

Lust en Gratie. Jaargang 12

bron

Lust en Gratie. Jaargang 12. Stichting Lust en Gratie, Amsterdam 1995-1996

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/_lus005199501_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de [gebruiksvoorwaarden](#).

[Nummer 45]



Ineke van Mourik

Inleiding

De ware soldaat liegt zichzelf voor als hij zegt dat hij de oorlog haat. Hij houdt hartgrondig van de oorlog. Niet omdat hij een bijzonder slecht, bloeddorstig mens is, maar omdat hij van vitaliteit houdt die (hoe paradoxaal het ook mag lijken) de oorlog in zich draagt. [...] Je ogen zijn oplettender in de oorlog, je zintuigen wakkerder, je gedachten helderder. Je ziet ieder detail, neemt iedere geur, ieder geluid, iedere smaak waar. En als je hersens hebt, kun je in de oorlog het bestaan bestuderen zoals geen enkele filosoof dat ooit zal kunnen bestuderen: je kunt er de mensen analyseren zoals geen enkele psycholoog hen ooit zal kunnen analyseren, hen begrijpen zoals je hen nooit zult kunnen begrijpen in een tijd en plaats waar vrede heerst. Als je dan bovendien een jager bent, een kansspeler, vermaak je je in de oorlog zoals je je nooit in het bos of in de toendra of aan de roulettetafel vermaakt hebt of zult vermaken. Want het wrede spel van de oorlog is de jacht der jachten, de uitdaging der uitdagingen, de weddenschap der weddenschappen.

Deze passage is te vinden in de dikke oorlogsroman van Oriana Fallaci, *Insjallah* over de oorlog in Libanon. Zij verwoordt een wrange waarheid die recht tegenover een ander gevoel staat: dat van een welgemeende afschuw en afgrijzen van oorlog en een hevig verlangen naar vrede. Tussen het liefkozen van je wapen en erover spreken als ware het je minnares, zoals ik een Servische soldaat zag doen in een televisiedocumentaire, en het al te bevlogen pacifisme van degenen die zelfs ter verdediging geen wapen zouden willen aanraken of leveren, schommelt de gemiddelde mens die zowel de ene waarheid als de andere in zich draagt. Het hele leven wordt getekend door deze polariteit in onze psychologische make-up: enerzijds de behoefte aan spanning via gewelddadige films, sm, survivaltochten, bungy-springen, het beoefenen van gevaarlijke sporten; anderzijds behoefte aan rust, meditatie, vakantie, lui liggen aan het strand, cocooning, saunabezoek.

Wie een oorlog heeft meegemaakt, kan er blijkbaar ook door besmet raken. In een interview in *Opzij* (januari 1993) zegt Fallaci over haar gefascineerd zijn door oorlogen.

Dood, angst, honger, ik ben er mee opgegroeid. Toen het vrede werd verdwaalde ik. Ik was helemaal niet klaar voor vrede. Ik had als kind zogoed geleerd om de oorlog te overleven, om bij bombardementen op het juiste moment te vluchten. Ik wist waar ik moest schuilen, hoe ik eten kon stelen. Je raakt dus gewend aan oorlog en langzaam vergeet je de oorlog, of denk je hem te vergeten. Maar het blijft in je onderwustzijn zitten en als je 30 jaar bent of 35 jaar, wil je terug naar de oorlog, om het te begrijpen, om je jeugd te hervinden.

Zij gaat naar een nieuwe oorlog, de oorlog in Libanon en op basis van haar ervaringen daar schrijft zij *Insjallah*, een rauw, aangrijpend boek. Zij maakt gebruik van haar schrijverschap door met woorden verslag te doen van een oorlog, zonder zelf aan die oorlog deel te nemen. Zij stelt zich boven de partijen en hoeft zich niet bezig te houden met de keuze voor vrede of oorlog, voor goed of kwaad. Haar boek is een, zij het fictionele, betrouwbare bron van informatie over oorlog.

Een tegengestelde reactie, die niets met gefascineerd zijn door oorlog maar alles met afschuw en afkeer heeft te maken, vinden wij bij de schrijfster: Dubravka Ugresic, een Kroatische die vanwege haar kritische woorden over de oorlog in het voormalige Joegoslavië, door de nieuwe Kroatische republiek als verraadster wordt gebrandmerkt. In een oorlog wordt alles zwart-wit, goed en kwaad, vriend en vijand zijn duidelijk van elkaar onderscheiden, en wie nuances aanbrengt, wordt zowel door vriend als vijand gehaat en uitgestoten. Zo ook Ugresic die nu in Berlijn woont. In haar boek *Nationaliteit: geen* en haar nieuwste boek *De cultuur van de leugens*, schrijft zij vooral over woorden als leugens. Wat in die boeken schrijnend duidelijk wordt, is hoe oorlogen niet alleen met wapens worden gevoerd, maar ook worden voorbereid en gevoed door woorden. Woorden die worden geschreven door schrijvers die de haat en het vijanddenken aanwakkeren voordat nog maar één soldaat zijn hartstochtelijke oorlog gaat voeren. Hier wordt de schaduwkant van de vrijheid van meningsuiting zichtbaar. Zij roept op den duur zelf weer censuur op.

Maar stel dat de oorlog ophoudt, dat de doden voor zover mogelijk zijn begraven, de lintjes zijn opgespeld, dan begint de volgende oorlog: die van de herinnering en de waarheid. De Kroatische en Servische geschiedenis wordt nu al officieel herschreven en de waarheid zal moeten komen van dissidenten en onafhankelijke denkers en schrijvers als Ugresic.

Sinds de oorlog in voormalig Joegoslavië is ‘oorlog’ voor een groot deel van de naoorlogse Nederlanders pas echt in hun bewustzijn doorgedrongen. Ik zeg hier met

opzet een groot deel, want onder andere voor naoorlogse joodse kinderen, kinderen van overlevenden van de Japanse kampen en kinderen van mensen die in de oorlog hadden gecollaboreerd, is deze oorlog altijd aanwezig gebleven. Zij zijn in zekere zin nooit bevrijd geweest.

De bevrijde generatie voelt sinds het begin van de jaren negentig ook de adem van de oorlog in de nek en dit was de reden voor *Lust & Gratie om* een oorlogsnummer te maken. Dat dit nummer uitkomt in het vijftigste bevrijdingsjaar, is meer een samenloop van omstandigheden dan een geplande activiteit.

Proza

Andreas Burnier

Na de bevrijding

Na de bevrijding keerden wij terug in Den Haag. Uit vier windrichtingen kwamen wij aan: uit Friesland, uit Brabant, uit Noord-Holland, uit Auschwitz, de schamele rest van een familie die enkele jaren tevoren uit honderden mensen had bestaan. De stad was nevelig omfloerst. Zoals het tijdens de oorlog altijd koud was geweest: een dikke laag zwart glanzend ijs onder een zwarte hemelkoepel, zo was het nu jarenlang herfst. In ijle flarden waar een witte, waterige zon doorheen scheen, lag de nevel over de stad. Een wonderlijk zwijgen was er in de parken, de bossen, de duinen, langs het strand en in de straten. Van het Rode Kruis had ik door de Engelse en Canadese bevrijdingslegers afgedankte soldatenkleren gekregen. In bonkige, halfhoge laarzen, met een groene baret op, een kaki jack aan waar de militaire onderscheidingsteken bij voorbaat waren afgehaald, liep ik als veertienjarige alleen door de Haagse en Scheveningse nevelruimten. Van het ene eind van de stad naar het andere.

Je mocht zo kort na de bevrijding niet overal komen want er waren nog ongeruimde bunkers langs het strand; ongeruimde mijnen in de duinen. Maar soms begaf ik mij toch in verboden gebieden en in de door vluchtende soldaten overhaast verlaten bunkers, waar het stonk naar urine, sperma en dood.

In de duitse bunkers in het duingebied, waar de geur van de bezetters nog zo sterk hing, probeerde ik hun in de muren gekraste runen te ontcijferen: hakenkruizen natuurlijk, maar ook dreigende namen, zoals Waltraud, Sieghilde, Braunschweig, Moorschwamm.

Daarna ging ik uit stropen in verlaten, half ingestorte huizen.

Talloze huizen stonden leeg. Duitse V2's (voor de Londense burgerbevolking bedoelde raketten) stortten tijdens de oorlog nogal eens voortijdig neer boven het door de Duitsers al lang bezette Nederland en richtten daar hun vernielingen aan. Ook waren vele gezinnen, omdat zij in het kustgebied woonden, door de bezetters uit hun huizen verdreven ('geëvacueerd'). Anderen waren 'op transport gesteld' of, als zij geluk hadden, tijdig voor de Duitsers gevlucht.

In een van die vervallen, vochtig geworden herenhuizen liep ik na de be-

vrijding door de grote, lege kamers. Houtwerk was uit kasten en vloeren gebroken, plinten waren voor brandstof gesloopt in de laatste oorlogs-winters. Maar ik bleef zoeken en vond toch iets in het leeggeroofde verlaten huis: een omgekrulde, brum geworden foto, een knikker die naar een onvindbare plek was weggerold, en een melkkrukje, dat mij in de oorlog betere diensten zou hebben bewezen. Ik nam het melkkrukje als trofee mee naar huis, maar mijn ouders hadden er geen belangstelling voor. Ik zette het op mijn kamer.

Dikwijls liep ik alleen maar wat rond in de buurt van de zee, in mijn voor een meisje veel te ruime soldatenkleren en zocht of vond niets. De schrille kreet van een vogel in de duinen deed mij opschrikken. Ik luisterde aandachtig. Wie wilde mij via die hoornige vogelbek iets zeggen? Ook het ritselen van struiken en het wuiven van de boomtoppen in de bosjes probeerde ik te verstaan. Wat was het toch dat vogels en bomen wilden mededelen in die verlaten stilte van de ontheemde stad, met hun verstijfde bekken van hoorn, met hun monden van ruisend blad?

Vanwege drie jaar schoolachterstand was ik voorwaardelijk toegelaten tot de tweede klas van het Eerste Vrijzinnig Christelijk lyceum. Daar leerde ik Latijn, Frans en Duits. In de derde klas zouden er nog Grieks en Engels aan worden toegevoegd. Nadat ik als onderduikkind, verstoken van alle lectuur en scholing, jarenlang had moeten hooien en vluchten, bieten rooien en vluchten, knollen rapen, melken, houthakken en vluchten, was het leren van exotische talen een zware opgave. Maar zo'n soort vreemde taal was het niet die de vogels en de bomen nu spraken. Hun taal was gemakkelijker, een 'binnentaal' die je eigenlijk al heel lang kende, alleen kon ik wat ik hoorde nooit omzetten in de woorden van alledag.

Was ik de enige die naar de vogels en bomen, verlate oorlogskoeriers, probeerde te luisteren? Of luisterden de andere overlevenden ook als de wind uit het oosten kwam, en spraken zij er niet over?

Thuis was het druk en leeg tegelijk. Wij hadden nog niet veel meubels in de ruime, holle villa, maar des te meer passanten die het huis bevolkten. Mijn inmiddels bejaarde grootouders, alle vier als door een wonder door de oorlog heen gekomen, gedachten er hun gedode kinderen en kleinkinderen. Nichtjes die als wees uit de oorlog terugkeerden, vonden bij ons een tijdelijk onderdak. De enkele verwanten en bekenden die terugkwamen uit de vernietigingskampen verleenden wij in ons huis een intermezzo tussen hun naderende ver-

trek naar Amerika of Israël en dat wat achter hen lag. Zij hadden gezien wat geen mens kan zien zonder krankzinnig te worden: de teutoonse god. De een kwam terug met lege ogen, de ander met een gevaarlijke, verwilderde blik. Sommigen hadden periodiek zweetaanvallen, gillende en krijsende nachtmerries. Maar de meesten wachtten en zwegen.

Niemand van ons verdroeg de anderen. Zoals alle overlevenden hadden wij geleden; zij die uit het oosten terugkwamen het meest. Maar allen, de kinderen, de volwassenen, de bejaarden, hadden wij in de afgrond van de dood door terreur gekeken. Wij waren oneindig verlaten en eenzaam geweest. Nu hadden wij behoefte aan jarenlange troost: een alles begrijpende, oneindig liefdevolle moedergodin, die ons opnieuw zou baren, die de geschiedenis ongedaan zou maken. Maar wie had dat kunnen zijn? Zij die de leeftijd der moeders en grootmoeders, der vaders en grootvaders hadden, waren er juist het ergste aan toe. Wij jongeren hadden nog het, weliswaar gebarsten en gebroken, pantser van onze jeugd.

Ook ik verdroeg de aanwezigheid slecht van zovelen in wat voor de oorlog een gezin van drie personen was geweest. Wij spraken met elkaar alleen over praktische, concrete zaken: over de eventuele verdere inrichting van de kamers; over de noodzaak van school, opleidingen, werk, geld; over ziekten en kwalen; over de bureaucratische struikelblokken voor wie wilde emigreren naar Amerika (zo ver mogelijk van de eeuwige moffen vandaan); of over misschien op *alyah* gaan naar Palestina, als de Engelsen ooit hun belofte van een eigen Joodse staat voor de statenloos gewordenen zouden nakomen.

De leraren op school verdroeg ik zo mogelijk nog slechter dan mijn tot afwezige, haastige vreemden geworden ouders, mijn rouwende grootouders, de wanhopig jaloerse weeskinderen die in ons gezin werden opgenomen, de zieke, ontredde wrakken die uit de kampen waren teruggekeerd.

‘Ik wil dat jullie allemaal een gekartonneerd schrift bij je hebben, geen slap schrift’, zei de leraar wiskunde op het lyceum.

‘Zorg dat je een kantlijn van vijf centimeter aanhoudt’, zei de leraar Nederlands.

‘Denk eraan, dat je nooit met rode inkt schrijft, altijd met blauwe, anders kan ik je werk niet nakijken’, zei de lerares Latijn.

Wat was een gekartonneerd schrift? In de drie jaren van de onderduik was ik korte tijd, totdat ik weer moest vluchten, naar een boerenschooltje gegaan. Daar schreven wij in de hoogste klas met een griffel op een lei. Dan

kon je je werk, nadat het was nagekeken, uitvegen met een nat lapje of een spons. Een enkele maal kregen wij schrijfles op schaarse vellen dubbel gelijnd papier. Een kantlijn was verkwisting. Je schreef op zo'n blad van rand tot rand met een kroontjespen. De pen doopte je in een in de bank uitgespaarde inktpot. Na gebruik veegde je de pen met een speciale inktlap af.

Waarom moesten wij nu met een kostbare vulpen schrijven? Waarom moest ons schrift nu 'gekartonneerd' zijn? Wat was dat? En waarom mocht er niet met rode inkt worden geschreven? Deed rode inkt de leraren misschien denken aan de Duitsers?

Ik herinnerde mij de neergeschoten verzetsjongen, ongeveer vijftien jaar oud, die ik op de dijk had zien liggen. Twee Duitsers stonden, met hun geroofde fietsen aan hun linkerhand, een pistool in de rechter, nog naaf hem te kijken en naar de dunne straal bloed die uit zijn slaap naar de rand van de weg stroomde. Ik liep, snel maar quasi ontspannen, zo ver mogelijk van hen vandaan erlangs, met neergeslagen blik, want anders zouden zij kunnen zien dat ik Joods was.

De meeste leraren op het respectabele lyceum leken mij nergens weet van te hebben, behalve dan van onregelmatige Latijnse werkwoorden, de Punische oorlogen of Euclidische axioma's voor de vlakke meetkunde. Zij spraken soms wel eens over wat zij hun 'hongerwinter' noemden: fiets weg, bijna geen groente, geen fruit, zelfs bijna geen aardappels en melk. Het leek mij onbeleefd daarom te lachen. Maar waarom waren zij dan zo overgevoelig voor rode inkt?

Thuis, in de lege suite, met al die vreemden op armoedige keukenstoelen rond de eettafel, zei ik driftig dat ik voor school gekartonneerde schriften moest hebben.

'Mag het niet anders? Je hebt toch voldoende andere schriften?' vroeg mijn vader. Hij was nu begin veertig en moest weer helemaal opnieuw beginnen en de verwante overlevenden erbij onderhouden of althans aan emigratie-reisgeld helpen.

'Nee', schreeuwde ik, meteen in paniek. Het leek mij gevaarlijk de wensen van de leraren, ook als zij zinloos waren, niet stipt en snel op te volgen. 'Zeg, kan het niet wat beleefder?' vroeg mijn moeder. 'Zijn dat de manieren die je bij de boeren hebt geleerd?'

'Ach', zei mijn grootmoeder sussend, 'als ze maar gezond zijn.'

'Ik houd dit niet uit', riep mijn moeder, die zwanger was van een naoorlogse baby. In tranen liep zij met een lege dekschaal naar de keuken.

‘Wees blij dat ze er nog is’, fluisterde een achterneef van mijn vader tegen haar rug. ‘Wij hebben het allemaal moeilijk. De meesten zijn niet teruggekomen en die wel zijn teruggekomen hebben tijd nodig om te wennen.’

Het was niet moeilijk geweest voor de familie weer een huis te vinden in de vertrouwde buurt tussen de zee, de Scheveningse Bosjes en het Westbroekpark. Er waren lege huizen te kust en te keur, en voor het in 1945 nogal hoge bedrag van tachtig gulden per maand kon mijn vader meteen een halve villa huren met tien kamers, garage, voortuin en diepe achtertuin. Wij hadden dan wel geen meubels meer, geen serviesgoed en bestek, maar van het Rode Kruis kregen wij wat dekens en bedden, en als noodmaatregel van gevangen genomen NSB'ers in beslag genomen huisraad. De ene zitbank en een paar leunstoelen waren week en bruin.

Op de tweede verdieping van dit huis waren twee kleine, grijsgeverfde zolderkamers voor mij. Er was een ruime kamer boven de garage voor de inwonende dienstbode die wij, net als voor de oorlog, meteen weer hadden gevonden. Verder waren er diverse slaapkamers op de eerste verdieping voor de doorstromende ontheemden.

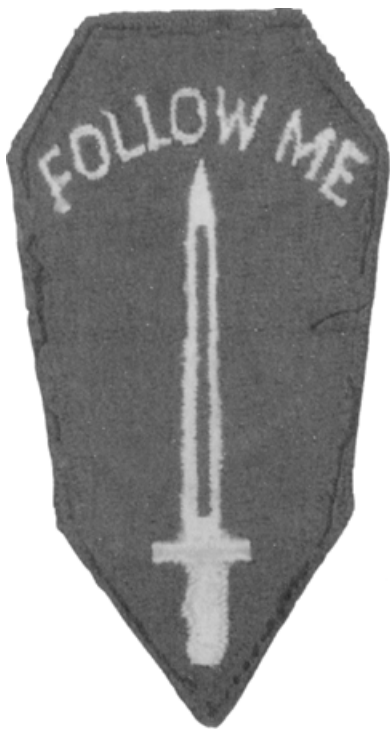
De ontheemden waren in de eerste plaats mijn vier grootouders. Op verschillende plaatsen ondergedoken, hadden zij de vervolgingen alle vier, ondanks hun gevorderde leeftijd, overleefd. Velen van hun kinderen en kleinkinderen waren door de Duitsers opgepakt en vermoord. Mijn grootouders van vaderskant hadden hun enige dochter verloren, met haar man en hun kind, mijn nichtje Sonja. Zij waren ondergedoken geweest in Leiden. Kort voor de bevrijding werden zij verraden en op het allerlaatste transport uit Westerbork naar Polen gezet. Dat verraad ging zo. De negentienjarige dochter van hun onderduikgezin was verloofd. Op een gegeven moment maakte zij haar verloving uit. De afgewezen, gefrustreerde ex-verloofde ging daarop naar de Duitse bezetters en vertelde dat haar ouders drie Joodse onderduikers in huis hadden: een vrouw, een man en een meisje van dertien.

Een geposeerd familieportret van hen drieën, dat enkele jaren voor de oorlog was gemaakt, hing in de slaapkamer van de grootouders en hetzelfde portret hing bij ons in de zitkamer. Er werd niet vaak over gesproken. Mijn grootouders van moederszijde hadden twee kinderen en vier kleinkinderen verloren. Hun oudste dochter - getrouwd met een uitzonderlijk ‘vrome’ man, zoals dat werd genoemd, uit de Gelderse *mediene* (provin-

cie) - kon de aanbiedingen om onder te duiken bij betrouwbare bekenden in hun omgeving niet aanvaarden. Dat zou het haar immers onmogelijk hebben gemaakt strikt *kosher* te blijven leven met het gezin. In een Pools werkkamp voor Joden, zoals zij zich Auschwitz voorstelden, zouden de mogelijkheden tot het houden van *kashrut* en het vervullen van de vele andere Joodse verplichtingen toch wel ruimer zijn dan bij hervormde Gelderse boeren of gereformeerde politie-agenten. Dus ‘kozen’ zij voor Westerbork, het treintransport en het concentratiekamp. Met vier van hun zes kinderen werden zij meteen bij aankomst vergast. Maar hun twee oudste dochters, die al buitenshuis woonden, kwamen behouden door de onderduik en vormden enige jaren een deel van het doorstroombestand dat ons tot een pension-voor-overlevenden verworpen gezin doorspoelde.

De relatieve armoede waarin wij na de bevrijding moesten leven, vond ik niet erg. Bij de keuterboeren ging het er nog soberder en primitiever aan toe. Ons huis en de tuin waren in elk geval groot en ruim; ik hoefde geen spek, bloedworst of andere viezigheid meer te eten; ik mocht weer naar een echte school. Maar het loodzware zwijgen van al die volwassen passanten was verschrikkelijk. Het praten van de leraren was verbijsterend. En de geluiden in de wind, de fluisterstemmen in de ritselende boombladeren, het schorre schreeuwen van de vogels, het zuigende ruisen van de zee, dat ik altijd net niet kon verstaan, was het kwellendst.

fragment uit **De wereld is van glas**



Poëzie

Carl friedman

Heen en terug

Gambiet

Zelfs in het voetlicht van septemberkoren
bewaart het kamp een donker aangezicht:
reusachtig schaakbord in de openlucht
met een teveel aan logge zwarte torens.
Het spel nu stil, het voetvolk lang geslagen
en al wie koning was te paard gevlucht.

Slechts dwazen komen nog om uitleg vragen
met woorden die tot niemand zijn gericht.

Klooster

Op 't schuine pannendak geen vogelnesten,
maar wel een reeds van verre zichtbaar kruis.
Daaronder wonen de karmelietessen,
niet ver van borden met verdachte teksten-
Trek hier uw kleren uit, u wordt ontluisd
en: *Achte immerdeine Vorgesetzten-*
zeggen zij kalm hun missen en hun vespers.

De god van Birkenau heeft weer een thuis.

Nonnen

Ze schuiven log en donker door het beeld,
volwassen kinderen, als spook verkleed.
De speelwei zijdelings met spanningsdraad
en grauwbetonnen masten afgepaald.
Maar dit beklemt hen niet. Een ander rijk
vangt vlakbij aan, allesomvattend wijd.

Wanneer de wind jaagt onder hun habijt,
slaan zij een kruis, tot opstijgen bereid.

Sobibor

Met brede schermen woekert fluitekruid
tussen de kromme liggers en de sporen.
Een stootblok steekt er rottend bovenuit.
Het heeft, als alles hier, geen functie meer
en elk besef van tijd voorgoed verloren,
maar wacht hardnekkig nog op treinverkeer -

op stoom en davering van een transport
dat bij gebrek aan reizigers werd opgeschort.

Gross-Rosen

Het kamp is overwegend horizon.
Alleen de galg staat als een uitroepteken
in wolken die saamhorig oversteken
naar groter leegt op de achtergrond.

De vlakke fundamenteën van beton
waarop eens cellen steunden en barakken,
verdiepen zich tot schemerige wakken
in ijs dat zoveel zomers reeds doorstond.

Vught

Eén wachttore met toch nog prikkeldraad
genoeg om blijkbaar iets van iets te scheiden.
Een jonge vrouw bij de versperring slaat
de kraaien gade aan de overzijde
die klapwiekend zich uit het beeld bevrijden van pijn in zakformaat.

Wat hier nog huist aan kwaad
treft geen van beiden.



Proza

Chris Keulemans

De zoveelste Sarajevo-video*

Het is een verzet, een walging, een afkeer van allerlei dingen tegelijk. Kijken naar iets dat ik niet wil zien. Er toch naar kijken, de afstandsbediening binnen handbereik blijft onaangeraakt liggen.

Er zijn tamelijk veel schuldigen aan het feit dat ik ook deze beelden weer te zien krijg. In de eerste plaats het slachtoffer, de vrouw die plotseling, onelegant knakte, dubbelklapte en daar nu op het kruispunt is blijven liggen, het gezicht ongemakkelijk tegen het asfalt gedrukt. Maar ook de man met de camera op de schouder, die inzoomt tot ik, tot iedereen heel precies het willoos mompelen van haar lippen kan zien. En de regisseuse: haar draaiboek heeft hem verplicht hier, vanachter de bruine wand van een appartementengebouw, net zolang te draaien tot er iemand de sprint over het kruispunt niet zou voltooien. En de Italiaanse die in de aftiteling wordt bedankt omdat zij de filmrollen op haar eigen lichaam de stad heeft uit gesmokkeld. En de directrice van dit festival, die het resultaat in het hoofdprogramma heeft opgenomen omdat zij vond dat mensen hun werk moeten onderbreken, hun vrije tijd moeten opofferen om dit te zien.

Ik neem het ieder van hen persoonlijk kwalijk dat ik hier zit, kijkend naar de blauwe lucht die zich uitspreidt over de bovenste helft van het scherm, strakblauw boven de vaag afgetekende heuvels aan de overkant van de rivier die mager door haar bedding stroomt, aan deze kant begrensd door een troosteloze, aan alle mogelijke projectielen blootgestelde boulevard met kruispunten waarop dergelijke ongelukken gebeuren.

De vrouw zal een jaar of veertig geweest zijn. De leeftijd van die mensen is niet makkelijk vast te stellen. Sommigen krijgen van de honger en de uitputting een glad, bijna sereen gezicht; alles wat er nog tekening aan gaf, is uitgevlakt. Bij anderen trekt de verbittering scherpe voren, zodat ze er jaren ouder uitzien dan ze ooit zullen worden. Zij was in ieder geval op weg naar de waterpomp, de lege jerrycans fladderden als kippen uit haar handen toen zij viel.

Bijna een opluchting dat zij die tocht nu niet meer zal maken: ik verafschuw de aanblik van stadsbewoners, die onafhankelijk van pomp en re-

* Ecce Homo, Vesna Ljubic, International Documentary Festival Amsterdam, 13-12-1994

genwater zijn opgegroeid en nu in de rij staan voor een kraan, uren doorbrengend in een dof geschuifel, omringd door anderen die aan water nooit tijd hoefden te besteden, totdat het hun beurt is de jerrycans te vullen en met pijnlijk uitgerekte armspieren de weg naar huis af te leggen. God weet of je het dan nog kan opbrengen aan iets in het bijzonder te denken, of dat het alleen nog de hopeloos oninteressante muizenissen zijn over water, vuur, voedsel - al die dingen die er in een stad zouden horen te zijn zonder bevochten te moeten worden. Ze ligt te midden van haar jerrycans; straks zal iemand het wel wagen haar naar een beschutte plek te slepen, haar naam en adres te achterhalen en misschien ook wel die jerrycans te bezorgen bij haar nabestaanden, gesteld dat ze nabestaanden heeft. De cameraman zal een oude vriend van de regisseuse zijn, iemand die zij vertrouwt en kan vragen zo'n opdracht geduldig, koelbloedig uit te voeren omdat hij begrijpt waar het haar om te doen is. Misschien verdient hij er iets mee; de Italiaanse producenten hebben vermoedelijk subsidie in de wacht gesleept. Hij heeft zijn werk professioneel gedaan: lichtval en kadrering wekken niet de indruk dat hij een van die elektriciens of architecten is die zichzelf bij het uitbreken van de oorlog leerden hoe je een videocamera hanteert, omdat zij het gevoel hadden dat de verwoesting moest worden vastgelegd voor een onbestemd later. Hij is eerder een van die vakmensen die zich, in de uren dat hij geen water haalt of hout hakt, aan buitenlandse organisaties verhuurt om hen de reis van een eigen cameraman te besparen en zelf een maandloon in harde valuta te verdienen. Toch kan dit nooit zijn waarvoor hij destijds is opgeleid: het filmen van de straathoeven die hem zo vertrouwd zijn dat hij ze lange tijd niet eens meer bewust opmerkte, tot aan de dag dat hij er zijn lens op moest richten in afwachting van de eerste die er de dood zou vinden.

De regisseuse heeft verdriet; eerder verdriet dan woede. Ze heeft, commentaarloos, begrafenissen gefilmd. Doden en rouwenden van elke religieuze achtergrond. Zelf heeft ze ook iemand verloren: ze laat de grafsteen zien van iemand met haar achternaam. Het afstotelijke, tragische van deze film is dat ze het lot van de stad bezegelt, alsof het al voorbij is en haar film een laatste getuigenis zal blijven. Ze heeft misschien haar verdriet te lijf willen gaan door het verlorene tot kunst te verheffen, het enige antwoord dat zij wist. Zij heeft het onverdraaglijke in beeld willen brengen, waarmee zij stileert wat ze zelf wil uitdrukken. Maar aan het onverdraaglijke zelf verandert daarmee niets. Daar valt geen afscheid van te nemen.

En die Italiaanse? Met haar identificeer ik mij natuurlijk omdat ik ook twee keer die stad heb bezocht en verlaten, beladen met pakketjes en enveloppen, spullen van onschatbare waarde voor een paar mensen die zelf die schamele paar honderd kilometer niet mogen afleggen. Later, op die ver weg gelegen dag dat de stadsbewoners zich voor het eerst weer onbeschuut de heuvels in zullen wagen, zal zij kunnen zeggen dat dit haar bijdrage was, het dragen van drie filmblikken op haar lichaam. Ik voel bijna haar misselijkheid, het kokhalzen. Datje niets anders hebt gedaan, dat het alleen die filmblikken zijn geweest, dat je daarvoor hun dank moet ondergaan. Alleen die kleine daden blijven over, niets van de veel belangrijker, ingrijpender ervaring die je zelf ook bent kwijtgeraakt, die niet meekwam door de controle op het vliegveld: het ijskoude, verlamme besef op die straathoecken en kruispunten in het vizier te lopen, teruggebracht te zijn tot niets, tot een flodderige gedaante die het niet eens waard was erop te schieten; ontdaan van verleden en toekomst, in niets van die andere bewegende schaduwen te onderscheiden.

De directrice van het filmfestival is van een ander slag. Die heeft in de film een zekere kwaliteit herkend. Daarmee alleen al bewijst zij de distantie waarmee zij kijkt. Eerzame distantie: ongetwijfeld speelt in haar beslissing ook een andere stem mee, de stem van het verantwoordelijkheidsgevoel, die zegt dat het tot haar taken behoort om het publiek steeds opnieuw deze beelden voor te schotelen. Waarna zij zichzelf weer op de volgende film concentreert, op de volgende beelden, want dat is haar werk: de kijker ermee achterlaten.

Het is een misdaad dat films als deze nog altijd op festivals worden getoond, en zelfs aan de televisie verkocht. Dat vrouwen die drie jaar geleden nog onschuldig voor de Italiaanse omroep werkten, nu deze beelden naar buiten smokkelen. Dat filmmakers zich geroepen voelen de doden op een kruispunt te registreren, en daartoe cameramannen hele dagen achter een stenen muur posteren. Dat vrouwelijke stadsbewoners hun leven riskeren om een grijze plastic jerrycan met water te vullen. Dat ergens daarboven in die heuvels, op hetzelfde moment dat ik de afstandsbediening pak om de band terug te spoelen, nog altijd de moordenaars met varkenskoppen loenzend door het vizier loeren, de vinger aan de trekker, turend naar de schichtige figuurtjes die zich daar beneden over het onschuldige kruispunt haasten.

Sjuul Deckwitz

Oorlog in mijn kleine wereld

In mijn kleine wereld is mijn vader de enige die actief aan een oorlog heeft deelgenomen. Men noemde het politionele acties, maar het was natuurlijk een oorlog. Of hij ooit een schot heeft gelost, is een in nevelen gehuld feit; hij had de zorg voor een kudde legertrucks in Bandung. Smeerolie en onderdelen. Schieten garagisten ook?

Zijn tropenuniform lag in de legergroene bagagekist op zolder en die kist zijn we nu nog niet kwijt, want mijn broer meende terecht dat het behoud van deze kist het behoud van de herinnering aan zijn vader was. Op den duur ging mijn moeder de kist gebruiken als archief voor haar naaipatronen - er was plaats genoeg daar, boven op het uniform. Die naaipatronen heb ik maar terecht behouden als herinnering aan de vrouw die vier jaar op mijn vader heeft gewacht terwijl hij in Indonesie - ja, terwijl hij in Indonesie IETS deed. Want veel vertelde hij niet over zijn tijd daar.

