel aan mise-en-scène, decor, costumes en muziek is overgedragen". Wat is daartegen? Ik weet het niet. Misschien wisten de scherprechters, die deze bewerking vonnisten, het ook niet precies; of misschien werden zij door dilettantisch spel automatisch gebracht tot de conclusie dilettantische bewerking? Een dergelijke conclusie zou niet pleiten voor hun onbevangenheid ten opzichte van Shakespeare, en ten opzichte van dilettanten.

Shakespeare schreef voor een publiek, waarvan wij ons nauwelijks meer een voorstelling kunnen maken. Het toneel van zijn tijd was een soort vergaarbak van de meest heterogene elementen; het was voorzeker geen aangelegenheid van een verfijnd en select gezelschap. In een voorrede bij een verordening over het toneel uit 1574 vindt men vermeld, dat de toneelvoorstellingen aanleiding gaven tot twisten en opstootjes, tot ernstige wanordelijkheden, tot onzedelijkheid, dobbelen, afzetterij, zakkenrollen, dronkenschap, ontvoering van minderjarigen, het bevrijden van gevangenen, vechtpartijen, bloedige verwondingen, dodelijke ongevallen etc.; in een ander document wordt gezegd, dat de theaters „de gewone vergaderplaatsen zijn van vagebonden, werkeloozen, dieven, paardendieven, hoereerders, bedriegers, zakkenrollers, afzetters, oproerkraaiers, en andere leegloopers en gevaarlijke sujetten"; tevens waren de toneelvoorstellingen een bron van infectie

voor de pest (zie het boek van Van Kranendonk, p. 64). Dit alles doet niet bepaald aan als „kunst"; men denkt eerder aan de sfeer van een ouderwets café-chantant of aan de engelenbak van een negentiende-eeuwse volksschouwburg. Toch zal men zich steeds weer moeten voorstellen, dat in *deze* atmosfeer de stukken van Shakespeare zijn opgevoerd; men mag weliswaar een zekere mate van verschil in beschaving veronderstellen tussen de toeschouwers onderling, maar een scheiding in „artistieke" en „niet-artistieke" voorstellingen is voor deze periode volkomen ondenkbaar. Het toneel van Elizabeths tijd was een vorm van gemeenschapskunst, met dien verstande ook, dat zowel de koningin als de paardendief er bij geïnteresseerd was; het was de culturele manifestatie van een volk in opkomst, van een maatschappij, waarin men geenszins de ceremoniële stylering van een „gesublimeerd" hofleven, zoals in het Versailles der Lodewijken, kan waarnemen. De geest van Versailles, in de ruimste zin van het woord, heeft zich dan ook altijd tegen Shakespeare verzet; het chaotische, toevallige van zijn toneelvorm, staat de geest van Versailles, die aan maat en strenge voorschriften hecht, tegen. Wij echter, moderne mensen met het historische zintuig, genieten juist daarom Shakespeare, zegt Nietzsche, „als das gerade uns aufgesparte Raffinement der Kunst und lassen uns dabei von der widrigen Dämpfen und der Nähe des englischen Pöbels, in welcher Shakespeares Kunst und Geschmack lebt, so wenig stören als etwa auf der Chiaja Neapels".

Wanneer men zich verder indenkt, dat de toneelspelers bij de wet gelijkgesteld waren met kunstenmakers, schermers, berenleiders, landlopers, bedelaars, werkschuwen en „rabauwen" (Van Kranendonk, p. 65), en zich dus alleen min of meer „rehabiliteren" konden door zich onder de bescherming van een machtig personage te stellen, dan heeft men ongeveer een idee van de sfeer, waarin Shakespeare's toneelstukken werden ten doop gehouden. Geen Reinhardt stond met zijn machinerieën klaar om van de *Midzomernachtsdroom* een film te maken; er was geen regisseursillusie, want de grote regisseurs waren nog niet uitgevonden (sluimerden nog onder de berenleiders); de requisieten behoorden nog tot het gebied van de

rarekiekkast. Dat men er in de negentiende en twintigste eeuw toe over is gegaan de nadruk te gaan leggen op Shakespeare als *toneel*schrijver is dan ook vrij zonderling. Ongetwijfeld, hij was een toneelschrijver; maar zijn genie *maakt* slechts *gebruik* van de vaak drakerige en kitschige toneelvormen om zich te realiseren, en het feit, dat wij Shakespeare als een raadsel ervaren, bewijst op zichzelf al, dat hij zich in die toneelvormen *verborg*. Hoe had het trouwens anders gekund? Hadden alle zakkenrollers en paardendieven het geheim van *Romeo en Julia* moeten begrijpen? Is deze gemeenschapskunst werkelijk voor *allen* geweest in die zin, dat allen alles zonder qualitatieve nuance naar waarde konden schatten? De vraag zo stellen betekent al de absurditeit ervan inzien. Van veel meer belang voor het begrip van Shakespeare is de „verticale" gemeenschap dergenen, die hem, door de eeuwen heen, telkens weer opnieuw trachten te ontraadselen.

Het is dus eigenlijk niet zó dwaas als de tegenstanders van die hypothese het meestal doen voorkomen, dat men „de grote onbekende" achter de teksten van William Shakespeare heeft gezocht en er Lord Bacon, de politicus en philosoof, achter meende te vinden. Ik beken mij gaarne geheel onbevoegd om de quaestie te beoordelen, maar als men gewillig aanneemt (met prof. Van Kranendonk en vele andere Shakespeare-onderzoekers), dat de hele Bacon-hypothese op onzinnige veronderstellingen berust, dan moet men toch altijd ook weer constateren, dat voorstanders van Shakespeare's auteurschap evenmin aannemelijk kunnen maken, hoe de historische figuur, die te Stratford-upon-Avon geboren werd, aan de werken moet worden gekoppeld. Het mysterie blijft, of men Bacon minachtend uitschakelt of niet; want nog steeds is datgene, wat over de historische Shakespeare bekend is, zo armzalig, dat men er niets verder mee komt wat betreft de interpretatie der overgeleverde stukken.

In het boek van prof. Van Kranendonk vindt men een zeer helder overzicht van datgene, wat dank zij scherpzinnige speurders toch op de historische duisternis veroverd werd. Bovendien geeft de schrijver een inleidende beschouwing over de Engelse maatschappij en de Engelse politiek van die dagen, die

onmisbaar is voor de juiste situering van het Elizabethaanse toneel. Veel wat de min of meer ingewijde bekend zal voorkomen, zal de ongeoriënteerde van veel nut kunnen zijn; de illustraties verhogen de bruikbaarheid van deze hoofdstukken.

Minder geslaagd, ten dele zelfs zeer zwak en bovendien onbeholpen geschreven zijn de gedeelten van het boek, waarin over Shakespeare's werken zelf gehandeld wordt. Als vele litteratuur-historici is prof. Van Kranendonk geen man van „eigen initiatief"; hij houdt zich aan het vastgelegde, en waar hij eigen opinies lanceert, is hij onduidelijk, onzeker en zelfs onmethodisch.

Zo is b.v. zijn beschouwing over het al-dan-niet religieuze karakter van Shakespeare's werken een model van onzakelijke en verwarrende redenering. Hij wil er niet van weten, dat Shakespeare a-religieus zou zijn, want het voornaamste werk zou hij „zeker wel religieus willen noemen, zooals trouwens alle ware groote kunst dit in haar diepste wezen is". ... „En zijn voornaamste stukken," heet het verder op, „zijn doortrokken van het besef van het levensmysterie, van de tegenstrijdige krachten, die er wonen in den mensch en van zijn ondanks alles onuitroeibaar verlangen en zoeken naar het hoogere, naar God." Het zij zo, maar dan is ongeveer alles religieus, en behoeft men voor Shakespeare volstrekt geen speciaal probleem op te werpen!

Onmethodisch is ook des schrijvers uiteenzetting over de sonnetten: „Wie was de „dark lady" van de sonnetten, de „rival poet" enz.? Geen van deze vragen is nog tot een bevredigende oplossing gebracht, en er is geen vooruitzicht op, dat dit in de toekomst nog gebeuren zal. Het doet er ook weinig of niets toe. Onze onwetendheid behoeft de aesthetische werking van de verzen geen afbreuk te doen." Voorwaar neen, maar dat geldt voor alle werken van Shakespeare, en onder het motto, dat het er eigenlijk toch niets toe doet, kan men de hele Shakespeare-studie wel stopzetten! M.i. haalt prof. Van Kranendonk hier twee dingen op een zeer verwarrende manier door elkaar: 1° het schoonheidscriterium en 2° het nuchtere historische onderzoek. Voor het eerste is het inderdaad van niet het minste belang, of men iets over de „dark lady"

weet; voor het tweede doet het er alles toe. Deze verwarring van factoren komt in de litteratuurgeschiedenis meer voor (prof. Prinsen!); de resultaten zijn meestal verre van fraai, omdat er geen synthese, maar slechts een compromis ontstaat tussen twee wijzen van reageren op voortbrengselen uit het verleden.

De karakteristieken, die prof. Van Kranendonk achtereenvolgens van de werken geeft, staan ook in het teken van dit compromis. Men kan er veel feitelijks uit leren, maar de interpretatie, het persoonlijk aandeel van de schrijver is gebrekkig; al bijzonder ongeslaagd is het hoofdstuk over *Hamlet*, dat voor een groot deel uit aaneengeregen meningen van andere onderzoekers is samengesteld; hier, op het centrale punt, abdiceert prof. Van Kranendonk om een bloemlezing van bijeengegaarde opinies aan het woord te laten! En wat blijft er überhaupt over van de continuïteit in Shakespeare's persoonlijkheid, wanneer men hem op deze manier in stukken hakt? Een verzameling wetenswaardigheden en toevallige opvattingen, terwijl men een desnoods fel-eenzijdige, maar uit intiem contact met de teksten geboren *interpretatie* verwacht!

Onder deze gezichtshoek bekeken is prof. Van Kranendonk precies de antipode van Gomperts, die de interpretatie tot *inzet* maakte van zijn Shakespeare-„studie".

Het accent valt in dit werk daarom wel zeer sterk op de *tijd* en op Shakespeare slechts als exponent van die tijd; prof. Van Kranendonk had zich wellicht beter geheel kunnen bepalen tot een zuiver historische beschouwing, want men zal zijn boek daarom, en niet om zijn tamelijk stijlloos voorgedragen aesthetische meningen, ter hand nemen.