Later, op verjaardagsfeestjes waar ik onderhand ook wijn mocht drinken, liet een oom wel eens iets vallen over 'de dochter van de kapitein' of 'heel goed passen op de vrouw van de majoor'. Mijn moeder keek dan zuur en vader zelf lachte maar wat. O, dacht ik, dat zal wel de reden zijn dat hij zwijgt. Slechts één anekdote vond hij, een paar jaar voor zijn dood, veilig genoeg om te vertellen. Samen met een andere sergeant zoude hij voor de majoor een voorraad jenever de heuvel op - en bij elke bocht namen ze een slokje, dat was gebruikelijk, dat moest, en als ze niet dronken boven kwamen, was de majoor boos. Een prettige herinnering, aan zijn gezicht te zien. Ik geloof niet dat hij ooit opgewonden zou zijn geweest over het visum aan de deserteur Poncke Princen. Het kon hem niet schelen.

Na vaders oorlog in Amsterdam, die hem van straat plukte en op transport zette naar Duitsland, kon geen enkele oorlog hem meer verleiden tot het doen van uitspraken. Oorlog op het journaal, zoals bijvoorbeeld in Vietnam, maakte hem zenuwachtig en rusteloos. Drie brandende sigaretten op de rand van de asbak en de behoefte om in de schuur te gaan klussen. Mijn vader sloeg veel. Mijn moeder weet dat aan 'alles wat hij heeft meegemaakt' en met een rood oor van de slag aanvaardden we dat dan maar. Hij hield pas op met slaan toen mijn broer en ik een eigenlijk gematigde

uithaal naar mijn moeder niet meer konden velen. Wij sloegen plotseling - verenigd door een vreemde verbijstering over zoveel moed - samen terug en toen sloop HIJ weg met een rood hoofd.

We hebben het er niet meer over. We zwijgen nu al weer jaren. Vader heeft ons in 1967 meegenomen naar Duitsland om te laten zien waar hij toen werkte. Ik kan me er nauwelijks meer iets van herinneren, we waren allemaal zenuwachtig. En op een andere vakantie in Tsjecho-Slowakije moesten we aan de rand van kamp Theresienstadt een tentoonstelling zien van kindertekeningen die daar in de oorlog gemaakt waren. Dom genoeg liep ik de verkeerde deur uit en verdwaalde toen tussen de barakken. Er was geen mens te zien. Dom genoeg zag ik een oude houten paal met richtingaanwijzers en zocht het woord 'uitgang'. Het was erg warm en de grond onder mijn voeten was okergeel. Verward trof ik bij een gebouw met verbrandingsovens (er lagen rozen op de as) een Frans echtpaar. Ze beloofden me naar de uitgang te leiden, maar eerst heb ik in hun gezelschap operatietafels en een stukje zeep, gemaakt van mens, gezien.

'Verward in het kamp, dat moet HAAR gebeuren', riep mijn moeder kwaad toen ze me zag aankomen.

Ik was het jarenlang vergeten, tot ik ooit, met mijn moeder op de bank gezeten, in een televisiedocumentaire datzelfde stukje zeep weer zag.

'Dat heb ik gezien!' riep ik.

'Welnee', zei mijn moeder.

Enfin.

Mijn broer vertelde me niet lang geleden dat hij binnen tien minuten gereed kan zijn voor vertrek 'mocht er iets gebeuren'. Bij het geringste vertoon van krijgsgeweld in de Noordhollandse duinen (hij woont mooi) zal hij zijn jonge gezin inladen om, als het maar enigszins mogelijk is, vluchteling te worden. Hij wil niet meeschieten. Hij heeft me verleden week overgehaald om lid te worden van de Dierenbescherming.

Zo staat het er voor met de oorlog in mijn kleine wereld. Op de televisie zijn nu zo veel oorlogen door elkaar heen te bezichtigen dat ik zelfs van de Eerste Wereldoorlog meer heb gezien dan ik voor mogelijk hield.

De meningen die elke keurige socialisties-pacifist (laatje toch nakijken) er op na houdt, zal ik de lezers besparen. Ik ben de laatste jaren blij dat mijn ouders beiden te jong zijn overleden. Mijn vader zou nu wel acht brandende sigaretten in de asbak deponeren en mijn moeder, heus waar, zou gewoonweg flippen als ze Sarajevo zag of, zoals haar zo geliefde BBC het zegt: '*The Tjetsjen capital, Grozny*'.

Lee Miller





‘Revenge on culture’, Uit *Grim Glory*, 1940 Veldhospitaal, 1944





Parijs na de bevrijding, 1944



Dochter van de burgemeester van Leipzig Zij en haar ouders pleegden zelfmoord nadat de geallieerden de stad hadden ingenomen Lee schreef 'Zij had buitengewoon mooie tanden' 1945



Diva **Irmgard Seefried** zingt een aria uit *Madame Butterfly* in het uitgebrande Weense Operagebouw 1945

Selma Schepel

Ik haat de oorlog

Sinds het begin van dit jaar heb ik mezelf getrakteerd op een wereld zonder oorlog. Mijn wereld dan. Voorpagina's en grote delen van het televisienieuws sla ik over. Om het even welke berichten die gaan over oorlogen, moord, jacht, achtervolging, bloederige ongelukken, martelingen. Ik heb er vijfenveertig jaar naar geluisterd en over gelezen, en het is voldoende geweest, meer dan genoeg. Nadat ik een maand zo geleefd had, musicerend, wandelend, een praatje makend met de buurvrouw in plaats van het ziedende, razende, tierende nieuws te volgen, voelde ik me ontspannen en een stuk vrolijker. Een probleem is alleen nog dat ik wel steeds krantenkoppen en dergelijke moet selecteren om te weten wat ik níet wil lezen, dus dat ik het dan toch een beetje weet: golf van verkrachtingsbaby's in Ruanda, bomaanslag in Israël, duizend doden in Tsjetsjenië. Het zal er in de toekomst dus misschien op neerkomen dat ik m'n abonnementen op moet zeggen en de televisieknop uiterst zorgvuldig moet hanteren, wil de tv niet ook de deur uitgaan.

Oorlog is voor mij altijd iets geweest dat anderen veroorzaken, mannen in het bijzonder.

In de tijd dat vrouwen niet of slechts sporadisch deel uitmaakten van de wetenschap, behalve als studieobject, is er veel literatuur verschenen in het genre 'De Vrouw en haar Natuur'. Daarom is algemeen bekend dat 'De Vrouw' last heeft van hormonen, waardoor sommige exemplaren periodiek weleens kribbig zijn. Dat 'De Man' ook gebukt gaat onder een regiem van hormonale secretie is niet populair, terwijl dat wel dagelijks wereldwijd pijnlijk zichtbaar en tastbaar is.

Het verschil tussen m/v-hormonen is dat de vrouwelijke wat grauwen tegen familieleden, terwijl de mannelijke op macht, onderwerping en doodslag uit zijn, van om het even wie. Lees de kranten maar.

Individuele mannen - zeker mijn eigen man - zijn vaak heel hartelijk, verstandig en creatief. Maar met grote groepen tegelijk worden mannen wild, eng en gevaarlijk. Individuele vrouwen idem, maar in grote groepen u worden ze conservatief, zeurderig en vitterig. Vrouwen willen best vech-

ten als het moet, om zichzelf, hun familie en bezittingen te verdedigen. Maar dat Amazone-leger is een fictie uit de mannenliteratuur, en de ontelbare, hiërarchisch georganiseerde veldslagen uit de menselijke geschiedenis om andere volken te onderwerpen, kapot te maken, met vernietigingswapens - uitvindingen die erop gericht zijn zoveel mogelijk dood en pijn te veroorzaken - dat zijn toch puur mannelijke hobby's. Mannelijke hormoonoprispingen regeren de wereld blind en wreed. Een kanon op twee wielen lijkt niet voor niets op een penis in erectie.

Ik schrijf dit gewoon als constatering, niet als verwijt, want de arme testikelgestuurde wezens zijn ook maar zo door God geschapen, ze kunnen zelf eigenlijk weinig aan hun moorddadige en machtswellustige inslag doen. Soms denk ik dat alle godsdiensten die God als man toespreken, gelijk hebben: een vrouw zou zo'n simplistisch, oorlogszuchtig geslacht toch nooit willen scheppen? Persoonlijk lig ik liever op de bank met een goed boek. En dan maar zonder God, want een God die een zondvloed bedenkt, steden in de afgrond kiepert, wie kruisigingsdood, kruistochten, jihads en handafhakkerij tot eer strekken, die laat ik graag aan de mannen over, en aan de patriarchale meeloopsters.

Na vijfenveertig jaar ban ik dat uit mijn leven waarvoor ik van kind af aan bang ben geweest, wat ik nooit heb gewild, en nooit zelf bedacht zou hebben: geweld. Als ik het niet per ongeluk op straat tegenkom, zal ik er niet meer over lezen. Ook geloof ik dat praatje niet, dat er in elk mens een beest schuilt. In sommigen zit het zeker, maar in velen ook niet. Zelf heb ik wel scherpe ogen, en als ik misstanden zie een scherpe pen, maar uit mezelf zal ik nooit iemand slaan. De pedagogische tik heb ik m'n kinderen nooit gegeven, en de laatste keer dat ik in elkaar werd geslagen - door een wildvreemde man op het Centraal Station - was er niets in mij dat riep: 'terugslaan.' Ik raapte m'n tanden op en voelde alleen verbazing.

Ik stop dus met het tot me nemen van geweld, alleen maar omdat het bestaat, omdat anderen niet zonder kunnen, omdat het in de kranten staat. Ik wil leven zonder.

Ik hoor tot de generatie die eindjaren veertig geboren is - de bevrijdings-kindjes - die kreten heeft uitgevonden als: 'ik ben van na de oorlog, en dat wil ik zo houden ook.' Of: 'wat als het nou weer oorlog werd, maar deze keer ging niemand er naartoe?' En: 'maak het leger leger.' Ik heb met de

eerste protestmarsen meegelopen en acties gevoerd tegen de oorlog in Vietnam. In mijn jeugd was het belangrijkste criterium om verliefd te kunnen worden op een jongen, dat hij dienstweigeraar was. En nog heb ik nooit iets met een man gehad die in het leger is geweest.

Ik haat oorlog en ben tot nog toe altijd in oorlog met de oorlog geweest, omdat de oorlog me van alle kanten opgedrongen werd.

Kan dat eigenlijk, de oorlog haten? Wat een rare vraag. Iedereen zal daar ja op antwoorden. Een verstandig mens heeft een hekel aan oorlog, zelfs de beroepsmilitair liegt mee: vrede willen we toch allemaal? Maar niet heus, want terwijl het bloed van het dagelijks nieuws afdruipt, vieren Rambo-films hoogtij, draait zestig procent van de omzet in videotheken om geweldsfilms en worden misdadigers 'heengezonden' omdat de gevangnissen overvol zijn.

Ik haat de oorlog dus echt. En tegen DE oorlog in 't bijzonder koester ik grote haat. Want al schiet half Europa en heel de wereld elkaar met regelmaat kapot, in Holland bestaat er maar één oorlog, en wel DE oorlog. Intussen is het genoegzaam bekend dat het overgrote deel van de Nederlanders tussen '40 en '45 met de armen over elkaar zat, maar als DE oorlog ter sprake komt, draaien bejaarden, zolang ik me herinner, langzaam en verongelijkt hun gekoesterde riedeltje af: 'maar Wij hebben Dè Oórlóg meegemaakt.' Met flinke nadruk op wij en de oorlog. Bespeurt deze oudere, senior, vijftigplusser of hoe de groep zich ook eufemiseert, ook maar de geringste schijn van aandacht bij de toehoorder, dan volgt meteen een eindeloos refrein van 'en we aten tulpebollen, en na de oorlog hebben wij Nederland opgebouwd, krom hebben we gelegen voor jullie vrijheid', enzovoort. Let dan vooral op de neerhangende mondhoeken of de verticale rimpels in de bovenlip, vrucht van een levenlang zuurpruimen. Oh, we haten de oorlog allemaal, maar we zijn er zo dol op, we kunnen er niet genoeg van krijgen.

Wat is het jammer dat het maar één keer per jaar mei is, dat we maar één maand per jaar uitgenodigd kunnen worden om het enige verhaal te vertellen dat we kennen. Steeds hetzelfde in steeds weer anders vorm gegeven documentaires. Dat we zo geleden hebben in de oorlog. Al was het heldhaftigste dat wij ooit deden, toevallig voor de oorlog geboren worden, zodat we de rest van ons leven een alibi hebben voor een dom en zeurderig karakter. De oorlog is een geschenk, het is de reden, de zin, ja vormt de volledige inhoud van ons bestaan. Jullie weten niet wat oorlog is.

Het is duidelijk dat ik een oorlogssyndroom heb. Een kanjer van een tweede-generatiesyndroom. Maar ook dat heb ik niet zelf bedacht en gewild. Het is over me gekomen en in me gepompt. En nu heeft 't lang genoeg bestaan: 1995, wanneer het vijftigjarige bestaan van de oorlogsherdenkingen wordt gevierd, lijkt me een mooi jaar om dat syndroom definitief te begraven. Door er gewoon niet meer aan mee te doen. Door de oorlog voorgoed te laten waar hij hoort: bij de anderen. Bij de testikelgestuurde krankzinnigen die oorlog veroorzaken, bij de slachtoffers die oorlog steeds weer moeten herdenken, bij de griezels die ervan genieten via films, en bij degenen die er hun brood mee verdienen: wapenfabrikanten, fotografen, journalisten.

Mijn oorlogshaat is niet in m'n vroegste jeugd ontstaan. Toen ik klein was, hoorden verhalen over de oorlog in de serie gruwelsprookjes die we dagelijks hoorden en die goed aflepen. Zoals over de boze wolf die Roodkapje en oma te grazen wilde nemen, maar toch zelf de dood in werd gejaagd. Zo deden wij als het oorlog was, begreep ik: de vijand was slecht en leek slim, maar wij vochten keihard terug en bleken toch slimmer. De oorlog die mijn vroege jeugd beheerste, was dan ook niet in Nederland gevoerd, waar zoals bekend het woord oorlog onterecht gebruikt wordt. Er is hier nauwelijks gevochten, op wat gerommel in de marge na: dit land was gewoon bezet en de meeste mensen waren apathisch, op een handvol helden na.

Ik ben het produkt van een klassieke doktersroman. Mijn vader was die jongen, knappe, lange, donkere chirurg, mijn moeder de lieve, blonde, naar romantiek hunkerende verpleegster, directrice van een ziekenhuis, en het was oorlog. Een echte oorlog, zelfs drie oorlogen, met maandenlange veldslagen. Mijn moeder leidde de man die m'n vader zou worden rond door het noodhospitaal achter het front. Het lag er vol soldaten met geopereerde kogelwonden en geamputeerde ledematen, al was er geen arts te bekennen. Daarom was hij in 1939 naar Finland gezonden, door het Rode Kruis. Finse artsen stonden zelf op de ski's om tegen de Russen te vechten, of waren dood. Wie deze operaties dan verricht had, wilde hij weten, mijn toekomstige vader. M'n moeder antwoordde dat ze God had gebeden om hulp en toen maar was gaan opereren. En God had haar bijgestaan want alles was goed gegaan. In haar dagboek vond ik een briefje dat m'n vader vier dagen na zijn aankomst aan haar schreef, een getekende

plattegrond van zijn huis in Nederland, ‘...*than this will be jour house...*’. Voor de Bouquet-reeks een iets te snelle romance, daarin duurt het minstens negentig bladzijden voor hij haar teder in de armen sluit en op de smachtend geloken ogen kust.

M'n moeder verbrak meteen een verloving van zeven jaar met een dominee uit Litouwen. Ik lees de brieven die haar broer vanaf het front schrijft, mijn oom Armas, die haar feliciteert met het wegdoen van dominee, een man van niks die maar praatjes verkoopt van de kansel in plaats van te vechten voor het vaderland, en: ‘bedankt voor de zelfgebreide sokken zus, maar stuur volgende keer een sigaar, dat houdt me hier beter warm.’ Het was een oorlog bij dertig graden onder nul. De hitte zat in de harten. Mijn andere oom, Veikko, was te jong voor het leger maar niet te jong om achter de vrouw van Armas aan te zitten. Wat het eerste was dat zijn burens hem vertelden toen hij een paar dagen met verlof naar huis kwam. Armas liep naar het huis van zijn broertje, deed de deur open en schoot hem recht in het hart. Als kind was ik gefascineerd door Veikko's borstkas. Aan de voorkant zat een prachtige grote ster, aan de achterkant een kleintje: God had geen broedermoord gewild, de kogel was erin en eruit gegaan, rakelings langs vitale organen. Het waren vrolijke ooms, van wie ik leerde dat oorlog een toffe tijd was. Weliswaar moeizaam, spannend en vaak levensgevaarlijk, maar je kon tenminste veel doen. De vijand je land uitrammen bijvoorbeeld, Russen vermoorden.

Mijn moeders dagboek telt een tiental foto's van vrienden, jonge, verwachtingsvolle of zelfbewuste gezichten, met de keurige kapsels en colberts van de jaren dertig. Foto's uit die tijd sprankelen altijd een beetje, fotografen deden hun best wat glamour toe te voegen. Mooie jongens waren het, maar hun overlijdensadvertenties staan ernaast. De jongste is een scholier van nog geen achttien: ‘*antoi nuoren elamansa*’, op veel te jonge leeftijd, ‘*taistelussa isanmaanpuolesta*’, in de strijd voor het vaderland.

Ook aan de Nederlandse kant vielen doden, maar al was mijn oma's zusje vermoord in Bergen Belsen, nooit gaf ze me 't gevoel dat oorlog iets was wat een mens lijdzaam overkwam. Zij had kunnen vluchten, mijn joodse oudtante, als ze gewild had, maar zij en haar man gaven zichzelf op voor transport als bewuste keuze.

Oma vertelde daarover als was het iets heroïsch, iets wat getuigde van diep geloof en moed. Iets wat net zo goed was als hard terug vechten.

Wij speelden in de duinen tussen de bunkers, tussen de resten van de vij-

and waar onze ouders wel raad mee wisten. En wij ook wel, als ze weer terugkwamen. Pas op de lagere school begreep ik dat de Nederlandse oorlog een heel andere was dan de Finse. Lag de nadruk thuis op verweer en overwinning, op school leerde ik dat oorlog, DE oorlog lijden was. En geen lijden van vijfjaar of één hongerwinter, maar een lijden dat zich blijvend genesteld had in mijn onderwijzers, een lijden dat bijna de motor was van hun bestaan.

Een lijden dat ik het dat-nooit-weer-syndroom ben gaan noemen. DE oorlog was zo vreselijk, dat kon en kan niet genoeg worden herhaald. Wij kinderen moesten daar ook goed van doordrongen worden, zodat wij er voor zouden zorgen dat het Nooit Weer ging gebeuren. Christelijk waren we, dus het was wel vergeven, want dat moest van Jezus, maar vergeten, dat nooit. Dus moesten de verhalen, de herdenkingen en de exposities herhaald en herhaald worden.

De meester van de zesde klas, meneer Rosie, was een griezel en een kwezel. Een kwezel omdat hij je bij elk akkefietje met de Heere Heere om de oren sloeg, en een griezel omdat hij vet, zwart, achterover geplakt haar had, en zo lang was dat de deuren van de school voor hem verhoogd waren. De hele lagere schooltijd keek ik angstig uit naar het moment dat ik naar de zesde klas moest. En toen het zover was, bleek zijn favoriete thema ook nog DE oorlog. De tulpebollen, de noodkacheltjes, de onderduikers vlogen je om de oren. Geléden hadden we, maar kránig hadden we ons erdoor geslagen, met Gods hulp. Helemaal naar Den Helder waren we gelopen voor een mudje aardappelen! Als Rosie ziek was, kregen we juffrouw Olivierse, die nog meer geleden had en zich er nóg kraniger door had geslagen. Zij bracht trofeeën mee, als de blikken kroes waar ze uit dronk in het Oranjehotel, en een borduurwerkje met liefdesverklaring aan ons vorstenhuis, dat ze onopgemerkt had weten te vervaardigen. Bij het appèl hield ze de naald tussen haar billen verborgen! Met haar rug naar de klas deed ze voor hoe: onder haar bloemetjesjurk trad een trilling op in twee enorme vleesbergen (die tulpebollenklagers waren vaak enorm dik), die op elkaar klemmen moest betekenen. Dit was een verhaal dat ik dus niet wilde weten. Maar er was geen keus. Oorlog moest, net als tandenpoetsen en bidden en bietjes.

Maar erger was dat die oorlog toen ook in huis kwam. Mijn moeder stierf, en mijn vader was van het type dat geen dag zonder vrouw kon. Naar Finland was hij indertijd afgereisd om een recente scheiding te ontvluchten.

Binnen drie maanden trouwde hij er mijn moeder. En toen zij stierf, hadden we minder dan negen maanden later een stiefmoeder in huis, getrouwd en wel. Haar oorlog heeft de rest van mijn jeugd overschaduwd. Pas twintigjaar later begreep ik dat mijn situatie niet uniek was, dat mensen die als kind een kampervaring meemaakten, zo beschadigd kunnen zijn dat ze het zelf niet beseffen, dat ze dat kamp alleen maar door kunnen geven aan mensen die ze gedwongen afhankelijk maken, die in net zo'n kwetsbare positie verkeren.

Deze stiefmoeder bezat iets wat nooit meer in te halen viel, haar ervaring was èn superieur èn nooit te evenaren. Zij had gruwelijke dingen meegemaakt, maar was desondanks die geweldige vrouw geworden die ze was. Ze kon eigenlijk alles beter dan wie dan ook, ach, wat kon ze eigenlijk met?

Alles wat ik zelf aan verdriet of narigheid meemaakte, kon nooit erg zijn: 'jij weet niet wat erg is, je hebt de oorlog niet meegemaakt. Je zult eten wat ik kook. Weet jij iets van honger? In het kamp schraaaapte ik m'n bordje uit, we kregen alleen maar rijst. Jij bent verwend, àlles zijn we kwijtgeraakt, ons huis, zelfs onze foto's. Ik had alleen nog een klein armbandje van zilver, en dat verstopte ik tijdens het appèl in de grond onder m'n voeten, anders namen ze dat ook nog af.'

Al glimlachte ze en sloofde ze zich uit om de perfecte arts, echtgenote, stiefmoeder, gastvrouw te zijn, altijd hing er een beklemmende sfeer om haar. Altijd moest je op je hoede zijn, haar ontzien, niets doen of zeggen wat haar kwaad kon maken.

Als je uit school kwam en even op de bank ging zitten om de krant te lezen, pakte ze de stofzuiger om tussen je voeten te gaan stofzuigen. Gesproken werd er nauwelijks, blikken en gebaren waren er genoeg: 'ook dit doe ik nog, terwijl jij van het leven geniet.' Mijn broers en ik kwamen alleen nog met het avondeten beneden, en zwegen want er viel niets in te brengen. Mijn vader het alles toe. Ik kan me niet herinneren ooit een gesprek met hem gehad te hebben. Zij waren opvoeders van het ouderwetse type dat 'één lijn' meende te moeten trekken: 'als je haar niet accepteert, accepteer je mij niet.' Familie waar ik heen kon, was er niet en weglopen durfde ik niet want ze zouden Interpol achter me aan sturen als ik dat deed. Het JAC bestond nog niet, privacy mocht ik niet hebben. Mijn kamerdeuren moesten altijd open staan, mijn kast die ik op slot wilde, werd opengebroken. Er was niets buiten haar geestelijke prikkeldraad.

Pas veel later, lang nadat ik volwassen was geworden en ten einde raad heil had gezocht bij een psychiater - na het mislukken van relaties en opleidingen, na chronisch innerlijk torment en suïcidaal gedrag - begreep ik dat het pure kindermishandeling was geweest wat ik had meegemaakt. Wij beseften dat toen niet, als kind, we waren namelijk gewoon stoute kinderen die veel slaag en straf nodig hadden, tegen wie geschreeuwd moest worden omdat we niet luisterden - zoals de Jappen tegen haar hadden geschreeuwd - die voortdurend gewantrouwd werden omdat we leugenachtig, stiekem en diefachtig waren - zoals een kampbewoner in de gaten gehouden werd. En bovendien gedroegen we ons altijd te kort gedaan, hoewel we een warm bed hadden en elke dag te eten. Dat was in het kamp wel even anders geweest!

Ik voelde me slecht, lelijk, dom en schuldig, alsof ik het kamp zelf had uitgevonden, de oorzaak was van haar zware leven en van mijn eigen slechte karakter.

Al kromp ik steeds weer ineen als ze met haar verwijten kwam, ik dacht dat het waar was wat ze over me zei. Het was geen gevoel dat met een beetje begrip, wat aardig gepraat of therapie zou kunnen verdwijnen, ik was ervan overtuigd dat ik in aanleg niet deugde, dat zij daarin gelijk had en dat het ook nooit meer goed zou komen. Zij deed namelijk ook het gerucht uitgaan dat er iets stevig mis was met onze Finse kant. Er waren toespelingen op inteelt, omdat m'n vader het kerkhof had bezocht in de geboorteplaats van mijn grootouders: daar draagt driekwart van de stenen dezelfde achternaam, die van m'n grootmoeder, en er was gefluister dat onze moeder alcoholiste was - dat schijnen Nederlanders iets typisch Fins te vinden, al drinkt men in Nederland meer volgens de statistieken - en iedereen weet toch wat alcoholisme tijdens zwangerschap uit kan richten. De combinatie van deze dingen en het 'kampvuur' van mijn stiefmoeder bezorgde me een intense neurose die mijn latere leven jarenlang volledig beheerst heeft.

Ik haat dus DE oorlog. Maar haar haat ik niet meer, omdat ik weet dat ze eerder meelijwekkend is dan slecht. Zonder in te zien wat ze deed, moest ze mij haar oorlog aandoen, want ergens moet een mens met zijn woede en verdriet heen. Ik was er eenvoudig om alles te absorberen. Vergoedingen, therapie of andere hulp bestonden niet in die tijd, of mensen deden er geen beroep op als ze niet volledig maatschappelijk door het lint waren gegaan. En dat was zij niet. Haar onbewuste, in het kamp opgelopen gekte reageerde ze onopgemerkt door de buitenwereld thuis af. Het con-

concentratiekamp waar zij als jong meisje vier jaar in zat, gaf ze aan mij door, en met succes. Hoe slechter ik werd, hoe beter zij kon lijken. In de vijfjaar dat ik met haar in één huis moest wonen, leefde ik in steeds groter wordende angsten. Als ik uit school kwam, stond ik te beven voor de keukendeur, ging ik bij mezelf na wat ik fout gedaan kon hebben die dag, wat ik kapot gemaakt had, gestolen of gelogen, en als ik dan zeker wist dat me niets te verwijten viel, ging ik naar binnen. Om te horen dat ik iets kapot had gemaakt, gestolen, gelogen of wat dan ook. Op het laatst huilde ik elke dag een uur en kon geen woord meer spreken, omdat alles wat ik zei niet klopte of per definitie verkeerd werd uitgelegd. Dat vonden ze normaal: Selma is nu eenmaal een jankpotje.

Het heeft me, nadat ze me het huis uit zetten, nog ruim twintig jaar gekost om van dat geestelijke concentratiekamp, die projectie die zich diep in me had vastgebeten, af te komen.

Dus praat mij niet meer van oorlog. Niet in ex-Joegoslavië, niet in Ruanda, niet in Rusland en helemaal niet in Nederland. Het is jullie oorlog, en ik wil daar niets meer mee te maken hebben. Oorlog zou doodgezwegen moeten worden. Door DE oorlog en die oorlogen steeds weer te beschrijven, uit te zenden en te gedenken, blijft hij bestaan en doorgaan

Mei 1995 wordt wat dat betreft de ergste meimaand van na de Tweede Wereldoorlog, maar het zal al wel ruim in maart beginnen, met herdenkingspagina's, met de interviews met gerimpelde koppen en opgeheven vingertjes, het dat-nooit-weer-gedoe.

Donder toch op met je oorlog, wil ik roepen. Maar dat helpt niet. Dit wordt het jaar van de ultieme glorie van de wij-hebben-DE-oorlog-meegemaakters. Levens worden gerekt tot mei, men staat desnoods op uit het graf om met de rolstoel naar de herdenkingsplechtigheden vervoerd te worden, om met uitgebeten gezichten het Wilhelmus te reutelen. Het lijflied van een vorstelijke familie die er sinds 1795 om bekend staat dat ze met de staart tussen de benen wegvlucht zodra de vijand binnenvalt.

Laat ik ook maar eens vluchten, voor de viering van het vijftigjarig bestaan van DE oorlog. Mijn dochter schrijft steeds uit Nieuw-Zeeland hoe mooi het daar is, en hoe stil en vredig. Ze woont in een huisje aan een baai waar geen mens komt.

En 4 en 5 mei zijn daar Godlof gewone doordeweekse dagen.

Essay

Sonja Pos

Het ontstaan van vervolging en geweld

De opzienbarende visie van René Girard

In de studie van René Girard, *Des choses cachées depuis la fondation du monde* - Wat verborgen bleef sinds het begin der tijden, ontdekte ik tien jaar geleden een fascinerende uiteenzetting over aspecten van het menselijk functioneren die leiden tot het ontstaan van geweld. Ik had de indruk dat ik hier iets wezenlijks leerde.

Waar gaat het om?

De hypothese die René Girard inmiddels in talrijke boeken uiteen heeft gezet, gaat uit van het instinctieve vermogen waardoor mensen vanaf hun geboorte de volwassenen nabootsen die hen opvoeden. Dit heet *mimesis*, te vertalen met *nabootsing* en *navolging*, waarbij ‘nabootsing’ gebruikt kan worden voor lichamelijke handelingen en ‘navolging’ voor symbolisch beladen gedrag.

Maar wat komt uit die *mimesis* voort?

Wie navolgt, bootst het gedrag na van een bemiddelaar en komt terecht in een mimetisch proces. De ander kan een model worden en dan ontstaat een streven elk verschil met hem of haar weg te werken. Afgedwongen navolging door een model dat naar zichzelf wijst, leidt echter tot terreur. Dit vermogen om na te bootsen - door Plato al *mimesis* genoemd - is bij mensen zelfs veel sterker ontwikkeld dan bij de hogere mensapen. Specifiek menselijk is het feit dat een baby van zeven maanden al het *kijken* van een volwassene volgt, dat wil zeggen: hij wendt het hoofd en volgt de blikrichting van de volwassene die zich vlak voor hem bevindt en iets aanwijst. Hij ontdekt waar die ander op gericht is. Een baby-aap kan dit niet. Kinderen met hersenstoornissen, zoals autisten, zijn hiertoe slecht in staat en ontwikkelen zich nauwelijks tot een zelfstandig mens. Om waarlijk mens te worden is blijkbaar een krachtig navolgen nodig van ouders of verzorgers die duidelijk en zo mogelijk eenduidig aangeven waar het om gaat. Daarbij worden ook impliciet complexe velden van subjectieve en cultureel bepaalde betekenissen overgedragen. Mensenkinderen kunnen gewoon niet anders. Wie een baby bij het voeren ooit ‘hap’ heeft voorgedaan, kent de tevredenheid van de baby die met het hapje in de mond ervaart dat nabootsen de moeite loont.

Wat is nu het determinerende belang van deze mimesis? En waarom is het een dubbelzinnig geschenk?

Het navolgen stelt ons weliswaar in staat onze vermogens op unieke wijze te ontwikkelen, maar het brengt ons ook rechtstreeks in conflict met soortgenoten, leidend tot geweld. Aan mimesis is namelijk onlosmakelijk het navolgen van de *begeerte* van de bemiddelaar gekoppeld waardoor wij ook gaan begeren wat de bemiddelaar zelf begeert. Dit levert de *driehoek van de mimetische begeerte* op.

Wie begeert wat een ander begeert, komt met die ander in conflict. Er ontstaat afgunst en nijd. Dit nu vormt de grote ontdekking van Girard. De verbijsterde bemiddelaar die niet beseft dat het de eigen begeerte is die de verblinde navolger op hetzelfde idee bracht, zal zijn bezit verdedigen. Voedsel, wapens, land, water, partners, vee, kostbaarheden: aanleidingen tot begeren te over. In tijden van rust en orde worden bij voldoende voedsel en te begeren bezittingen, dergelijke conflicten dank zij het redelijk functioneren van normen en taboes, in het algemeen opgelost. Maar tijdens crises - natuurgeweld, terreur van buitenaf door oorlog of van binnenuit door tirannie, hongersnood of epidemieën - ontstaat in de strijd om te overleven een op hol slaand mimetisch navolgen van iedereen door iedereen. Door de algehele machteloosheid ontstaat bovendien de waangedachte dat iemand schuld heeft aan alle ellende. Wie schond taboes waardoor als straf de hele gemeenschap ten onder dreigt te gaan? Welke verdorvene heeft het op zijn geweten en brengt onheil over de gemeenschap?

In een blinde poging de crisis te bezweren wordt dan tijdens het zoeken naar een schuldige juist die groepering uitgekozen die reeds als 'marginaal' werd ervaren. Op de leden daarvan worden allerlei schulden geprojecteerd die tot de taboes behoren. Zij zouden zich met opzet schuldig hebben gemaakt aan bedrog, overspel, diefstal, incest, kindermoord, het boze oog et cetera. Zij die nauwelijks beantwoorden aan het geldende ideaal, dat wil zeggen: de zwakken of afwijkenden - geestelijk of lichamelijk gehandicapten, andersdenkenden, joden, zigeuners, homofielen, vrouwen - laden de toorn op zich. Zij die dus *slachtofferkenmerken* vertonen - zoals Girard die treffend noemt - worden de zondebokken. In het daarop volgend, nietsontziend proces worden zij uit de gemeenschap gestoten en vaak vermoord.

Na het uitdrijven van de onschuldige doch als slecht en schuldig ervaren zondebok(ken), kan de rust tijdens een milde crisis binnen de gemeen-

schap terugkeren vanuit de waan dat de oorzaak is verwijderd. Girard stelt radicaal dat het functioneren van gemeenschappen sinds mensenheugenis berust op dit collectief plegen van geweld waardoor een broos en illusoir saamhorigheidsgevoel tijdelijk wordt hersteld. Blijft de crisis voortduren - de oorzaak ligt uiteraard elders - dan gaat het moorden door en de ene zondebok wordt gevolgd door meerderen, ja, zoals wijzelf sinds de Tweede Wereldoorlog weten en dagelijks via de media leren, door hele volkeren. Het plegen van genocide berust dus op mechanismen die niet begrepen worden door degenen die ertoe overgaan, een enkele begaafde waarnemer daargelaten. Het is bekend dat sommige nazi's beseften dat het moorden slechts gegarandeerd werd zolang de joden, homofielen, gehandicapten en anderen die zij naar de gaskamers stuurden, niet meer als gewone mensen werden beschouwd maar als onheil.

Ook kinderen op school begrijpen dat je, om niet te worden gepest, er maar beter 'bij kunt horen'. Niet de 'verkeerde' kleren dragen, niet het afwijkende kapsel, niet te dom zijn, maar evenmin al te knap of, erger nog, te weerloos.

Wij mensen zijn primitieve wezens, onbewust om ons heen slaand en in den blinde overgaand tot het collectief verstoten van leden van de eigen soort die worden beschouwd als een andere soort: 'Dat zijn geen mensen.'

Het gaat om twee soorten geweld. Het eerste *denkbeeldige* geweld dat de zondebokken zogenaamd met opzet aanwendden om de gemeenschap te schaden. Ten tweede het als heilzaam ervaren doch *echte* collectieve geweld, toegepast bij het verstoten van de onschuldigen als belichaming van het kwaad. Zij die moorden, ervaren dit als 'een goede daad' vanuit de waan dat zij de gemeenschap redden door het uitdrijven van het kwade. Je moet er maar op komen: alleen de duivel kan zoiets verzinnen.

Daar de moord zich voltrekt door collectief optreden, zoals bij lynchen, kan ieder apart zich onttrekken aan schuldgevoel. Aangevoerd wordt dat hij of zij er wel aan heeft meegedaan maar 'tegen zijn zin', of 'omdat het wel moest' of 'uit angst zelf vermoord te worden'. De persoon in kwestie kan niet inzien dat hij overging tot gedrag dat is bepaald of afgedwongen door navolging van moordende anderen.

Maar wie moordt als eerste? En wie is sterk genoeg om niet mee te doen - met gevaar voor eigen leven - en tot inzicht te komen? Wie - en om die persoon gaat het - wie doet de beslissende stap en helpt het onschuldige slachtoffer? Wie komt in opstand? Wie heeft de moed de menigte te

wijzen op wat zij doet? Wie onthult het heilloze proces?
Sommigen.

Wat kan zich echter in een gemeenschap voordoen *kort na* de moord op de zondebokken?

Door een *louter toevallige samenloop van omstandigheden* treedt soms plotseling een *wending ten goede* op. Na droogte valt ineens regen, bij belegering trekken vijanden weg, of de zieken genezen. *Kort na* het doden van de slachtoffers verdwijnt dus het onheil: een en ander wordt als oorzaak en gevolg aan elkaar gekoppeld! Blijkbaar had het doden van de zondebok-(ken) het gewenste effect, dat wil zeggen, met één foutieve denkstap verder: het was juist. De slachtoffers hebben heil en zegen gebracht. Dan moeten ze eigenlijk goed zijn geweest. Dan zijn de slachtoffers die na hersenspoeling en marteling wellicht hun 'schuld' bekenden en ermee instemden dat ze werden gedood als hun rechtvaardige straf (zie de processen eertijds in Sovjet-Rusland tegen joodse artsen en het proces tegen Slansky en anderen), niet voor niets ter dood gebracht. Ze kunnen vereerd worden.

Een duivels moment in het proces dat leidt naar de moord, is dus de fase waarin het slachtoffer ertoe wordt gebracht 'schuld te bekennen'. Daar de vervolgers zichzelf niet als uitvoerders van kwaad kunnen beschouwen, wordt juist dit 'schuld bekennen' met groot fanatisme nagejaagd en bewerkstelligd.

Girard zegt - en ook dit is nieuw - dat onze 'beschaving' *niet* of slechts in geringe mate berust op een proces waarbij primitieve gedragingen zich geleidelijk ontwikkelden naar een hoger niveau. Hij bewijst dat het wankel evenwicht van elke beschaving op aarde niet alleen berust op *het plegen van geweld maar, wat erger is, ook op het verhullen daarvan*. De camouflage van de moord op de slachtoffers voltrekt zich door middel van een merkwaardige 'heiligverklaring' van de slachtoffers die zich zogenaamd vrijwillig (!) opofferden. De verhalen daarover zijn de mythen. Achter elke mythe schuilt een onschuldige zondebok.

Het feit dat de slachtoffers door de eeuwen heen juist vaak vrouwen waren, is binnen het aanwezige patriarchaat niet verwonderlijk, getuige het eertijds offeren van jonge meisjes en later de heksenprocessen. Dat ook de als tweederangs ervaren mannen dit lot trof, toont eveneens hoezeer onze maatschappijen berusten op een systeem dat uitgaat van categorieën van *inclusief* versus *exclusief*. De uitsluiting van bepaalde groeperin-

gen, ook in onze westerse ‘democratie’, is geen bijverschijnsel, nee, het hele systeem berust daarop. De privileges van ‘wie erbij horen’ bestaan ten koste van ‘wie er niet bij horen’. De Franse filosoof Jacques Derrida wees hier ook op en zijn begrip ‘deconstructie’ houdt in dat de werking van het bestaande systeem, zoals neergelegd in teksten, ‘onthuld’, kan worden.

René Girard zelf - lange tijd ex-katholiek en atheïst - kwam via een omweg tot zijn eigen verbazing op de bijbel uit en hij wijst er op dat hierin sprake is van een proces van bewustwording. Joden kwamen vanuit hun ervaring met vervolging tot inzichten die vanaf het gebod: ‘Gij zult niet *begeren* wat uws naaste is’ tot de aansporing van Jezus: ‘Heb uw naaste lief gelijk uzelf’ een unieke uitweg tonen uit de mimesis. Volgens Girard is dit niet alleen de boodschap van de Evangelien, maar vormt de hele bijbel een reservoir van werkelijke kennis omtrent ons handelen, zonder breuk tussen de Tora en het Nieuwe Testament. De Openbaring is dan niet anders dan het ‘onthullen’ van het zondebokmechanisme.

Andrew McKenna formuleert het in zijn studie *Violence and Difference* als: *In den beginne was er het slachtoffer* met de eerste aanzet tot deze bewustwording in de Tora. Na het verhaal over de Schepping volgt al snel de moord van Kaïn op Abel en de toorn van God hierover. Brengt Kaïn met de vraag: ‘Ben ik mijn broeders hoeder?’ niet al de essentie aan de orde?

Recentelijk heeft Girard zijn inzichten toegespitst en hij wijst erop dat het zondebokmechanisme in de wereld steeds gruwelijker werkt door de permanente crisis: economische teruggang, milieuvervuiling, kernrampen met effecten op eeuwenlange termijn, ondervoeding in de Derde Wereld, de aidsepidemie en drugsgebruik. Dit verklaart de genociden en talloze gewelddadige conflicten, waarbij bedreigde meerder- en minderheden dwangmatig grijpen naar eigen ‘traditionele’ identiteiten en tot paranoïde nationalisme vervallen, zoals in ex-Joegoslavië.

Het blijft een raadsel waardoor wij mensen een van de weinige soorten op aarde vormen die onderling tot moord en doodslag komt. Het ontbreekt ons aan de bij vele dieren aanwezige instinctieve gedragingen waardoor de zwakste tijdens een gevecht door middel van een symbolische overgave de agressie van de sterkste afremt. Vormen wij mensen eigenlijk een verdorven soort die - ondanks alle begaafdheden - ook nog overgaat tot het goedpraten en verhullen van de moorden die ze pleegt? Zijn wij slechts in staat tot enige pseudo-beschaving die bij bedreiging wegvalt en overgaat in moordlustige waanzin? Zijn wij als soort gekker dan we zelf

denken? Ongetwijfeld. Volgens Girard bestaat zelfs ons denken uit een voortdurend onderscheiden van hetgeen wij aanhangen tegenover hetgeen wij verwerpen en dit drijft ons voort. Slechts het aanvaarden van deze tweespalt, kan een uitgangspunt vormen voor bevrijdend handelen. De inzichten van Girard sluiten in dit opzicht aan bij de joodse mystiek en de leer van Boeddha.

Maar is er ook een uitweg uit het begeren en het geweld? Zo ja, waaruit bestaat die dan? Waarom werken de geboden en de aansporingen in de praktijk nauwelijks? Slechts grondige bestudering van alle aspecten die een rol spelen tijdens het ontstaan van geweld, kunnen leiden tot het opstellen van strategieën waarmee een zondebokmechanisme ontzenuwd kan worden. Hoe en op welk moment dient er ingegrepen te worden?

Door de emancipatiebewegingen is vanuit de praktijk al bekend dat men de weerbaarheid van minderheden moet versterken en de onderdrukingsmechanismen moet duiden en uiteenzetten.

Vanuit de visie van Girard is het van belang ook inzicht te verwerven in de eigen potentiële slachtofferkenmerken binnen de gegeven gemeenschap en deze te ontcrachten door andere vermogens te ontwikkelen. Daarbij is het tevens belangrijk tactieken te ontwikkelen om machthebbers te wijzen op de processen waarvan zij onbewust een speelbal zijn, en te benadrukken welke effecten hun gedrag onbedoeld voortbrengt. Men dient echter nooit te onderschatten waartoe machthebbers in de ban van het zondebokmechanisme in staat zijn door het projecteren van denkbeeldige boosaardigheid op minderheden. En wie of wat maken wijzelf in ons denken onbedoeld tot zondebok?

Hoopgevend is dat inmiddels wereldwijd ontelbare studies zijn gepubliceerd die de hypothesen van Girard verfijnen. Onderzoekers doen in studiekringen verslag van hun bevindingen. Vele aspecten worden thans bestudeerd. In een baanbrekend betoog, gehouden tijdens een conferentie aan de Universiteit van North-Carolina in de Verenigde Staten in juni 1993, wees Susan Nowak erop dat ook het element 'verschil', zoals Girard dat hanteert, voor vrouwen een belangrijk uitgangspunt kan vormen waardoor 'het geslachtelijke verschil' niet langer tot de allesoverheersende indeling hoeft te leiden van 'man' of 'vrouw' als tegenover elkaar geplaatste categorieën mensen. Verschil tussen mensen dient opgevat te worden als waarde en niet als kenmerk van 'goed' of 'minder goed'. Uitkomst biedt slechts een open benadering van ieder als een uniek persoon,

die volgens de Ierse Mairead Maguire, winnares van de Nobelprijs voor de Vrede, 'a gift to the world' kan zijn.

Om te overleven dient de mensheid te gaan denken in categorieën van 'dit' en 'dat', of nog beter 'dit' *samen met* 'dat', om tegenstellingen te overstijgen in een vreedzaam samengaan omdat de een niet kan zonder de ander.

Dank zij de inzichten van Girard ontstaan er wellicht nieuwe mogelijkheden tot actief ingrijpen bij dreigende escalaties tijdens conflicten. Een brandende vraag is daarbij of de mensheid op zulke momenten overspoeld zal blijven door driftmatig nabootsend gedrag dat leidt tot verstoting of dat zij toch op dit gebied iets kan leren.

Bibliografie

Van **René Girard** verschenen vertaald in het Nederlands bij Kok Agora in Kampen

Romantische leugen en romaneske waarheid

De zondebok

Wat verborgen bleef sinds het begin der tijden

De aloude weg der booswichten

Nederlandse beschouwingen over het werk van René Girard

Wouter van Beek (ed), *Mimese en Geweld*

André Lascaris en **Hans Weigand** (eds), *Nabootsing*

Girard schreef zijn belangrijkste werken in het Frans (uitgever Grasset) en later ook in het Engels

Mensonge romantique et vérité romanesque.

Des choses cachées depuis la fondation du monde

Le bouc émissaire.

La route antique des hommes pervers

La violence et le sacré

To Double Business Bound (The John Hopkins University Press, Baltimore)

Shakespeare, les feux de l'envie (Engelse vertaling *A Theater of Envy* William

Shakespeare Oxford University Press, New York)

In de studie van **R. Golsan**, *René Girard and Myth, an Introduction* (Garland Publishing, New York, 1993) treft men een heldere inleiding aan op de stellingen van Girard, de implicaties daarvan voor vele takken van wetenschap en voorts een uitvoerig overzicht van de honderden studies die inmiddels zijn geschreven

Poëzie

Ineke van Mourik

Zeg eens Scheveningen

Uit de open monden van verveeld gapende café's
stromen klanken het plein op,
klonteren samen tot een grauwe brei
die het sombere geluid van de zee smoort.
Op de terrassen staren lege stoelen begerig
naar staalkleurige regenjassen.

Zeg eens Scheveningen
Mijn liefste bezoekt haar zieke oude vader

Zeeblauwe Mercedessen glijden soepel als dolfinen langs
en stoppen geruisloos voor het kraakheldere Kurhaus.
Uit hun buik stappen blauwgrijs gesteven mannen
met mappen, hun herseninhoud keurig in cellofaan,
alfabetisch gedrukt, gerangschikt in kolommen.
Als sponzen zullen zij bereidwillig nieuwe woorden opzuigen
en ze opbergen in starre formules.

Zeg eens Scheveningen
Mijn liefste heeft geen woorden

Hun door kunstzon bestoven vrouwen verzamelen
dingen gedekt door hun echtgenoten
met klinkende munt, cheques en rode ruggen.

Zeg eens Scheveningen
Mijn liefste heeft een handjevol tafelzilver

In de hoge zalen eten bejaarden met zilveren bestek
en zeggen 'bitte' als ware het een bevel.
Hun kleinkinderen graven onbekommerd hun eigen kuil.
Buiten in de speelhel worden geweren geleege,
moorden gepleegd door vakantiesuffe hormoongestoorde
jongens. Rechthoekig is het moderne leven.
Rechthoekig zijn de zachte opgevulde schouders
van jonge meisjes. Wandelende kleeerhangers.
Heteromannen met opgepompte borstkassen,
siliconenbiceps en geblondeerde nichtenkuiven
paraderen - hun lichaam in erectie - over de koude boulevard.
Hun dromen: auto's, geld en steeds Jongere Vrouwen.

Zeg eens Scheveningen
Het is een voorrecht oud te mogen sterven

Felgekleurde zomershirts klapperen wanhopig in de wind.
De vale driekleur wappert langs de rand van Nederland.
Schilders brengen variaties van grijs op hun doeken,
zij dragen een walkman van stilte.

Zeg eens Scheveningen
Mijn liefste draagt stilte en verdriet met zich mee

Een bus fototoestellen met Japanners op hun rug
wordt uitgeladen en beweegt zich kuddegewijs
als één lichaam langs Fuji-vergezichten.

Zeg eens Scheveningen
Mijn liefste durft niet naar haar foto's te kijken

Reclame is de kleur van een grijze junidag.
In het warme zeebad klotsen groene
schimmen achter de bewasemde ramen.

Zeg eens Scheveningen
Ik vertel je liefste wat ik heb gezien:

De zee heeft schuim om haar mond en
eeuwig woest kolken haar golven.
In de straten lopen mannen met lange messen.
Glashelder is de nacht en zwart
door sterren zichtbaar. Het onzienbare is gezien.

W.O. III

Daar waar zij het wisten
klinkt nog steeds het lied:

‘Treblinka, Treblinka,
vandaag bestaat voor ons alleen Treblinka,
Alleen Treblinka en verder niets.’

Langs de hemelweg
is al het gevoel gestorven,
op de akkers wordt geploegd.
Treblinka, Treblinka,
tinkelende naam, vrolijke klanken,
doodscarillon.
Treblinka, Treblinka,
lopende band van de dood,
waar de aarde beweegt
omdat de lijken zich roeren.
Waar de rivier dichtslibt
van de gemalen beenderen.
Waar ondernemerslust werd beloond:

‘Het was iets met een vier
4000,40.000,400.000?’

400.000 maal 1 moorden.
Waar niemand schreeuwt. Waar niemand huult.
Waar niets is gebeurd.
Waar mensen naar de kerk gaan
om een oude moord te gedenken.
Waar wraak als een dikke walm
boven de dodenakkers hangt.

‘Treblinka, Treblinka,
Vandaag bestaat voor ons alleen Treblinka.’

Na het zien van de film **Shoah** van Claude Lanzmann

Proza

Antoine Verbij

Krijger Diana

Drie episoden uit het leven van Larisa Rejsner (1895-1926)

Petersburg, 15 november 1917

Ze zei niets, liep meteen door naar haar kamer, smet de deur dicht en liet zich op haar bureaustoel vallen. Haar gezicht gloeide van verontwaardiging. Zoals altijd wanneer ze inwendig ziedde, zoog ze op haar wangen, waardoor haar huid zich om haar kaken spande. Maar dat zag alleen wie haar goed kende. Zoals haar moeder. ‘Thee, liefste?’ klonk het voorzichtig om de hoek van de deur.

Larisa antwoordde niet, ze bleef strak voor zich uit kijken. Jekaterina Aleksandrovna deed een paar stappen de kamer in, de handen voor haar schoot gevouwen. ‘Ik heb het gelezen, schat. Onvoorstelbaar, wat een laffe streek.’

‘Dat is de laatste keer dat ik iets voor die krant geschreven heb! Of de een na laatste. Ze móeten me een weerwoord toestaan! Dat kàn toch niet. Ze zijn echt het spoor bijster, daar bij die redactie. Maar de geschiedenis haalt ze in, ze verdwijnen vanzelf van het toneel, met Kerenski en al.’

Happend naar adem ging ze tekeer. Ze hield zich met beide handen aan het bureau vast. Haar borst rees en daalde onder haar blouse.

‘Ik haal wel even thee. Bedaar nu maar, liefste.’

Larisa reageerde niet. Het medeleven van haar moeder, waar ze anders zo op gesteld was, ergerde haar. Ze merkte dat haar opwinding niet alleen het stuk betrof waarin de redactie van Nieuw Leven afstand nam van haar reportage over het Winterpaleis. Daarin had ze kritisch geoordeeld over Kerenski, de premier die de laatste maanden van zijn bewind geheel van de revolutie was vervreemd. Hij speelde de burgersaar, had zijn intrek genomen in het Winterpaleis, sliep in het bed van de onttroonde Nikolaas. Als een parvenu had hij in het paleis huisgehouden. Overal as en peuken. Wijnvlekken op het biljart.

Maar er was iets anders dat haar eigenlijk veel dieper had geschokt. Toen ze in het Winterpaleis rondliep, luttele dagen nadat de Rode Garde Kerenski er had verjaagd, was ze op iets gestuit dat sindsdien haar verbeelding koortsachtig bezet hield. In de kleedkamer van tsaar Aleksander II had ze een verborgen trap ontdekt die naar een vertrek voerde vol schil-

derijen van Franse meesters uit de zeventiende eeuw. De bedekte wulpsheid van de afbeeldingen had haar een onaangenaam gevoel gegeven. Lang was ze voor een schilderij van Watteau blijven staan dat *La proposition embarrassante* heette. Terzijde van drie jongelui die in het gras van de namiddagzon liggen te genieten, spreekt een elegante man een meisje aan, dat met een mengeling van schrik en verontwaardiging reageert.

Terwijl ze daar zo peinzend stond, was haar ineens opgevallen dat het schilderij niet helemaal tegen de muur hing. Voorzichtig had ze de lijst aan de onderkant iets opgetild. Er bleek nog een schilderij achter te hangen, zonder lijst. Ze had de Watteau van de haak genomen en toen in een tafereel gekeken waarin de wulpsheid niet langer was bedekt. Een derderangs schilder had Watteau's *Proposition embarrassante* letterlijk uitgebeeld. De meisjes half ontkleed, de galante heer met rechtopstaand geslacht. Ze had zich verward gevoeld. Dit had niets te maken met de liefde zoals zij die kende. En toch raakte het haar. Ze herkende er iets van de vrijgevochtenheid in waarmee zij gewend was de verlegen dichters te ontwapenen wanneer zij met hen het bed deelde. Stak in haar soms dezelfde aristocratische vulgariteit die in dit dubbele tafereel zo onverhuld werd getoond?

‘Heb je het al gehoord, van pappa?’ vroeg haar moeder toen ze met de thee binnenkwam.

‘Nee, natuurlijk niet’, zei Larisa geërgerd. ‘Ik ben net anderhalf uur terug uit Gatsjina, ik heb nog nauwelijks iemand kunnen spreken.’

‘De bolsjevieken hebben hem gevraagd een nieuwe grondwet voor te bereiden. Hij is zeer vereerd. Hij denkt erover om tegelijk maar lid van de partij te worden.’

‘Mooi. Moet-ie vooral doen.’

‘Larisa, waarom reageer je zo koel? Ben je niet blij voor hem? Is er iets? Vertel eens, hoe was het in Gatsjina?’

‘Niks bijzonders. Nou ja, gewoon. De troepen van Kerenski zijn uit elkaar geslagen, maar dat wist je natuurlijk al. Heeft Fjodor Fjodorovitsj nog gebeld?’

‘O, is dat het? Ben je daarom zo ongedurig? Ik wist dat het niet alleen de kwestie met Nieuw Leven was. Larisa, luister eens kindje, waar ben je nou mee bezig? Wat wil je nou met die man? Hij is zo..., zo... anders.’

‘Maman...!’

‘Je bent nog zo jong. Je stort je van het ene liefdesavontuur in het andere. Je weet dat ik er moeite mee heb. Maar die dichters van je, dat waren ten-

minste nog aardige, gevoelige jongens. En ik zag hoe eerlijk en open jullie tegen elkaar waren. Maar deze... rouwdouw... Wie kiest er nou voor de schuilnaam “Raskolnikov”? Hij is zo... ruw, zo... onpoëtisch.’

‘Maman, klets toch niet zo'n onzin. Ik heb ook helemaal geen zin mijn liefdesleven met jou te bespreken. Daar krijgen we toch maar weer ruzie over. Ik hou van Fedja, punt uit. En laat me nou met rust. Ik wil mijn weerwoord schrijven voor Nieuw Leven.’

‘Al goed, al goed’, zei Jekaterina Aleksandrovna, terwijl ze met een zucht opstond. ‘Hij heeft trouwens een paar keer gebeld. Hij zei dat hij morgen weer in Petersburg is. Hij krijgt de leiding over de marine in Kronstadt! Zo jong...’

‘Nog bedankt voor de thee’, zei Larisa zacht, maar haar moeder was de kamer al uit. Ze begon driftig te schrijven. Meer om haar gemoed te bedaren dan uit bevlogenheid.

‘De redactie heeft gemeend zich te moeten verontschuldigen voor de verwijzingen in mijn artikel naar de persoon van Kerenski. Ik heb echter enkel en alleen mijn indrukken weergegeven van wat ik in het Winterpaleis aantrof. Het ging mij helemaal niet om A.F. Kerenski, als politicus noch als persoon, ik schreef over hem omdat zijn verblijf in het paleis er duidelijke sporen had achtergelaten...’

Ze schreef zakelijk en bondig, zonder de lyrische wendingen die ze meestal gebruikte. Ze was er met haar hoofd niet helemaal bij. Ze was doodmoe, de paar dagen in Gatsjina hadden haar gesloopt. Het was haar debuut geweest als verslaggeefster aan het front. Ze had nauwelijks geslapen. En die paar keer dat ze het had geprobeerd, was ze al snel weer wakker geworden, badend in het zweet, met het nabeeld van angstige dromen nog op haar netvlies. Naakte mannenlichamen die haar aanraakten, zich tegen haar aanvlijden, haar verleidden, en in haar armen terstond veranderden in de geschonden lijken van gesneuvelde soldaten.

Ze maakte zich zorgen over zichzelf, er veranderde zo veel tegelijk. Door Raskolnikov had ze een onbekend gebied van haar ziel leren kennen. Zijn ongepolijste passie had haar overrompeld. Ze was gewend geweest aan schuchtere omhelzingen na een nacht vol poëzie. Fjodors liefde brandde, hij nam haar met geweld. Maar er was niets in haar dat zich ertegen verzette. Ze genoot van haar volledige overgave. En van de trillende tederheid waarin zijn furie eindigde.

Ze had altijd een afkeer gehad van geweld. Haar wereld was tot dan toe die van de poëzie geweest, de wereld van bleke manen boven oneindige

vlakten, van nerveuze dichters die luidkeels op hemelen afstormen. Voorzichtig maar vol overtuiging was ze het pad van de politiek ingeslagen. Haar ouders hadden haar geld geleend om een literair blad op te richten. In commentaren en gedichten had ze de oorlog gehekeld, het zinloze geweld, de heilloze politiek van de tsaar. Achmatova had meewarig gereageerd op haar onderneming, Goemiljov raadde het haar ronduit af, maar Mandelstam had ze tot een paar bijdragen weten te verleiden. Na negen nummers was het blad op de censuur stukgelopen.

Toen was het jaar 1917 aangebroken. Het geweld van de februari-dagen, de opkomst van Kerenski en de eerste poging van de bolsjevieken om de macht te grijpen. Dat was in juli, toen de matrozen van Kronstadt naar de Doema oprukten. Een onzinnige actie, geleid door een onstuimige jongeman van vijfentwintig jaar, groot, slank en knap, met blauwe ogen onder een dichte bos haar: Fjodor Fjodorovitsj Raskolnikov, een Petersburgse volksjongen. Hij was vice-voorzitter van de sovjet van Kronstadt en schreef veel in bolsjevistische kranten. En hij schreef poëzie. Larisa had hem leren kennen op een literaire avond in de matrozenclub, waar ze les gaf. Hij had haar enkele gedichten te lezen gegeven - knarsende verzen met een mitraillerend metrum. Ze vond ze afschuwelijk, maar zei hem dat niet. Voor haar was hij een dichter van de daad.

In die gedaante koesterde ze hem. Dan dacht ze aan de robuuste gebaren waarmee hij haar verleidde, haar weglakte uit haar dromerige dichterskring en haar meevoerde op het pad van revolutie en geweld. Er ging een wereld voor haar open. Alsof ze tot dan toe maar half had geleefd, soezend in de namiddagzon.

Ze schreef al niet meer aan haar weerwoord. Ze had haar hoofd op haar armen gelegd en liet haar moeheid de vrije loop. En weer kwamen er beelden. Ze zag Raskolnikov. Het schilderij van Watteau. Haar dichters-vrienden die in het gras lagen. Fjodors uitnodigende gebaren. Zijn rechtopstaande geslacht. De hand waarmee ze zijn opwinding verhevigde. Het bloed dat over haar handen stroomde...

Kazan, 14 augustus 1918

Ze had een brandend gevoel aan haar rechterslaap. Voorzichtig voelde ze met haar hand, de plek was vochtig. Ze keek naar haar hand, er stroomde vers bloed overheen.

Ze draaide haar gezicht van haar hand naar de wacht, die bij de deur links van haar stoel stond. Met haar ogen vroeg ze hem om hulp, maar hij deed

alsof hij het niet merkte. Minutenlang bleef ze hem aankijken, het kon niet anders of hij moest het voelen. Heel even werd hij onrustig. Hij kuchte, wipte van zijn ene been op het andere. Toen bleef hij weer roerloos staan. Ze gaf het op.

Ze probeerde kalm te worden door nergens aan te denken. Niet aan haar leven, dat zijn einde tegemoet snelde, niet aan Raskolnikov, die misschien al was terechtgesteld, niet aan haar ouders, die in hun dienstwoning in Moskou doodsangsten uitstonden om hun dochter aan het front. In plaats daarvan zag ze de gezichten van haar kameraden voor zich, het ene na het andere, een afgrijselijke optocht. De gezichten van de gevangengenomen matrozen op de gang, bleek van angst voor hun spoedige executie. De verwrongen gezichten van de gedode Rode soldaten op de kar die ze op straat had gezien. De verminkte en met bloed besmeurde gezichten van partijgenoten die waren vermoord nadat Kazan door de Witten was veroverd - dagenlang waren ze in de goot blijven liggen, hun partijkaart met een spijker aan hun borst genageld.

Elk moment kon luitenant Ivanov terugkeren. Hij was op zoek naar een rechter van instructie, omdat het verhoor hem te ingewikkeld werd. Ze had niets losgelaten over wie ze was, hij had nog steeds alleen maar vermoedens. Telkens weer vroeg hij haar: 'Ras-kol-ni-kov, ik weet zeker dat u hem kent, zeg het.' Maar ze bleef volhouden dat ze nog nooit van hem had gehoord.

Haar camouflage hielp niet meer, dat wist ze wel. Het verhaal dat ze voor de Roden was gevlucht, had Ivanov al doorgeprikt. Misja, met wie ze de linies was overgestoken om Raskolnikov te zoeken die bij de vlucht uit Kazan was achtergebleven, was al twee dagen geleden gearresteerd, verhoord en terechtgesteld. Ivanov had het haar met wrede wellust verteld. Ze veegde haar hand af aan haar Parijse jurk. Die had ze aangetrokken om op een burgerdame te lijken. Ze haatte die jurk, ze was liever in haar soldatenkleden gestorven. Toch was het nog maar een jaar geleden dat ze zelf zulke jurken droeg, in Petersburg, toen Raskolnikov haar het hof maakte. Maar sinds ze met hem was getrouwd en ze samen de burgeroorlog in waren getrokken, hij als leider van de vloot die de Wolga afzakte richting Kazan, zij als politiek commissaris, droeg ze grove mannenkleden. De schunnige opmerkingen van de soldaten werden er niet minder om, maar daar was ze aan gewend geraakt.

Ze werd duizelig. Het bloed trok weg uit haar gezicht. Nee, nu niet flauwvallen, vermaande ze zichzelf. Haar hoofd zakte voorover. Ze balde

haar vuisten en perste haar nagels in haar handpalmen. Ze sperde haar ogen zo wijd mogelijk open.

Er lag iets wits op de grond naast haar, ze probeerde te zien wat het was, maar hoe ze zich ook inspande, het bleef een vage vlek. Toen drong het tot haar door dat het haar onderbroek moest zijn, die de vrouwelijke brigadier haar bij het fouilleren hardhandig had uitgetrokken.

Ze zag het scheve glimlachje van de Franse officier weer voor zich, die als geallieerde waarnemer bij het verhoor aanwezig was. ‘Olala’, had Ivanov gezegd, met een knikje naar de onderbroek. Hij had de Fransman olijk aangekeken. Die had teruggegniffeld, heel kort maar, kennelijk verlegen met de situatie.

Op dat moment was de gedachte bij haar opgekomen dat hij haar misschien zou kunnen redden. Hij oogde beschaafd, aristocratisch zelfs, ze was al bijna in het Frans tegen hem begonnen. Maar Ivanov was ineens weer gaan snauwen, zoals hij de hele tijd al zacht gefemel met luid gebrul afwisselde, daar was hij berucht om.

Toen Ivanov tekeer ging, was de Fransman strak naar zijn eigen handen blijven kijken, die hij voor zich op het bureau had gevouwen. Ook Larisa, recht voor hem gezeten, een meter van het bureau vandaan, had strak naar zijn smetteloze handen gekeken. Vervolgens had ze haar ogen even opgeslagen, in de hoop de blik van de Fransman te vangen, maar die bleef naar zijn handen kijken. Dacht zij. Tot het haar opviel dat hij helemaal niet naar zijn handen keek, maar naar een punt dat verder lag, voorbij het bureau. Haar kruis.

Onwillekeurig was er een blos naar haar wangen geschoten. ‘*Une proposition embarrassante*’, flitste het door haar heen.

Ivanov was intussen opgestaan en naar haar toe gelopen. Hij had zich naar haar voorover gebogen, de hand op de rugleuning van haar stoel, en brulde in haar oor. Maar zij was naar de Fransman blijven kijken. Ze wilde haar blik niet van hem afwenden, niet voordat hij zijn ogen weer zou opslaan. Hij moest ophouden met dat onbeschaamde turen, hij moest haar in de ogen kijken, hij moest haar doodsangst zien.

‘Stuk ongedierte’, schreeuwde Ivanov, ‘vertel op, welke instructies heeft Raskolnikov je gegeven.’