VAN SCHENDELS RHYTHME

ARTHUR VAN SCHENDEL: *De Zomerreis*

De productiviteit van Arthur van Schendel is een zeer zeldzaam voorkomende vorm van productiviteit; zij is een bij uitstek epische productiviteit, in die zin namelijk, dat deze schrijver nooit verlegen is om stof en in iedere stof, ook de simpelste, zijn *rhythme* weet te verwezenlijken. Als voorbeeld van deze rhythmische eenheid in zijn ganse oeuvre, kan men altijd het best een van zijn werken aanvoeren die een typisch „intermezzo"-karakter hebben, zoals de vorige bundel *Avonturiers* of deze nieuwe bundel schetsen *De Zomerreis.* Uiteraard moet men ze met een ander oog beschouwen dan de „hoofdwerken", van *Het Fregatschip Johanna Maria* tot *De Grauwe Vogels;* en het merkwaardige is, dat de stijl van de „intermezzo"-bundels deze andere perspectivische instelling van de blik ook direct uitlokt, omdat zij met een volmaakte argeloosheid zijn geschreven. In Van Schendel is de grote geest van de tragedie gevaren, maar dat belet hem niet om óók de verteller te blijven, wiens kunst zich een bescheidener doel stelt. Wanneer men zegt, dat de geest der tragedie in Van Schendel *gevaren* is, dan zegt men daarmee precies wat men zeggen wil: de epische kunstenaar kan zich spannen tot het zeer grote en *ont*spannen tot het onaanzienlijke, terwijl er toch geen breuk in zijn werk te bespeuren valt; het ene ogenblik gehoorzaamt zijn stijl aan een machtige, het andere ogenblik aan een geringere impuls, nu eens ziet hij het leven in zijn tragische onverschilligheid voor de menselijke doelstellingen, dan weer bekijkt hij het met een milde humor of een genegen belangstelling voor die menselijke doelstellingen, als waren zij toch wel degelijk het avontuur van het proza waardig. En die beide uitersten in Van Schendels oeuvre worden aan elkaar verbonden door het rhythme van zijn volzinnen, dat nergens verslapt, ook niet in de eenvoudigste novelle of het naïefste verhaal.

„Rhythme" is een woord, dat een uitwendige beweging aanduidt; men kan zulk een rhythmische beweging door een golvende lijn voorstellen. De philologen uit de school van Van Ginneken, die zich bij voorkeur bezig houden met het merken en tellen van taalelementen, zouden eer kunnen behalen aan een nauwgezet onderzoek van Van Schendels uitwendig rhythme (ik meen, dat er tot dusverre nog geen op gepromoveerd is?); want zijn zinsbouw en woordkeuze hebben ook voor degene, die zich niet in het minst voor zijn gedachtenwereld interesseert, een opvallend persoonlijk karakter. Geen schrijver in Nederland heeft zo beslist afgewezen alle „fraaiigheid" van de woordkunst en zo onverbiddelijk de beperking tot het uiterste nagestreefd. In de laatste roman, *De Grauwe Vogels*, voelt men soms, hoe de soberheid iets koppigs en verbetens in de stijl brengt, als wilde Van Schendel zichzelf de keel dichtknijpen; tegenover de barok verhoudt deze schrijfwijze zich als een vorm van stoïcijnse zelfbeheersing, die soms aan askese grenst. Daarom zou het rhythme van Van Schendels proza een stoïcijns rhythme mogen heten; door die benaming legt men dan tevens verband tussen het uitwendig rhythme en de mentaliteit, waar het een symbool van is. Door zich op de wijze der zelfbeheersing de pleziertjes van het taaleigen te ontzeggen, geeft Van Schendel, hoezeer hij ook kunstenaar blijft, duidelijk genoeg te kennen, dat hij geen prijs stelt op het artistenprivilege van de kunsttaal, noch ook op het „interessante" en „abnormale"; zijn taal concurreert met de zakelijkste zakelijkheid, hoewel hij zich nergens verloochent als een bij uitstek poëtisch instrument; zij is *gewoon*, maar nooit vulgair, zij is daarom in staat tot de naïeve veredeling van de alledaagse emotie, maar evenzeer tot de schepping van de tragedie. Tussen deze naïveteit van het vertellen en de grootsheid van de tragedie (de twee polen van Van Schendels kunst) ligt de „interessantheid" van het „abnormale"; het is nu precies deze „interessantheid", die Van Schendel *niet* kent. Hij gaat er aan voorbij, alsof al die problemen hem niet raken; en deze onverschilligheid voor het „interessante" manifesteert zich in het rhythme van zijn proza als weerzin tegen woordbarok. Men kan, onder dit aspect, geen scherper tegenstelling

in de hedendaagse Nederlandse litteratuur aanwijzen als die tussen Van Schendel en Vestdijk. Vestdijk is meester op het gebied van het „interessante", waar Van Schendel nooit verkeert; als zodanig is Vestdijk een artist (alle critiek, die hij op diverse artisten heeft, inbegrepen), terwijl het rhythme van zijn stijl zich toegeeflijk toont jegens het afzonderlijke woord. Zo zal men het pathologische motief, dat in Vestdijks boeken het zout en de peper is, in Van Schendels werk hoogstens terloops aangeduid vinden als iets, dat ten overstaan van de gewoonheid van geen enkel belang is; zijn rhythme verdraagt niet de onderbreking door het „interessante", dat zich zelfstandig maakt, dat een gezwel wordt, waarnaar de doktoren turen. Dat Vestdijk een boek als *De Zomerreis* zou publiceren is eenvoudig ondenkbaar; zulk een ontspanning bestaat voor hem niet, en niemand zal er trouwens aan denken zulk een ontspanning van hem te verlangen. Want waarom zou men van de meester van het „interessante" verlangen dat hij de eenvoud werd! Zonder het „interessante" als voortdurend tegenwicht ware ook de eenvoud à la Van Schendel ondragelijk; en zo zal ons hart voortdurend balanceren tussen deze twee.

Maar terug tot *De Zomerreis*. Om een voorbeeld van het rhythme dezer verhalen te geven neem ik het begin van „Het Woud van Hertelede":

„Aan de grens van het land Waleise tot het land der verwoeste torens lag het woud van Hertelede, een wildernis groen en donker waar nooit een man gezien werd. De boomen stonden tusschen hemel en aarde, ieder voorjaar het loof verheffend, ieder najaar stil in mos en gevallen blad. Wanneer de wind van over zee een nieuw geruisch met de dennen maakte en weder den beuk en den eik voor elkaar deden neigen, wanneer de knoppen uit de takken drongen, had van den berg in het zuiden een zwaluw het gezien, den snavel op, de vlerken uit, roeiend, zeilend op den wind naar den lust van spruitend blad. Maar geen minuut zat hij alleen, het takje wiegde al van het wijfje, dat naast hem nederstreek. Met tsjitsjiru van dit eerste paar ving het zangseizoen weer aan dat duurde tot het diepste zomerloof, den tijd voor het geruisch alleen."

Men merke op: dit rhythme is hetzelfde van de grote werken; de geest van de tragedie behoefde er slechts in te varen, en men had een bladzijde uit *Het Hollandsch Drama* of *De Grauwe Vogels*. Voor het ogenblik lust het Van Schendel echter niet meer te doen dan te vertellen; zijn meesterschap over de taal wordt door ontspanning geenszins verminderd. Men merke voorts op, hoe aan zulk een inzet van een verhaal iedere neiging tot overbodig detailleren vreemd is; de aanduiding van de sfeer geschiedt door de soberste middelen, terwijl het rhythme van de volzin absoluut domineert over het afzonderlijke woord. Het tegenwoordig deelwoord („verheffend"; „roeiend"; „zeilend"; „spruitend") ,dat in onze spreektaal betrekkelijk weinig voorkomt, is hier b.v. een van de middelen om de beknoptheid te bevorderen. Een andere merkwaardige beknopte constructie is: „ieder najaar stil in mos en gevallen blad", of: „dat duurde tot het diepste zomerloof". Op pag. 78 vindt men zelfs deze Latijns aandoende zin:

„Haar man gesneuveld zijnde en zij naar Italië gevlucht, vreesde zij wegens haar jonge jaren dat zij haar kuischheid niet behoeden kon en gaf zij zich daarom den dood."

Op andere plaatsen zweemt de beknoptheid naar humor, eenvoudig door de wijze, waarop de zinnen aan elkaar zijn geschakeld. B.v. p. 188:

„Van een hunner tijdgenooten (het gaat over zeerovers), Wigbold, zou men gaarne meer willen weten dan dat hij viel met den enterhaak in de hand. Hij was voordien professor in de philosophie aan de universiteit van Rostock. Wellicht zou men een nieuw inzicht in de menschelijke natuur krijgen indien men de reden kende waarom hij de philosophie voor den zeeroof verliet."

In deze passage vangt men een glimp op van de humor, die de *Herinneringen van een Dommen Jongen* tot zulk een bijzondere lectuur maakt; uitsluitend door het sobere constateren ontstaat bij de lezer het vermoeden, dat er tussen zeeroverij en philosophie toch meer verband bestaat dan men zo oppervlakkig beschouwd zou denken. Heeft de zeerover iets van de professor in de philosophie, of omgekeerd, de philosophische katheder iets van een kaperschip? ...

Zo sterk is de „persoonlijkheid" van Van Schendels rhythme, dat hij, zelfs waar hij niet veel anders doet dan een boek navertellen of een verhandeling geven over bloemen en kruiden, het stempel van zijn stijl op navertellen en verhandeling weet te drukken. Het is hier kennelijk alleen het vertellen als rhythmische functie, dat Van Schendel er toe drijft deze stukken te schrijven; hij is een geboren verteller, hij annexeert de historie waarom het gaat door haar in het rhythme van zijn proza op te nemen. Zo vertelt hij, de gegevens nu eens meer, dan weer minder zelfstandig verwerkend, over het reizen „voorheen en thans", over de zelfmoord, over het bijgeloof, over spookhuizen, volksgebruiken, hengelen, en nog vele andere dingen. De zelfmoord noch de spookhuizen zijn hier meer dan „divertissement"; er is geen sprake van de drukkende atmosfeer, waarin Gerbrand Werendonk en Kaspar Valk leven. Maar om zo te „diverteren" als Van Schendel het doet, moet men bij voorbaat hebben afgezien van iedere poging om zich voor een speciale gelegenheid opzettelijk luchtiger voor te doen dan men gewoonlijk is.

LITTERATOR EN SCHRIJVER

B. ROEST CROLLIUS: *Ik wil van iemand houden*
PETER VAN STEEN: *Revue der Dagen*
B. STROMAN: *De Vrouwepolder*

Schrijven op zichzelf is geen bezigheid, waarvoor men diep respect behoeft te hebben, tenminste in een land zonder analphabeten. Iedereen leert het op de lagere school, en nadat men zich van de hanepoten tot de lettertekens heeft opgewerkt, doet het al dan niet vrije opstel de rest om de schrijfontwikkeling algemeen te maken. Veel moeilijker voor sommige schrijvers is het de eenmaal in beweging gebrachte pen weer voor een tijd tot stilstand te brengen. Het regelmatig emouvement van de hand over het papier wordt iets zo vanzelfsprekends, dat het in een schrijvende maatschappij bijna een teken van bijzondere aristocratie kan zijn *niet* te schrijven. Schrijven vulgariseert dikwijls, maakt de gevoelens der mensen die schrijven al te „lopend", al te vlak; de taal geeft de illusie van individuele onderscheiding, terwijl ze in werkelijkheid vaak slechts de cliché-vorming bevordert. Ik geloof, dat geen sterveling geheel ongestraft *veel* schrijft, zelfs het genie niet; het veelvuldig gebruik van de taaltekens maakt, dat men zich niet meer zo helder realiseert, wat zij in een bepaald geval precies „voorstellen". En bepaald gevaarlijk wordt de liefhebberij, wanneer een auteur, die over enig talent beschikt, maar zeker *geen* genie is, verslaafd raakt aan de handbeweging over het papier. Hij krijgt de smaak van het schrijven beet nog eer hij recht beseft heeft wat schrijven óók kan zijn: een symptoom van uiterste concentratie; hij raakt gewend aan de stijl-tics, die zo gemakkelijk uit het schrijf-procédé voortvloeien, en vertoont binnen verloop van tijd de allures van de litterator. Dat is een wonderlijk en pretentieus voortbrengsel van onze schrijfcultuur, de boek geworden nederlaag in het rijk van de geest. De litterator kan niet meer ophouden, ook als hij niets te zeggen heeft of de concentratie ontberen moet, waaruit iets belangrijks ontstaat. Een griezelig wezen, de litterator, deze

schaduw van het schrijfbedrijf, die de illusie van het schrijverschap in goedkoper vorm wil suggereren. Er steekt van hem iets in *iedere* schrijver (omdat het schrijven nu eenmaal samenhangt met de veruiterlijking van gevoelens), maar hij wordt onverdraaglijk, wanneer hij zich emancipeert en het schrijverschap wil gaan vervangen door een serie trucs. Hij rekent op slechte lezers, die geen verschil maken tussen truc en stijl, en op den duur weet hij zelf dat verschil ook niet meer te maken. Menige „belofte" ziet men op die manier verkeren in banale handigheid; de litterator wordt een parasiet op de taal, nadat hij het kunstje leerde zich van haar te bedienen. „Maar kunstjes is geen kunst", schreef reeds Multatuli, en dit geldt wel zeer in het bijzonder voor de litterator.