Plotseling had Ivanov zich weer opgericht en een stap naar achteren gedaan. Precies op dat moment had de Fransman zijn ogen bewogen, een flikkering slechts, alsof hij ergens van schrok. Nee, hij had niet omhoog gekeken, zoals zij had gehoopt, maar naar opzij, ergens naast haar op de

grond. Larisa volgde snel zijn blik en zag nog net hoe Ivanovs laars haar onderbroek verliet. Er bleef een voetafdruk op achter.

Had Ivanov iets in de gaten gehad? Hij wendde zich tot de Fransman en zei hem op dwingende toon: 'Gaaf u maar even naar beneden. Zodra het nodig is, laat ik u wel weer roepen.'

Langzaam, met een zucht, was de officier opgestaan. Hij probeerde onverschillig te lijken, deed een mislukte poging tot monkelen. Larisa voelde hoe hij probeerde haar aandacht te trekken, haar blik te vangen, maar zij was recht vooruit blijven kijken. Daar, ter hoogte van waar zoeven nog zijn ogen waren, had ze door zijn kleren heen zijn rechtopstaande geslacht gezien.

Zodra de Fransman de kamer had verlaten, was Ivanov tegenover haar komen staan. Hij begon op haar in te praten, eerst zacht en indringend, dan steeds luider en grover. Ze had hem omhoog in het gezicht gekeken. Een kaal hoofd, spiegelglad, dat steeds roder werd. Fanatieke, heldere ogen. Nauwelijks wenkbrauwen. Een wit uniform dat strak om zijn gezette lichaam spande.

Toen had hij haar geslagen. In haar gezicht. Links, rechts. Ze voelde hoe zijn zegelring de huid van haar slaap openscheurde. Kort daarna had hij de kamer verlaten.

Opnieuw deed ze een poging de aandacht van de wacht te trekken. Ditmaal staarde ze niet in zijn gezicht maar naar zijn kruis. Minutenlang.

De soldaat hield aanvankelijk stand, maar na enige tijd sloop toch de onrust weer in zijn houding. Ineens gleed zijn hand naar zijn broekzak. Hij haalde er een zelfgedraaide sigaret uit, stak die in zijn mond en begon twijfelend om zich heen te kijken. Hij draaide zich om naar de deur, opende die en deed een stap naar buiten, de gang op, kennelijk om iemand vuur te vragen.

Waarom ze het deed, wist ze niet, ze had niets bij zichzelf overlegd. Achter haar was de deur waardoor ze naar binnen was gekomen; daar bevond zich het secretariaat van Ivanov. Links van haar was de halfgeopende deur naar de gang, waardoor ze nog net de jaspanden van de wacht kon zien. Rechts van haar was nog een deur. Zonder na te denken stond ze op en liep ze er naar toe. Ze rukte eraan, hij ging open, maakte nauwelijks geluid. Geruisloos sloot ze hem weer achter zich. Ze bevond zich in een trappenhuis. Er was niemand. Kalm liep ze naar beneden, de straat op. Ze hield een huurrijtuig aan. De koetsier keek naar haar hoofdwond, toen naar het gebouw. Hij gebaarde haar snel in te stappen. Hij bracht haar

naar zijn huis. Daar, aan de boezem van zijn vrouw, stortte ze in elkaar. Diezelfde nacht nog hielp hij haar door de linies heen, terug naar het Rode Leger. Ze had van hem kleren te leen gekregen. Mannenkleren.

Kaboel, 12 juli 1922

Ze had kleren van hem aan. Zijn hemd was haar veel te groot, maar dat was juist prettig bij die hitte.

Ze zat in Raskolnikovs werkkamer, de koelste plek in het huis. Ze had er een tafel voor zichzelf neergezet, waaraan ze nu brieven zat te schrijven. Maar de hele tijd voelde ze zijn aanwezigheid achter haar rug, waar hij in zijn rieten stoel zat te studeren, ingegraven in boeken en brochures. Alsof hij hier in Afghanistan, in de betrekkelijke rust van het ambassadeurschap, zijn achterstand wilde inhalen.

Ze keek even over haar schouder. Onmiddellijk richtte hij zijn hoofd op, wierp even een vragende blik op haar, maar begon meteen weer in zijn boeken te rommelen. Zij ging verder met de brief aan haar ouders.

‘Hij tilt het dikke woordenboek van zijn knieën, die overigens de laatste tijd nogal mollig zijn geworden. Hij zit de hele tijd in zijn werkkamer samen te zweren met zijn bibliotheek en lijkt daar gelukkig mee - maar ik heb er geen deel aan, het is mijn wereld niet, al die boeken en documenten over de geschiedenis van de partij. Maar wees gerust, er is geen oorlog tussen ons, en die zal er ook nooit komen.’

Ze zette zich aan de beschrijving van wat er de laatste dagen was gebeurd. De rebel Enver Pasja was met zijn leger voor de zoveelste keer in opstand gekomen tegen het sovjetregime in Boechara, een streek even ten noorden van Afghanistan. Het Rode Leger had snel ingegrepen, de rebellenleider was gedood.

‘Toen we het nieuws hoorden, voelden Fedja en ik een gelukzalige kriebel over onze rug lopen bij de gedachte aan de punthelmen en wapperende vlaggen van het Rode Leger, voortrazend over de dode zandvlakten.’ Missen we de oorlog? Larisa hield even op met schrijven om na te denken. Ze wilde die bespiegelingen niet aan haar ouders toevertrouwen, voor hen was de burgeroorlog een veel te zware tijd geweest, daar in Moskou. En nu, met de Nieuwe Economische Politiek, was het er niet beter op geworden. Haar moeder voelde zich eenzaam, haar vader was, na bewezen diensten, door de bolsjevieken afgedankt. Ze waren bitter en niet gelukkig. Zijzelf miste de oorlog meer dan Fjodor, geloofde ze. Met verstolen weemoed dacht ze vaak terug aan de gepantserde schepen op de

Wolga, de soldaten en matrozen, hun kameraadschap, hun bewondering voor haar, voor haar moed, haar onverzettelijkheid, haar fiere schoonheid. En ze miste Fjodors verafgoding van haar - hoe lang was het nu al niet geleden dat hij haar 'krijger Diana' noemde? Ze hadden elkaar soms dagen-, wekenlang niet gezien, dan waren ze ieder op hun eigen missie. Maar zodra ze weer bij elkaar waren, was er vuur.

Dat was wat ze gevoeld had, toen het nieuws van de slag met Enver Pasja was gekomen. Wat over haar rug was gegleden, was de herinnering aan het vuur van de hartstocht. Fjodor had waarschijnlijk iets heel anders gevoeld, eerder het vuur van de strijd, de overwinning, de roem, de glorie van de revolutie.

Ondanks de hitte in de kamer gleed er een koude streep over haar rug. Zat hij achter haar naar haar te turen? En hoe dan? Met lege, afwezige ogen, of met ogen die brandden van verlangen? Ze wilde het niet weten, ze keek niet om.

Waarom hield ze er zo van door harde, ruwe mannen te worden omringd, bewonderd, bemind? Was het haar manier om zich te ontdoen van de resten van de oude wereld waarin ze was opgegroeid, de wereld van de verfijnde smaak, de gemaskeerde verlangens, de in kunst gesmoorde rebellie? Ze bladerde in de bundel met gedichten van Achmatova die haar ouders haar onlangs hadden gestuurd. Ze probeerde erin te lezen, maar kwam telkens niet verder dan de eerste paar regels. De betekenis ontglipte haar. Het klonk allemaal vertrouwd, ze kon goed navoelen wat er in de dichteres omging, maar die gevoelens vonden geen houvast meer in haar ziel. Daar regeerden heel andere passies, onbenoembare, in geen poëzie te vatten verlangens naar een wereld zonder schone schijn, zonder bijbedoelingen, zonder verklede motieven en symbolische betekenissen, een wereld waarin de dingen zijn wat ze zijn, hard, tastbaar, eerlijk.

Er ontglipte haar een zucht. 'Is er iets?' hoorde ze achter zich. 'Ben je moe? Zullen we gaan slapen?'

'Laat me nou maar', antwoordde ze zonder om te kijken. Nee, ik wil geen oorlog met hem, herhaalde ze voor zichzelf. Schrijven, gewoon verder schrijven, dat leek haar het beste. Misschien dat dan de verstening die ze voelde zou verdwijnen.

'Hartelijk dank voor de gedichten van Achmatova. Haar verdriet en haar tranen scheuren oude wonden bij mij open en sluiten ze meteen voorgoed. In haar poëzie legt ze alle twijfels die mij jarenlang gevangen hebben gehouden. Nu liggen ze achter mij, ze zijn marmeren monumenten

geworden in het pantheon van mijn vroegere verlangens en teleurstellingen. Haar gedichten zijn mooi en verontrustend tegelijk; ze geven me het gevoel na lange tijd terug te keren in een verlaten huis dat ooit vertrouwd was, maar nu alleen maar weerzin oproept. Er is niets zo verderfelijk als begraafplaatsen, herinneringen, sentimentele wandelingen langs je eigen ruïnes. Ze zuigen zich aan je vast, verleiden je met de geur van de dood, ontnemen je je kracht. Al die Petersburgse verzen zijn niet meer dan het parfum waarmee de nieuwe rijken hun fraaie ondergoed besprenkelen dat ze god mag weten waar gestolen hebben.'

Waarom ze die laatste zin opschreef, wist ze niet. Wat kon haar het ondergoed van een stel overtollige mensen schelen? En wat had het met haar twijfels over vroeger te maken?

Ze kreeg het opeens heel erg warm. Zoëven leek haar ruggegraat nog van het koudste steen, nu was die een gloeidraad waarvan de hitte zich razendsnel over haar hele lichaam verspreidde. Een koortsaanval, alweer. De malaria keerde terug. Ze haatte die ziekte, die sloeg altijd toe wanneer je er het minst op rekende.

Niets laten merken, Fjodor mocht het niet in de gaten krijgen. Wanneer ze zwakheid zou tonen, zo vreesde ze, zou de balans van hun verhouding nog verder verstoord raken.

Die balans was toch al zo wankel. Fjodor had nauwelijks oog, laat staan waardering voor haar bijdrage aan de diplomatieke oorlog waarin ze verwickeld waren. De Engelsen en de Russen dongen om het hardst naar de gunst van de Afghaanse emir. En zij had de Russen een machtig voordeel verschaft door de moeder van de emir in te palmen. Ze was kind aan huis in de harem geworden, hielp mee aan het organiseren van feesten, won het vertrouwen van de vrouw en de maîtresse van de emir. Ze had de emir aan zich verplicht door hem tijdig voor een aanslag te waarschuwen. Als dank had hij haar een Afghaanse legermuts geschonken, die met prachtige stiksels was versierd.

De volgende dag had Fjodor een kribbig briefje van de emir gekregen, waarin hij ervan werd beschuldigd op katten te hebben geschoten, en dat zijn heilige dieren voor de Afghanen. Die avond hadden ze hun eerste en laatste grote ruzie, waaraan ze een ellendig gevoel van vernedering had overgehouden. Ze moest hier weg. Weg uit Kaboel, terug naar Moskou.

Al was het alleen maar om haar ouders te troosten.

'Vader, moeder, mijn scheppers, mijn thuis, als jullie eens wisten hoeveel tranen ik om jullie schrei. Ik mis jullie. Kon ik maar even langskomen, dan

kon ik de spinnewebben wegrukken die mij nu het zicht op jullie ontnemen, gescheiden als we zijn door afstand, verdriet en de onechte troost van woorden.’

Koortsige zinnen. Ze wilde huilen. Ze moest weg uit deze kamer. Maar ze kon niet, durfde niet, bang dat Fjodor haar toestand zou opmerken. Ze voelde hoe het hemd aan haar zwetende rug begon te kleven. Zag hij dat? ‘Liefste! Je bent helemaal nat van het zweet!’

Alsof er een stroomstoot door haar zenuwen schoot. Al haar spieren trokken samen, hier en daar trilden ze zichtbaar. Haar rug deed pijn van de spanning. Haar kleren raakten doorweekt. Met al haar krachten balde ze haar vuisten. Ze wilde op tafel roffelen, schreeuwen.

‘Heb je koorts, ben je ziek? Wat is er...?’

Toen draaide ze zich langzaam, heel langzaam op haar stoel om. Met inspanning van heel haar wil brak ze haar verkramping. Ze liet alle kracht en spanning uit haar lichaam vloeien. Ze dwong zichzelf langzaam te ademen. Traag liet ze haar bovenlichaam opzij glijden, de elleboog op het tafelblad, de hand in het haar. Ondertussen keek ze hem strak in zijn vragende, niet-begrijpende gezicht. De koorts bleef in haar binnenste gloeien. Ze deed een poging naar hem te glimlachen. Ze wilde hem. Nog één keer...

‘Fedja... kom...’

Noot

Toen **Larisa Rejsner** en **Fjodor Raskolnikov** in het voorjaar van 1923 naar Moskou terugkeerde, was van een liefdesrelatie al geen sprake meer. Voortaan leefden ze gescheiden. In het najaar vertrok Rejsner met Karl Radek, leider van de Komintern en haar nieuwe minnaar, naar Duitsland om over de bloedige klassenstrijd in Hamburg en Berlijn te schrijven. Terug in Moskou overleed ze op 9 februari 1926 aan tyfus.

Larisa Michajlovna Rejsner was toen slechts dertig jaar oud, maar in de jonge sovjetstaat reeds een bekende persoonlijkheid.

[vervolg zie ommezijde]

[vervolg]

Leo Trotski, Karl Radek, Aleksandra Kollontai, Vera Inber, Viktor Sjklovski, Boris Pasternak en vele andere sovjetprominenten wijdden lyrische necrologieën aan haar. In zijn autobiografie *Mijn leven* noemt **Trotski** haar ‘de Pallas van de Revolutie’

‘Deze prachtige jonge vrouw flitste als een vlammeende meteoriet langs de revolutionaire hemel, velen verblind achterlatend. Ze had de verschijning van een Olympische godin en paarde een subtiele, ironische geest aan ongekennde moed en strijdvaardigheid’

De drie episoden zijn verdichtingen die gebaseerd zijn op situaties die betrekkelijk nauwkeurig beschreven staan in de korte biografie die **Cathy Porter** over Larisa Rejsner schreef (Virago Press, Londen 1988). Verder is onder meer gebruik gemaakt van de verzamelde reportages van Rejsner, waarvan de meest recente editie in 1979 in Duitse vertaling verscheen bij Athenäum Verlag onder de titel *Oktober*

Larisa Rejsner

Kazan - Sarapoel

1

De scheepsklok op het dek van de torpedoboot leek opvallend veel op de klok van de Petrus en Paulusvesting.

Maar in plaats van over de Neva, in majestueuze rust verzonken, in plaats van over mat graniet en gouden spitsen, verspreidt de heldere klank zich over onbewoonde oevers, over de zuivere, grillige stroom van de Kama, over de eilandjes van verloren dorpjes.

Op de brug is het donker. In het licht van de maan zijn de lange, smalle, gestroomlijnde lichamen van de oorlogsschepen amper te zien. Vonken flitsen op uit de schoorstenen, melkachtige rook neigt zich als vuilwitte manen naar het water, en de schepen zelf, met hun trots geheven neus, zien er in deze woeste oorden niet meer uit als de laatste wonderen der techniek, maar als krijgshaftige, ongrijpbare zeepaarden.

Een zeldzaam soort licht: afzonderlijke gezichten zijn te onderscheiden, duidelijk zelfs, als was het overdag. Bewegingen zijn geluidloos en al net zo goed te zien. Episich, ervaren en daarom ongedwongen, als bij een balletdanser, zijn de bewegingen van de artillerist, die met één ruk een zwaar dekzeil van een stuk geschut trekt, zoals men een sluier van een betoverd, ijzingwekkend hoofd trekt.

De zwaaiende armen van de seiner met zijn rode vlaggetjes, welsprekend en laconiek, dansen in de nachtelijke wind de rituele dans van bevelen en antwoorden. En boven de ingehouden spanning van de schepen, die zich gereed maken voor de strijd, boven de weerschijn van de gloeiende stookplaats, die zijn rook en hitte in de diepte van het ruim verborgen houdt - hoog daarboven, hoger dan de mast en de brug, tussen de zachtjes bewegende ra's, verschijnt de groene morgenster.

Onze vooruitgeschoven post hebben we al ver achter ons liggen, voorbij de bocht in de rivier. Het schip vaart vlak langs de oever. De commandant van het Smolensk-regiment, Ovtsjinnikov, een rustige, nooit gehaaste, standvastige man, iemand van weinig woorden maar altijd duidelijk, is afkomstig uit de roemruchte achtentwintigste divisie van Azin, die al vechtend heel Rusland heeft doorkruist, van de koude Kama tot aan het door gele winden verschroeide Bakoe.

Ergens rechts flitste een geniepig lichtje op en doofde weer - misschien zijn het de Witten, misschien ook wel een van de detachementen van Kozjevnikov, die diep in het achterland van de Witten rondzwerft en soms volkomen onverwacht voor ons opduikt uit het ondoordringbare struikgewas waarmee de steile oever van de Kama is overwoekerd.

Bij het eerste ochtendgloren zijn de oevers hier van een adembenemende schoonheid. De Kama bij Sarapoel is breed en diep, stroomt langs steile, gele, lemige oevers, eilanden doen haar splitsen, op haar gladde, olieachtige oppervlak draagt ze het spiegelbeeld van de zilversparren - weidsheid en rust, dat is de Kama. Die betoverde rust wordt door de geruisloze torpedoboten niet verstoord.

Op de zandbanken spreiden honderden zwanen hun witte vleugels die schitteren in de late oktoberzon. Als een schot hagel scheert een vlucht eenden over het water en in de verte, boven een witte kerk, cirkelt een adelaar. En hoewel de met gras begroeide overkant vijandelijk terrein is, klinkt er geen schot vanuit het lage struikgewas. Blijkbaar hebben ze ons hier niet verwacht en hebben ze geen kans gezien zich voor te bereiden.

Uit het luik van de machinekamer komt tot aan zijn middel een bleke en beroete machinist te voorschijn. Hij veegt het vuil en het zweet van zijn gezicht en ademt vergenoegd de scherpe ochtendlucht in, die in één nacht herfstachtig en noordelijk is geworden.

De loods op de brug, een sterke, woest uitzijnde man - met zijn grijze haar en zijn jas van schapevacht net een bosduivel - voerspelt een vroege inval van de vorst.

‘Er hangt sneeuw in de lucht, je ruikt het’ - en zwijgend gaat hij verder, speurend door de mist naar de smalle vaargeul tussen de verraderlijke rimpelingen van ondiepten en stenen. Deze nacht hebben we meer dan honderd werst afgelegd en in de verte worden het kantwerk van een spoorbrug en de witte koepels van Sarapoel zichtbaar. De mannen rusten uit, spoelen zich af bij de kraan, of staan met de twee zwarte hondjes te spelen die met veel liefde te midden van kanonvuur en tijdens eindeloze tochten worden grootgebracht. Plotseling een scherpe kreet van de waarnemer: ‘Mensen op de linker oever’ - en gespannen wachten we af. Maar degenen die daar staan, hebben ons al herkend: een vreugdedans van rood doek. Ook verder, langs de oever, op de brug en achter de zandwal wapperen rode vlaggetjes. Kleine figuurtjes van infanteristen in grijze overjassen rennen langs de oever, zwaaien, schreeuwen en werpen onverstaanbare heilwensen op het stalen dek van de torpedoboten.

We passeren de brug, buigen naar links af, en daar klinkt al geweervuur achter het laatste schip van de kiellinie. Dat zijn de Witten, die de bewakers van de brug beschieten die te hoop waren gelopen om ons flottielje te zien passeren.

Door de verrekijker is de kade van Sarapoel duidelijk te zien, Sarapoel, dat door de divisie van Azin is bezet, dat van alle kanten door de Witten is ingesloten en dat nu eindelijk, dank zij de komst van onze vloot, met de lager gelegen eenheden is verbonden. We komen naderbij. Bovenop een boei, op de leuning langs de kade, op straat - overal soldaten van het Rode Leger, kaftans, hoofddoeken en baarden, alles eigen, iedereen blijverbaasd en vriendelijk. Op een heuveltje begint een orkest een donderende marseillaise te spelen, de trommelaar, die zijn ogen te goed doet aan de schepen, slaat een bres in de melodie, de trompet snelt de vertoornde dirigent ver vooruit, een vreugdevolle, speelse, donderende klankwaterval, onstuitbaar, als een paard dat zijn berijder heeft afgeworpen. De trossen zijn al uitgewooid, zacht komt het schip tot stilstand aan de steiger, de matrozen gaan aan land en meteen komen de gesprekken op gang:

‘Hoe zijn jullie er doorgekomen? Hebben jullie hun schepen vernietigd?’

‘Inderdaad, en we hebben ze de Belaja ingejaagd.’

‘Kletsboek.’

‘Helemaal niet.’

Een nog jonge vrouw baant zich een weg door de menigte, de tranen stromen over haar wangen. ‘Een matrozenvrouw’, zeggen de mensen om haar heen. Opnieuw klinkt er gejammer. Huilende moeders en vrouwen, één monotone, doordringende kreet: ‘Ze hebben hem meegenomen, op een vrachtschuit. Matroos was-ie, net als jullie.’ Blind van de tranen fladdert het hoofddoekje van de ene matroos naar de andere en streelt de ruwe mouwen van de matrozenjassen, het laatste wat ze zich nog van hem herinnert. Ja, oorlog is een wrede zaak, maar burgeroorlog is pas echt iets vreselijks. Hoeveel opzettelijke, doordachte, koele brutaliteit heeft de zich terugtrekkende vijand al niet op zijn geweten.

Tsjistopol, Jelaboega, Tsjelny en Sarapoel - al die plaatsjes baden in het bloed, bescheiden dorpen als gloeiende stempels in het geschiedenisboek van de revolutie. Ergens hebben ze de vrouwen en kinderen van de Rode soldaten in de Kama geworpen, zelfs zuigelingen werden niet gespaard. Weer ergens anders zijn op straat nog steeds opgedroogde plassen bloed te zien, en de schitterende bloes van de ahorns in herfststooi eromheen doet aan als het bloedige restant van de slachtpartij.

De vrouwen en kinderen van die doden vluchten niet naar het buitenland, schrijven later geen memoires over hun brandende, oeroude landhuis met zijn Rembrandts en boekenverzamelingen of over de schanddaden van de Tsjeka. Niemand komt het ooit te weten, niemand zal in heel dat teerhartige Europa rondbazuinen dat er duizenden soldaten op de hoge oever van de Kama terecht zijn gesteld, dat de stroom ze heeft begraven in modderige zandbanken of heeft doen aanspoelen op onbewoonde oevers. Is er een dag voorbij gegaan - vergeet dat niet, jullie, die aan boord van de 'Rastoropnyj', de 'Prytki' en de 'Retivyj' zaten, op de batterij 'Serjozja', op de 'Vanja-de-communist', op al onze in ijzer gehulde, onhandelbare schildpadden - is er één dag voorbijgegaan dat er geen zwijgende rug in een overjas of soldatennek met dun, kort haar (het was na de tyfus) langs dobberde, de armen nu eens boven, dan weer onder water? Is er ergens een plek langs de Kama waar men niet van ellende begon te huilen toen jullie kwamen, waar er geen dozijn verweesde vrouwen en vervuilde, verzwakte, hongerige arbeiderskinderen aan de kant stond te wachten, te midden van mensen die hun verstand bijna verloren van geluk en die zo onhandig (arbeiders zijn immers geen zeelui!) jullie meertouwen aanpakten? Denk aan het gejammer, dat zelfs door het gerinkel van de ankerketting niet kon worden overstemd, dat zelfs door de onstuimige harteklop, zelfs door het geschreeuw van de roodaangelopen voorzitter van het uitvoerend comité niet kon worden gesmoord, die van ver al, over een afstand van een halve werst, jullie toeriep dat Samara door het Rode Leger was ingenomen.

Ondertussen had zich bij de eerste vrouw een tweede gevoegd, een klein oud besje. Ook haar gezicht droeg de sporen van verdriet. 'Niet huilen, vertel maar, begin bij het begin.' De moeder begint te vertellen, maar haar woorden gaan verloren in het geweeklaag en er valt niets van te verstaan. Het ging echter hierom: op hun terugtocht hadden de Witten zeshonderd man van de onzen op een vrachtschuit gezet en weggevoerd. Niemand weet waar naartoe, sommigen zeggen naar Oefa, maar misschien ook wel naar Votkinsk.

Een uur later klinkt het snerpande geluid van een sirene, waarop de matrozen, die aan land waren gegaan, zich op de steiger verzamelen. De commandant vaardigt een nieuw bevel uit: het flottielje zal stroomopwaarts varen om het schip met gevangenen te achterhalen. En met bijzondere nadruk herhaalt hij, om zijn bemanning aan te sporen: 'Zeshonderd man, kameraden!'

2

Ze hadden ons niet verwacht: loopgraven, prikkeldraadversperringen, wachtposten, aan de rivierzijde was voor geen enkele dekking gezorgd, het lag allemaal als op een presenteerblaadje. Langzaam voeren de torpedoboten langs de oever en namen een gunstige positie in. De schutters richten hun stukken. In de messroom staat het luik van de kruithamer halfopen en in snel tempo worden er granaten naar boven gebracht. Dan klinkt het commando: 'Vuur!'

De loop spuwt vuur en met een lichte, metalige tik valt de lege huls op het dek. Tien, vijftien seconden later stijgt er in de vluchtende gelederen van de vijand een asgrijze en zwarte rookfontein op. De stukscommandant verandert van doel: 'Twee meer, één links. Vuur!'

Ook op de 'Retivijj' werd het vuur geopend en de 'Protsjnyj' schoot met het kanon op het achterschip de kerk in brand.

Gebruik makend van de algehele verwarring kunnen we nog bij daglicht in Galjany zijn (dertig werst stroomopwaarts van Sarapoel).

Nog tien werst en het doel is bereikt. De rode vlaggen zijn gestreken, er is besloten een verrassingsaanval uit te voeren door te doen alsof we een vloot van de Witten zijn, die van admiraal Stark, waar de Witten reikhalzend naar uitzien. In volle vaart komen de schepen vanachter een eilandje via een bocht in de Kama bij de steigers van Galjany, varen het op een berg gelegen dorp voorbij en keren om - een bijzonder moeilijke manoeuvre op zo'n smalle en ondiepe plek.

'Alleen op bevel schieten', wordt er van de ene torpedoboot naar de andere geseind.

De situatie is deze: op zo'n vijftig meter van de oever bevindt zich naast de kerk, duidelijk zichtbaar, een zesduims stuk geschut. Een eindje verder, op een heuveltje, staat een menigte nieuwsgierige boeren en tussen hen in bevinden zich een paar groepjes bewapende soldaten. Op de kerktoren staat een tweede stuk geschut; een mitrailleur wellicht. Aan de linker oever ligt een schip met Witte landingstroepen. Tussen de struiken zijn de witte tenten van het kamp te bespeuren, veldkeukens roken en de soldaten liggen uit te rusten aan de waterkant terwijl ze de blik nieuwsgierig op de manoeuvres van de torpedoboten gericht houden. Midden op de rivier, door wachtposten bewaakt, ligt een drijvende doodkist, zwijgend en roerloos.

Met gedempte stem worden de bevelen van de 'Prytki' aan de andere schepen doorgegeven. De 'Retivijj' zet koers naar de schuit en overtuigt zich ervan - zonder zichzelf te verraden - dat er zich kostbare levende la-

ding aan boord bevindt. De ‘Prytki’ richt zijn kanonnen op het zesduims geschut om het bij de eerste beweging van de vijand te kunnen vernietigen en houdt gelijktijdig de infanterie in de gaten.

Maar hoe krijg je het anker van zo'n schip gelicht, hoe sleep je hem uit zo'n val, tussen zandbanken, ondiepten en een eiland door? Gelukkig ligt de vijandelijke sleepboot ‘Rassvet’ aan de steiger en er komt rook uit zijn schoorsteen. Onze officier, met zijn prachtige marinepet, geeft de kapitein van de ‘Rassvet’ het categorische bevel: ‘In naam van de commandant van de vloot van admiraal Stark beveel ik u de boot met gevangenen op sleeptouw te nemen en ons over de Belaja naar Oefa te volgen.’

Gewend om de Witten onvoorwaardelijk te gehoorzamen, voert de kapitein van de ‘Rassvet’ het bevel onmiddellijk uit: hij vaart naar het schip en neemt het op sleeptouw. Eindeloos lang duurt het voordat het trage stoomschip, luidruchtig met zijn schoepenraderen op het water slaand, bij de boot komt, de trossen vastmaakt en voldoende stoomkracht heeft om weg te varen. Onze bemanning verroert geen vin, de mannen zijn vreselijk bleek en willen wel, maar kunnen haast niet geloven dat dit sprookje werkelijkheid wordt, dat dat dodenschip, zo vlakbij en toch zo eindeloos ver weg, gered kan worden. Fluisterend wordt er gevraagd: ‘En, zit er beweging in? Zo te zien niet.’

Maar de ‘Rassvet’ heeft de schrik goed te pakken van het strenge bevel van onze kapitein en voert zijn taak met verve uit. Op de boot komt men in beweging. Zelfs de soldaten van de bewaking en hun commandant leggen hun geweren af en helpen bij het ophalen van het anker. Geleidelijk komt de logge massa in beweging, moeizaam keert het schip de steven, de touwen hangen nu eens slap, dan staan ze weer strak gespannen wanneer ze hun koppige reisgenoot van zijn plaats proberen te slepen. Vanaf de ‘Prytki’ worden de verontruste gevangenenbewaarders geruststellend toegesproken:

‘In naam van de commandant beveel ik u volledige kalmte te bewaren. Wij gaan voorop en zullen u begeleiden.’

‘We hebben te weinig brandstof,’ probeert de ‘Rassvet’ nog tegen te werpen.

‘Geef niet, dat valt onderweg te regelen,’ antwoordt de vlootcommandant, en in een kalm tempo, om geen verdenking te wekken bij de Witten die aan de kant staan te kijken, zetten de schepen koers naar Sarapoel.

Maar in het ruim van de vrachtschuit ontstaat onrust: ‘Waar slepen ze ons naartoe, waarom, wie zijn het?’ Eén van de gevangenen, een matroos,

baant zich een weg over de smerige vloer naar het achterschip. Daar is met een zakmes een gaatje gemaakt in een dikke plank, de enige opening waardoor een stukje hemel en rivier is te zien. Langdurig en zeer aandachtig staat hij de geheimzinnige schepen en hun zwijgende bemanning te observeren. De mannen om hem heen proberen een spoor van hoop of gevaar af te lezen van zijn gezicht, en samen vormen ze één groot, levenloos en onbeweeglijk gezicht.

‘Ze zijn allemaal hetzelfde, lang en in het grijs.’

‘Zijn het Witten of niet? Kijk eens goed!’

‘Nee, het zijn geen Witten.’

‘Hoezo geen Witten? Wat klets je nou, verdomme!’

De waarnemer wordt van zijn krukje getrokken.

‘De Witten hebben zulke schepen niet, die zijn van ons, van de Baltische Vloot, ik zag de matrozen lopen.’

Maar de ongelukkigen, die drie weken in een stinkend hol hadden doorgebracht, die, vrijwel naakt, hadden moeten eten en slapen te midden van hun eigen uitwerpselen, durven het niet te geloven.

Zelfs eenmaal in Sarapoel aangekomen, toen het volk op de steigers hen schreeuwend en huilend stond op te wachten, toen de matrozen de Witte bewakers arresteerden en de gevangenen uit hun graf naar boven riepen (zelf durfden ze niet naar beneden te gaan), zelfs toen nog hoorde je alleen maar gevloek en gesteun. Niemand van de vierhonderddertig mannen geloofde namelijk in een mogelijke redding. Gisteren nog hadden ze hun laatste hemd met de bewakers geruild voor een korst brood en een keteltje thee. Gistermorgen nog werden de verminkte lijken van de drie gebroeders Krasnoperov en nog zevenentwintig anderen met zeven bajonetten naar boven gehaald. Dagenlang al was er geen kruimel brood meer door het luik naar beneden gegooid (eerst kregen ze een kwart brood per persoon per dag, het enige voedsel dat ze in die drie weken kregen).

Ze waren ermee opgehouden, dat wilde dus zeggen dat het de moeite niet meer loonde om die verdoemden nog etensresten toe te gooien, dat voor iedereen het einde die nacht nog of in de vroege, grauwe, bloedeloze ochtend zou komen - een onbekend, maar ondraaglijk zwaar einde. En toen werden ze weggesleept, werd er een blauw-zilveren venster naar de nachtelijke hemel geopend en werden ze naar boven geroepen door vreemde, zeer opgewonden stemmen. Ze hoorden een verboden, verbannen woord: ‘Kameraad!’ Was het verraad, een valstrik soms, een gemeen spelletje?

En toch kwamen ze, de één na de ander, in tranen naar buiten gekropen, herrezen uit de dood. Wat er zich toen aan dek afspeelde! Een paar Chinezen, die hier in dit koude land niemand hadden, vielen aan de voeten van de matrozen en huilend en jammerend in een voor ons vreemde taal betuigden zij hun dank en grenzeloze toewijding aan de mensen die bereid waren, in broederschap verbonden, voor elkaar te sterven.