B. Roest Crollius is stevig op weg om een litterator eerste klas te worden. Hij had er van den beginne af de neiging toe, maar hij had ook enig talent; hij was, kortom, een „belofte" en zijn vorige boek *Onheil in de Verte* was au fond niet onsympathiek, al keek telkens een ietwat litteraire mijnheer om de hoek, die dringend aandacht vroeg voor zijn eigen schrijverschap. Soit! Iedereen is maar een mens, en wanneer enige litteraire ijdelheid geflankeerd wordt door een zekere eerlijkheid (ook al moge die eerlijkheid dan gebrek aan scholing en ervaring verraden), kan men de ijdelheid met enige goede wil best rekenen tot de natuurlijke jeugdsymptomen.

Bedenkelijker was, dat aan dit min of meer geïmproviseerde, maar niet onsympathieke boek een verlitteratuurd lor vooraf was gegaan (*Het Land van Verlangen*), op grond waarvan men alleen het ergste kon verwachten. Men wil echter altijd het beste veronderstellen en zo meende ik gerechtigd te zijn in een vorige beschouwing over zijn werk Roest Crollius een „duchtige revisie van zijn intellectuele middelen" aan te raden. Karakteristiek immers voor *Onheil in de Verte* was, dat de auteur de intellectuele onrijpheid van zijn held wel onder ogen zag, maar er geen fundamentele critiek tegenover wist te stellen; zo kreeg hij iets over zich van de idealist, die hardnekkig niet anders doet dan tranen vergieten om deze miserabele wereld en de anderen droge wangen verwijten. Bij zulk een houding kan men niet blijven stilstaan; het is misschien

goed eens te hebben uitgeschreeuwd, dat men er voor past om mee te doen met een spel, dat alom gespeeld wordt, maar in een volgend stadium zal men er zich dan toch rekenschap van hebben te geven, dat men, door het simpele feit van zijn maatschappelijk-menszijn, altijd meespeelt, of men wil of niet, en dat het interessante van het probleem juist te zoeken is in deze eigenaardige complicatie van non-conformistische gezindheid en maatschappelijke gebondenheid.

Van dit probleem merkt men echter niets meer in het laatste boek van Roest Crollius, die zich aan revisie van zijn intellectuele middelen blijkbaar niet wenste te wagen, maar er de voorkeur aan gaf een ander interessant litterair gegeven schielijk te behandelen: de jongemeisjesziel, in haar conflict met de ouderlijke bevoegdheden, in haar „ontwaken" en haar vervreemding van het argeloze begin. De vervreemding ontstaat door de oneerlijkheid van de ouders, die niet van de ooievaar als kinderproducent willen afstappen, zodat Marleen haar toevlucht moet nemen tot allerlei rare hypothesen over de geboorte. Daardoor ontstaan (wie zou er aan twijfelen) moeilijkheden, totdat Marleen op enigszins goedkope manier een jeugdvriendje terugvindt, die haar (moet men wel aannemen) door een anti-hypocriete behandeling in de juiste erotische banen weet te leiden.

Dit hele geval nu is: litteratoren-litteratuur. Quasi-kinderpsychologie, berustend op de litteratoren-veronderstelling, dat het erotische in de kinderziel afzonderlijk, dus *als* erotiek (gelijk bij de volwassenen), optreedt; terwijl het zich juist voordoet in een sfeer van vanzelfsprekendheid, die het grootste raadsel is. De denkzwakte van Roest Crollius, die zich blijkbaar in genen dele rekenschap heeft gegeven van de moeilijkheden aan de analyse van een kinderwereld (en dan nog wel van een meisje) verbonden, komt in dit boek al bijzonder sterk en onvoordelig uit. Hij doet zich hier n.l. voor als de objectieve beschrijver van zulk een psychisch proces, terwijl hij in *Onheil in de Verte* tenminste nog zwak was in subjectiviteit. Zodoende wordt de gestalte van deze Marleen volkomen ongeloofwaardig en onbelangrijk; het verhaal berust niet op eigen observatie of op psychologische intuïtie, maar op een

goedkoop fabeltje van de kinderziel; en dit fabeltje vertelt de litterator Roest Crollius, wiens pen geen stilstand verdraagt, met litteraire trucs na, precies alsof het wèl op iets reëels berustte. Zo voortgaande kan hij in twintig jaar van twintig tot veertig boeken produceren, zonder dat het beeld der Nederlandse letteren er iets door zou veranderen, behalve quantitatief. Misschien echter bedenkt hij zich en zet hij met inspanning van alle machten zijn schrijforgaan eens stop voor vijf jaren, hetgeen na de publicatie van vier boeken, waaronder twee prullen en twee beloften geen overbodige pauze zou zijn.

Geen litterator, maar evenmin een groot schrijver (voorlopig) is Peter van Steen, die in zijn laatste boek *Revue der Dagen* impressies geeft van de huidige werkeloosheid. Het debuut van Peter van Steen *Ochtendnevel* (gevolgd door *Kentering* en *Bevrijding*), was minder halsbrekend dan de eerste novellen van Roest Crollius; veel minder pretentieus, zonder grote inzet enerzijds, zuiver van toon anderzijds. Als *Ochtendnevel* fouten heeft, schreef ik destijds naar aanleiding van dit debuut, 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 om decors te huren waarmee hij de simpele geschiedenis van een jonge man in de eenzaamheid van de stadsdrukte kan aankleden. Voor litteratoren-eigenschappen behoeft men bij Van Steen niet bang te zijn, eerder voor het tegendeel; want een feit is, dat hij zijn debuut niet heeft overtroffen en ook met deze schetsen niet overtreft. Hij geeft hier de werkeloosheid, via verschillende typen die door haar worden aangegrepen, in de trant der naturalisten, d.w.z. in een uitvoerig en realistisch noterende stijl, de tragiek van dit paradoxale sociale verschijnsel trachtend te benaderen door het suggereren van de ellende die het met zich meebrengt. Door de pretentieloosheid van de schrijver zijn deze gevallen soms zeker in staat de lezer vast te houden; men heeft het gevoel, dat Van Steen weet waarover hij het heeft, en dat de ellende hem werkelijk heeft aangegrepen, zozeer zelfs, dat hij niet anders kon doen dan dit rapport uitbrengen.

Verder dan het realisme komt Van Steen echter niet. Zijn manier van schrijven over de armoede en de aftakeling der werkelozen is eigenlijk geenszins typisch voor juist de werkeloosheid; want Heijermans schreef in dezelfde trant over armoede en aftakeling, toen de werkeloosheid nog allerminst een centraal, het hele sociale leven beheersend probleem was! Wat wil deze realist? Opwekken tot deernis? Een sociale revolutie, die de economische verhoudingen verandert? Daar komt men niet achter, want de realistische beschrijver heeft niet de intentie ons iets anders te laten zien dan de dingen „zoals ze zijn" (d.w.z. zoals het realistenoog ze waarneemt). Boven de beperktheid van het genre komen deze schetsen dan ook niet uit en over het verschijnsel werkeloosheid geven zij geen uitsluitsel, noch over de „schuldvraag", noch over de achtergrond van het vraagstuk. Maar zij zijn eerlijk en getuigen van een meeleven met de slachtoffers, dat niet op hypocrisie of larmoyante pose kan berusten. In dat geval immers zou Van Steen niet hebben kunnen vermijden wat des litterators is. ...

Een geheel ander geval is weer B. Stroman, wiens verhaal *Vrouwepolder* van deze drie boeken wel het best geslaagd is, al is het ook verre van een geweldig evenement. B. Stroman staat, wat het litteratorschap betreft, ongeveer tussen Roest Crollius en Van Steen in; hij heeft zeker wel neiging om aan litteratoren-effecten te offeren (men denke aan zijn *René François Aristide N.N.*), maar hij kent oneindig beter zijn mogelijkheden en grenzen, terwijl zijn taal, zeker in dit laatste boek, werkelijke litteraire qualiteiten heeft; de poëzie van het Walcherse landschap en de poëzie van een verleden, dat zich in de verbeelding van een der hoofdpersonen met het landschap mengt, zijn werkelijk poëzie. Het gegeven is bovendien zo simpel, dat het de echte litterator veel te gewoon zou zijn. Twee mensen, een auteur en zijn vrouw (die haar kind verwacht, gelijk de auteur zijn boek) vestigen zich tijdelijk in het dorpje Vrouwepolder in de buurt van Veere; dit verhaal, op de beste bladzijden eigenlijk meer een poëtische divagatie, geeft hun reactie op hun samenzijn, meer niet, en de toon van deze ervaringen is, hoewel niet vrij van litteraire effecten, in wezen eenvoudig en sympathiek. Minder aanvaardbaar lijkt

mij de schilder, die eveneens in deze omgeving komt, en zijn conflict met de boer, in wiens huis hij woont en wiens drama (de geschiedenis van Kaïn en Abel in een bijzondere toonzetting) hij op zijn doek verbeelden wil; een veel scherper portret van een dergelijk personage vindt men bij Nescio (de schilder Bavinck, die de zon in een hoedendoos wou vangen). Het vernielen van het schilderij in quaestie door de boer, die er een verraad in ziet, blijft aan de pittoresk-romantische kant. De aandacht concentreert zich echter veel meer op de atmosfeer van het Zeeuwse eiland, zoals die inwerkt op het leven der twee verwachtende mensen; en hier kan men Stroman slechts gelukwensen met het verlies van zekere litteratorenaanstellerigheden, die in vroeger werk van hem voorkwamen. Of hij in staat zal zijn een belangrijker inzet te geven dan hij in *Vrouwepolder* doet, zal intussen nog moeten blijken.

IKAROS LEERDICHTER

J. GRESHOFF: *Ikaros Bekeerd*
J. GRESHOFF: *In Alle Ernst*

De heer J. Greshoff is, zoals nu langzamerhand wel algemeen bekend mag worden verondersteld, een zeer inconsequent persoon. In 1932 dichtte hij (*Pro Domo*)

Men zal mij niet voor Ikaros zien spelen
Om door de schijnmanoeuvres te verhelen
Hoezeer ik ben, o Aarde, aan u gehecht.