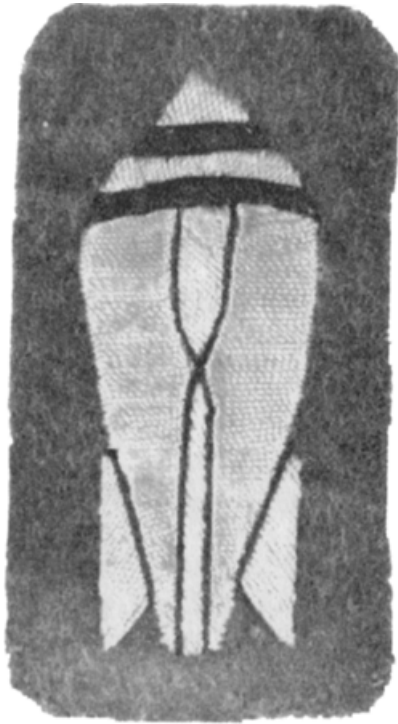
's Ochtends werden de gevangenen door de stadsbewoners en de troepen verwelkomd. De drijvende gevangenis werd naar de kant gesleept, de 'Razin' liet zijn loopplank neer - dat enorme stalen schip, bewapend met verdragend geschut - en langs een levende muur van matrozen gingen vierhonderdtweëndertig wankelende, haveloze en bleke mannen aan land. De eindeloze rij lompen en van stro gevlochten mutsen leek op een fantastische processie van herrezen doden. In de menigte, nog onder de indruk van dit schouwspel, klinkt de volkshumor al weer:

'Wie heeft jullie toch zo prachtig aangekleed, kameraden?

'Moet je kijken, het uniform van de Constituerende Vergadering: een lap om z'n lijf en een touw om z'n nek.'

'Niet op m'n schoenen trappen, kijk maar, m'n tenen steken er door.' En hij laat zijn in smerige lappen gewikkelde voet zien.

Toen ze van het schip afkwamen, begonnen ze de marseillaise te zingen, met stemmen die de sporen droegen van een hels verblijf in een ruim met rottend stro. En ze bleven zingen, tot ze op het plein kwamen. Hier dankte de leider van de gevangenen de mannen van de Wolgavloot, hun commandant en de Sovjetmacht. Raskolnikov werd op de schouder genomen en de eetzaal binnengedragen, waar dampend eten en hete thee klaarstond. Onbeschrijflijke gezichten, woorden, tranen, wanneer een gezin een broer, zoon of vader terugvindt, naast hem zit terwijl hij eet en over zijn gevangenschap vertelt; even later dezelfde taferelen, wanneer hij afscheid neemt en naar zijn kameraden gaat, de zeelieden, om hen te bedanken voor zijn redding. Hier en daar zijn tussen de soldaten en matrozen de goudbestikte petten te zien van de paar officieren die de hele tocht van drie maanden van Kazan naar Sarapoel hebben meegemaakt. Het is lang geleden, denk ik, dat ze met zulk grenzeloos respect en met zo'n broederliefde werden begroet. Als er tussen de intelligentsia en het volk eenheid in geest, strijdvaardigheid en opofferingsgezindheid bestaat, dan is zij ontstaan op het moment dat de moeders, vrouwen en kinderen van arbeiders de matrozen en officieren zegenden om het feit dat zij hun zonen, mannen en broers van een gewisse dood hadden gered.



Vertaling uit het Russisch **Menno Kraan**

Noot

De door **Larisa Rejsner** beschreven episode vond plaats in het najaar van 1918, nadat het Rode Leger Kasan op de Witten had heroverd en hen over de Kama, een zijarm van de Wolga, opjoeg. Een en ander speelt dus kort na de wonderbaarlijke ontsnapping van Rejsner uit handen van de Witten (zie het verhaal 'Khmer Diana')

Poëzie

Eva van Sonderen

Jeruzalem, 15-12-1989

ik ben in ballingschap geboren
in Amsterdam
tussen pogroms en langzaamaan onzichtbaar worden
verlangend naar Jeruzalem

ik ben uit ballingschap gekomen
naar deze uit woestijn gehakte stad
vanuit mijn kale huis met tegelvloeren
dat uitzicht biedt op de vallei van intifada-land
zie ik de horizon pauwblauw en purper gloeien
uit de woestijn komen geluiden ongetemd
het blaten van de geiten van de bedoeïenen
het klagend roepen van de muezzin tot gebed

moge mijn linkerhand nu bloeien:
ik ben je niet vergeten, Amsterdam

ik hoor lijn één nog piepen in de bocht van 't Spui
ik zie het asfalt glimmend in de regen
ik ruik het donkere water dat door de grachten stroomt
ik mis Carmiggelt, maar dat klopt, die's dood
ik mis dat ik me eenzaam voel en onbegrepen
ik mis dat ik me Anders voel als jood
iedereen is hier Anders
ik ben heel gewoon

ik ben in ballingschap geboren
ik ben aan ballingschap gewend
het is unheimisch thuis te komen -



KÄTHE KOLLWITZ, *THE WIDOW I*, 1922

Joke J. Hermsen

A la guerre comme à la guerre

Hoe de nood de wet breekt in ‘Les liaisons dangereuses’ van Choderlos de Laclos

Overwinnen of sterven, dat is mijn leus.
Markiezin de Merteuil

Wraak, wraak en nog eens wraak. Daar lijkt het in de briefroman van Choderlos de Laclos, *Les liaisons dangereuses* uit 1782, allemaal om te gaan. Al vanaf de eerste brief die de Markiezin de Merteuil aan de Vicomte de Valmont schrijft, wordt de lezer de volgende les ingeprent: de liefde is een jacht- en machtsspel en als de buit door een ander wordt ingepikt, is er reden voor wraak.

Kom terug, mijn beste Vicomte, kom terug: wat doe je, wat kun je doen bij een oude tante die al haar bezittingen al vermaakt heeft? Vertrek onmiddellijk: ik heb je nodig. Ik heb een schitterend idee gekregen, en de uitvoering daarvan wil ik aan jou toevertrouwen. [...] Dit avontuur is een held waardig: je zult er zowel de liefde als de wraak mee dienen, en tenslotte zal het weer een schurkenstreek erbij zijn om in je memoires te vermelden.

Op het eerste gezicht lijkt er hier van een nogal luchthartige vorm van wraak sprake te zijn. De Markiezin wil zich wreken op een vorige minnaar, de Graaf de Gercourt, die haar ooit heeft verlaten voor een maîtresse van de Vicomte. De hoofdrolspelers in deze briefroman oefenen hun subtile wraakacties voornamelijk uit als zij zich in hun amoureuze avontuurtjes gedwarsboemd voelen of menen door een van hun minnaars of minnaressen te zijn bedrogen. De wraak lijkt niet meer te betekenen dan een spelletje voor verveelde aristocraten, die niets beters te doen hebben dan het keer op keer verleiden en verkwanselen van bekoorlijke slachtoffers. Wat een verschil met dat andere zinnebeeld van de wraak in de westerse cultuur, de Kolchische koningsdochter Medea uit de tragedie van Euripides. Medea, die haar geliefde Jason heeft geholpen het Gulden Vlies te

veroveren - overigens een veelzeggende metafoor in deze tragische liefdesgeschiedenis - ziet zich genooddaakt zich op hem te wreken omdat hij zich niet aan zijn plechtige belofte heeft gehouden haar te trouwen. Jason kiest de dochter van Kreon als bruid en verstoot Medea uit haar land. Alles waar Medea voor gestreden heeft, alles wat zij heeft liefgehad en prijsgegeven, wordt in één klap door Jason verloochend en verraden. Dat was nog eens een reden voor wraak, meenden de Griekse toneelschrijvers, en aldus geschiedde. Medea stuurt, verzoening veinzend, haar beide zoons met in dodelijk gif gedrenkte geschenken naar Jasons aanstaande bruid en schoonvader, slaagt in haar opzet hen te doden en wreekt zich vervolgens nogmaals op hem door haar beide zonen te vermoorden. Dubbele wraak op Jason, of een uit moederliefde geboren angst dat haar zonen voor haar gifmoord zouden moeten boeten? Euripides laat het in het midden, maar dat doet niets af aan het verzengende gevoel van wraak dat aan het toneelstuk kleefte en dat de toeschouwer niet onberoerd laat. Wij gaan mee in de wraak, voelen ons solidair met Medea en delen zelfs haar hartverscheurende tweestrijd op het moment dat zij de hand slaat aan haar eigen vlees en bloed.

Hoe anders vergaat het ons bij het lezen van de wraakperikelen van het adellijke duo uit de roman van De Laclos. De immoraliteit van hun handelingen weet de moderne lezer nauwelijks tot verontwaardiging aan te zetten. We grinniken wat om hun met zoveel ernst beladen liefdesavontuurtjes en begrijpen eigenlijk niet goed wat er dan toch zo boeiend en prikkelend aan deze briefroman is dat de aandacht niet verslapt en wij bereid zijn tot de allerlaatste bladzijde mee te gaan. De wraak, die wij aanvankelijk alleen van haar lichtzinnige kant leren kennen, als een soort spelletje dat nu eenmaal gespeeld dient te worden, heeft echter een duistere keerzijde, die pas gaandeweg de roman duidelijk wordt en uiteindelijk zelfs tot de ondergang van beide protagonisten leidt. De wraak blijkt een subtiele uiting van de oorlog te zijn die tussen de Markiezin en de Vicomte, en over hun hoofden heen tussen de beide seksen woedt. Hun oorspronkelijke bondgenootschap zet zich langzamerhand om in een nietsontziende vijandschap en daarin schuilt het werkelijk 'gevaarlijke' van hun verhouding. Choderlos de Laclos (1741-1803), de generaal en maarschalk die deze magistrale roman even tussen de veldkampen door in Grenoble optekent, heeft een ware machtsstrijd tussen de seksen in scène gezet, waarbij de twee hoofdpersonen elkaar tot op de laatste snik bestrijden. Dat is de onderhuidse spanning die aan de ogenschijnlijk zo onbe-

duidende roman zijn fascinerende werking verleent. Want het mag dan wel lijken alsof we hier slechts de brieven van twee decadente aristocraten lezen, in werkelijkheid wordt er een strijd op leven en dood opgevoerd. Een strijd die door de auteur tevens als het directe gevolg van een te stringent doorgevoerde wetenschappelijke *esprit* van de Verlichting wordt neergezet, waarin rationele observaties en kille analyses de boventoon voeren en het verwerven van kennis gelijk wordt gesteld met het verwerven van macht.

Waar gaat het in de roman nu allemaal om? De Markiezin wil aan het begin van de briefroman wraak nemen op hun gezamenlijke vijand de Graaf de Gercourt, die haar ooit zomaar aan de kant heeft durven te zetten. Hoewel de Vicomte niet onmiddellijk ingaat op haar verzoek - hij vindt het niet interessant genoeg - besluit hij uiteindelijk toch om haar opdracht uit te voeren. Hij zal de aanstaande bruid van de Graaf - de maagdelijke 'rozeknop' Cécile Volanges - reeds voor haar huwelijk tot bloeien verleiden, zodat De Gercourt, die volgens de Markiezin 'zo'n belachelijk vooroordeel heeft wat betreft de ingetogenheid van blonde meisjes', als ook omtrent hun verplichte opvoeding in het klooster, de risé van heel Parijs zal worden. Dat de Vicomte hiertoe besluit, komt omdat de moeder van het slachtoffer, Madame de Volanges, hem dwarsboomt in zijn plannen de begeerlijke, maar oh zo zedelijke Madame de Tourvel te verleiden, die vanwege haar kuisheid steeds meer een *obscur objet du désir* voor hem aan het worden is. De Markiezin, die aan het hoofd staat van dit weinig subtiële stratego van de wraak, lijkt ondanks haar ergernissen omtrent de Vicomte's motivatie haar zin te krijgen en wederom te zegevieren. De overwinning die zij denkt te behalen, gaat echter veel verder dan een persoonlijke wraakneming op een minnaar die haar heeft bedrogen. De geringste wraakoefening maakt voor haar deel uit van de oorlog die zij tegen het andere geslacht is begonnen. Een gevecht waarbij zij zich geen enkele nederlaag kan permitteren omdat zij dan 'reddeloos verloren zou zijn'. Het zou in één klap haar met veel moeite en strijd verworven machtspositie aan diggelen slaan.

Het is overwinnen of sterven voor de Markiezin, en zij laat niet na dit telkens weer aan haar bond- en vechtgenoot te verklaren. Zoals bijvoorbeeld in de lange brief 81, die als de sleutelbrief van de hele roman gezien kan worden en waarin de Markiezin één voor één haar motieven voor haar persoonlijke oorlogsvoering uiteenzet. Hierin treedt ook het verschil

in wraak, of liever, in het motief voor de wraak bij beide *partners in crime* naar voren. Waar het de Vicomte eigenlijk alleen om zijn persoonlijke lustbeleving te doen is, daar vormt het lot en de positie van de vrouw de politieke drijfveer achter de wraak van de Markiezin. Zij wil en zal ‘haar sekse wreken’ omdat deze zo’n ongelijke positie *in eroticis* is toebedeeld en ook omdat zij voor haar doen en laten volledig op de genade van de man is aangewezen.

Stel dat een vrouw het ongeluk heeft dat zij het eerst het gewicht van haar ketenen voelt, hoeveel risico's brengt het voor haar dan niet mee wanneer ze tracht zich daarvan te bevrijden, of het ook maar waagt de druk wat te verlichten! [...] Zij is aan de genade of ongenade van haar vijand overgeleverd, en zij is reddeloos verloren wanneer hij een man is zonder edelmoedigheid; en hoe valt die van hem te verwachten, wanneer het een man toch nooit wordt kwalijk genomen als hij daarin tekortschiet?

Waar de mannen in liefdeszaken min of meer ongestraft hun gang kunnen gaan, daar lopen vrouwen, zodra er ook maar het minste gerucht over hen wordt verspreid, onmiddellijk het risico uit de sociale gemeenschap te worden gestoten. Waar de veroveringen van mannen hun reputatie alleen maar doen toenemen, kan een enkele misstap van vrouwen al genoeg zijn om alles te verliezen: hun goede naam en reputatie, hun sociale aanzien, hun bezit en familie.

Dat ongelijke sociale gegeven is de reden dat de Markiezin haar leven in dienst heeft gesteld van één enkel doel: vrijheid en macht verwerven om te doen en laten wat zij wil, zonder dat zij daarmee haar plaats in de samenleving hoeft op te geven.

Hiertoe bestudeert zij niet alleen op uiterst zorgvuldige wijze het gedrag van anderen en probeert zij geheimen te achterhalen die haar vroeg of laat van pas kunnen komen, maar ook verdiept zij zich in de morele en filosofische geschriften van haar tijd die haar zekerheid kunnen verschaffen ‘omtrent wat men kon doen, wat men behoorde te denken en wat men moest schijnen’. De Markiezin heeft zich de nauwkeurig observerende esprit van de Verlichting geheel eigen gemaakt. Op genadeloze wijze bestudeert zij tot in de kleinste details het reilen en zeilen van anderen, puur en alleen om macht over hen te verkrijgen en zichzelf onaantastbaar te maken.

Ik heb ontdekt dat er niemand is die geen geheim met zich meedraagt dat hij voor niets ter wereld onthuld wil zien: een waarheid die naar het schijnt in de oudheid beter bekend was dan bij ons, en waarvan het verhaal van Simson misschien slechts een zinrijke gelijkenis is. Als een tweede Delila heb ik altijd mijn macht aangewend om achter dat belangrijke geheim te komen. Van hoevelen van onze moderne Simsons houd ik de hardos niet onder mijn schaar!

Kennis betekent macht voor de Markiezin en van jongs af aan heeft zij er alles voor opgeofferd om die te verkrijgen. Als de Vicomte nog meent dat hij haar kan vergelijken met die ‘onberaden vrouwen, die niet in staat zijn hun toekomstige vijand in hun minnaar van het ogenblik te zien’, dan heeft hij het grondig mis. ‘Alleen in mijn hoofd woelden de gedachten; het kwam niet in me op te willen genieten, ik wilde weten; het verlangen om op de hoogte te zijn bracht me vanzelf de middelen.’ Het is niet name deze passage die door veel van De Laclos' exegeten als een afrekening met de esprit van de Verlichting wordt gezien. Het primaat van de ratio zou het hart hebben gedood en van de mensen immorele en liefdeloze monsters hebben gemaakt. Hoewel het naar mijn idee nog maar de vraag is of de Markiezin van enige hartstocht of compassie is gespeend, is het wel opmerkelijk dat De Laclos als prototype van die verlichte geest nu net een vrouw heeft gekozen, en dat zij al haar kennis vervolgens ook nog inzet om zich juist op het andere geslacht te wreken.

Een tweede, niet onbelangrijke wijziging die De Laclos aanbrengt, is dat al deze kennis bij de Markiezin niet tot iets als de Waarheid heeft geleid, zoals de meeste verlichte *philosophes* wilden, maar dat deze louter en alleen de schijn als resultaat heeft. Zij is immers niet zoals zij zich voordoet, maar zij zet haar kennis in om zich zo goed mogelijk te kunnen versluieren. De Markiezin is ogenschijnlijk een exemplarisch voorbeeld van achttiende-eeuwse deugd en zedelijkheid geworden, waarachter echter een wereld van immoraliteit, misbruik van macht alsmede een erotische en sociale autonomie schuilgaan, die geen van haar klassegenoten ook maar bij haar zouden durven vermoeden. Elk van haar sluiers is nodig geweest voor het verkrijgen van de vrijheid ‘te worden die zij is’ en wie ook maar probeert er één van op te lichten, stuit simpelweg op een volgende sluier en zo tot in het oneindige. De Markiezin is geen produkt van de achttiende-eeuwse samenleving die vrouwen in onwetendheid, onmondigheid, kuisheid en

afzondering gevangen hield, maar zij is, zoals zij zelf stelt, haar eigen produkt geworden:

Heb je ooit gezien dat ik afweek van de regels die ik mezelf heb gesteld, of dat ik ontrouw was aan mijn beginselen? Ze zijn de vrucht van diep nadenken; ik heb ze zelf gecreeerd, en ik mag gerust zeggen dat ik mijn eigen schepping ben.

Het zijn nietzscheaanse uitdrukkingen, die hier in deze laat achttiende-eeuwse roman opduiken. Zoals de affirmatieve vrouw bij Nietzsche - degene die zichzelf en het leven in al haar verschillende gedaantes weet te bevestigen - is ook de Markiezin niet van plan de vele sluiers die voor haar hangen, op te tillen en zichzelf bloot te geven. Zij wil de schijn omdat zij weet dat er achter haar sluiers geen waarheid, maar ook geen vrijheid ligt. Wat is haar aan de waarheid gelegen? De waarheid kan haar alleen maar gevangenschap brengen. Wat zij wel wil, is de schijn, de leugen en de schoonheid, en daarmee is zij als de kunstenaar die van de illusie houdt en de schijn boven de waarheid verkiest. Zonder dat iemand er erg in heeft, heeft zij bovendien de rolverdeling van Eros omgekeerd. Niet langer hebben de mannen de touwtjes in handen, maar bepaalt zij wat er waar, hoe en met wie gebeurt. Niet langer is het de heer des huizes die uit zijn harem een slachtoffer kiest, maar is het de Markiezin die voortaan de rode lantaarn bij één van haar 'onttroonde tirannen' aansteekt.

Als de Vicomte, die de Markiezin op een gegeven moment wil waarschuwen voor een gevaarlijk heerschap, dit nog altijd niet begrepen heeft, wil zij het best nog eenmaal voor hem uit de doeken doen:

Als je niettemin hebt gezien hoe ik, gebeurtenissen en meningen naar mijn hand zettend, van die geduchte mannen een speelbal voor mijn grillen of mijn invallen heb gemaakt; hoe ik daarbij sommigen de wil en anderen de macht om mij kwaad te doen heb ontnomen; als ik in staat ben geweest die onttroonde tirannen die mijn slaven zijn geworden beurtelings tot mijn trouwe volgelingen te maken of ze wel van mij af te stoten, al naar het mij liefde; als bij die vele wisselingen mijn goede naam onaangetast is gebleven, ben je dan niet tot de slotsom gekomen dat ik geboren ben tot het wreken van mijn sekse en het beheersen van de jouwe, en dat ik daartoe de middelen heb weten uit te vinden, die voor mij onbekend waren?

Nog waant de Markiezin zich de zegevierende generaal, die zich door de vijand geen angst meer laat inboezemen en zeker niet voor hem op de vlucht zal slaan. Nog is zij zeker van haar zaak:

Wil jij beweren dat ik mij zoveel moeite zou geven, om er dan niet de vruchten van te plukken; dat ik, na mezelf met hard werken zo ver boven andere vrouwen te hebben verheven, er genoeg mee zou kunnen nemen me te gedragen als zij, en heen en weer kruipen tussen onvoorzichtigheid en vrees; en vooral dat ik bang zou kunnen zijn voor een man, dat ik alleen nog maar mijn heil zou zien in de vlucht? Nee, Vicomte, nooit. Het is overwinnen of sterven.

De heroïsche positie van de Markiezin wordt in dezelfde brief echter door één enkel zinnetje aan het wankelen gebracht. Zij bekent dat er in haar hele leven misschien één persoon is geweest die haar voor een moment de baas was omdat zij voor deze man een werkelijke verliefdheid heeft gevoeld.

Die persoon, en het verbaast ons niet echt, is uitgerekend de Vicomte zelf. Het zal dat laatste spootje van afhankelijkheid zijn die haar met veel moeite verworven soevereniteit in steeds sterkere mate zal gaan bedreigen. Hoewel zij tevreden mag zijn over het slagen van hun kleine wraakoefening - het lukt de Vicomte boven verwachting goed om de jonge Cécile de beginselen van de liefde bij te brengen - weet de Markiezin haar woede en jaloezie over de passie en de liefde van de Vicomte voor Madame de Tourvel steeds slechter te verhullen. Hij spaart haar dan ook niet in zijn lyrische beschrijvingen van zijn minnares; hij is verliefd geworden op een manier 'die hij nog nooit eerder gevoeld heeft'. Hoezo nooit eerder? De Markiezin was toch de koningin van zijn hart? Zij was toch de enige ware, zoals hij dat ook voor haar was? Niets blijkt minder waar. Keer op keer krijgt Madame de Tourvel de exclusiviteit van zijn gevoelens van ware liefde en de Markiezin voelt de concurrerende positie waarin de Vicomte haar brengt, haarscherp aan. Dat nu betekent het einde van hun quasi bondgenootschap en het daadwerkelijke uitbreken van de altijd al in potentie aanwezige oorlog tussen beiden. De Markiezin weigert hem zijn 'beloning' voor zijn geslaagde wraakactie uit te keren, dat wil zeggen, om één nacht met haar door te brengen, omdat zij zich van haar eerste plaats als minnares beroofd ziet:

*Ik heb mij misschien wel eens verbeeld in mijn eentje een hele harem te kunnen vervangen; maar ik heb er nooit voor gevoeld deel van een harem uit te maken. Ik dacht dat jij dat wist. Ik zou nu als een nederige slavin mijn beurt moeten afwachten voor de verheven gunsten van uwe Hoogheid? Stel je voor? Wanneer je je een ogenblik zult willen onttrekken aan de **ongekende bekoring** die je **alleen** bij de aanbiddelijke, hemelse mevrouw de Tourvel hebt gevoeld, dan zul je tot mij afdalen om je genoegens te zoeken, minder intens welliswaar, maar vrijblijvend!*

De vet gedrukte woorden - letterlijke citaten uit Valmonts brieven - zijn de ware doorn in het oog van de Markiezin. Zij zal met een tweede plaats geen genoeg nemen en zal van de Vicomte eisen zijn 'grote liefde' te beëindigen. Pas daarna mag hij zijn 'beloning' komen ophalen.

De Vicomte, die zelf nauwelijks raad weet met zijn gevoelens voor Madame de Tourvel, besluit hieraan - en met ongekende wreedheid - gehoor te geven. Hij beledigt en beschimpt de radeloze Madame de Tourvel en verlaat haar in een handomdraai. De Vicomte eist nu zijn beloning nog heftiger op als daarvoor, en meent op zijn beurt ook van de Markiezin te mogen verlangen dat zij haar minnaar voor hem opgeeft. Zij antwoordt hem koeltjes:

Weetje waarom ik nooit hertrouwd ben? Uitsluitend omdat ik niet wilde dat iemand het recht zou hebben aanmerkingen te maken op mijn doen en laten. Het was zelfs niet omdat ik bang was niet meer mijn eigen zin te kunnen doen, want dat zou ik toch wel gedaan hebben, maar het zou mij gehinderd hebben dat iemand ook maar het recht had zich daarover te beklagen. Om kort te gaan, ik wilde enkel bedriegen voor mijn plezier en niet uit noodzaak.

De Markiezin stoort zich niet alleen aan de 'echtgenootachtige' brieven van de Vicomte, die haar ineens meent te kunnen sommeren om haar minnaar weg te zenden. Wat haar veel dieper raakt, is het gemak waarmee hij, zonder enige vorm van protest, haar heeft gehoorzaamd. Zonder zich 92 ook maar een moment te bedenken heeft hij Madame de Tourvel aan de kant gezet en is daar bovendien nog vreselijk trots op ook. Nu begrijpt de Markiezin hoezeer zij bij hem op haar hoede moet zijn:

Is de ene vrouw welbeschouwd niet evenveel waard als de andere voor jou? Zelfs een vrouw die mooi en gevoelig was, en alleen voor jou leefde, die misschien stierf van liefde en hartzeer, werd niettemin opgeofferd voor het eerste het beste idee dat je in je hoofd kreeg, omdat je er niet tegen kon dat er een beetje de draak met je werd gestoken; en dan wil jij dat anderen zich enige dwang opleggen?

Wat Madame de Tourvel is overkomen, had haarzelf evengoed kunnen gebeuren. Haar jaloezie maakt plaats voor woede; de Markiezin zal ook het van liefdesverdriet wegwijnende lichaam van Madame de Tourvel wreken: hij hoeft nu nog minder op zijn beloning te rekenen.

De Vicomte reageert razend. Zijn geduld is lang genoeg beproefd en hij voelt hoe hij met open ogen in de valkuil die de Markiezin voor hem heeft gegraven, is gelopen. Niet alleen is hij zijn minnares kwijt, hij ziet ook de andere buit waar hij recht op meent te hebben door zijn vingers glippen. Hij beseft maar al te goed dat hij zware verliezen heeft geleden, dat zijn stellingen danig verzwakt zijn en dat alleen de aanval hem nu nog kan redden. Hij besluit haar expliciet voor de keuze te stellen: vrede of oorlog.

Het is evenmin belachelijk om tegen je te herhalen dat ik van vandaag af of je minnaar of je vijand ben. Je moet beseffen dat ik je niet uit deze nauwe hoek waar ik je in gedreven heb, kan laten ontkomen, zonder de kans zelf beetgenomen te worden. De geringste tegenwerking van jouw kant zal door mij als een regelrechte oorlogsverklaring opgevat worden; je ziet dat het antwoord dat ik van je vraag geen lange offraaie tirades vereist. Een paar woorden zijn voldoende

Wat de Vicomte echter vergeet, wat hij steeds vergeten heeft, is dat het voor de Markiezin altijd al oorlog was. Voor haar geldt slechts één lijfspreuk: *à la guerre comme à la guerre*; de nood van het vrouwelijke bestaan breekt de wet van de patriarchale orde. Zij is tot geen enkele onderhandeling of afweging van rechten en plichten bereid. Voor haar is het slechts van belang om deze oorlog, die zij in haar eentje namens haar hele sekse voert, te winnen. Daarom zijn de zorgen van de Vicomte over lange tirades van haar kant volstrekt overbodig. De Markiezin volstaat met antwoorden door zijn dreigbrief terug te sturen en deze onderaan met louter drie woorden te ondertekenen: ‘Nu dan! Oorlog.’

Vanaf dat moment raken de gebeurtenissen in een stroomversnelling. Het duurt niet lang of de beide meesters in de wraak hebben elkaar wederzijds het graf in geholpen.

De wijze waarop dat gebeurt, als ook de sociale gevolgen en morele oordelen over hun handelen, vragen echter om enig commentaar. De Markiezin zorgt ervoor dat Danceney, de verloofde van de jonge Cécile, op de hoogte wordt gesteld van de verleidingssuccessen van de Vicomte. Danceney daagt hem uit voor een duel en wint tegen eigen verwachting in. Vlak voordat de Vicomte zijn laatste adem uitblaast, neemt hij op zijn beurt wraak door de brieven van de Markiezin aan Danceney te overhandigen, met de opdracht ze openbaar te maken. Hiermee overschrijdt hij echter de grens van hun ‘spel’; met de brieven hebben ze elkaar macht gegeven en de mogelijkheid van wraak in eikaars schoot geworpen. De brieven, de materialiteit ervan, maakt hun ware lotsverbondenheid uit. Waar de Markiezin zich in zekere zin nog aan de regels van het spel houdt, daar worden deze door de Vicomte definitief geschonden. Vervolgens stuurt hij Danceney naar het sterfbed van Madame de Tourvel om haar zijn spijt te betuigen. Vlak voor het laatste oordeel probeert hij met deze daad zijn eigen lot nog enigszins gunstig te beïnvloeden. Tot aan zijn dood is hij in staat geweest alles te verloochenen als hij er zelf maar beter op werd. Oog in oog met de dood doet hij dit andermaal, maar nu vanuit een wanhopige poging zijn eer te redden. Opmerkelijk is dat hij hiermee voor de lezer, en zeker ook voor de toeschouwer van de film waarin deze spijtoptant-scène nog veel sterker wordt aangezet, toch nog enig moreel aanzien verkrijgt.

Hoe anders vergaat het de Markiezin! Na de openbaarmaking van de brieven wijzen alle beschuldigende vingers enkel en alleen haar richting uit. Met geen woord wordt er gerept over het minstens zo immorele gedrag van de Vicomte. Opvallend is dat het vooral de beruchte brief 81 is, waarin de Markiezin zich over het lot van de vrouw beklagt, die zoveel kwaad bloed zet onder de adellijke gelederen. Niet de, moreel gezien, toch veel schandelijker aanzetten tot het verleiden van de jonge Cécile, maar de brief waarin zij voor haar daden een min of meer politieke rechtvaardiging geeft. Maar het is natuurlijk ook de brief waarin op schrikbarende wijze de keerzijde van de verlichte esprit wordt getoond, waarin duidelijk wordt hoe studie en observatie niet tot de waarheid leiden maar tot schijn, en hoe kennis keer op keer wordt aangewend om macht over anderen te verkrijgen. Door de publikatie van de brieven van de Markie-

zin worden één voor één haar sluiers opgetild en het geschokte publiek kan gruwend de duistere afgrond van haar ziel instaren. Een afgrond dieaan de vooravond van de Franse revolutie - niet alleen de voorbode is van de val van de Markiezin, maar tevens die van de gehele Franse natie. Het is de onthutste moeder van Cécile die ons uiteindelijk informeert over de tragische lotgevallen van de Markiezin:

Ik had wel gelijk met te zeggen dat het voor haar misschien een geluk zou zijn geweest als zij aan de pokken gestorven was. Zij is er doorheen gekomen, dat is waar, maar haar gezicht is afschuwelijk verminkt; en vooral, zij heeft er ook een oog door verloren, U begrijpt wel dat ik haar niet heb weergezien, maar er is mij verteld dat zij werkelijk afzichtelijk is.

Niet alleen verliest de Markiezin haar schoonheid en scherpe gezichtsvermogen - haar belangrijkste wapens in de strijd - tevens is zij al haar bezit en kapitaal kwijtgeraakt. Door de vele geruchten heeft zij een proces over haar erfrechten verloren en is zij bankroet verklaard: 'Zodra zij het bericht ontving, heeft zij, hoewel nog ziek, haar maatregelen getroffen en is in de nacht vertrokken met de postkoets. Haar bedienden wilden niet met haar meegaan. Men gelooft dat zij naar Holland is vertrokken.'

Madame de Volanges heeft zeker gelijk door te stellen dat de Markiezin beter aan de pokken had kunnen bezwijken, maar zelfs dat is haar niet vergund. Zij is in feite al gestorven. Al haar aanzien, schoonheid, macht en geld heeft zij verloren, maar toch moet zij in schande nog verder leven. Een grotere straf had haar niet kunnen treffen: het niet mogen, het niet kunnen sterven. In plaats van de door zijn spijtbetuiging en 'edele' dood praktisch van blaam gezuiverde Vicomte, moet de Markiezin op aarde leven als in de hel. Is dit een morele vingerwijzing van de auteur? Velt De Laclos hier een oordeel gelijk dat van zijn meeste tijdgenoten? Misschien. Evengoed is het denkbaar dat De Laclos, juist vanwege deze onrechtvaardigheid ten aanzien van de vrouwelijke helft van het beroemde paar, de waarde en betekenis van brief 81, en dan met name wat betreft de ongelijke positie van beide seksen, ook aan het einde van zijn roman nog heeft willen benadrukken. Of de Markiezin inderdaad een goed onderkomen heeft gevonden in Holland, zoals Hella Haasse in een van haar romans suggereert, is dan ook betwifelbaar. Het zogenaamde naschrift van de auteur doet het ergste vermoeden:

Wij kunnen op dit ogenblik de lezer niet bekend maken met de rampzalige gebeurtenissen die de maat van Madame de Merteuils ongelukken, of van haar straf vol maakten. Misschien zal het ons eenmaal vergund zijn dit werk te voltooien; maar wij kunnen hieromtrent geen enkele verplichting op ons nemen: en wanneer dit wel zo was, dan zouden wij toch nog menen eerst te rade te moeten gaan bij het publiek, dat niet dezelfde redenen heeft als wij om belang te stellen in deze lectuur.

En in dat laatste zou de auteur wel eens heel erg gelijk kunnen hebben. Het achttiende-eeuwse publiek wilde zich *en masse* wreken op de Markiezin, die het niet alleen had gewaagd de fundamenteën van hun samenleving aan te tasten, maar ook de verderfelijke, smeulende onderlaag ervan bloot te leggen. Dat het met haar nog slechter afloopt dan met de Vicomte hoeft dan ook niet alleen als een geste naar het publiek gelezen te worden, maar kan ook als een soort *j'accuse* van de auteur aan datzelfde verlichte publiek uitgelegd worden. Want hoe we het ook wenden of keren, het blijft een feit dat de Markiezin, in tegenstelling tot de Vicomte, wel degelijk een reden, een grond voor haar wraak had. Haar streven naar wraak was een streven om het leed, het onrecht of de hoon haar sekse aangedaan, te vergelden. Daarnaast steekt de Vicomte maar magertjes af. Waar de Markiezin met de tragische dimensie van een Medea uit de roman verrijst, daar blijft hij de libertijnse losbol, die puur en alleen uit eigenbelang heeft gehandeld. Ondanks al haar 'lessen in onbetamelijkheid' kunnen wij daarom toch meer sympathie voor de Markiezin opbrengen dan voor de Vicomte. Dat komt niet alleen omdat de stijl van haar brieven in kracht en subtiliteit onovertoffen zijn, maar ook omdat wij begrijpen dat de door haar gevoerde oorlog er in feite op gericht was om de ketens van zichzelf en van haar sekse af te werpen. En daarmee heeft de Markiezin, hoezeer de schijn haar ook tegenzit, toch ook het lot van de koningsdochter uit Kolchie gewroken.



Proza

Aafke Steenhuis

Een duister dier

Het gebeurde een paar jaar geleden in de trein naar Parijs. Tijdens die reis raakte ik, loom weggezakt in de bank, met kleine slokjes drinkend van een hete espresso uit een rijdende koffiebar, los van de gedachten en handelingen van alledag. Het winterse Noordfranse landschap met zijn kale, eindeloos glooiende graanakkers en grauwe natuurstenen gehuchten vloog aan me voorbij.

Ik was op weg naar de cineaste Chantal Akerman. Ik zou haar over haar films interviewen. Vrijwel al haar werk had ik gezien en ik zat nu mijn aantekeningen door te kijken. Jeanne Dielman over een pijnlijk nette huisvrouw. Je tu il elle over het verlangen van een vrouw naar een andere vrouw. Toute une nuit over mensen die gespannen een geliefde zoeken. News from Home over een jonge vrouw die brieven aan haar moeder schrijft. En opeens dacht ik niet meer aan de thema's die ze behandelt, maar zag ik alleen nog maar trappen, gangen, deuren en muren. In alle films van Chantal Akerman was de camera gericht op vlakken die de ruimte begrepsden. En de personages liepen haastig in en uit dat vlak. 'Alsof ze in een labirint zitten waar ze niet uit kunnen komen', dacht ik. Die mensen zijn gevangen. Is Chantal Akerman joods, vroeg ik me af. En toen, in een flits, besepte ik: 'Haar familie heeft in een concentratiekamp gezeten.' Het was een schok toen enkele uren later bleek dat dat inderdaad het geval was. Chantal Akerman vertelde: 'Mijn moeder verdraagt geen ernstige dingen; het lukt haar belangrijke zaken hun gewicht te ontnemen. Dat komt omdat ze in een concentratiekamp heeft gezeten. Ze heeft geen toegang meer tot de dingen die haar van streek zouden kunnen maken. Ze is gesloten. En toch brengt ze al haar emoties over, zonder woorden.' Zijzelf was er vijf jaar geleden erg ziek door geworden, ze had een zware depressie gehad.

'In al je werk film je de omheiningen van het concentratiekamp van je moeder', zei ik. Ze was zich dit niet bewust, maar antwoordde wel: 'Toen mijn moeder Jeanne Dielman zag, zei ze: "Die vrouw loopt net als ik de trap op." Ze herkende zichzelf, zoals ze zelf in de ruimte beweegt. Ons huis heeft veel trappen. Die orde, die controle van het huishouden is nodig omdat ze het leven anders niet kan verdragen.'

In de trein terug dacht ik na over die wonderlijke ontdekking dat ik aan de beeldtaal van een dochter het lot van de ouders had afgelezen. En toen, de ene stap volgde op de andere, drong zich de vraag bij me op: ‘En ik? Hoe zit het bij mij? Heb ik in mijn gedrag ook van die dwingende patronen?’ Ik hoefde geen moment te aarzelen over het antwoord.

Ik had me al vaak afgevraagd waarom ik zo'n hekel aan de nacht had. Niet dat ik bang was voor het donker, integendeel, ik voelde geen enkele angst als ik 's nachts alleen van de stad naar het dorp waar ik woonde, fietste. Maar als ik naar mijn slaapkamer ging en in bed stapte, was het soms of er een ander wezen bij me was, een schaduw, een dier dat langs me streek en me een hol gevoel van weerzin gaf. Wie was die duistere gedaante?

Er was nog iets waarover ik me vaak had verwonderd. Waarom hield ik niet van een dak boven m'n hoofd? Vrijwel iedereen die ik kende, rolde zich behaaglijk als een slak op in zijn huis en voelde zich daar veilig. Maar ik wilde altijd weg, de deur uit. Weg van iets dat op me drukte. Onder een jagende wolkenhemel was ik meer op m'n gemak dan onder een plafond. Ineens het inzicht.

Ik droeg een keten van emoties met me mee die van lang geleden, van voor mijn geboorte dateerde. Een oorlogsketen. Ik hield, zonder dat ik het wist, een touw vast waaraan een dier zat, een monster dat oorlog heette. Dat monster had mijn vader, die drie jaar lang dwangarbeider in Duitsland was geweest en nooit had kunnen praten over de verschrikkingen van die jaren, verslonden.

Onlangs zag ik eenzelfde ervaring verwoord door Dons Lessing, in haar autobiografie *Onder mijn huid*. Zij is geboren in 1919, een jaar na de Eerste Wereldoorlog. Haar vader was ernstig gewond geraakt tijdens die oorlog en was razend over de zinloze vernietigingszucht van die tijd. Ik ben geboren in 1946, een jaar nadat mijn vader machteloos van woede terugkeerde uit de Tweede Wereldoorlog.

‘We zijn allemaal gevormd door de oorlog, vervormd en verminkt door de oorlog, maar we lijken het niet te zien’, schrijft Dons Lessing. ‘Voor de grap heb ik wel eens gezegd dat ik door de oorlog ter wereld ben gebracht. Maar het was geen grap. Ik voelde een soort donkergrijze wolk, een soort gifgas over mijn kindertijd hangen. Later heb ik mensen getroffen met dezelfde ervaring. Misschien komt het door de oorlog, dat ik die moeilijke, paniekerige drang heb om te ontsnappen, die gespannen weerzin tegen waar ik net nog was, alsof er daar iets kan ontploffen of me aan mijn benen naar beneden kan trekken.’



Annie Wright

Het verdronken meisje

Het meisje zat in een café aan een Amsterdamse gracht en vroeg zich af wat ze nu zou gaan doen. Haar echtgenoot was die ochtend bij haar weggegaan. Ze voelde zich niet treurig, alleen een beetje in de war. Ze had hem toch al nooit echt gemogen.

Ze hadden in de Karnemelksteeg gewoond, een glibberig, anoniem zijstraatje dat naar pis stonk. Het meisje zou daar blijven. Ze had nog wat geld, genoeg voor brood en een paar flessen wijn. Dat waren voortaan haar eerste levensbehoeften - want ze had nooit leren koken.

Toen ze vanuit het café terugslenterde, kocht ze de wijn en liet het brood zitten. Weer thuis dronk ze zo uit de fles.

‘Waarom ook niet?’ dacht ze strijdlustig. ‘Geen mens die me hier ziet.’ Ze dronk de wijn en voelde zich plotseling stralend en betoverend. Toen viel ze in slaap.

De week daarna bracht het meisje voornamelijk drinkend en slapend door. Toen ze eindelijk weer herrees, keek ze in de spiegel. Een bleke, kwade vreemde, een volkomen onbekende, keek dreigend terug.

‘Verdorven’, dacht ze. En voor het eerst in haar leven vond ze zichzelf aardig. De dag daarop telde ze de rest van haar kleingeld en ontdekte dat ze precies genoeg had voor een laatste fles wijn.

Op de Nieuwmarkt keek het meisje naar de junks die op en neer ijlden tussen dealer en shot. Vroeger was ze bang voor hen, ze dacht dat ze haar iets wilden aandoen. Maar nu niet meer. Ze kuierde door nauwe straatjes vol ramen en staarde naar half ontklede vrouwen, badend in roze licht.

‘Welke zal ik nemen?’ dacht ze. En een mooie zwarte vrouw glimlachte naar haar.

Ze ging zitten op een bankje aan een gracht. Het water leek op donkergroene siroop. Even dacht het meisje dat ze een lijk aan de oppervlakte zag komen en weer ondergaan, en ze kokhalsde van het opgezwollen maden-wit. Lange tijd zat ze roerloos op het bankje. Toen kwam in haar op: ‘Ik zou echt iets moeten doen.’ En toen dacht ze: ‘Er wacht daarginds iets op me. Ik voel het. Er staat iets te gebeuren. Ik hoef er alleen maar op uit te u gaan en het te vinden.’ En weer ging ze op weg.

Eerst liep ze bij een supermarkt naar binnen om haar fles wijn te kopen. Bij de ingang hing een bord met advertenties voor tweedehandsbedden en goedkope loodgieters. Er zat ook een vacature tussen. De tekst was: ‘Jonge vrouw gevraagd voor veel voorkomende bezigheden. Ervaring niet nodig.’

Vijf minuten later stond ze voor een huis aan de Bloedstraat. Ze keek met grote ogen omhoog naar de indrukwekkende frontgevel, zwaarbeladen met guirlandes van klassiek gestuct fruit. Voorzichtig gaf het meisje een rukje aan de smeedijzeren knop, wat een licht gerinkel in de verte te horen gaf.

‘Misschien is er wel niemand thuis’, dacht ze hoopvol. Maar de deur ging knarsend open en onthulde een androgyn uitziende vrouw van om en nabij de veertig, die van schijnbaar grote hoogte op haar neerkeek.

‘Ik kom voor de baan’, zei het meisje, dat hevig bloosde.

‘Maar natuurlijk!’ sprak de vrouw poeslief. ‘Kom toch binnen. Zeg maar Mana’, voegde ze eraan toe.

Het meisje stapte de gang binnen die helemaal bekleed was met groen marmer: de vloer, de muren en het plafond. Ineens zag ze zichzelf, een onderaards en spookachtig wezen, in een goudgerande spiegel.

‘Wat is er van me geworden?’ dacht het meisje plotseling gekweld, terwijl ze een eindeloze reeks trappen begon te beklimmen.

De deur tegenover haar ging open. De kamer was donker en bedompt terwijl ze over een Perzisch tapijt struikelde dat bezaaid lag met boeken en kleren van de vorige dag. Uit een dakkoepel viel een zwak licht naar binnen en helemaal achterin stond een kolossaal bed met hoog opgestapelde kussens. Geforceerd gemakkelijk ging Maria in een achterovergeleunde houding aan het voeteneind zitten, als een afgerichte hazewindhond. Naast een flikkerende televisie zat een vrouw zo groot als een kind. Een vrouw, niet jong meer, met een massa goudkleurig haar en de lippen van een negerin. Een invalide.

‘Barones’, zei Maria abrupt, ‘moet ik de spullen van het meisje ophalen?’

‘Natuurlijk, Maria. Waar zei je ook alweer dat je woonde, Meisje?’

‘Karnemelksteeg’, antwoordde het meisje van haar stuk gebracht.

‘Voortaan woon je hier. In ons huis aan de Bloedstraat. Maria zal je naar je kamer brengen.’

De volgende morgen staarde het meisje door haar zolderraam naar de tuinen die door een rechthoek van huizen waren ingesloten; geheime tuinen

met reusachtige parasols en verlaten tafels en stoelen. Onder een kastanjeboom ging een zomerhuis schuil; de deur stond open en de ramen waren vernield. Er cirkelde een helikopter boven.

Op de stoel naast haar bed lag een dienstmeisjeskostuum: een zwarte jurk, kousen, een wit schortje en een met kant afgezet hoofddoekje. Ze zag haar eigen kleren nergens, maar er was een kleine tas bij de deur gezet. De tas was open en haar echtgenoot keek haar vanaf hun trouwfoto beschuldigend aan.

Het meisje dat het leven altijd al een droom had toegeschenen, trok het uniform aan. Het paste perfect.

De achtertrap leidde van haar kamer naar de keuken. Maria stond tussen rekken vol koperen pannen en keukenmessen koffie te zetten. Ze gaf het meisje een kop.

Ze zaten zwijgend bij elkaar toen een grote zwart-witte kat over de houten tafel tussen hen in op en neer trippelde. 'Faustus!' snauwde Maria. 'Stoute kat! Wat heb je nou gedaan!'

Ze pakte een vochtig doekje en begon de haren te verwijderen die aan de mouw van de jurk van het meisje waren blijven kleven.

Het meisje voelde zich opeens door zwaarte bevangen. Ze begon weg te zakken en haar armen hingen willoos langs haar zij. Maria schreeuwde haar toe dat ze stil moest blijven staan en natuurlijk deed ze wat haar werd gezegd.

'Als ik mijn ogen sluit, val ik flauw en kom ik nooit meer bij bewustzijn', dacht het meisje. Maar het was te laat. Ze voelde hoe Mana's gespierde lichaam haar omklemde en haar achteruit op tafel duwde. Een hand werkte zich omhoog tussen haar dijen en drong diep in haar binnen. De hand trok terug. 'Heel goed, jongedame', zei een lage, chocoladebruine stem. Haar broekje werd snel uitgetrokken, haar knieën omhooggebogen en haar benen uit elkaar geduwd. Vingers trokken aan haar schaamhaar, maakten haar open en wrongen zich naar binnen tot in een plas van vuur die over haar rok en dijen stroomde. De hand drong binnen en trok terug. Drong binnen en trok terug. Hield stil. Wachtte tot ze het in wanhoop uitschreeuwde. Drong weer binnen. Ze voelde hoe ze zich er omheen sloot in schokkende golven. Een wit licht vervulde haar wezen.

Het meisje lag daar lange tijd - open, overmeesterd. Toen zag ze de camera.

Ze was bevestigd bovenaan de muur, vlak onder het plafond; een bewakingscamera die ze gebruiken om mensen te bespieden. Langzaam, be-

hoedzaam gleeed het meisje van de tafel op de vloer. Ze merkte dat ze huilde; ze had het gevoel dat ze verdronk en naar adem snakte terwijl Maria zelfvoldaan glimlachte.

‘Zeg eens goedemorgen tegen je Barones’, zei Maria, wijzend naar de camera. ‘Je kleine vertoning is zeer gewaardeerd. Ik denk eigenlijk dat deze regeling ons allemaal zal bevredigen.’

Het meisje draaide zich om. Toen wist ze wat er gedaan moest worden en haar oog viel op een fonkeling van zilver. Terwijl ze het mes van het rek griste, liep ze op Maria af en richtte het op een punt tussen de tweede en derde knoop van Mana's sneeuw witte zijden hemd. Nu was het haar beurt om te glimlachen, een kalme, serene glimlach, terwijl ze met haar volle gewicht op het handvat Maria in de borst stak. Terwijl de wereld begon te vergaan, keek het meisje naar de scharlaken bloem die zich over het helderwitte hemd verspreidde. Zo rood als een vulva.

Later, veel later, lag het meisje op de keukenvloer met Maria in haar armen. Ze luisterde naar het verlaten geluid van sirenes en geschreeuw in de verte.

Toen stonden er twee mannen in de gang. Ze hielpen haar overeind, met zachte hand, alsof ze om haar gaven. Ze voerden haar de straat op waar een mensenmenigte op haar wachtte. Haar handen werden op haar rug geboeid. Maar het meisje vond het niet erg. Ze vond het helemaal niet erg. Nu wist ze tenminste waar haar leven heenging.

Vertaling Bobbi Linschoten



Ineke van Mourik

Het lege kwartier

De zon scheen, maar er was geen geluid. Geen geruis van de wind, geritsel van bladeren, stuivend zand of getjirp van vogels, gezoem van insecten. De enige geur die zij rook, was een penetrante schroeilucht die nergens vandaan leek te komen. Er was geen enkele rookpluim te zien. Ze stond in een vlak, kaal landschap. Plukken bleekgroen gras schoten hier en daar uit de droge, bruinrode aarde. Ze was niet alleen, aan de warmte van haar rechterhand voelde ze dat er een kinderhand in lag. Het jongetje keek haar ernstig aan en trok haar zacht maar beslist mee in een bepaalde richting. Er was geen enkel oriëntatiepunt in het landschap, maar het jongetje leek te weten waar hij heen wilde. Als een robot liet ze zich meetrekken. Haar lichaam voelde zwaar aan en met moeite bewoog zij zich voorwaarts. Haar spieren en gewrichten veroorzaakten een scheurende pijn, haar ogen traanden en brandden vanwege de felle zon. Af en toe liet het jongetje haar even rusten, gaf haar wat te drinken en dan ging het weer voort. Ze liepen uren, maar het leek alsof zij niet vooruit kwamen doordat het landschap even vlak en troosteloos bleef. Tegen de avond, toen de zon wat van haar scherpte ging verliezen en het felle witte licht veranderde in zachtgeel, werd de begroeiing wat dichter: kleine struikjes gingen over in grotere struiken, in bosschages, in kleine bomen, grote bomen, die ten slotte eindigden in een dichte wal van groen. De zon vlamde nog even vuurrood op en toen viel er een loden mantel over het bos. Het grijs van de schemering dat Anna altijd met het tijdig aandoen van de lichten bestreed, drong nu in volle heftigheid in haar. Ze bleef staan en wilde omkeren. Terug naar de open vlakke, terug naar de verzengende hitte die zij even tevoren nog had verafschuwd, terug naar de pijn in haar botten en spieren die nu was verdwenen. Het grijs had de fysieke pijn weggevaagd om er een andere pijn voor in de plaats te stellen. Een knagende pijn ter hoogte van haar hart alsof een gekooid dier zich een uitweg vrat.

Het bos had zich achter haar gesloten en van het smalle pad was niets meer te zien. Alleen vóór haar was het pad zichtbaar. Ineens merkte zij dat het jongetje haar niet meer vasthield. Blijkbaar was hij al vooruit gelopen. Haar hand was nog warm, hij kon dus niet ver weg zijn en snel ging zij

achter hem aan. Haar hart bonsde en bonkte, het bloed klopte in haar slapen toen zij het pad verder afliep. Zonder hem was zij verloren, zij kende de weg niet en uit de zwarte struiken klonken vreemde geluiden die steeds dichterbij kwamen.

Zij hoorde geritsel, gesnuif en geschraap van hoeven, gekrijs van vogels in doodsnoed. Zij rook nog steeds de schroeilucht, maar nu ook warm dierlijk zweet vermengd met de geur van vochtige aarde en rottende planten. Haar neus werd bovendien geprikkeld door de geur van haar eigen zweet dat over haar lichaam gutste en dat zij niet kende omdat haar inspanningen of angst nooit zo groot waren geweest dat die de overhand hadden gekregen. Haar zelfbeheersing en orde hadden zich ook uitgestrekt over haar lichaam, waarvan elk geurtje altijd meteen werd bestreden met deodorant, eau de toilette, parfum, welriekende zeep, badschuim en oliën.

De geluiden leken zich te vermengen met andere: een zwak tromgeroffel en stemmen die monotoon scandeerden. Naarmate zij verder liep, werden het geroffel en de stemmen luider en ineens bevond zij zich op een open plek in het bos. Er brandde een groot vuur en door de vlammen heen zag zij een groep zwarte mannen met ontbloot bovenlijf. Op de klanken van hun trommels bewogen zij ritmisch hun lichaam heen en weer, hun ogen keken groot en helder naar een punt in het vuur. Anna liep om het vuur heen totdat zij dicht bij de mannen stond. Hun zwarte lijven glansden als zijde en een zachte geur van sandelhout bereikte haar neusgaten. Vlak naast de groep zag Anna het jongetje op zijn hurken zitten. Ze durfde hem bijna niet aan te spreken, hij leek geheel geabsorbeerd te zijn door het tafereel. Zijn lichaam slingerde nauwelijks zichtbaar naar voren en naar achteren, en zijn lippen prevelde zachtjes mee met de stemmen. Hij leek haar op te merken en wenkte haar met zijn ogen. Zij hurkte naast hem. Ze voelde nog een lichte stramheid in haar botten, maar die verdween toen het jongetje haar een kom met een bruine drank voorhield en zij er enkele slokken van had genomen. De eentonige geluiden namen langzaam in kracht toe en Anna bewoog haar lichaam in het ritme mee. Aanvankelijk moeizaam maar geleidelijk aan soepeler. Haar stem die eerst nog zacht had geklonken, werd nu duidelijker. De klanken waren gemakkelijk, uitgerekte klinkers die voortdurend werden herhaald: o,o, o,o, oe,oe,oe,oe, a,a,a,a, au,au,au,au, e,e,e,e,. Zij eindigden in een hoog en schril i,i,i,i, en keerden dan weer terug naar het volle zachte o,o,o,o. Een prettige warmte trok door haar lichaam en zij zag dat er op haar armen een dunne film van zweet lag. Zij rook een zoete geur die van haar

lichaam leek te komen. Dit moment mocht eeuwig duren, dit ging nog verder dan de Toestand, dit gevoel leek haar zelfs te bevrijden van zichzelf zonder dat dat angstwekkend was. ‘Als dit de dood is, dan is de dood het leven’, flitste het door haar heen. Daarna verloor zij zelfs dat gevoel en elke gedachte en was er alleen het bewegen en het geluid waarvan zij een deel was.

Plotseling verstomden de stemmen en ook het tromgeroffel hield op. Alleen het knetteren van het vuur vulde de open plek. Toen begon één man heel langzaam op zijn drum te slaan. De anderen liepen als in trance iets naar voren. Hun trommels lieten zij staan en met hun voeten stampten zij mee met de klank van de drum. Ook Anna was opgestaan en liep tussen de mannen mee te stampen. Zij hoorde een zacht begeleidend zoemen dat diep uit hun kelen leek te komen en dat overging in zinnen die zij nu kon verstaan.

‘O,o,o, wee, wee, dat zijn ziel moge branden in het eeuwige vuur omdat hij mij heeft bedrogen; dat de wilde dieren zijn lichaam mogen verscheuren omdat hij mij heeft beledigd; dat hij zal doodvriezen in een koude nacht omdat hij mij heeft belogen; dat hij verteerd zal worden door onverklaarbare pijnen omdat hij mij heeft bestolen; dat de haat hem zal doen verschrompelen omdat hij mij heeft gepijnigd; dat hij zichzelf zal doden omdat hij mij heeft gedood. O,o,o, wee, wee.’

Daarna begon het zoemen weer van voren af aan. Het ritme werd steeds sneller en Anna scandeerde de woorden met luide stem mee. Haar voeten bonkten woest op de aarde alsof zij er doorheen wilde breken. Zweet stroomde over haar lichaam en haar haren hingen als natte slierten langs haar hoofd. Een sterke dierlijke geur die uit haar eigen lichaam opsteeg, leek haar nog meer kracht te geven. Steeds feller riep zij de zinnen mee, totdat plotseling iets zich met kracht uit haar stuitje loswrikte en naar boven schoot. Zij schreeuwde het uit van woede en pijn en stortte neer. Boven en onder haar dreunden de voeten van de mannen. Zij wreef haar gezicht in de omwoelde grond, beet erin en liet het zand tussen haar tanden knarsen. Haar vingers klauwden in de aarde. Haar lichaam schokte en bonkte alsof een dier groter dan zijzelf zich wilde bevrijden. De schroeigeur die zij de hele dag had geroken, kwam weer hevig opzetten. De lucht vulde zich met een verstikkende rook en zij raakte buiten bewustzijn.

Naast haar stond een man in een kraakhelder, gesteven uniform.

‘Zo, nu bent u klaar voor de strijd. U bent een soldaat in het Vrijheids-

leger. U heeft de training goed doorlopen, zelfs zeer goed, en wij zijn blij dat u zich vrijwillig heeft gemeld. Dat zijn de besten, zeggen wij altijd. Geen vijand zou ooit worden overwonnen als er geen mensen waren zoals u: mensen die ergens in geloven, die willen strijden voor hun ideaal, die de vijand willen elimineren ook al lopen zij daarbij risico's. Mensen zoals u zijn de ware helden omdat zij recht op hun doel afgaan; omdat zij sneller zijn dan de tegenstander; omdat zij gedreven worden door een nietsontziende wraakzucht.

Kijk, daar, op schootsafstand bevindt zich de vijand.

Zie je hoe hij loopt, hoe hij zijn hoofd geheven houdt? Zie je de arrogantie van de macht, alsof hij al gewonnen heeft? Zie je hoe het vuur van de haat schuilt in zijn ogen? Zie je zijn begeerte om ons te doden? Zie je zijn achterdocht, zijn sluwheid, zijn meedogenloosheid, zijn gepantserde lichaam, zijn harde voorhoofd? Maar jij kunt je met hem meten want je lichaam is ook van staal en je kaken strak als een gespannen veer.

Zie je zijn wapen, Anna? Het hangt nu nog achteloos over zijn schouder maar direct zal hij het in ons leegschieten als hij de kans krijgt. Zie je het, Anna? Nu dan, schouder het geweer, leg hem in het vizier en schiet hem neer. Schiet hem dood, voordat hij jou doodschiet. Toe maar, je hebt niets te verhezen en alleen eer te behalen. Aarzel niet want dan zal hij je voor zijn. Het is een kwestie van seconden. Denk niet na, want hij zal koel en doelbewust schieten ofje van achteren besluipen en je keel afsnijden, je lichaam schenden en het trots aan zijn vrienden vertellen. Voor hem telt het leven niet, wat telt, is de overwinning, de verzamelde trofeen, het uitstellen van zijn eigen dood door dood en verderf te zaaien.

Denk aan de vrijheid Anna, kijk in het vizier want direct is het te laat. Denk aan wat ze jou en de jouwen hebben aangedaan, hoe ze ontelbare levens hebben geruïneerd, hoe ze je hebben geketend en als slaven verhandeld, je hebben afgebeuld als werkvee, je hebben vernederd en vertrapt. Maar het is over, het is voorbij als je het wilt. Nu kun je de ultieme wraak over hen afroepen, kun je al je dromen waarmaken, al je gedachten die jarenlang door je geest hebben gespookt. Al je bloeddorst kun je in één klap verzadigen. Je kunt de lucht zuiveren van kwade dampen. Het uitspansel zal helder worden en eindelijk zul je een wereld kunnen scheppen zoals jij die wilt. Vrijheid, Anna, daarom gaat het en daarvoor moet je wat over hebben. Jouw lot ligt in je eigen handen.

Schiet, Anna, schiet, schiet zijn arrogante kop aan flarden, vernietig zijn huizen en dorpen, zijn boeken en kerken, en alles wat hem dierbaar is.

Aarzel niet, want je krijgt maar één kans.'

Anna schouderde het geweer dat met zijn loop steunde in een gevorkte tak van een lage struik. Iets beneden haar was het vijandelijke gebied. De zon scheen over weilanden en rustieke dorpen. Achter haar in de verte klonk marsmuziek en soldatengezang dat steeds dichterbij kwam:

Wij marcheren dag en nacht.
 Ons wapen geeft ons kracht.
 Geef Acht!
 Wij zijn soldaten, wij zijn van staal.
 Vernietigen de vijand. Helemaal!
 Geef Acht! Geef Acht!
 Ons wapen geeft ons kracht.

Anna keek door het vizier en zag alleen maar rust en lieflijkheid. Zij herinnerde zich de warme zomerdagen van haar jeugd. De eindeloze loomheid waarin niets bewoog, waarin alles verstard leek te zijn in warmte. Zij richtte het vizier op het dichtstbijzijnde dorp en zag dat het haar geboortedorp was. De straten waren verlaten, de winkels gesloten. Dan is het tussen halfeen en twee uur 's middags, dacht zij. De mensen zijn aan het eten of liggen in hun stoelen te dommelen, de kinderen lopen met hun ziel onder de arm verweesd rond. Het is het uur van de ontredde en als het voorbij is, haal je opgelucht adem. De volwassenen staan op uit hun sluimering, er slaan deuren je hoort praten, gerinkel van emmers, borden die op elkaar worden gestapeld, kinderstemmen die klaterend boven de andere geluiden uitkomen. Het is twee uur en iedereen is weer terug in het rijk van de levenden.

Anna vergat dat zij door het vizier van een geweer keek. De man in het kraakheldere uniform voelde dat zij aarzelde en zei:

'Dat kennen wij allemaal, die nostalgie, dat is een van de valstrikken. Dat weet je toch, dat heb je toch geleerd, je moet er geen aandacht aan besteden. Als je lang nadenkt, ben je verloren. Grijp in en wees niet sentimenteel. Je weet toch dat ze jou hebben belemmerd te leven, dat ze je hebben misleid met zoete woorden, dat ze je het leven hebben beloofd maar de dood hebben gegeven. Dat weet je toch, Anna! Daar heb je toch jaren over nagedacht, daar heb je toch nachten over wakker gelegen, daar zijn je dagen toch door vergiftigd. Nu kun je eindelijk de rekening vereffenen zonder dat je ervoor wordt gestraft. Want het is oorlog, Anna, en dan

gelden andere regels. Dan kunnen de onderdrukten wraak nemen en hun deel opeisen. Dan kunnen alle onderdrukkers geelimineerd worden om plaats te maken voor hun slachtoffers. Want zo is het leven, Anna. Als je niet voor jezelf opkomt, dan walsen ze over je heen, dat weet je toch, Anna. Waarom aarzel je nog. Je bent nu zeventig en dit is je laatste kans. Er is geen tijd meer voor een stille revolutie, laat je niet ompraten, Anna. Grijp wat je grijpen kunt, dood wat je kunt doden. Je hebt er recht op en wij staan achter je.'

De militaire band en de soldaten stonden nu achter haar en het staccato-gezing dreunde in haar oren:

Wij marcheren dag en nacht
 Ons wapen geeft ons kracht
 Geef Acht!
 Wij zijn soldaten, wij zijn van staal
 Vernietigen de vijand. Helemaal!
 Geef Acht! Geef Acht!
 Ons wapen geeft ons kracht.

Door het vizier keek zij in de huiskamer van haar ouderlijk huis waarin haar moeder maar ook talloze bekenden en minder bekenden zaten. Het leek een reunie van haar verleden. Ze zag leraren en leraressen, oude vrienden, mensen uit het dorp; ze zag haar man en zijn familie; ook zag ze talloze mensen die even in haar leven waren geweest: een receptionist in een hotel, een taxichauffeur, een verkoopster in een winkel, een dokter, een loodgieter, een dame achter het loket van het postkantoor. De kamer leek ontelbare mensen te bevatten. Elk gezicht dat ze herkende, veranderde meteen in een ander, elke herinnering werd onmiddellijk vervangen door een volgende. Alleen papa was er niet, zijn stoel stond leeg in de hoek, zijn pijp lag op de rand van de asbak alsof hij elk moment kon binnenkomen. Het gezelschap leek zich te amuseren. Er werd gedronken en gelachen. Het lachen werd luider en luider en leek de marsmuziek te overstemmen. Ze lachten om haar, dat wist ze ineens zeker. Kwam papa maar, die zou haar wel beschermen. Zij stond hierbuiten en zag ineens dat ze haar altijd overal hadden buitengehouden. Zij waanden zich onbespied en vierden hun overwinning. Kijk, ze hieven het glas en keken elkaar veelbetekenend aan. Ha, die Anna, het is ons gelukt. Het is ons gelukt haar klem te krijgen. Daar hebben we een heel leven over moeten doen.

Maar het was de moeite waard, want ze heeft mets in de gaten gehad. Het was de perfecte gifmoord en niemand zal het ooit ontdekken. Ze hieven opnieuw het glas en bogen daarna bijna dubbel van het lachen.

Tussendoor klonken flarden van het soldatenlied: Geef Acht! Geef Acht! Ons wapen geeft ons kracht.