En verder:

Er is geen kleine achterdeur meer open
Ik kan den heer J. Greshoff niet ontloopen,
Ik ben aan hem gekluisterd tot mijn dood.

en in 1937 stijgt hij (in het leerdicht *Ikaros Bekeerd*) waarachtig als Ikaros ten hemel: weliswaar om spoedig weer terug te keren, maar goed, hij bleek dan toch niet zozeer aan de heer J. Greshoff gekluisterd te zijn als hij veronderstelde. Dat is weer een van die gruwelijke innerlijke tegenspraken, waarop niet alleen de schoolmeesters deze inconsequente dichter betrappen; het hele schrijversbestaan schijnt zich in zulke contradictiën af te spelen, en erger: hij neemt nauwelijks de moeite er zich voor te schamen! Zijn „overgang" van de Action Française naar de felste bestrijding van fascisme en nationaalsocialisme heeft zich zo inconsequent voltrokken, dat de mensen van het bezadigde verstand hem niet bij konden houden: 't is zonde! En nu weer deze Ikarische inconsequentie! Wat moeten wij denken van hem en van zijn „schijnmanoeuvres"?

Ik geloof, dat het niet zo moeilijk is, achter deze tegenstellingen op de voorgrond, de tamelijk ongecompliceerde en in ieder geval veeleer te consequente dan inconsequente persoonlijkheid Greshoff te ontdekken, wiens „aardsch" en „he-

melsch", „ego" en „alter ego" elkaar meer in schijn dan in werkelijkheid bevechten. Maar één ding moet men dan wel in het oog houden: Greshoff is geen denker, maar veeleer een propagandist voor de waarheden, die hij heeft verworven en door langdurige omgang tot *zijn* waarheden gemaakt. En om misverstand te voorkomen voeg ik er dadelijk bij: dit zijn niet de waarheden van „de mannen met de boorden en de baarden" (zoals hij ze in *Ikaros Bekeerd* noemt), niet de waarheden dus, waartegen hij zich uit alle macht pleegt te verweren; het zijn nog altijd de waarheden van de onafhankelijke en weerbarstige individualist, voortgekomen uit de Nederlandse burgerij, die vóór alles het klimaat verdedigt, waarin hij het best adem kan halen. In deze qualiteit van individualist tot iedere prijs kon Greshoff zowel aristocratische als democratische principes tijdelijk tot de zijne maken; hij kon ze ook met vuur en zelfs met „bezielde rhetoriek" in zijn waarheidsverkondiging opnemen, omdat in beide gevallen het *tegengestelde* (eerst de vervaling van het leven door de democratische platvloersheid, later de vervalsing van het leven door de fascistische brutaliteit) hem de ergste bedreiging scheen van zijn domein. Wanneer Greshoff met logische argumenten de democratie of het fascisme te lijf gaat, is hij in diepste wezen derhalve de propagandist voor een bepaalde soort van onafhankelijk leven, dat voor hem even onontbeerlijk is als voor een vis het water. In de ridders van het kleurige hemd ziet hij dan ook in de eerste plaats de „huurlingen", „een troep betaalde knechten", nevenverschijningen van de „onsterfelijken sergeant", „het vechtvee van de Nieuwe Heeren", d.w.z. de werktuigen der tyrannie. „Waar keizers vluchtten, eert men surrogaten" heet het in *Ikaros Bekeerd*, of met andere woorden: Wilhelm II is door Hitler vervangen, het is lood om oud ijzer, beiden zijn even erg voor het klimaat, waarin de onafhankelijke en weerbarstige individualist ademt. Het gaat, altijd en voor goed, tegen de mensonterende dwingelandij dergenen, die Greshoff in dit leerdicht als „slavendrijvers zonder brein" betitelt, en waarvan het hem vrijwel onverschillig is, of zij links dan wel rechts staan:

Aanschouw ze op apenroem en duimkruid jagen,
De volgepompte Kokadorus die
De kudde met zijn kaak wil imponeeren,
De man uit Moskou, tsaar uit de Uniprix
En de Solist van 't heesche strotvibreeren.

Een simplistische voorstelling van zaken? Inderdaad, maar iedere propagandist vereenvoudigt, in tegenstelling tot de denker, die naar nieuwe complicaties streeft, als hij de stof wil beheersen; en ook de propagandist Greshoff vereenvoudigt, als hij de drie groteske figuren (wier namen ik zeker wel niet uitdrukkelijk behoef te noemen) door zijn alter ego Ikaros laat oproepen in het teken van „apenroem en duimkruid". Ikaros in zijn vlucht naar boven is de onafhankelijke en weerbarstige individualist, die zijn domein wil redden door *boven* de wereld *uit* te stijgen; hij maakt echter al vliegend toch propaganda voor zijn domein door voortdurend vol haat terug te blikken op de verschillende specialisten in tyrannie en domheid, die op aarde hem het leven verzuurden, en zijn laatste visioen is zelfs het goddelijk Oordeel over deze verpeste wereld, die leeggespoeld wordt als de beerput om aldus te geraken tot het Doel:

de bol uit gepolijst kristal
Bewijs van Gods oorspronkelijke volmaaktheid.

Maar na deze ideaalvorm van het onafhankelijk en weerbarstig individualisme in hoger sferen voor ogen te hebben gehad, valt Ikaros terug, om de kleine weldaden van het ondermaanse te hervinden met een andere blik; opnieuw is hij propagandist voor zijn klimaat, maar nu schildert hij niet de hansworsten en charlatans, die het verpesten; de individualist bezingt thans de aarde in haar officieuze staat van gematigd paradijs, hij lokt zijn lezer door de positieve, warme lyriek, nadat hij hem in het eerste deel (de opvlucht) afgeschrikt had van de caricaturen die hij beneden achter liet. Men denkt hier onwillekeurig aan het prachtige Ikaros-landschap van Brueghel, en dat bewoond door fatsoenlijke mensen zonder Kokadorus-kaak.

Hij vindt nog slechts vertroosting en genot
In het gezelschap van beschroomde lieden
Die onbezoedeld door den geilen spot
Tevreden 't onkruid uit hun voortuin wieden
Die argeloos tot ieder kwaad in staat
Den dag daarop bereid zijn tot een offer
Steeds aarzlend tusschen ideaal en baat
Vandaag hyena's, morgen duif en doffer.

Men behoeft niet te vragen, welke gemeenschap hier „aanbevolen" wordt: het is de gemeenschap dergenen die geen gemeenschap vormen, die overal en nergens zijn, de gemeenschap der „honnêtes hommes"; het is de gemeenschap ook van de „vernuftige mannen", die de dichter elders tegenover de „korporaals en knechten" stelt. Greshoff noemt zijn *Ikaros Bekeerd* een leerdicht: welnu, het didactische element erin is hetzelfde als wat ik hierboven de propaganda noemde. Niet het conflict van Ikaros, de òpvliegende die neerstort, is hier het eigenlijke hoofdmotief, want zowel de òpvliegende als de weer neergedaalde Ikaros (die immers merkwaardig onbeschadigd is terecht gekomen!) zijn druk bezig met de aarde en de organisatie (subs. desorganisatie) harer bewoners; hoofdmotief is de individualistische lering, die in de vormen der poëzie (schimp- en lofpoëzie) uit de Ikaros-fabel naar voren komt. De ondertitel „leerdicht" is zeer juist gevoeld; de twee Ikaros-episoden zijn twee aspecten van de éne Ikaros-Greshoff: zijn bohème-élite-aspect (opvlucht) en zijn burger-democraat-aspect (terugkeer); zij bestaan *naast* elkaar, er is geen tragedie tussen die twee, want zij zingen *beiden* de lof van het individualistisch klimaat, waarin het alleen goed ademen is. Deze propagandist is een leerdichter zonder de verveling, die het genre zo vaak aankleeft; want als hij leert is het om te bezielen, niet om de explicerende frik uit te hangen.

Ikaros Bekeerd lijkt mij de dichterlijke bekroning van Greshoffs „propagandistische" periode, die begint met de *Najaarsopruiming* en *Examen de Conscience*, om zich voort te zetten in *Janus Bifrons*, *Pro Domo*, *Jean-Jacques in 1933*, *Voces Mundi* en *Een Verloren Zoon*. Men vindt in dit leerdicht tel-

kens motieven uit die vroegere cycli terug, terwijl Greshoffs tegelijk bezield-rhetorische en innig-poëtische toon, die karakteristiek is voor al dit werk, hier zo gedurfd mogelijk klinkt. Als het bekende en zelfs afgezaagde woord over de stijl en de man ergens zin heeft, dan wel ten opzichte van Greshoff; zijn stijl wordt bij navolging door anderen (waarvan hij tegenwoordig nogal veel last heeft) onmiddellijk vulgair en faciel, maar omdat hij zelf de man van zijn stijl is, weet hij precies met zijn taal te doen wat hij er mee doen wil: beurtelings bezielen en ontroeren. Greshoffs poëzie is eerder volks dan intellectualistisch, en het is dan ook geheel niet bevreemdend, dat zijn verzamelde gedichten in de laatste jaren een betrekkelijke populariteit hebben verworven; hij richt zich als leerdichter niet tot een bepaalde groep met bepaalde problemen, hij richt zich tot allen, die „van de prinsmarij verlost willen worden" en het zwaartepunt van hun leven willen leggen buiten de politieke verdwazing; als zodanig is zij anti-volks voor degenen, die het volk wensen te vereenzelvigen met humbug en leidersverafgoding, want voor hen is de zuivering, waarop Greshoff aandringt, pure blasphemie. Uit het drukke gebruik, dat deze dichter maakt van spreekwijzen en gemeenplaatsen, blijkt echter duidelijk genoeg, hoezeer, in de beste zin, zijn poëzie volks-poëzie is; dichter dan bij de intellectualistische poëzie staat zij bij het *tractaat* en de *boutade*, waarvan zij eigenlijk een poëtische herschepping is. Van deze poëtische herschepping uit, die niemand hem nadoet, moet men de hele figuur Greshoff beoordelen; alles wat hij verder schrijft is in margine genoteerd bij zijn poëzie en is dan ook, hoe verdienstelijk het soms moge zijn, afspiegeling vàn zijn poëzie.

Men vergelijke b.v. het aardige, maar ongelijke boekje *In Alle Ernst* met *Ikaros Bekeerd;* het is ongeveer gelijktijdig verschenen en gedeeltelijk iets vroeger geschreven. Het eerste deel, *Met Uitzicht op Zee,* ontstond tijdens een verblijf in Portugal in 1936 en bestaat uit reisimpressies, vermengd met culturele en politieke beschouwingen; een genre, dat Greshoff uitstekend beheerst, omdat hij een onbevangen toeschouwer is, die bovendien de toon der causerie weet te treffen zonder daarom in dat reisgebabbel te vervallen, waarvan het belang alleen

duidelijk is voor de familie en kennissen. De ondertoon van deze notities is, „in alle ernst", ernstig, en op dezelfde manier propagandistisch als *Ikaros Bekeerd;* de afkeer van de stille dictatuur van Salazar, die het individualistisch domein even-zeer bedreigt als de bulderdictatoren elders, is een motief, dat hier steeds weer terugkeert. Met dat al blijft de beschouwingswijze lichtvoetig en anecdotisch en dat is ook de charme ervan; waar de schrijver te nadrukkelijk wordt blijkt altijd weer, en dus ook hier, dat het zwart-wit der propaganda hem meer beheerst, dan het probleem dat hij aan de orde stelt; tenslotte blijven deze zo sympathieke en amusante hoofdstukken over Portugal... boutaden; boutaden, die hier en daar door hun ernstige achtergrond echter de simplistische nadrukkelijkheid van het tractaat nabij komen. Waar die nadrukkelijkheid ontbreekt, waar de causeur door het boeiende land (dat hij zonder toeristen-verantwoordelijkheid bereisde) wordt betoverd of geïrriteerd, daar zijn deze bladzijden kostelijke lectuur; zij doen de innemende persoonlijkheid en de heerlijke humor van de schrijver bovendien zeer sterk uitkomen.

In het tweede deel zijn onder het niet overtuigende motto *In een koffijhuis geschreven* een aantal commentaren en critieken ondergebracht, waarin de journalistieke toon helaas veel bederft. De neiging tot propagandistische vereenvoudiging der problemen, tot het gebruiken van onverantwoorde cliché-woorden zelfs, hindert mij op menige pagina, juist omdat dit alles in een *boek* staat; in een krant gaat dat snel voorbij en is het zelfs „vlot", maar voor een herdruk in boekvorm is de substantie te grof van korrel. Ik zou niet „in alle ernst" van mijn liefde voor *Ikaros Bekeerd* kunnen getuigen, wanneer ik er Greshoff niet een verwijt van maakte, dat hij dit tweede deel in deze ongezuiverde vorm aan het als geheel toch zo geslaagde eerste over zijn Portugese belevingen had toegevoegd.

Menigeen zal de journalistiek als vak, die ook Greshoff bedrijft, verantwoordelijk stellen voor zulke cliché's en het is niet onmogelijk, dat daar iets van aan is. Ik geloof echter, dat men het probleem van Greshoffs stijl verderop moet zoeken; het is *dezelfde* man, met *dezelfde* eigenschappen, die in *Ikaros Bekeerd* een meester, in zijn Portugese notities een pakkend

en bovendien „ernstig" causeur is, maar in zijn critische beschouwingen telkens precies even naast de roos schiet. Daarom behoort m.i. de nadruk te vallen op de polariteit propagandist-denker; naarmate Greshoff meer een „zuiver" denker moet zijn is hij het minder, of anders gezegd: als lyrisch dichter en boutadenschrijver denkt hij voor ons het overtuigendst.

CLAIRVAUX EN CLUNY

ANTON VAN DUINKERKEN: *Bernardus van Clairvaux*

Van het middeleeuwse monnikswezen, zijn interne organisatie en zijn invloed op de toenmalige mensheid, kan een twintigste-eeuwer zich slechts een voorstelling maken, als hij zich indenkt in de toenmalige universaliteit der kerk. Immers de sociale functie van het klooster is tegenwoordig zozeer beperkt, dat de invloed op de „publieke opinie" van iemand als Bernard van Clairvaux (1090–1153), de man, die een kerkelijk schisma beslechtte en vorsten tot de kruistocht opjoeg, niet meer voorstelbaar is, wanneer men in de atmosfeer van het klooster niet tevens die van het politieke schouwtoneel betrekt; een dergelijke invloed is alleen denkbaar in een maatschappij, die geen andere officiële norm kende dan de universeel-katholieke. Het vroeg-middeleeuwse Christendom kent vele geschillen over de godsdienst en de leefregels, maar het is niet mogelijk de officiële leer en de ketterij principieel van elkaar te onderscheiden, omdat de ketterij steeds weer door de officiële leer werd opgevangen (zo nodig onschadelijk gemaakt) en, anderzijds, de officiële leer nog niet zo streng was vastgelegd, dat ketterse spelingen onmiddellijk als ketters herkenbaar waren. In de eerste plaats is dat te verklaren uit de betrekkelijke afgeslotenheid van het middeleeuwse Europa; de universele kerk was de alpha en omega van het geestelijk en dus ook van het sociale leven, en zij was daarom tegelijk streng en elastisch; streng, omdat zij, „monopolistisch", het heil beheerde, en elastisch, omdat over de distributie van dat heil onder de mensen geenszins formele overeenstemming bestond. Dat de middeleeuwse kerk universeel was, wil dus nog niet zeggen, dat zij ook één was; de idee van verdeeldheid bleef alleen ondergeschikt aan de idee der universaliteit. Achteraf is het heel aardig om de Middeleeuwen te beschouwen als een eenheid (tegenover de wereld van na de Hervorming, die voorgoed be-

paald wordt door de „breuk" tussen katholiek en protestant); maar deze eenheid is slechts een voorgevel, en alleen voor verstokte romantici bijzonder begeerlijk; men zou immers de afgeslotenheid van het toenmalige Europa terug moeten verlangen, als men de middeleeuwse universaliteit terug zou willen brengen, men zou een denkgrens, die sedert het tijdperk der ontdekkingen en der kolonisatie voorgoed is overschreden, kunstmatig in ere moeten herstellen, als men de universaliteit der Christelijke kerk zou willen „repareren". Nochtans zijn er katholieke schrijvers, die met zulke idealen rondlopen, en zij zijn volstrekt geen domoren: men kan hun slechts verwijten, dat zij voor de werkelijke betekenis van de „breuk" geen oog hebben, en zij zullen de eersten zijn om dat dadelijk te ontkennen. Zij hebben er wèl oog voor, zeggen zij, maar wij, de ketters, begrijpen niets van de middeleeuwse universaliteit; niet zij zijn geborneerd, omdat zij bij het scholastisch denken zweren, maar wij zijn geborneerd, omdat wij er *niet* bij zweren. Zij trachten ons dus, met voorbijgaan van een paar historische kleinigheden, voortdurend in te scherpen, dat de middeleeuwse universaliteit begeerlijker was dan de „verscheurde Christenheid" van tegenwoordig. Tenslotte blijkt dit alles telkens weer neer te komen op een quaestie van smaak; men moet over veel goede wil beschikken om zoveel van de Middeleeuwen te houden, dat men aan monniksdisputen de voorkeur geeft boven moderne dialogen.

Anton van Duinkerken, die een dezer katholieke schrijvers is, heeft zich belast met de missie onder de Nederlandse intellectuelen; het bleek laatstelijk nog uit zijn *Verscheurde Christenheid*, dat hem inderdaad het ideaal van een hereniging der Christelijke kerken (natuurlijk onder katholiek patronaat) voor de geest zweeft. Men zou nu zijn inleiding tot en vertaling van enige geschriften van Bernard van Clairvaux kunnen beschouwen als een soort van practisch voorbeeld aan de algemene theorie toegevoegd; de Cistercienser monnik, tevens machtige politieke figuur met ontzaglijke invloed op de lotgevallen van zijn tijd, is immers een katholiek met enige revolutionnaire opvattingen geweest, die echter toch een officiële, maatschappelijke rol heeft gespeeld; hij heeft fel gepo-

lemiseerd tegen misstanden, tegen de weelde en de hoogmoed der rijken... en is toch „binnen de denkgrens" gebleven! Ziedaar een figuur naar het hart van Anton van Duinkerken, die (in andere dimensies) zelf ongeveer een dergelijke positie zou willen innemen. Bernard van Clairvaux heeft steeds aangedrongen op sociale rechtvaardigheid, en als zodanig is hij een oppositiefiguur; maar tevens is hij gebonden aan de denkvormen van zijn tijd en dus evengoed een stuk van de universele kerk, waaraan Van Duinkerken zich vastklampt. „De hervormer Calvijn prees de hervormende taal van Bernardus, zeggende, dat ze hem toeklonk als hoorde hij de stem der waarheid zelf. Vaak is de kloosterhervormer van de twaalfde eeuw voorgesteld als een wegbereider van de kerkhervorming der zestiende eeuw. Nochtans lijkt het juister te zeggen, dat de kerkverscheurende Reformatie, door Bernardus' toedoen eerst zoo laat kwam" zegt Van Duinkerken in zijn beschouwing over de middeleeuwse heilige. Dat is een van die typische foefjes van deze auteur; hij vindt het beter om geen „voorlopers" van de Hervorming te kweken, maar de Hervorming voor te stellen als een betreurenswaardige „naloper", die gelukkig nog wat opgehouden is door de werkzaamheid van Bernardus van Clairvaux. Het is duidelijk, dat dit probleem niets anders is dan een probleem van woorden; of Bernard voor Calvijn de weg heeft bereid ja dan neen, is een vraag, die evengoed bevestigend als ontkennend kan worden beantwoord; natuurlijk was Bernard geen programmatisch voorloper van Calvijn, maar het feit, dat hij zijn ideeën over sociale rechtvaardigheid en kerkelijke organisatie heeft geformuleerd, maakt, dat Calvijn door hem beïnvloed kon worden. Van Duinkerken echter wil gaarne van het feit profiteren, dat Bernard een echte middeleeuwse monnik was, die zich bezighield met sociale controversen zonder nochtans met de kerkelijke eenheid te breken, en dat genoegen mogen wij hem gunnen. Te zijner tijd zal hij ons weer het genoegen moeten gunnen, dat wij Bernard toch als een voorloper van Calvijn beschouwen. ...

Van veel meer belang echter dan deze woordschermutselingen om Bernard is een andere vraag: hoe komt het, dat men de door Van Duinkerken bewerkte discussie tussen deze rigou-

reus-ascetische abt van Clairvaux, propagandist voor de Cistercienser Orde, en de meer gematigd-ascetische richting van het klooster Cluny met zoveel belangstelling leest? Op zichzelf beschouwd (als zuiver historische monumenten dus) hebben de *Brief in den Regen* en de *Apologie* van Bernard van Clairvaux, die Van Duinkerken hier in Nederlandse vertaling afdrukt, alleen belang voor historici van het vak. In de *Brief in den Regen*, gericht aan zijn neef Robert, die de bar strenge kloostertucht van de Cisterciensers was ontvlucht om zich onder de hoede van het mildere Cluny te scharen, dringt Bernard er bij diens neef op aan, dat hij terug zal keren, nu eens op een bijna verliefde, dan weer op een moraliserende toon. In het *Verweerschrift*, dat een reactie is op de beschuldiging van pharizese hoogmoed bij de Cisterciensers door de abt van Cluny uitgesproken, betoogt dezelfde Bernard, aan de hand van de nodige Schriftcitaten, dat de verschillende monniksorden elkaar niet moeten bestrijden, omdat zij allen, als veelheid in de eenheid, een bepaalde taak te vervullen hebben; maar hij weet in dit stuk toch de nodige hatelijkheden aan het verwekelijkte Cluny te endosseren, aangezien de eenheid in de veelheid in de practijk toch neerkomt op de verdediging van eigen levensstijl en kloostertucht. Dit soort wrijvingen tussen monniksorden is niet ongewoon en de omstandigheden, die er in dit geval aanleiding toe gaven, hebben voor ons hun betekenis volkomen verloren. Interessant worden zij pas weer, als men er de psychologie der middeleeuwse universaliteit mee illustreren gaat. Hierom is het trouwens ook Van Duinkerken te doen. Hij wil aan deze monniksdocumenten laten zien, dat polemiek bestaan kan in een atmosfeer van uiteindelijke eensgezindheid; Bernard van Clairvaux en zijn tegenstander van Cluny (Petrus Venerabilis) hebben nl. van elkaar geleerd, zij zijn dikke vrienden geworden, en hebben elkaar gevonden in het „juiste midden"; Bernard zag later in, dat hij in zijn ascetische jeugd wat gering gedacht had van de gematigdheid, die moeder der deugden, en Petrus Venerabilis trok uit de aanval van Bernard de conclusie, dat de kloostertucht van Cluny wel voor verbetering vatbaar was. Het klinkt als een sprookje: „Hunpolemiek overdekloostertucht, in beider levensgeschiede-

nis een incident, maar van vèrstrekkende beteekenis voor hun omgeving, toont ons tegenover elkander twee karakteristieke vertegenwoordigers van de katholieke ascese, tot vijandschap gedreven door de heiligste verlangens, tot vriendschap gebracht door de edelmoedige erkenning van elkanders inzicht."