Er trok een rood waas voor Anna's ogen, haar vinger spande zich om de trekker, en zij zag hoe de vrolijke kamer als in een vertraagde film veranderde in een bloedbad: eerst was er paniek in de ogen, daarna begonnen de ogen uit hun kassen te puilen. Schedels spleten langzaam open en de inhoud verspreidde zich over de muur, ingewanden dropen als trage slakken naar beneden en overwoekerden de vloer. Heel langzaam zag ze haar moeder, haar man, haar vrienden, haar kennissen en een onafgebroken stoet van mensen waaraan geen einde leek te komen, in elkaar zakken. Er groeide er een berg van uiteengereten lichamen. Rondom hen was vuur en er klonken granaatinslagen. De kerk, de school, de huizen, alles werd aan flarden geschoten. Achter haar klonk gejuich en het gezang werd sneller:

Wij marcheren dag en nacht.
 Ons wapen geeft ons kracht.
 Wij grijpen de macht.
 Geef Acht!
 En als wij straks naar huis toe gaan,
 Hef dan de overwinningsvaan.
 Geef Acht! Geef Acht!
 Ons wapen geeft ons kracht.
 En als wij straks naar huis toe gaan,
 Vinden wij zoete meisjes in de nacht.

Het vuur greep als een razende om zich heen en Anna rook weer de schroeilucht die zij de hele dag al had geroken, maar die zij niet had kunnen thuisbrengen. Ze kon bijna niet blijven kijken, maar iets dwong haar. Ze voelde dat ze moest braken, maar probeerde door slikken het braaksel tegen te houden. In de kamer stond de boekenkast in brand en de berg groeide nog steeds gestaag. Ineens zag zij in de hoek van de kamer een meisje zitten. Zij richtte het vizier wat scherper en zag dat het kind, ongeveer dertien jaar oud, onbekommerd zat te spelen alsof er niets aan de hand was. Direct zouden ook haar ogen van angst gaan uitpuilen, zou ook

zij worden uiteengereten. Dat wist Anna, want zo verging het iedereen in de kamer. Haar maag draaide om, zij liet het geweer los en boog zich voorover naar de grond.

‘Anna, waarom schiet je niet? Waarom kijk je zo lang door het vizier? De vredigheid die je ziet, is misleidend, dat weet je toch Anna. Iedereen wordt wel eens misselijk, maar daar moet je doorheen. Als je eenmaal hebt geschoten, wordt het makkelijker.’

De man gaf een signaal waarop de band weer begon te spelen en de soldaten weer hun lied aanhieven.

Wij marcheren dag en nacht.
 Ons wapen geeft ons kracht.
 Wij grijpen de macht.
 Geef Acht!
 En als wij straks naar huis...

Naar huis? Anna smeedt het geweer weg en het zich op de grond zakken. Ze bedekte haar gezicht met haar handen en bleef roerloos zitten.

... toe gaan,
 Vinden wij zoete meisjes in de nacht.

Er zou niets meer zijn. Naar huis gaan was de rokende puinhopen aanschouwen en de weee geur van lijken die nooit meer uit je reukherinnering zou verdwijnen. En het meisje? Waar was zij gebleven? Als ze zou overleven en de soldaten vonden haar, wat zou er dan met haar gebeuren? Naar huis gaan zou zijn: blijven zoeken in de puinhopen naar dat ene kind, naar de enige overlevende. De enige die haar nog iets kon vertellen, de levenslijn naar het verleden, de haak in haar vlees waaraan de pijnlijke gebeurtenissen hingen.

Het soldatenlied en de marsmuziek stierven weg en een zacht getrommel kwam ervoor in de plaats.

Zij lag voorover op de grond en voelde dat ze over haar haren werd gestreeld. Zij leek geen macht meer te hebben over haar lichaam, de grond onder haar was vochtig en haar handen lagen als bleke dode stompen naast haar. Het getrommel kalmeerde haar. De grond trilde nog zachtjes, ze zag

zwarte voeten die ritmisch bewogen.

Het is over, Anna, het is over. Blijf nog maar even liggen. Blijf maar liggen tot de zon opkomt, laat alles maar in de aarde stromen, net zolang totdat je leeg bent, totdat je zo licht bent als een veertje. Dan zul je opstaan en lichtvoetig dansen. Het is over Anna, je hebt het doorstaan. Nu pas ben je klaar voor de strijd.

Het jongetje bleef haar haren strelen terwijl het geluid van de drums wegstierf.

Anna werd voorover liggend op haar bed wakker. De lakens onder haar waren kletsnat, ze hoorde alleen het zachtjes/druppelen van een kraan. Ze stond op en ging onmiddellijk aan haar schrijftafel zitten. Haar hoofd was helder en in een paar minuten schreef zij een gedicht.

Wie ben ik?

*En als er niets meer is,
niets dat meer herinnert of
die herinnering wakker maakt.
Als het gras niet meer ruikt
als vroeger en oude geuren
zijn verdwenen en ook de huizen
en scholen afgebroken
Als de woorden die je uitspreekt
niet meer worden verstaan.
Als er niemand meer is die
je maar hoeft aan te kijken
om te herinneren en
een half woord een raadsel blijft.
Wie zal dan zeggen dat je bestaat?*

Ze schreef het nog een keer over, ondertekende het met Anna van der Aa en legde het op het tafeltje van de secretaris.

Fragment uit **Het lege kwartier**, roman in wording

Tamarah Benima

Tuttelen met de Tora

In het Gerard Doustraatsjoeltje kun je het goed zien. Ondanks de jonge mannen die er ook komen, is het toch vooral een sjoeltje van oude mannen, lieve, stokoude mannen. Redderende mannen die met hun baby, de Tora, in de weer zijn. Vanachter de mechitsa - het door joodse feministen gehate, door mij geliefde hekwerk voor het vrouwenbalkon - kun je ze goed bezig zien. Officieel heet het dat de vrouwen op het vrouwenbalkon aan de blikken van de mannen worden onttrokken, in werkelijkheid is het precies andersom. Zij, de mannen, moeten gevrijwaard blijven van onze blikken, hoe meer wij kletsen met elkaar en de dienst de dienst laten, hoe intiemer zij kunnen zijn met elkaar en hun baby, hun kind. Bij het aankleden is dat duidelijker dan bij het uitkleden van de Tora. Het uitkleden gaat snel en efficient, in minder dan geen tijd ligt de Tora, ontdaan van kronen, mantel en wikkel op de bima, de commode. Bijna zakelijk wordt gezocht naar het stuk dat moet worden gelezen uit de Torarol. Maar als het voorlezen uit de Vijf Boeken Mozes klaar is, verandert de zakelijkheid, er vindt een omslag plaats. Eerst nog wordt de Torarol triomfantelijk omhoog gehouden - 'Dit is de Tora, die Mosjé omhoog hield voor de kinderen Israels, (komend) uit de Mond van God, (neergeschreven) door de hand van Mosjé' - maar daarna fluistert alles 'voorzichtig, voorzichtig' - houd haar goed vast, houd haar rechtop, kijk uit dat ze niet valt, waar is haar manteltje, waar haar kettingen en belletjes, kijk uit, kijk uit, doe het netjes, haar mutsje zit scheef, het manteltje zit niet recht, oh, oh, hoe slordig, dit zit verkeerd om, dat moet anders, kijk, zo is het goed, wat doe je nou, niet zo, oh, oh, ja, zo zit het beter, houd haar goed vast, laat haar niet vallen, een mooi kind, ach, een mooi kind, wie zal niet van haar houden, houd jij haar maar even vast, zorg ervoor, ja, wie zal niet van haar houden, ons kind, de kroon van Israel, kus haar, raak haar aan, ja, ja, zo is het goed, we brengen haar terug, wie zal niet van haar houden, ach, wie zal niet van haar houden?

De mannen redderen, de sterke jonge mannen en de oude, zwakke. Moeders en zusters zijn het, tantes en nichtjes. Tegenover God die zij tot een

almachtige Vader hebben gemaakt, zijn zij vrouwen, òf door zich in een modus van nederigheid te begeven (de nederigheid die tot de persoonlijkheidskenmerken van vrouwen en slaven moest horen) òf door de bekommernis om de Tora, om het kind. Maar zij willen niet in deze nederigheid of bekommernis bekeken worden. Eigenlijk zouden zij willen dat wij, de echte vrouwen met echte kinderen, helemaal niet in de synagoge kwamen, zodat wij niet zouden weten hoe zij zich nederig opstellen tegenover de almachtige Vader, zodat wij niet zouden weten hoe zij zich bekommeren om het almachtige Kind. Het Kind dat almachtig is omdat het ontroert, maar meer nog omdat het de man bindt aan een werkelijkheid van oorzaak en gevolg die niet anders dan onwerkelijk kan zijn voor hem. Mijn zaad, dat kind?

Het vrouwenbalkon is een concessie, de mechitsa is een concessie. Wij, de vrouwen, mogen er bij zijn - bij de concrete omgang met het mysterie: de schepping die de band legt tussen moeder en vader, tussen vrouw en man, tussen niets en iets - maar het wordt ons moeilijk gemaakt een blik te werpen op de intimiteit die zij, de mannen, met elkaar, met God en met het Kind hebben.

Anderhalf miljoen joodse kinderen werden vermoord door de Grote Moordenaar. Kinderen om wie deze mannen evenveel gegeven hebben - de oude, zwakke, als om de Tora; kinderen om wie deze mannen, de jonge, sterke, evenveel gegeven zouden hebben.

De joodse feministen haten de scheiding tussen mannen en vrouwen. Niet dat het tuttelen van baby Tora ooit verwoord, laat staan geanalyseerd wordt. De scheiding wordt ervaren als een affront, een belediging, omdat het zowel de concrete uitwerking als het symbool is van de opvatting over wat een joodse vrouw moet zijn. Door haar te weren van actieve deelname aan de synagogale dienst wordt de joodse vrouw - alle lof van de mannen ten spijt - impliciet vastgeklonken aan de rol van moeder, echtgenoot, huisvrouw. Het is een opvatting die voorbijgaat aan wat zij aan maatschappelijke vaardigheden heeft (her)wonnen.

En, de buik vol van vaders, willen de joodse vrouwen geen God meer die een Vader is. God, de entiteit die zoveel ambivalente gevoelens oproept, kan alles zijn, desnoods een beetje Vrouw of Moeder; *for the time being* moet God soms ook Godin zijn. Maar Man, Vader, is godsnaam, geen Man, geen Vader.

De mannen, de vaders hebben het verbruid. Wat goed was in vroeger eeuwen: mannen die ‘vrouwelijker’ waren dan hun niet-joodse even-knieën (minder macho, minder gewelddadig tegenover vrouwen), en mannen die hun vrouwen dankbaar waren dat zij konden *lemen* (Talmoed studeren) omdat de vrouwen het geld verdienden (naast het draaiende houden van het huishouden) - die mannen hebben verschrikkelijk gefaald in deze eeuw. Geheel buiten hun schuld. De mannen - vrouwelijker, want zachtmoediger mannen dan andere, niet-joodse, mannen - wisten de vrouwen in hun leven niet te beschermen toen het erop aan kwam. Ze konden niet voorkomen dat de vrouwen werden gestigmatiseerd door de gele ster. Ze konden niet voorkomen dat de vrouwen werden opgepakt en gedeporteerd. Ze konden niet voorkomen dat de vrouwen gekeurd en geschikt bevonden werden: voor medische experimenten of voor de gaskamers.

Anderhalf miljoen joodse kinderen zijn vermoord door de Grote Moordenaar. Toen het erop aan kwam, konden de kinderen niet worden beschermd door deze moeders van het mannelijk geslacht, de zorgzamen, de redderaars die de in wikkels (uit luiers gemaakt!) gerolde Tora niet zullen laten vallen, maar machteloos stonden toen de Grote Moordenaar het echte kind tegen de muur sloeg, of diens hoofd met zijn laars verbrijzelde, of het met het openen van een gifkraan verstikte. Wat het rondtuttelen met de Tora voor effect heeft gehad op het collectieve (onder)bewustzijn van de joodse mannen, weet ik. Ik kan het zien vanachter de mechitsa, ik ‘weet’ het, want de scheiding tussen mij en hen roept een diep verlangen in mij op naar intimiteit, geen seksuele intimiteit, maar de intimiteit van de liefde tussen man en vrouw. Maar wat heeft het machteloos staan tegenover de moord op de kinderen en de moord op de vrouwen voor effect gehad op het collectieve (onder)bewustzijn van de joodse mannen? Dàt weet ik niet. Er wordt nooit over gepraat. Er wordt nooit naar gevraagd. Wordt er ooit over gedacht?

‘Desondanks word ik achtervolgd door de idee dat ik gedwongen kan zijn te vertrekken. En in deze vluchtfantasieën ontsnap ik alleen. Als ik denk aan vertrek, zie ik mezelf alleen in een treincoupé, op een vliegtuig, misschien met een andere man die ook heeft moeten vluchten. Maar nooit met een vrouw en een kind. Ik zie jullie tweeën altijd hier achterblijven, als Oostenrijkers in veiligheid overlevend. Misschien is dat de ware reden

waarom ik met jou leef, in plaats van met een joodse vrouw. Om te moeten vluchten met een vrouw en kind is het vreselijkste dat ik me kan voorstellen. Het mag wreed en onmenselijk klinken, maar ik wil geen joodse kinderen hebben.'

'En als ze me pakken? Dat is okee. Of ik nog een paar jaar leef of niet, doet er niet toe. Maar mijn dochter? Ik kan er zelfs niet aan denken. Als ik eraan denk, zie ik de beelden van kinderen in de concentratiekampen, en moet ik stoppen, het voelt alsof mijn hoofd in tweeën splijt.'

'Je moet er alles aan doen om jezelf en onze dochter te redden. Ontken dat ik haar vader ben, beschuldig me van alles waarvan je maar wilt, teneinde jezelf en onze dochter te redden. Mijn verdwijning zou toch een opluchting zijn voor jullie beiden.'

De bovenstaande bekentenis van een joodse man, genaamd Robert (althans zo heet hij in het boek), in **Wir wissen nicht was morgen wird, wir wissen wohl was gestern war: Junge Juden in Deutschland und Österreich** van Peter Sichrovsky, is de enige verklaring die ik ken van een man die uitlegt waarom hij geen joodse vrouw en geen joodse kinderen wil hebben - de gedachte dat hij met hen zou moeten vluchten, is tē ondraaglijk. Zijn niet-joodse vrouw moet zelfs, vindt hij, haar toevlucht nemen tot het ontkennen van zijn vaderschap als dat ertoe bij draagt dat zij en hun dochter overleven.

Ik had een vader die het omgekeerde wilde: juist wel een joodse vrouw en joodse kinderen, 'want ik wilde de Duitsers laten zien dat ze me niet te grazen hebben kunnen nemen,' zei hij mij toen ik ernaar vroeg waarom hij met mijn moeder was getrouwd. Mijn vader zette kinderen op de wereld als het - letterlijk te betasten - bewijs dat mijn vader had getriomfeerd over zijn belagers.

Imre Kertész heeft in het onvoorstelbaar prachtige boek **Kaddisch voor een niet geboren kind** geschreven hoe zijn hoofdpersoon juist dāt niet wil: het maken van een joods kind als bewijs te hebben 'overwonnen'. Zou Kertész zich bewust zijn geweest welk een ellende hij zich daarmee bespaarde? Kinderen maken is na de Sjoa geen onbevange aangelegenheid meer.

De hoofdpersoon van Kertész' boek zet juist geen kinderen op de wereld en weet zich met zijn leven geen raad. Mijn vader zette wél kinderen op de wereld en kreeg zijn trekken thuis. Toen ik mij los wilde maken van

hem, deed ik precies dat wat mijn opdracht was, mij door hem opgedrongen. Ik verhuisde naar Berlijn om te midden van de Duitsers te gaan wonen. Ik, jodin, had genoeg van de paranoia waarvan mijn leven was doordrenkt. Ik, jodin, wilde een daadwerkelijk contact met onze belagers. Maar dat was niet de bedoeling. Twee jaar lang sprak mijn vader niet met mij, zijn ‘collaborerende’ dochter.

Ik was goed opgeleid voor mijn rol van triomfstuk. Toen ik zes, zeven jaar oud was, kreeg ik van mijn hartsvriendinnetje te horen dat mijn grootouders waren vermoord. Daarop vroeg ik mijn vader of zijn ouders dan zulke slechte mensen waren geweest, want in mijn kinderlijke geest werden alleen slechte mensen vermoord. Mijn vader, des duivels, antwoordde dat ze helemaal geen slechte mensen waren geweest, maar inderdaad waren vermoord, ze waren ‘door de schoorsteen gegaan’. Ik begreep er niets van. Als zijn ouders door de schoorsteen waren gegaan, dan moesten ze eerst in een kachel zijn gestopt. Ik stond naast onze zwarte kolenkachel, zo'n bolle, die enigszins op stuk van een VW-kever leek, met een klem luikje bovenin, en brak me er het hoofd over hoe je twee volwassen mensen door dat luikje in zo'n kachel kon krijgen.

Leerde ik op dat moment over de ultieme machteloosheid van joodse vaders? Of pas later, tijdens de Cuba-crisis? ‘In deze vluchtfantasieën ontsnap ik alleen.’ Mijn vader zou niet vluchten als er weer oorlog kwam, zelfs niet alleen. Mijn vader zou een eind aan zijn leven maken als er weer oorlog kwam. Tijdens de Cuba-crisis kregen we dat te horen, tijdens een gesprek dat ging over de beste strategieën om te overleven. Ik was tien jaar, mijn zusjes acht en zes jaar. Mijn vader wilde niet nog eens een oorlog meemaken en zou zelfmoord plegen, maar had voor ons een ander advies. Het zou het beste zijn uit elkaar te gaan en ieder voor zich te proberen te overleven. Mijn moeder was het daar niet mee eens. En mijn zusjes ook niet. Zij geloofden dat bij elkaar blijven de beste overlevingskansen bood.

Het was een rationeel gesprek, dat slechts binnen de joodse context niet absurd en krankzinnig was. Maar hoe rationeel ook, wij, de kinderen, en (misschien?) zij, de vrouw, werden erdoor beschadigd. Op de man in ons huis konden wij, als het erop aan kwam, niet rekenen. Voor bescherming moesten we niet bij hem zijn, hij had geleerd dat hij die niet kon bieden.

Mijn vader kon het vege lijf redden. Maar zijn ouders, zijn broer, vriendinnetjes, kindermisjes, buurjongens, neefjes, tantes, leraren kon hij niet beschermen tegen de dood. Hij ging naar de treinen om familie, vrienden en kennissen te waarschuwen dat ze ter dood zouden worden gebracht. 'Niemand geloofde me, ik heb er niet één uit kunnen halen.'

Robert wil geen joodse kinderen, mijn vader wel, maar hij wilde alleen vader zijn tot er een nieuwe oorlog uitbrak. Dan zou mijn vader zelf een eind maken aan het vaderschap dat Robert ontkend wil hebben. Het komt kennelijk niet bij die twee joodse mannen op dat ze hun kinderen moeten verdedigen, en het komt kennelijk ook niet bij die joodse mannen op dat ze hun vrouwen en kinderen, moeders en tantes, secretaresses en minnaresses, kindermisjes en boekhoudsters kunnen verdedigen. Het lijkt wel of ze de gedachte daaraan aan de Israëli's hebben afgestaan - die er, overigens, ook veel slechter in slagen de hunnen, ons, te verdedigen dan zij voorgeven te kunnen.

Wat heeft het onze cultuur gedaan, het jodendom, de joodse beschaving, dat onze mannen - in een tijd dat het tot hun rol behoorde hun dierbaren en degenen voor wie zij verantwoordelijk waren te beschermen - niet in staat waren hun rol te vervullen? Diep in de ziel van de joodse mannen moet het antwoord daarop verborgen zijn. Wat betekent het weerloos te zijn als andere mannen tot moord overgaan?

Dat vraag ik me af. Ik wil weten wat dat betekent: man te zijn en weerloos, joodse man te zijn en weerloos.

In mijn weerloosheid heb ik geschreeuwd. In mijn weerloosheid heb ik geslagen. In mijn weerloosheid heb ik gezocht naar het pistool dat de man die mij sloeg en sloeg en sloeg ('Ik ben jouw privé-SS'er'), in huis verborgen had. Ik vond hem niet, ik schoot hem niet dood. Maar het scheelde minder dan niets. En ik weet sinds die tijd dat er mensen zijn die genoeg scheppen in het kwaad (hij) en dat er op de vraag hoe met hen om te gaan geen antwoord bestaat. 'Dood hen' is het advies van de Tora; dezelfde Tora die door de oude, zwakke en de jonge, sterke mannen gekoesterd en getutteld wordt. 'Dood hen' - ze kunnen het niet. Ze willen moeders zijn en zachtmoedig. Wie geeft hen ongelijk. 'Dood hen' - ze willen het niet. Ze willen vaders zijn, geen moordenaars. 'Dood hen', adviseert de God die weet dat wij zwakke knieën hebben en het pistool liever niet vinden.

Dat is wat de oorlog me heeft gebracht: dat de vertedering waarmee ik de mannen wil gadeslaan in hun zachtmoedigheid, vermengd wordt met jaloerse wanhoop: ik wil beschermd worden zoals het Kind, en weet dat dat niet kan. Dat is wat de oorlog me heeft gebracht: dat ik moet zeggen ‘hoe staat het met het “Dood hen” in de tekst met versierd is met die kronen en belletjes?’ Ik wil dat zij de Eeuwig hongerende Beul doden, ik wil dat ze mij leren de Grote Moordenaar te doden. Maar ik weet dat ze het niet kunnen, en ik weet dat ik het niet kan.

Houd haar goed vast, pas op, laat haar niet vallen, kijk uit dat ze niet valt, zit haar manteltje goed, nee niet zo, ja, zo, kijk, kijk, ach wie zal haar niet liefhebben, ach, wie zal niet van haar houden. Ach, wie zal haar beschermen?

Essay

Yves van Kempen
Zoekgeraakt in de oorlog
Proza van Carl Friedman

De moeder van Chaja, de vertelster in **Twee koffers vol** (1993) van Carl Friedman, werd op twintigjarige leeftijd als een ezel voor een kar gespannen om aardappels door de straten van Auschwitz te trekken. Dat was in het vernietigingskamp. Sindsdien leeft ze met de stelregel dat je het verleden maar beter kunt laten rusten omdat ‘een mens is wie hij is, niet wie hij is geweest’. Ze zwijgt er dan ook in alle talen over, overigens zeer tegen de zin van haar dochter die ervan uitgaat dat een mens wel degelijk is wie hij is geweest. Dat haar moeder zich zo opstelt, heeft vermoedelijk met een manier van overleven te maken. Er is nauwelijks ondraaglijker leed denkbaar dan het besef ooit een bestiaal bestaan geleid te hebben. Ook de tralievader uit Friedmans debuut is, om het met de woorden van Primo Levi te zeggen, een geredde, iemand die uit de vernietigingskampen van de nazi's terugkeerde. Evenals de moeder van Chaja overleefde hij de grootste monstruositeit uit de geschiedenis van de mensheid, de martelingen van de concentratiekampen, maar beiden kregen er een onherstelbaar beschadigd leven voor terug. Want ‘wie eens gemarteld is, blijft gemarteld worden. [...] Wie die kwelling heeft ondergaan, kan geen plaats meer vinden in de wereld, de gruwel niets te zijn geweest, blijft branden. Het vertrouwen in de mensen, door de eerste slag in je gezicht geschokt, door de marteling vernietigd, herstelt zich nooit.’ De levensgeschiedenissen die Carl Friedman vertelt, maken dat eveneens duidelijk.

Het citaat is afkomstig van Hans Mayer, een Oostenrijkse filosoof. Onder de naam Jean Améry werd hij vanwege zijn activiteiten in het Belgische verzet door de Gestapo opgepakt, gemarteld en vervolgens naar de Duitse kampen gedeporteerd. Auschwitz overleefde hij nooit, want in 1978 pleegde hij zelfmoord. Chaja's tante Selma deed enkele jaren na de bevrijding hetzelfde. Zij was een zus van haar vader. Mede omwille van foto's van haar en die van zijn ouders wil hij, tegen de zin van zijn vrouw in, een duo-koffer opgraven die hij in de oorlogsjaren ergens verstopte in een achtertuin. En daarmee een belangwekkend deel van zijn verleden.

Zoals uit deze voorbeelden blijkt, wordt in de twee boeken die Carl Friedman tot nu toe publiceerde, de Tweede Wereldoorlog gethemati-

seerd als een vervlechting van heden en verleden, een tijd die geweest is maar nooit voorbijging en steeds weer oplicht in het bewustzijn van de mensen die er slachtoffer van werden. Wel is er tussen beide novellen een verschil in de wijze waarop het oorlogsleed een plaats krijgt. In **Twee koffers vol** zit het door het verhaal geweven via allerlei verwijzingen naar het verleden van bijvoorbeeld haar ouders, naar het Amerikaanse geweld in Vietnam, de Russische tanks in de Praagse lente, de jodenhaat van een medestudente, het antisemitisme van Antwerpse burgers, verpakt in leuzen als stinkjoden of uitdrukkingen als 'jodenpark'. In **Tralievader** (1991) laait het oorlogsleed dank zij de 'tralievader' op elke pagina hevig op. Die kan niet zwijgen, die moet praten. Op zich in, naar zich toe, voor zich uit, van zich af en om zich heen praten. Praten, praten.

Trebibor, Majdawitz, Soblinka of Birkenhausen. Waar Jochel, zoals zijn vrouw hem een enkele maal noemt, heeft gezeten, doet er niet toe. De plekken hoeven ook geen naam te hebben, want het kamp zit in hem. Voorgoed. Het kampleven is na alles wat er in hem kapot is gemaakt, een niet kapot te krijgen ervaring. 'Ik heb kamp', is de zin die hij voor deze ongeneeslijke toestand heeft gevonden. Drie woorden waarin het besef zich samenbalt ooit in een beest veranderd te zijn. Onder barbaarse omstandigheden heeft hij honger, kou, uitputting, angst en de grofste vernederingen getrotseerd, heeft hij vuil, willekeur, eerloosheid en lichamelijke kwelling verdragen, een moord gepleegd en daar geen wroeging over gekend. Het enige wat hem spijt, is dat hij de doodsangst van Kapo Willi, een Duitse crimineel gespecialiseerd in het verkrachten van minderjarigen, niet langer heeft laten duren. Alleen daaruit al blijkt de complexiteit van het menselijk lot in een concentratiekamp. Hij kende maar één motto: overleven.

*Alles deed je, zelfs het ondenkbare. Je was een werktuig, een ding,
Reichseigentum. Zodra je te zwak werd om in het voorgeschreven tempo
 te werken, zodra je dat armzalige broodrantsoen niet meer waard dreigde
 te zijn, stuurden ze je met pensioen, voor eeuwig en onder de grond, wel
 te verstaan. Dat hield ik steeds voor ogen, geen moment liet ik mijn
 aandacht verslappen.*

Vaders kampfobie isoleert het gezin met drie kinderen van de buitenwereld, kleurt hun hele leven en trekt een onzekere wissel op hun toekomst. Er gaat geen dag voorbij of de ontsteltenis en weerzin over wat hem ooit is

overkomen, wordt op zijn omgeving overgedragen. Er is altijd wel iets (hoe onschuldig soms ook) om hem het concentratiekamp in herinnering te brengen. Aan de scheldwoorden en vloeken, de afranselingen, de gestreepte kampkledij, de bruinpapieren zak met twee gaten die *Unterhosen* heette, aan de kameraad naast je op de brits die op een ochtend ijskoud naast je ligt, de fysieke verminkingen aan het lichaam die slechts een fractie zijn van de geestelijke verminking, die vooral te zien is ‘in zijn gezicht. Niet zozeer in zijn neus of in zijn oren, hoewel die er groot genoeg voor zijn, maar in zijn ogen.’ Ze zijn solidair met hem. Waar hij lijdt, lijden zij met hem mee of proberen zich op enigerlei wijze in dat lijden te verplaatsen. Dat lukt niet altijd. Want behalve begrip (voor zover mogelijk uiteraard) roepen de beelden, waarschuwingen en angsten waarmee hij zijn kinderen opzadelt, ook verzet op. Maar vaker nog delen zij in de nachtmerrieachtige voorstellingen en plotseling geactiveerde angsten die onvoorziene omstandigheden of onschuldige activiteiten (zoals dansles) bij hem oproepen.

In veertig vaak tragikomische miniatures - vol kortgesneden zinnen, grimmige, soms zelfs messcherpe dialogen en onvoorstelbare anekdotes op momenten dat de vader het woord voert - verhaalt Carl Friedman van de lotsverbondenheid tussen hem en zijn kinderen. Ze vertelt er mooie staaltjes over. Neem bijvoorbeeld het ontroerend verslag waarin zij aan de spoordijk het mes dat vader in het diepste geheim in het kamp heeft gemaakt, op dezelfde behendige manier proberen te verbergen. De SS'ers ‘voelden overal, behalve in onze oksels. Ik liet dus het mes in mijn mouw glijden en zorgde ervoor dat het in mijn oksel hangen bleef’, heeft hij hun uitgelegd. Om de situatie voor zichzelf zo levensecht mogelijk te maken, houden ze zich bij de uitvoering van de truc voor dat ze, indien hij mislukt, doodgeschoten of vergast kunnen worden. Of neem het relaas over Max die met een riet je het bruine water uit een modderpoel drinkt om ook kamp te krijgen, en die zijn voeten in de ijskast legt om ze te laten bevriezen. Want zo alleen hoor je erbij, heeft hij begrepen, als je half verhongerd bent, tyfus hebt, een beetje vergast bent of op welke manier dan ook beschadigd.

Behalve dit soort kinderlijke ondernemingen is het toch vooral de taal die naar binnen toe verbindt, maar tegelijk ook van de wereld afsluit. Waar in het gezin woorden als *latrine*, *appèl*, *barak*, *crematorium* en *kamp* langzamerhand alledaagse begrippen zijn geworden en een duidelijke betekenis hebben, zijn ze voor de vrienden en vriendinnetjes abracadabra. De on-

overbrugbare kloven die daardoor ontstaan, worden in het verhaal 'Padvinderij' pregnant zichtbaar gemaakt. Wanneer de ik-vertelster (naar mag worden aangenomen Carl Friedman zelf) vraagt of ze, net als haar vriendinnetje Nellie bij de Kabouters mag, is het antwoord een onverbiddelijk nee. Haar moeder deelt het gezelschap kennelijk in onder de categorie te rooms, vader denkt er nog zwarter over en vergelijkt het met de Hitlerjugend. De dochter is even teleurgesteld totdat ze ontdekt waaraan ze gelukkig is ontsnapt:

*'Ik mag niet bij de Kabouters,' vertel ik de volgende dag aan Nellie.
'Jammer,' zegt zij, 'want dan mis je een heleboel: film en speurtocht
bijvoorbeeld. En Kamp.' 'Kamp?' herhaal ik met grote ogen.*

De dochter draagt haar vader op handen en verstrikt zich daarom het meest in zijn angsten en fantasieën. Natuurlijk slaagt ze er nauwelijks in om werkelijk in zijn wereld door te dringen, daarvoor liggen meeleven en ervaren hebben te ver uit elkaar. Maar hoe spookachtig de wereld er inmiddels voor haar is gaan uitzien, demonstreert een ander voorbeeld. Als de juf van school haar op een dag vraagt wat ze later wil worden, weet ze dat onmiddellijk: 'Onzichtbaar', zeg ik, 'dan kan de SS mij niet vangen.' Natuurlijk stuit haar opmerking op onbegrip en wordt de gedachte erachter niet herkend. Sterker nog, ze diskwalificeert zich met dit foute antwoord. De andere kinderen zitten goed met kapitein, verpleegster, brandweerman. Maar aan haar solidariteit met haar vader doet dat alles niet af, deze is er eerder het ultieme bewijs van.

Gedetailleerd, precies en bovenal liefdevol zoals dat past bij de geschiedenissen die hier worden verteld, legt Carl Friedman in **Tralievader** een kampsyndroom bloot. De effecten daarvan demonstreert ze door zich de ogen aan te meten van het bewonderende en verwonderde kind dat ze vroeger was. Wat toonhoogte, gevoel voor verhoudingen en nuchterheid van constatering betreft, doet haar boek regelmatig denken aan Jona Oberski's **Kinderjaren**, al ademt het een geheel andere sfeer.

Friedmans hoofdpersonen dragen de Tweede Wereldoorlog en de nazivervolging in zich mee als persoonlijke geschiedenissen die ze zowel verafschuwen als koesteren. Het pregnantste verschil tussen beide boeken is

dat ze in **Twee koffers vol** de tweede-generatie-problematiek minder verbindt aan het lijden van de vorige generatie, dan wel demonstreert aan de hand van een leeftijdgenote. Haar hoofdpersonage is nu twintig jaar, een seculiere jodin, die door de omstandigheden gedwongen op zoek gaat naar haar identiteit. Het verhaal speelt begin jaren zeventig. Ze heet Chaja (*zij leeft*) en studeert filosofie aan de universiteit van Antwerpen; van oudsher een stad met een joodse traditie. Breed heeft ze het niet; haar studie bekostigt ze met behulp van wat baantjes. Zo verdient ze 's morgens wat bij met het maken van grafkransen in een bloemisterij en 's middags doet ze de vaat in een onhygiënische spoelkeuken van een hotel waar de kakkerlakken vrolijk huishouden en haar op een dag naar de mond vliegen.