Voor de niet-katholieke lezer, die minder gevoelig is voor het sprookje der universaliteit als Van Duinkerken, blijkt niettemin uit de conversatie tussen Petrus en Bernard heel duidelijk, welke positie het monnikswezen in de vroege middeleeuwen innam. Het klooster is één van de vele middelen, die de kerk ter beschikking staan om de menselijke driften te disciplineren; het doel van het klooster is dus wel omschreven door het Christelijk cultuurideaal, maar er zijn allerlei variaties mogelijk in de keuze der middelen, omdat de middelen slechts van ondergeschikt belang zijn in verhouding tot het doel. Zoals Bernard van Clairvaux het in zijn *Verweerschrift* zegt, waar hij motiveert, dat hij niet de orde van Cluny, maar de veel strengere discipline der Cisterciensers koos: „Het was dus niet, omdat die Orde niet heilig en goed is, maar omdat ik vleeschelijk was en overgeleverd aan de zonde en omdat ik in mijn ziel een zoodanige ziekelijkheid voelde, dat voor mij een sterker heulsap noodzakelijk was. Voor verschillende ziekten zijn ook verschillende geneesmiddelen noodig en hoe sterker de kwaal is, hoe sterker het middel moet zijn." De universaliteit van het monnikswezen bestaat dus hierin, dat het onder verschillende voorwaarden verschillende mensen het beste klimaat verschaft om voor hun zieleheil te zorgen, zodat degenen, die het meest „vleeschelijk" zijn, ook de hardste tucht noodig hebben om zich aan te onderwerpen. In practijk echter komt het in de discussie tussen Petrus en Bernard hierop neer, dat Cluny aan Clairvaux verwijt, dat het, door een zo barbaars strenge tucht te handhaven, de Christelijke nederigheid in gevaar brengt (want strenge regels werken de zelfverheffing in de hand van degenen, die er zich aan onderwerpen), terwijl Clairvaux aan Cluny van hetzelfde laken een pak verkoopt, maar nu met *omgekeerde* tendentie: niet de strengheid werkt de hoogmoed in de hand, maar de laksheid, de zachte pijen,

de schone schijn der kunst, de zestig paarden, waarmee een abt van de Cluniacenser regel door Bernard is gezien!

Men kan over deze twee standpunten, dat van de rigoureuze strengheid en dat van de toegeeflijke laksheid, lang debatteren, en men zal tenslotte tot de conclusie moeten komen, dat beide partijen gelijk hebben. Strengheid is nodig om de mens der bandeloze instincten te temmen, toegevendheid is even nodig om hem te doen vergeten, dat hij een getemd roofdier is. Beurtelings komen daarom in het middeleeuwse katholicisme deze twee tendenties aan het woord; de degeneratie van een monniksorde door weelde brengt een hervorming teweeg, die naar het felste ascetisme doorslaat, om op haar beurt weer een reactie naar de kant der toegeeflijkheid te veroorzaken. Het genie van het katholicisme bestaat hierin, dat het in beide tendenties (de toegeeflijkheid vooral niet minder dan de strengheid) een element van psychologische waarde erkent; de dogmatische beperktheid van katholieke schrijvers als Anton van Duinkerken laat echter de erkenning niet toe, dat dit harmoniëren van tegenstellingen, waarin de Katholieke Kerk te allen tijde een meester is geweest, *ook altijd een compromis is geweest*. Het katholicisme van Pascal en de Jezuïeten kan men, evenals de standpunten van Bernard en Petrus Venerabilis, onder één hoofd samenvatten, evenals het katholicisme van Henri Bruning en Anton van Duinkerken; maar daarom vallen zij nog geenszins samen, integendeel: zij blijven *contrasten*, en de enige mogelijkheid hen te „verzoenen" is hen in een gemiddelde tot een accoord te laten komen. De universaliteit van het middeleeuwse katholicisme in een betrekkelijk afgesloten Europa kon de illusie van zulk een accoord, ‚geloofwaardig" maken; maar voor ons bestaat die illusie niet meer, en zelfs geboren illusionisten als Anton van Duinkerken zullen haar niet kunnen herstellen.

DE ONPARTIJDIGE GIDS

JOHANNES TIELROOY: *Panorama de la Littérature Hollandaise Contemporaine*

Wanneer men alzo overweegt, welke moeilijkheden er verbonden zijn aan het schrijven van een litteratuurgeschiedenis over tijdgenoten, en dan nog wel een, die bestemd is voor buitenlanders, dan kan men niet anders doen dan beginnen met te concluderen, dat de heer Tielrooy het er met zijn *Panorama de la Littérature Hollandaise Contemporaine* niet slecht heeft afgebracht. Er bestaat op dit gebied, ook voor binnenlands gebruik, nog altijd weinig, dat werkelijk aanbevolen kan worden. Een poging van W. L. M. E. van Leeuwen, om in zijn *Drift en Bezinning* een samenvattende beschouwing te geven over de laatste avonturen der Nederlandse letterkunde, bleef een poging, waarvan de betrekkelijke verdiensten de tekortkomingen wel zeer sterk deden uitkomen; een boekje van dr G. Stuiveling (*Wegen der Poëzie*), dat een uitstekend overzicht geeft, bepaalt zich tot de dichtkunst; de litteratuurgeschiedenis van Greshoff en De Vries is langzamerhand sterk verouderd. Daarom is het werkje van dr J. Tielrooy geen overbodige weelde, en men behoeft het dan ook, hoewel dit gidsje geschreven is voor een Franse reeks *Panoramas* en uiteraard in de eerste plaats bestemd tot voorlichting van een buitenlands publiek, volstrekt niet uitgesloten te achten, dat het mede in Nederland zelf aftrek zal vinden. Iemand, die weinig of niets weet van de litteraire figuren en stromingen sinds 1880 tot op de laatste jaren, vindt bij Tielrooy een vrij volledig overzicht, bewijs van een flinke belezenheid en het uitgesproken verlangen om onpartijdig te zijn. Voor buitenlanders lijkt mij dit *Panorama* eerder te volledig; ik moet de Fransman nog zien geboren worden, die zich interesseert voor de jonge christelijke dichter, luisterend naar de omineuze naam Jan Ietswaert, of voor het proza-werk van madame A. van Haersolte-van Holthe tot Echten: personen, die men in het werkje

van Tielrooy conscientieus vindt vermeld als vertegenwoordigers onzer letteren.

Ik moet hier dadelijk aan toevoegen, dat het welslagen van de heer Tielrooy als informatiegids vooral te danken is aan zijn ijver en zijn standpuntloosheid. Hij héέft, zoals iedere ijverige historicus, natuurlijk wel een standpunt en verzuimt ook niet het telkens te laten doorschemeren; maar in laatste instantie is het voor ons van zeer weinig belang, wat de heer Tielrooy zelf denkt over de dingen des levens, die zich in de litteratuur spiegelen; daarom was hij ook zeer geschikt voor de rol van informatieve geest. Had hij zijn eigen ideeën en voorkeuren op de voorgrond laten treden, had hij, met andere woorden, een apologie willen schrijven van een bepaalde mentaliteit in onze letterkunde (zoals destijds Du Perron deed in een opstel in het reeds verdwenen emigrantentijdschrift *Die Sammlung*), hij zou stellig een compleet fiasco hebben gemaakt; want als de lezer aan het eind gekomen is van zijn boekje, weet hij nog steeds niet, waarom Tielrooy de schrijvers, die zijn genegenheid hebben, wat meer lof toezwaait dan de anderen, die hij een tikje korzeliger behandelt, op de vingers tikt of zachtkens aan het oor trekt. Maar dat doet er dan ook niet toe; de heer Tielrooy kende zichzelven en schreef geen apologie; hij schreef een boekje, dat een gemiddelde wil zijn en het ook inderdaad is. Zijn voornaamste deugd is de onpartijdigheid, die voor mensen van een ander temperament een grote ondeugd kan zijn; zijn speciale gave is de gemiddelde smaak, die, zonder ooit om te slaan in een warme liefde of een felle haat, een zeker gevoel voor *proporties* bij de heer Tielrooy laat doorschemeren. Zo slaagt hij erin, datgene wat hij gematigd liefheeft ongeveer op dezelfde toon te behandelen als datgene wat hij gematigd haat; de gerechtigheid, die hij aldus uitoefent, is de gerechtigheid van de welwillende toeschouwer, wien voor alles het afwisselende panorama dierbaar is, en die pas secundair de verwantschap met of de vijandschap jegens de onderwerpen voelt, waarover hij als litteratuur-historicus handelt. Daarom is de heer Tielrooy misschien de enige man in Nederland, die zulk een werk, dank zij een grote ijver en een steeds actieve belangstelling, kon volbrengen. Had hij

minder gevoel voor rechtvaardigheid gehad, zijn geschrift zou stellig wanstaltigheden in de proporties hebben vertoond, die het nu gelukkig ontbeert; had hij meer polemische neigingen gehad, zijn overzicht zou geen overzicht zijn geworden, maar waarschijnlijk een verdediging van Dirk Coster of Herman Robbers; nù is het precies wat het wezen moet: een informatief boekje over de Nederlandse letterkunde na '80, en men vraagt zich af, of een subtieler geest het er ooit beter zou hebben afgebracht. Het is b.v. bekend, dat de Franse litteratuurcriticus en -historicus Albert Thibaudet, die stellig drie Tielrooys in zijn zak had kunnen steken, wat stijl en intelligentie betreft, er niet in kon slagen zijn verhouding tot de contemporaine litteratuur te vinden; Tielrooy daarentegen slaagt er in ook de letterkunde van de laatste jaren zo te behandelen, dat zij overzichtelijk wordt, en dit lukt hem alleen door zijn gevoel voor rechtvaardigheid, dat men ook als het fatsoensbesef van een onpartijdig mens zou kunnen omschrijven. De onpartijdige, betrekkelijk standpuntloze mens immers kan zonder veel moeite zijn betrekkelijke voorkeuren en betrekkelijke antipathieën ondergeschikt maken aan zijn streven naar objectiviteit. Als nadeel staat daar tegenover, dat zijn uiteenzettingen ook niets meer geven dan een gemiddelde van wat er alzo onder de uiteengezette schrijvers te koop is; maar men kan nu eenmaal moeilijk van twee wallen eten, en wie geïnformeerd wil zijn over zoveel tegenstrijdigs, mag niet tegelijk een originele plaatsbepaling verwachten.

Zo zou, om een enkel voorbeeld te noemen, de heer Tielrooy nooit een behoorlijke, gemiddelde karakteristiek hebben kunnen geven zowel van Dirk Coster als van E. du Perron, wanneer hij met zijn hele geestelijke hebben en houden betrokken ware geweest bij de botsing tussen deze twee uitersten van Nederlands schrijverschap. Ongetwijfeld staat de heer Tielrooy met zijn sympathie aan de kant van de redacteur van *De Stem* en hij verzuimt dus niet Du Perron tweemaal te kapittelen over „son vilain livre contre Coster"; ongetwijfeld is zijn karakteristiek van Coster een poging om te beschermen en zijn karakteristiek van Du Perron een poging om te bestraffen; maar dat doet niets af aan het feit, dat het *resultaat van beide*

karakteristieken is een gemiddelde, waaruit de lezer, die zich op de hoogte wil stellen, behoorlijk kan opmaken, welke rol deze twee personen ongeveer gespeeld hebben en spelen. Bekeken van het standpunt der voorlichting is dat een voordeel; en, voeg ik er direct aan toe, wie eenmaal voorgelicht is en zelf zijn weg verder zoekt door lectuur van „le vilain livre" of andere werken, zal voortaan zelf zijn mening vormen en Tielrooy slechts erkentelijk blijven voor de introductie. Dat is nu eenmaal het lot der voorlichters; zij worden na verloop van tijd afgedankt, wanneer hun lezers wegwijs zijn geworden, en zij moeten dat zelfs prettig vinden, ... krachtens hun eigen doelstelling.

Dit ene concrete voorbeeld geeft vrij duidelijk aan, hoe de heer Tielrooy in het algemeen zich van zijn taak heeft gekweten. Hij geeft gemiddelde karakteristieken, die de ene keer beter, de andere keer slechter uitvallen; hij prijst nu eens, bespot dan weer, hij toont zich hier wat meer opgetogen en daar een weinig neerslachtig (zo is hij b.v. tamelijk opgetogen over Robbers en veel neerslachtiger over Ina Boudier-Bakker, bij alle appreciatie van *De Straat*, zonder dat men precies weet waarom dit verschil); maar bijna overal is hij onpartijdig, d.w.z. bereid om zijn persoonlijke „liefhebberijen" ondergeschikt te maken aan het gemiddelde tafereel, dat hij wil schilderen. Daarbij is hij doorgaans zeer goed ingelicht, en zelfs up to date. (Zij het dan ook niet overal, want hij vermeldt wel het sterfjaar van Kloos, maar heeft noch *De Rijke Man*, noch *De Grauwe Vogels* in zijn karakteristiek van Van Schendel betrokken, hoewel die boeken lang voor Kloos' dood zijn verschenen en van het allergrootste belang zijn voor de kennis van Van Schendels persoonlijkheid; terwijl hij evenmin „bij" is met de jongste dichters – Hoornik, Den Brabander – die toch van meer belang zijn dan de wel genoemde Ietswaert; maar dit zijn kleinigheden.) Beginnend met de Tachtigers en hun voorlopers komt onze historicus via hun nabloei tot de „neo-romantiek" van 1895 (Leopold, Henriëtte Roland Holst, Boutens, e.a.); daarop volgt de generatie van 1910 (dichters, essayisten, romanciers) en in het hoofdstuk „L'Après-Guerre" vat Tielrooy dan samen het z.g. „vitalisme" van Herman van

den Bergh en Marsman, de daarmee deels samenhangende na-oorlogse romantiek, de sociale tendenties in de na-oorlogse letterkunde, de „jong-katholieken", het „jong-protestantisme", de humanisten (Anthonie Donker e.a.) en de (door hem zo betitelde) „paganisten", waaronder hij de schrijvers van het tijdschrift *Forum* mitsgaders Bordewijk verstaat.

Ook deze indeling is de gemiddelde neerslag van de gebruikelijke indelingen; zij gaat soms heel goed op (b.v. bij de katholieken en protestanten, waar het bindend criterium voor de hand ligt), maar levert andermaal een allegaartje (zo vindt men onder de na-oorlogse romantiek Slauerhoff en... A. M. de Jong verenigd!). Aangezien echter alle indelingen arbitrair zijn en een informatief boekje over letterkunde, dat zo volledig mogelijk wil zijn, niet aan alle onderscheidingen tegemoet kan komen, mag men deze onevenredigheden de heer Tielrooy niet al te kwalijk nemen. Hij wil, in het strikt letterkundige, overzichtelijk blijven, en bovendien geen qualiteitsverschillen op de voorgrond stellen, die voor hem, de onpartijdige, subjectieve willekeur zouden zijn; daarom blijft een vergelijking met de Europese litteraturen doorgaans achterwege en zijn de schrijvers van de eerste rang, zoals Gorter, Couperus, Van Schendel en Slauerhoff broederlijk ingekwartierd bij mindere goden, op grond van de traditionele gemeenschappelijke afstammingskenmerken, geheel volgens de gemiddelde opvatting, die met het rangbegrip nauwelijks (en slechts noodgedwongen) rekening houdt. Maar Tielrooy schenkt ook aandacht aan gewoonlijk vergetenen: Dèr Mouw, Maurits, Nescio; dat is weer een voordeel van zijn onpartijdigheid, en ik gun hem in ruil graag een paar buitensporig geëtaleerde voorkeuren, die ik liever wat critischer zou bekijken: H. van Loon, Van Genderen Stort. Men mag van de onpartijdigheid niet *alles* vergen. ...

Van een bijzonder persoonlijk inzicht getuigen de karakteristieken van de heer Tielrooy uiteraard niet, en op sommige ervan zou heel wat af te dingen zijn. Soms put hij zich zelfs uit in ietwat groteske problemen: zo b.v. is hij voor onbegrijpelijke poëzie als de bekende *Ambrosia*-cantilene van Jan Engelman en *Awater* van Nijhoff bepaald benauwd, omdat hij er

geen duidelijke betekenis in vinden kan (terecht overigens, maar is dat zo angstwekkend?), terwijl hij zich ook graag bezig houdt met de vraag, of iemand „correct" schrijft, en met de nog banger vraag, wat er van deze en gene voor de eeuwigheid zal overblijven. En in een toegevoegd (en doorgaans feitelijk zeer juist) hoofdstukje over „La Vie de l'Homme de Lettres en Hollande" manifesteert hij zich evenwel heel akelig als de man, die van meer publieke eerbewijzen aan de Nederlandse letterkundigen een gunstige invloed op de litteratuur verwacht: „... une décoration venue assez tôt aux plus méritants, leur admission dans des salons réputés, leur élection dans quelque académie universellement estimée – tout cela augmenterait leur confiance en eux-mêmes et profiterait ainsi à leur oeuvre."

Uit deze en soortgelijke uitlatingen spreekt helaas onmiskenbaar de schoolmeester met gelovig respect voor de „begrijpelijkheid", de komma's, de eeuwigheid en last but not least het lintje en de Académie Française; en in het aangezicht van dergelijke schoolmeesterlijkheden is het mij dan ook eindelijk duidelijk geworden, wat de heer Tielrooy bedoelt, wanneer hij de zeker allerminst schoolmeesterlijke Indische romancier Maurits „un esprit assez banal" en de poëzie van Victor E. van Vriesland „de nature *trop* intellectuelle" noemt, terwijl hij b.v. van mening is, dat de Oranje-romans van Maurits Dekker „valent par la profondeur de la psychologie". Nogmaals, het is goed, dat deze kundige en discrete gids de kunst verstaan heeft van zich *niet* aan te dienen als een profeet of een apostel; als gids zal hij van groot nut zijn, maar voor een profeet ware hij in zijn eigen land te veel geëerd geweest. ...

INHOUD

KRONIEKEN

Om de Nieuwe Gids, 15 December 1935 7
Dr G. Stuiveling: De Nieuwe Gids als Geestelijk Brandpunt

Roman-Dictatoren, 22 December 1935 14
Albert Helman: De Dolle Dictator
C. en M. Scharten-Antink: Littoria

Ik loof U, o Heer ..., 29 December 1935. 21
André Gide: De Immoralist

De Slavernij, 5 Januari 1936. 27
Constant van Wessem: 300 Negerslaven

Eros als Rebel, 12 Januari 1936 33
H. A. Wagener: 3000 Meter in Dood Water

Persoonlijk-Onpersoonlijk, 19 Januari 1936 40
Dr G. Kalff: Het Dietsche Dagboek
Anton van Duinkerken: De Menschen hebben hun Gebreken

Om de Vensters, 26 Januari 1936 47
Jef Last: Een Huis zonder Vensters

Mystiek en Beeldspraak, 2 Februari 1936 53
Dr J. Brouwer: De Achtergrond der Spaansche Mystiek

Geschreven Tekenfilm, 9 Februari 1936. 60
Henriëtte van Eyk: Gabriël, de Geschiedenis van een Mager Mannetje

Verhalend Proza, 16 Februari 1936. 66
B. Roest Crollius: Kroniek van een Jeugdzonde
Marianne Philips: Het Oogenblik
Jacob Hiegentlich: Het Vochtige Park

Vernieuwing, 1 Maart 1936. 71
Henriëtte Roland Holst-Van der Schalk: Poëzie en Maatschappelijke Vernieuwing
Mien Proost: Tot Slot

Twee Broeders, 8 Maart 1936 79
P. H. Ritter Jr: Kain en Abel

Intellectueel Melodrama, 15 Maart 1936 85
Luigi Pirandello: Uit het Leven van Serafino Gubbio, Filmoperateur

De Emigratie Aanvaard, 22 Maart 1936 91
Conrad Merz: Ein Mensch fällt aus Deutschland

Historische Stof, 29 Maart 1936 98
Maurits Dekker: Oranje
Ben Stroman: Obbe Philips

De Boutade, 5 April 1936 105
J. Greshoff: Rebuten

Middeleeuwse Poëzie, 12 April 1936 112
Dichters der Middeleeuwen, Bloemlezing, samengesteld door dr W. H. Beuken, ingeleid door Anton van Duinkerken

Werkeloosheid, 26 April 1936 119
Jan de Hartog: Ave Caesar
H. M. van Randwijk: Burgers in Nood

Epiek en Lyriek, 3 Mei 1936. 126
Arthur van Schendel: Avonturiers
Albert Kuyle: Het Land van de Dorst

Religieuze Dichters, 10 Mei 1936 132
Willem de Mérode: Kringloop
Willem de Mérode: De Wilde Wingerd
Gerard Wijdeveld: Het Voorschot
Jan H. Eekhout: Machten

Historie of Critiek, 17 Mei 1936 138
W. L. M. E. van Leeuwen: Drift en Bezinning

Oud en Nieuw China, 24 Mei 1936 145
Een Chineesch Testament. Verteld door Den Sji-Choea, opgeteekend door S. Tretjakow

Indische Toestanden, 7 Juni 1936 151
M. H. Székely-Lulofs: De Hongertocht
Dr J. C. Soewarno-Van der Kaaden: Nonna Dokter

Joodse Schrijvers, 21 Juni 1936. 157
Sam. Goudsmit: Simcha, de Knaap uit Worms
Siegfried E. van Praag: Madame de Pompadour

Woord en Zin, 12 Juli 1936 165
J. Slauerhoff: Een Eerlijk Zeemansgraf
S. Vestdijk: Kind van Stad en Land
Louis de Bourbon: In Extremis
Reinier van Genderen Stort: Najaarsvruchten

De Vries als Fries, 19 Juli 1936. 172
Theun de Vries: Stiefmoeder Aarde
Nine van der Schaaf: Heerk Walling

Reizen en Reizigers, 16 Augustus 1936 178
Leonhard Huizinga: De Gestroomlijnde Wereld
C. Borstlap: Een Schip vaart uit

De Stille Kracht, 23 Augustus 1936 184
P. A. Daum (Maurits): Goena – Goena

Wat is Beeldspraak?, 30 Augustus 1936 191
Seerp Anema: Eerherstel voor Schaepmans Aya Sophia

Rilke in Vertaling, 6 September 1936 198
Rainer Maria Rilke: Het Dagboek van Malte Laurids Brigge
Rainer Maria Rilke: Vertelsels over Onzen Lieven Heer

De Christelijke Roman, 13 September 1936 204
J. K. van Eerbeek: Gesloten Grenzen

Minimum-Maximum, 20 September 1936. 210
B. Roest Crollius: Land van Verlangen
Elisabeth Augustin: Moord en Doodslag in Wolhynië

Een Naturalist, 27 September 1936. 216
August P. van Groeningen: Martha de Bruin

Verwey's Vierde Rijk, 11 October 1936. 223
Albert Verwey: In de Koorts van het Kortstondige
Albert Verwey: De Dichter en het Derde Rijk

Don Juan Gemist, 18 October 1936 231
Jeanne van Schaik-Willing: Nachtvorst

De Amateur, 25 October 1936. 237
E. du Perron: Blocnote Klein Formaat
E. du Perron: Graffiti

Tragische Liefhebberij, 1 November 1936. 243
Arthur van Schendel: De Rijke Man

Jeugdherinneringen, 8 November 1936 249
Herman Besselaar: Reis naar de Volwassenheid

Problemen der Volkspoëzie, 15 November 1936 256
Anton van Duinkerken: Hart van Brabant
Jan Campert: Verwilderd Landschap

Het Young-Plan, 22 November 1936. 263
Johan van der Woude: De Vreemdeling

Apollinisch, 29 November 1936 269
Alexander Poesjkin: Schoppenvrouw. De Verhalen van Iwan Petrowitsj Bjelkin

Succesboeken, 6 December 1936. 275
A. den Doolaard: De Groote Verwildering
Antoon Coolen: De Drie Gebroeders

Van Goeden Wil, 13 December 1936. 281
Gerard Walschap: Een Mensch van Goeden Wil

Einde der Eeuw, 27 December 1936 287
F. Bordewijk: Rood Paleis

Twee Tijden, 3 Januari 1937. 293

Litteraire Muziek, 10 Januari 1937 299
Dr K. Ph. Bernet Kempers: Muziek in den Ban der Letteren. Studieën over den weerklank der literatuur in de muziek der negentiende eeuw

Salvador de Geus, 17 Januari 1937 303
Willem de Geus: Wilde Vaart
Salvador Hertog: De Wilde Schuit

Duivelsproblemen, 24 Januari 1937 311
Aquilino Ribeiro: De Man die den Duivel doodde

Poëzie na de Oorlog, 31 Januari 1937. 318
Dr G. Stuiveling: Wegen der Poëzie. Beknopte Beschouwingen over de Nederlandse Dichtkunst sinds de Oorlog

Jonge Vlamingen, 14 Februari 1937 325
Marcel Matthijs: Doppen
R. Berghen: Het Jeugdavontuur van Leo Furkins
André Demedts: Het Leven Drijft

De Eigen Toon, 21 Februari 1937 331
J. van Hattum: De Pothoofdplant
G. H. 's-Gravesande: Nachtelijke Vangst
J. J. van Geuns: De Landschappen der Ziel

Vondel-Shakespeare, 28 Februari 1937 338
Vondel: Volledige Dichtwerken en Oorspronkelijk Proza. Verzorgd en ingeleid door Albert Verwey

Constant ontdekt de Wet, 7 Maart 1937 345
Constant van Wessem: Margreet vervult de Wet

Theologie en Liefde, 14 Maart 1937 351
P. H. Ritter Jr: De Goede Herder

De Non-Conformist, 21 Maart 1937 357
Alexander Cohen: Van Anarchist tot Monarchist

Protest uit Gevoel, 4 April 1937 364
B. Roest Crollius: Onheil in de Verte

Achter de Humor, 11 April 1937. 370
Henriëtte van Eyk: Intieme Revue
Ch. A. Cocheret: Poppenkast

De Onpersoonlijke Coenen, 18 April 1937 377
Frans Coenen: Onpersoonlijke Herinneringen

Indisch Landschap, 25 April 1937 383
Beb Vuyk: Duizend Eilanden

Katholiek Verzet, 2 Mei 1937 389
Anton van Duinkerken: Verscheurde Christenheid

Bloem Vijftig Jaar, 9 Mei 1937. 395
J. C. Bloem: De Nederlaag
Jan Engelman: Het Bezegeld Hart

Specialiteiten, 16 Mei 1937 403
Multatuli: Duizend-en-Eenige Hoofdstukken over Specialiteiten

Het Rangbegrip, 23 Mei 1937 409
R. Blijstra: Aanslag

Aphorismen, 30 Mei 1937. 415
Dr C. J. Wijnaendts Francken: Aphorismen
J. Greshoff: De Wieken van den Molen

Over Sphinxen, 6 Juni 1937. 422
K. van der Geest: Eiland in de Branding
Jan H. Eekhout: Aarde en Brood

Capra, Van Schendel, Cervantes, 20 Juni 1937. 428

Droomherinnering, 27 Juni 1937. 434
Hendrik de Vries: Nergal

Een „Tussenboek", 4 Juli 1937. 440
René Berghen: De Kleine Isa

De Concrete Werkman, 11 Juli 1937 446
Tot het Lezen in Jacobus van Looy, door zijn Vrouw

Het Gezichtspunt, 18 Juli 1937 452
José Ortega y Gasset: Het Gezichtspunt in de Kunsten

Dodendans, 22 Augustus 1937. 458

Toekomstkomkommers, 29 Augustus 1937 464
Henry James Forman: Groote Profetieën der Menschheid

Vooroorlogs, 19 September 1937. 471
Nine van der Schaaf: De Liefde van een Dwaas

Gorter en Marsman, 26 September 1937 477
H. Marsman: Herman Gorter

Politiek in Mexico, 3 October 1937. 483
Martin Luis Guzman: In de Schaduw van den Leider (La Sombro del Caudillo)

Uit de Voortijd, 17 October 1937 489
A. Roland Holst: Een Winter aan Zee
Hendrik de Vries: Atlantische Balladen

Op Reis voor Europa, 24 October 1937. 495
Anthonie Donker: Penibel Journaal

Overvloed en Gebrek, 31 October 1937. 501
J. Slauerhoff: De Opstand van Guadalajara

Bloed en Bodem, 14 November 1937 507
Jean Giono: Weer een Lente (Regain)

Laarmans en de Legende, 28 November 1937 512
Willem Elsschot: Pensioen

Het Rijk der Kristallen, 5 December 1937. 518
Kristal. Letterkundig Jaarboek onder redactie van Emmy van Lokhorst en Victor E. van Vriesland

De Poëtische Schok, 19 December 1937 525
Rilke in Holland. Ned. Rilkevertalingen, bijeengebracht door Jan H. Eekhout en G. Kamphuis
Willem Hessels: Het Randgebied
Willem de Mérode: Ruischende Bamboe
Truus Gerhardt: Laagland

Van Eckerens Vernieuwing, 25 December 1937 532
Gerard van Eckeren: Parade Gaat Door!

Denken met de Handen, 1 Januari 1938 538
Denis de Rougemont: Penser avec les Mains
Denis de Rougemont: Journal d'un Intellectuel en Chômage

Cerebrale Fantasie, 9 Januari 1938 546
F. Bordewijk: De Wingerdrank

Een „Siamese" Roman, 16 Januari 1938 551
Maurice Roelants: Alles komt Terecht

Na het Debuut, 23 Januari 1938 557
Herman Besselaar: En Wie Weet
Leonhard Huizinga: Het Vierde Geslacht
Ben van Eysselsteijn: Tusschen Zuiderkruis en Poolster

Diderots Dilettantisme, 30 Januari 1938 563
Dr H. Brugmans: Diderot (1713–1784)

Naïveteit in Vertaling, 6 Februari 1938 570
Homeros' Odyssee, in Nederlandsche hexameters overgebracht door P. C. Boutens

Waansystemen, 13 Februari 1938 576
J. Weyand: De Drie Dwazen

Helmans „Ware Wezen", 20 Februari 1938 582
Albert Helman: 's Mensen Heen- en Terugweg

De Vrouw in het Woud, 6 Maart 1938 587
Dr K. F. Proost: Henriëtte Roland Holst in haar Strijd om Gemeenschap

Zo zijn de Mensen, 13 Maart 1938 593
Pio Baroja: Sacha (El Mundo es Ansí)

De Voorrang des Begrips, 20 Maart 1938 599
Dr J. D. Bierens de Haan: In Gewesten van Kunst en Schoonheid

Pickwick Herlezend, 17 April 1938 605

Twintig Jaar Marsman, 24 April 1938 611
H. Marsman: Verzameld Werk. I Poëzie. II Proza. III Critisch Proza

Meierhold Uitgehold, 1 Mei 1938 618
Mr J. Huijts: Het Geval Meierhold

Epiek en het Epische, 8 Mei 1938 625
M. Mok: Exodus
P. H. van Moerkerken: De Bloedrode Planeet

Het Probleem Shakespeare, 15 en 17 Mei 1938. 631
A. G. van Kranendonk: Shakespeare en zijn Tijd

Van Schendels Rhythme, 22 Mei 1938 641
Arthur van Schendel: De Zomerreis

Litterator en Schrijver, 5 Juni 1938. 646
B. Roest Crollius: Ik wil van iemand houden
Peter van Steen: Revue der Dagen
B. Stroman: Vrouwepolder

Ikaros Leerdichter, 12 Juni 1938 652
J. Greshoff: Ikaros Bekeerd
J. Greshoff: In Alle Ernst

Clairvaux en Cluny, 26 Juni 1938 659
Anton van Duinkerken: Bernardus van Clairvaux

De Onpartijdige Gids, 3 Juli 1938 665
Johannes Tielrooy: Panorama de la Littérature Hollandaise Contemporaine

HET VERZAMELD WERK VAN MENNO TER BRAAK

DEEL 1

CARNAVAL DER BURGERS
Afscheid van Domineesland
Man tegen Man
Kaiser Otto III

DEEL 2

HAMPTON COURT
Dr Dumay verliest ...
De Pantserkrant
Cinema Militans
De Absolute Film
Démasqué der Schoonheid

DEEL 3

POLITICUS ZONDER PARTIJ
Van Oude en Nieuwe Christenen
Het Tweede Gezicht
Het Nationaal-Socialisme als Rancuneleer
Het Christendom
De Augustijner Monnik en zijn Trouwe Duivel
De Nieuwe Elite

DEEL 4

IN GESPREK MET DE VORIGEN
De Duivelskunstenaar
Douwes Dekker en Multatuli
Journaal 1939
Het Plagiaat
Verspreide Artikelen

DEEL 5

KRONIEKEN

DEEL 6

KRONIEKEN

DEEL 7

KRONIEKEN

Bibliographie en Register op Namen

COLOPHON

Deze uitgave werd voorbereid door de Commissie tot Redactie van het Verzameld Werk, bestaande uit Dr M. van Crevel, H. A. Gomperts en G. H. 's-Gravesande met medewerking van A. ter Braak-Faber, Dr J. W. G. ter Braak, Jo M. Donkersloot, J. Greshoff en E. du Perron–de Roos. De typographische verzorging is van Helmut Salden. De uitgave is gezet uit de Romulus, gedrukt door N.V. Drukkerij G. J. Thieme te Nijmegen en gebonden door Elias P. van Bommel te Amsterdam.

Van de oplage zijn 50 luxe exemplaren in de handel.