Als dat gebeurt, neemt ze op staande voet ontslag en komt ze via een advertentie waarin een kindermisje wordt gevraagd, in contact met het *fromme* gezin Kalman. Het zijn chassidische joden, volgelingen van de zeer orthodoxe Baäl Sjem Tov. Het is de bedoeling dat ze daar de tweelingzusjes Tzivja en Esja zal verzorgen, dat wil zeggen: verschonen, voeden en mee uit wandelen nemen naar het park. Een verplichting die zij niet lang zou hebben volgehouden als de vierjarige Simcha (*vreugde*) er niet was geweest. Hij is een wat timide, roodharige jongen die door zijn oudere broers voortdurend wordt gehoond omdat hij nog steeds niet zindelijk is. Zo is hij een uitgestotene in een wereld die alles van uitstoten weet. Chaja vat een bijzondere liefde voor hem op.

Simcha is gek op eenden en Chaja bezoekt ze bijna dagelijks met hem in het park. Haar filosofieschrift bevat daarom in plaats van aantekeningen voornamelijk getekende eenden. Het jongetje kent maar een wens: 'Ik wil geen vader worden', sprak hij vastbesloten. Ik word een eend.' Dat verlangen zal hem al snel noodlottig worden. Omdat hij niet kan zwemmen, verdrinkt hij bij zijn eerste poging zonder toezicht. Niet ondenkbaar is dat de knaap Chaja aan een jeugd doet denken die ze zichzelf gewenst zou hebben. In elk geval vertegenwoordigt hij voor haar vindingrijkheid, fantasie en (in tegenstelling tot wat ze tot dan toe heeft ervaren) vitaliteit. Het contact met de jongen betekent een keerpunt in haar leven. Vanwege hem zet ze haar filosofiestudie uiteindelijk opzij en geeft ze zich over aan de bestudering van de mozaïsche wet, de gebedenboeken en psalmen, en het gedachtengoed van de Baäl Sjem Tov.

Vooraf oorsprong en opvattingen van het chassidisme hebben Chaja's bijzondere interesse. Ze raakt geobsedeerd door de oorlokken, kaftans en

ideeënwereld van de chassidische joden. Behalve gevoelsmatig, zoekt ze ook rationeel naar raakvlakken, zich daarbij niets aantrekkend van de raadgevingen van haar vader die erop wijst dat hun orthodoxie hen isoleert van de werkelijkheid en daardoor hun leven tot een karikatuur maakt. Haar vader lijkt meer een man van het compromis. Voor hem is het al langer een uitgemaakte zaak dat het jodendom de catastrofen van de geschiedenis heeft overleefd dank zij het vermogen tot assimilatie en communicatie, en niet, zoals de Kalmans doen, door vast te houden aan esoterische tradities.

Dan is er verder meneer Apfelschnitt, oud en wijs, een bovenbuurman van haar ouders die steeds meer een leidsman voor Chaja is geworden. Voor hem zien de zaken er nog anders uit. Hij stelt zich juist op het standpunt dat er geen volk is dat zo veel concessies heeft gedaan om door de mensheid geaccepteerd te worden als het joodse. Apfelschnitt interesse gaat meer uit naar Isaac Luria, een zestiende-eeuwse kabbalist uit Safed, die verdedigde dat het joodse geloof de enige godsdienst is die verlossing belooft in ruil voor kritisch denken. Hij is er geheel en al van overtuigd dat het jodendom zijn overlevingskracht daaraan dankt. 'Bij ons verkeert het geloof altijd op gespannen voet met de logica. Die spanning wordt niet bestreden maar bevorderd', meent hij. Dat is een opvatting die kennelijk indruk maakt op Chaja, want uiteindelijk geeft ze haar filosofiestudie op om zich in het avontuur van de natuurwetenschappen te storten, geheel bewust van het feit dat ook een exacte wetenschap niet de laatste waarheid in pacht heeft.

Zo wordt Chaja voortdurend heen en weer geslingerd tussen de orthodoxie van de familie Kalman (waar ze zich niet prettig voelt omdat ze er vanwege haar spijkerbroek voor een Gomer, een tempelhoer, wordt aangezien), de milde eruditie van Apfelschnitt waarbij ze zich thuis voelt, en de verschillende houdingen die haar eigen ouders tegenover hun oorlogservaringen aannemen. Moeder tracht elk moment van de dag Auschwitz te vergeten, vader is obsessief bezig zijn koffers terug te vinden. Totdat ze het verband tussen deze verschillende levenshoudingen onderkent. Het zijn even zovele overlevingsstrategieën van een volk dat al eeuwenlang een leven van vervolgingen heeft gekend en kent, en waarvan de vertegenwoordigers steeds op hun manier, langs eigen lijnen van denken en handelen op de omstandigheden hebben gereageerd. Dat dit verleden nog lang niet voorbij is, heeft ze dan al lang begrepen. Onder de druk der omstandigheden zal haar moeder dat uiteindelijk ook toegeven:

Hij denkt dat die koffers hem terug kunnen geven wat de oorlog kapot heeft gemaakt. Berlijn, zijn jeugd, zijn vader en zijn moeder; alles wat hij toen had en was. Niet zijn koffers zijn zoek, maar hij is in die rotoorlog zoek geraakt. En eigenlijk wij allemaal.

Het is een niet geringe prestatie van Carl Friedman dat ze in **Twee koffers vol** een zo complexe problematiek als de situatie van de joden zichtbaar maakt in een glashelder verhaal, waarin ze verschillende theorieën, meningen en levenshoudingen schijnbaar moeiteloos en in ieder geval onbevooroordeeld bij elkaar brengt. Ondertussen vertelt ze ook nog eens een boeiend verhaal. De twijfels en dilemma's van de jonge vrouw Chaja die ze tot haar hoofdpersoon heeft gemaakt, zijn zo authentiek neergeschreven dat ze in haar eigen biografie lijken te passen of in te passen. Net als in **Trahevader** is haar taalgebruik onopgesmukt en heeft ze voldoende ruimte gelaten voor humor, relativering en zelfs sarcasme. Daardoor wordt zelfs de meest onverdraaglijke ervaring die er geweest is of geweest zal zijn, toch nog draaglijk gemaakt door een onverwoestbaar optimisme waarmee naar de wereld en de toekomst wordt gekeken.

Medewerk[st]ers

Tamarah Benima is hoofdredacteur van het *NIW* (*Nieuw Israelitisch Weekblad*). **Andreas Burnier** [DEN HAAG, 1931] debuteerde in 1965 met *Een tevreden lach* (Querido) en publiceerde sindsdien ruim twintig boeken (romans, verhalen, gedichten, literaire en wetenschappelijke essays). Gezamenlijke publikaties: met Chris Rutenfrans, *Mag de dokter doden? Argumenten en documenten tegen het euthanasiasme* (Querido, 1986) en met Caroline van Tuyl van Serooskerken, Sanne Bruinier, *En al die onaangenaamheden omdat je geen man bent. Brieven van een jonge schilderes rond 1900* (Contact, 1993). Binnenkort verschijnt *De wereld is van glas* (roman, Meulenhoff). **Sjuul Deckwitz** [AMSTERDAM, 1952] schrijft gedichten, verhalen en romans, en publiceert regelmatig in *Opzij*. Publikaties: *Zegenrijke staat van sherry* (Van Gennepe/Sara, 1990), *God aan het IJ* (Van Gennepe/Sara, 1993). September 1995 verschijnt haar roman *Gelijk de zee*. **Carl Friedman** [1952] is vertaalster/journaliste en schrijfster. Publikaties: *Tralievader* (Van Oorschot) en *Twee koffers vol* (Van Oorschot). **Joke J. Hermesen** [1961] studeerde letteren en filosofie, en is als onderzoeker verbonden aan de Faculteit Wijsbegeerte van de K.U.B. Publikaties: *Belle van Zuylen tussen Verlichting en Romantiek* (Van Gennepe, 1990) en *Nomadisch narcisme. Sekse, liefde en kunst in het werk van Lou Andreas-Salomé, Belle van Zuylen en Ingeborg Bachmann* (Kok Agora, 1993). **Yves van Kempen** zie *Lust & Gratie* nr. 42. **Chris Keulemans** is schrijver en programmamaker in De Balie te Amsterdam. Publikaties: *Overal om me heen is ruimte* (Van Gennepe) en *Een korte wandeling in de heuvels* (Van Gennepe). **Menno Kraan** vertaalt uit het Russisch. Vertalingen voor *De Groene Amsterdammer*: Limonov, Lidia Ginzburg en Rozanov. **Bobbi Linschoten** [1956] vertaalt voor de Schorerstichting, *Lover en* uitgeverij Lemniscaat. Werkt samen met Ria van Hengel aan een vertaling van *I Ching*. **Ineke van Mourik** [1949] is sinds 1983 redacteur van *Lust & Gratie* en publiceerde de roman *Tropenritme* (In de knipscheer, 1988). Werkt aan de roman *Het lege kwartier*. **Sonja Pos** [1936] is schrijfster en vertaalster. Recente publikaties: *Een paar woorden per dag* (novelle, Contact, 1985), *De eigen tijd* (gedichten, Contact, 1988) en *Daglicht* (roman, Contact, 1994). Werkt ook als docent 'creative writing'. **Larisa Rejsner** zie het literaire essay van Antoine Verbij. **Selma Schepel** volgde een opleiding als beeldend kunstenaar, maar studeert nu klassieke Semitische talen. Zij is werkzaam als columniste bij het dagblad *Trouw* en *Ad Valvas*, het weekblad van de V.U. **Antoine Verbij** is adjunct-hoofdredacteur van *De Groene Amsterdammer* en self-made specialist op het gebied van de Russische literatuur. **Annie Wright** is videokunstenaar, schrijfster en vertaalster. Binnenkort verschijnt haar vertaling van Aletta Jacobs' *Herinneringen* (The Feminist Press, New York).

[Nummer 46]



1924

Patty Brandhorst

‘God damn this energy, thank God for it’

Portret van een schrijfster

Onlangs verscheen in het Engelse weekblad The Spectator een brief waarin een vrouw, die anoniem wenste te blijven, het volgende beweerde:

In de jaren veertig heeft Vita Sackville-West aan mijn grootmoeder een kist gegeven met daarin persoonlijke eigendommen. Samen hebben ze de kist verzegeld en opgeschreven dat ze niet geopend mag worden voor 1996. [...] Ik heb de kist geerfd, onder de voorwaarde dat hij volgend jaar in Engeland geopend zal worden.[...] Zeer waarschijnlijk bestaat de inhoud uit een aantal dagboeken, een ongepubliceerd manuscript, plannen voor de tuin die nooit zijn gerealiseerd, een schilderij van Carrington [...].

Hoewel het vooralsnog een raadsel is wat hiervan waar is, is een dergelijk voorval kenmerkend voor het waas van geheimzinnigheid dat rond de persoon van Vita Sackville-West hangt sinds haar zoon Nigel Nicolson vlak na haar dood haar autobiografie vond en deze publiceerde in **Portrait of a Marriage** (1973). Door deze uitgave en door de biografie Vita van Victoria Glendinning, die tien jaar later verscheen, werd Vita Sackville-West bekender om haar leven dan om haar werk. Een populariteit die na de verfilming van **Portrait of a Marriage** in 1989 nog meer groeide. Hoewel deze BBC-serie weinig overeenkomsten vertoonde met de strekking van het boek, was het de filmmakers wel gelukt de sfeer van het verhaal vast te houden.

Ook mijn nieuwsgierigheid werd geprikkeld door het zien van **Portrait of a Marriage**, maar pas echt obsessief werd die toen ik het boek had gelezen. De autobiografie die Vita Sackville-West in 1920 onder een grote boom schreef, is erg emotioneel en liet me niet onberoerd. Tijdens het lezen van **Portrait of a Marriage** verwonderde ik me keer op keer over de tijdloosheid van het verhaal. Ruim zeventig jaar geleden geschreven, maar met een emotie en verlangen die ook vandaag nog zo herkenbaar zijn en tot de verbeelding spreken. Indruk maakte bovendien de wijze waarop Vita en

Harold hun huwelijk vorm gaven, een onconventionele verhouding die niet alleen mij ideaal in de oren klonk.

Pas nadat ik voor het eerst Sissinghurst en Knole had bezocht, kon ik me ertoe brengen Vita's literaire werk te lezen. Voor die tijd was ik zo in de ban van haar leven dat ik het geduld daarvoor niet kon opbrengen. Ik wilde alleen maar *over* haar lezen: Glendinnings biografie, **Portrait of a Marriage** en de vele briefwisselingen. Alles wat er maar was te vinden over haar, over de Sackville's, over Knole, Sissinghurst verslond ik. Ik kocht haar boeken wel, maar telkens als ik erin begon, kwam ik er al snel achter dat ze me niet konden boeien. Haar literaire werk had niet de betovering en de geheimzinnigheid die de persoon Vita omgaven; het miste die enorme emotie die zij in haar autobiografie had gestopt. Virginia Woolf doelde hier waarschijnlijk op toen zij Vita op 19 november 1926 schreef:

En is er ook niet iets obscuurs in jou? Iets in jou dat niet resoneert: misschien is dat met opzet -je laat het er niet uit komen - maar ik zie het ook bij anderen en bij mijzelf: iets ingehoudens, onuitgesproken - God mag weten wat. [...] Het zit trouwens ook in wat je schrijft. In datgene wat ik kernachtige transparantie noem, schiet je soms ook te kort. Ik zal je hierover toespreken op Long Barn.

Woolfs woorden waren zeer treffend: zij betroffen zowel Vita de schrijfster als Vita de vrouw. Dat ze Vita ook raakten, blijkt uit haar brief aan Harold die zij direct na het ontvangen van Woolfs 'psychologische dreun' schreef:

Verdomd die Virginia, ze heeft de vinger op de zere plek gelegd. Er is inderdaad iets onuitgesproken. Maar wat is het, Hadji? Iets dat niet resoneert, iets dat niet tot leven komt.

Niet alleen in haar werk maar ook in haar huwelijk en in haar relaties met anderen behield Vita altijd een zekere afstandelijkheid. Er waren talloze zaken die haar ter harte gingen, alleen kon ze zich er niet aan overgeven; ze hield zich in, zoals Woolf schrijft. Dat die afstandelijkheid haar relaties vergalde, vond Vita zelf 'minder erg', maar dat het haar werk beïnvloedde, was wel een probleem, zoals zij ruimhartig toegaf.

Ondanks die tekortkoming had Vita's werk tijdens haar leven veel succes: ze schreef drie flinke bestsellers en won twee belangrijke prijzen. Daar-

naast zorgde zij er bijna in haar eentje voor dat de Hogarth Press, de uitgeverij van de Woolfs, kon uitgroeien tot een winstgevend bedrijf. In totaal publiceerde ze zestien fictie-werken, twaalf dichtwerken, negen biografieën, twee reisverslagen en twaalf andere nonfictie-werken. In de jaren vijftig schreef ze wekelijks columns voor **The Observer** en **The New Statesman**, die gebundeld werden uitgegeven. Aan de populaire reeks tuinboeken die zij schreef (**In your garden, In your garden again, More for your garden en Even more for your garden**) kwam een eind omdat zij naar eigen zeggen geen originele titel meer te bedenken wist. Verder is er nog een enorme hoeveelheid ongepubliceerd werk die voornamelijk uit erotische en liefdespoëzie bestaat. Deze gedichten werden niet uitgegeven omdat ze slecht waren, integendeel, ze waren eerder te gewaagd voor die tijd.

Nadat mijn geestdriftige bewondering voor Vita's leven in rustiger vaarwater was gekomen, stortte ik mij voor het eerst echt uitgebreid op haar literaire werk, dat - zo ontdekte ik nu - wel degelijk iets extra's bevat. Terwijl ik mij op Sissinghurst door de gigantische hoeveelheid manuscripten heen werkte, viel mij op dat er een enorme vlotheid uit haar geschriften straalt. Vaak zijn haar boeken in één ruk geschreven, met een gedrevenheid die ik eerder over het hoofd had gezien. Al van jongs af aan wilde Vita schrijfster worden en vanaf haar achtste schreef zij jaarlijks een aantal boekwerken vol, hetzij in het Engels, hetzij in het Frans of Italiaans. Van essays tot tragedies, van proza tot poëzie. Niet dat alles even literair is, zeker niet haar jeugdwerken (*Juvenilia*), maar haar hele oeuvre getuigt van een enorme hoeveelheid energie, discipline en een rijke fantasie.

Knole, het landgoed waar Vita opgroeide, was uitermate geschikt voor de ontplooiing van de fantasiewereld van een kind. Het huis is van het begin af aan dan ook een terugkerende factor in Vita's leven en werk. Daar lagen haar 'wortels', daar bestond de aristocratie zoals zij die kende, daar ontwikkelde zij haar vrouw-zijn. Knole was alles voor Vita: zij schreef dat geen enkele liefde de plaats van haar geboortehuis kon innemen. En Harold wees er in zijn dagboeken op dat hij nooit bang hoefde te zijn voor Vita's verliefdheden, behalve dan voor haar liefde voor Knole. Het feit dat ze het landgoed niet kon erven omdat ze een vrouw was, liet diepe sporen achter in haar leven; was ze immers een man geweest, dan was het haar niet ontnomen.

Wellicht is dit de reden voor de tweeslachtigheid die Vita ervoer: het ge-

voel geboren te zijn in een verkeerd lichaam, of misschien in de verkeerde tijd, alhoewel zeer zeker niet op de verkeerde plek. Knole en haar seksuele ambivalentie zijn twee factoren die onlosmakelijk met elkaar zijn verbonden, zoals zij in **Portrait of a Marriage** laat zien.

In **Knole and the Sackvilles** en in **The Heir**, een novelle met de ondertitel **A Love Story**, beide uit 1922, beschreef Vita heel duidelijk wat de strijd om het behoud en het uiteindelijke verlies van Knole voor haar betekende. Zo erft in **The Heir** Peregrine Chase, een bankmedewerker uit Wolverhampton, na de dood van zijn tante het landgoed Blackboys. Omdat hij absoluut niet op het landgoed wil wonen, gaat hij er heen om een veiling te regelen zodat de boel verkocht kan worden. Zijn onverschilligheid slaat echter om in liefde. Het huis wordt gesensualiseerd tot een erotische vrouw die al zijn zorgen wegneemt en hem kalmeert: 'Blackboys kreeg hem in een liefdevoller en vastberadener greep dan welke vrouw dan ook.' Op het laatste nippertje besluit hij het familiegoed te redden. Maar hij vocht niet alleen voor zijn huis. 'Oh nee, nee; meer, veel meer dan dat. Hij vocht voor het enige waarvan hij hield. Vocht om datgene waar hij zielsveel van hield te behoeden van roof.'

Dat **The Heir** een van Vita's meest toegankelijke werken is - de schrijfstijl komt overeen met die van haar autobiografie - is mogelijk te danken aan het feit dat het hier ook om een overweldigende emotie gaat. Toch weet Vita ook afstand te houden en spot ze zelfs hier en daar met haar aristocratische afkomst:

Miss Chase lag op haar immense met rode zijde beklede hemelbed, dat zo hoog reikte als het plafond. Haar gezicht werd bedekt door een laken, maar daar zij een hoge, aristocratische neus had, plooidde het laken omhoog, eindigend in een punt.

Wie foto's van Vita heeft gezien, zal begrijpen dat ze hier haar eigen 'familiewapen' beschrijft: de Sackville-neus, het teken van aristocratie.

The Heir is een aantal jaren geleden opnieuw uitgegeven in één bundel met **Seducers in Ecuador** (1924), vermoedelijk omdat ze allebei qua stijl en vertelwijze afwijken van het merendeel van Vita's oeuvre. Zo valt **The Heir** op door de luchtige en humoristische stijl en is **Seducers in Ecuador** geschreven in opdracht van Virginia Woolf voor de Hogarth Press. Vita schreef het 'hoog op de bergtoppen en naast groene meren' tijdens een vakantie met Harold in de Dolomieten en droeg het op aan haar nieuwe vriendin.

Door **Seducers in Ecuador** werd ze min of meer geaccepteerd door de Bloomsbury-groep als zijnde een schrijfster van hun tijd.

In **Seducers in Ecuador** breekt Vita met de chronologische structuur: in de eerste zin verklapt de verteller reeds de afloop van het verhaal. En halverwege de eerste bladzijde wordt de lezer aangesproken met de woorden dat ‘voor lezers die van spanning houden dit geen goed verhaal is’. Maar door de manier waarop Vita het verhaal heeft geschreven, is het wel degelijk boeiend.

Seducers in Ecuador, dat door de titel in eerste instantie door boekhandelaars werd geweigerd, is stilistisch en inhoudelijk een modern verhaal. De hoofdfiguur Arthur Lomax, van wie meteen al wordt verteld dat hij zal worden opgehangen, gebruikt gekleurde zonnebrillen om een andere wereld te beleven. Hij raakt gefascineerd door het contrast tussen werkelijkheid en illusie. Hij prefereert het laatste, waardoor het slecht met hem afloopt.

Ook de meer traditionele vertelling, **The Edwardians**, die op 29 mei 1930 bij de Hogarth Press verscheen, gaat over het leven op een landgoed dat verdacht veel op Knole lijkt. Vita kreeg het idee voor dit verhaal tijdens een vakantie met Harold in Rapallo in de lente van 1929. Ze schreef Virginia Woolf: ‘ik zal het deze zomer schrijven en mijn fortuin maken. [...] Het zit vol met de aristocratie. Ik denk dat het om snobistische redenen alleen al erg populair zal zijn.’ Ze schreef het zowel voor haar plezier als om geld te verdienen. Dat jaar had Harold onder druk van Vita namelijk besloten zijn diplomatieke loopbaan op te geven en het was nu aan haar in hun levensonderhoud te voorzien. Bovendien wilden de jongens studeren en stond er een verhuizing op het verlanglijstje.

In **The Edwardians**, waarin ‘geen enkel personage volledig verzonnen is’, laat Vita een van hen afstand nemen van het sociale leven, zoals ze later ook zelf zou doen. Enerzijds werd ze gedreven door de passie haar eigen leven in te delen, anderzijds identificeerde ze zich volledig met haar ‘genetische erfenis’: haar aristocratische bloed. Beide drijfveren stonden op gespannen voet met elkaar, en dit komt tot uiting in de twee hoofdpersonen van **The Edwardians**, Sebastian en Viola. Sebastian is een mooie, donkere jongeman die tegen alle regels van de aristocratie naar zijn eigen hart luistert; Viola is schuchter, moeders mooiste niet en houdt zich vast aan de regels zoals die al honderden jaren bestaan. Ofwel, Vita zoals ze had willen zijn en Vita zoals ze (in haar ogen) werkelijk was. Dit onopgeloste, innerlijke conflict is als een rode draad door de vertelling gewoven.

Binnen twee weken werd al duidelijk dat **The Edwardians** een bestseller was; Virginia en Leonard Woolf 'haalden het geld binnen als sardientjes in een net'. Een jaar later verscheen haar tweede bestseller, **All Passion Spent**, waarvan de verkoopcijfers nog sneller stegen. Dit was zeer welkom daar de Nicolsonson intussen Sissinghurst Castle hadden gekocht. **All Passion Spent** werd alom geprezen en door velen als Vita's beste prozawerk gezien. Dat vond ze zelf ook. Maar liever nog dan de erkenning als prozaschrijfster, wilde ze gezien worden als dichter.

Vita's schrijflust werd vaak gestimuleerd door iets wat in haar leven gebeurde: een voorval met de kinderen, haar huwelijk of een liefdesaffaire. Hiervan getuigt met name haar poëzie, bijvoorbeeld de erotische sonnetten voor Mary Campbell en de vele ongepubliceerde liefdesgedichten voor vele andere minnaressen. Dat vooral haar amoureuze escapades haar aanzetten tot het schrijven van poëzie, komt waarschijnlijk doordat zij gepaard gingen met grote emoties, die vaak te complex voor haar waren en die ze niet in het openbaar kon uiten. Ook haar beroemdste gedicht **The Land** is een liefdesbetuiging, maar een minder aanstootgevende. Het gedicht is een eerbetoon aan het pastorale leven in *the country*, in dit geval de provincie Kent, waar Knole ligt. Het idee voor **The Land** kreeg Vita in 1921, maar ze begon er twee jaar later pas daadwerkelijk aan te schrijven. Het kwam voor het eerst uit in 1926 en er waren al een paar oplagen verschenen toen Vita in het jaar daarop, tijdens haar verblijf in Perzië, hoorde dat ze er de Hawthornden-prijs voor zou krijgen. John Drinkwater overhandigde haar deze prijs in juni 1927 met de woorden dat **The Land** 'de mooiste versregels bevatte die in deze eeuw geschreven waren'.

The Land is een verslag van de vier seizoenen met de daarbij behorende traditionele bewerking van het land, zoals Vita die zelf had aanschouwd en zoals ze die graag terug zou zien. In een tijd van opkomende mechanisatie probeerde ze de eeuwenoude kennis en vaardigheden vast te leggen. Dit deed ze onder andere door het gebruik van archaïsche termen als '*Boeotian, droil, yeavy, reasty, kexen, undern*', waarvan ze vaak zelf de uitspraak niet wist.

Meteen na de publikatie van **The Land** bedacht ze een vervolg, niet zoals Virginia Woolf voorstelde over een klein dorpje, maar over haar andere liefde: de tuin. Ze schoof het idee de wonderen van de bloeiende tuin vast te leggen echter steeds verder voor zich uit - tot in 1939 de Tweede

Wereldoorlog uitbrak. De tuin was een luxe tijdens de oorlog, maar een houvast voor Vita om deze eenzame en angstige tijd door te komen en in het gedicht **The Garden** beschreef ze op nagenoeg dezelfde wijze als in **The Land** de vier seizoenen zoals zij die als hovenier van dichtbij meemaakte. Alhoewel het gedicht niet zo lang is als de 2500 regels van zijn voorganger, is het zeker niet minder fraai. Desondanks sloeg de dag voordat **The Garden** in 1946 gepubliceerd zou worden, de onzekerheid toe en verstopte Vita zich in het bos. Zij had het gevoel dat ze ‘gefaald had als hovenier, gefaald als dichter’. In oktober van het jaar daarvoor had ze haar angst al uitgelegd in een brief aan Harold:

Wat mij een beetje zorgen baart, is dat ik geen aansluiting meer heb bij de poezie van vandaag de dag. [...] Ik zie dat de invloed van Eliot en de school van Spender-Auden oppermachtig is - maar ik kan er niet meer bij. Het ligt gewoon niet in mijn aard.

Haar angst was ongegrond. **The Garden** had direct succes, vooral door zijn traditionele karakter dat aansloot bij het nostalgische verlangen naar de vergane glorie en het leven van voor de oorlog. In hetzelfde jaar dat het gedicht verscheen, kreeg het de Heinemann-prijs, en het geld werd gebruikt om nieuwe azalea's te kopen.

Hoewel **The Land** en **The Garden** de basis vormden voor Vita's felbegeerde reputatie als dichter, zijn beide dichtwerken vandaag de dag in een vergeetboekje geraakt.

Het keerpunt in Vita's leven was de aankoop van Sissinghurst Castle. Zij verruilde het sociale leven voor *the country life* teneinde in alle rust te kunnen schrijven en tuinieren. De vele parties, Londen en het aristocratische leven waren voorbij. Vita wenste niet langer deel te nemen aan ‘the smart set’. Zo zegde ze zelfs een uitnodiging van Buckingham Palace af omdat ze simpelweg geen zin had zoveel geld voor een nieuwe jurk uit te geven. De enkele keren dat ze nog in Londen was, waren allesbehalve aangenaam. In een brief naar Harold in september 1934 schreef ze:

Gisteren ging ik in Londen min nieuwe kleding passen. [...] Maar ik haat winkels met al die vrouwen die over kleren praten. Ook haat ik het mezelf te zien in spiegels [...]. Ik walg echt verschrikkelijk van mijn uiterlijk. Om gedwongen naar mezelf te kijken in een lange spiegel is een absolute kwelling voor me.

Sissinghurst hervormde Vita's leven net zo radicaal als zij op haar beurt het landgoed vorm zou geven. Ze restaureerde de ruïne, richtte de toren in als haar werkkamer en kwam daar alleen nog uit om te tuinieren, te slapen of te eten. In 1938 verscheen haar dichtbundel **Solitude**, waarin ze haar verlangen naar rust beschrijft:

Night came again to heal my daily scars;
 Shreds of myself returned again to me;
 Shreds of myself that others took and wove
 Into themselves, till I had ceased to be
 Poor patchwork of myself was all unripped
 And stitched again into some harmony
 Like the pure purpose of an orchestra
 I rode my horse across a moonlit cove
 And found therein my chained Andromeda.

Weer kwam de nacht mijn dagelijkse wonden helen,
 Rafels van mijzelf keerden tot mij weer,
 Rafels van mijzelf, door anderen afgenomen
 En in henzelf verwoven, tot ik niet meer bestond
 Het armzalig lapwerk van mijzelf was losgetornd
 En weer gehecht in een soort harmonie
 Als de onvervalste bedoelingen van musici
 Ik reed mijn paard terug naar een maanbeschenen grot
 En vond daar mijn vastgeketende Andromeda

Vertaling Chawwa Wijnberg

De Vita die zo van het alleen-zijn hield, verafschuwde de eenzaamheid. Op een klem gescheurd papiertje dat ik in een van haar dagboeken vond, staat bijvoorbeeld: '*I love to be alone but I hate to be lonely*' - een zin die ook herhaaldelijk in de brieven aan haar minnaressen is te lezen. Maar wie een afgelegen kasteel koopt en zich opsluit in een toren, kan eenzaamheid verwachten. Dat Vita die eenzaamheid tegelijkertijd haatte, had te maken met de reeds genoemde ambivalentie in haar karakter. Eén deel in haar verlangde naar rust, het andere deel zocht avontuur, opwinding en gevaar. Ze schreef dat laatste toe aan haar zigeunerbloed en noemde het een 'vloek waar ze te zwak en te veel mee ingenomen was om mee af te reke-

nen'. Het maakte haar onzeker en verlegen. In gezelschap stotterde ze en wist ze zich vaak geen raad. Toen ze een lezing moest geven voor de Royal Society of Literature, schreef ze na afloop aan Harold dat ze zich 'gekwetst en verkracht' voelde alsof ze 'in het openbaar uitgekleeft was'. Ze moest schrijven; het was de enige manier waarop ze zich kon uiten. Niet te kunnen schrijven was het ergste dat haar kon overkomen. Daarvan getuigt het briefje dat ze in 1953 naar Harold schreef:

Liefste, ik moet je gewoon nog even melden hoe gelukkig ik weer aan het schrijven ben. Het maakt dat het leven weerzin heeft. [...] Ik heb me zo ongelukkig gevoeld de afgelopen twee of driejaar, omdat ik niet in staat was te schrijven; echt bezorgd ben ik geweest, ik dacht dat het voorgoed voorbij was.[...] Het leven in een denkbeeldige wereld die zoveel echter lijkt dan de gewone wereld, houdt me op de been.

Die gewone wereld werd steeds moeizamer voor Vita. Haar gezondheid ging langzaam maar zeker achteruit en het werd noodzakelijk haar krachten zo gericht mogelijk te gebruiken. Na enkele jaren Sissinghurst woonde ze het gezamenlijke eten niet meer bij omdat dat vaak op het tijdstip plaatsvond waarop ze het best kon schrijven. De kokkin zorgde voor voldoende koude schotels in de koelkast, die Vita kon nuttigen wanneer ze maar wilde. Vaak was dat pas halverwege de nacht. Het grootste gedeelte van de dag werkte ze in haar turn en in de namiddag begon ze met schrijven. Ondanks haar verlangen naar rust en afzondering bleef ze zich zo nu en dan in *muddles* storten, die ze vervolgens weer verwerkte in haar poëzie. Alleen waren deze lang niet meer zo heftig als voorheen. Vita had haar wilde haren verloren, ze trok zich meer en meer terug en hield zich bijna alleen nog maar bezig met haar Sissinghurst, alwaar ze de tuinen aanlegde die nu zo beroemd zijn. Met de eenzaamheid nam ook haar onzekerheid toe. Naast het gevoel mislukt te zijn als hovenier en dichter bekreep haar ook de angst als moeder gefaald te hebben. Haar zonen, Ben en Nigel, begreep ze niet goed. Ze deelde het gezin op in groepjes: Harold en Nigel, de vrolijke en humoristische optimisten, en Ben en zichzelf, de teruggetrokken en verlegen Sackvilles. Maar naarmate Ben ouder werd, voelde ze zich ook bij hem steeds minder op haar gemak. Hij maakte haar verschrikkelijk verlegen door soms urenlang zonder een woord te zeggen voor zich uit te staren. Vita maakte de overige familieleden duidelijk dat:

ze niet meer met Ben alleen gelaten wilde worden, niet wetend hoe ze die ongemakkelijke stiltes op moest vangen. Het briefschrijven ging hen alle vier beter af dan praten - hoewel Vita's brieven aan haar zonen nogal geforceerd waren. Ze wist dat ze 'niet zulke wijze en amusante brieven' kon schrijven als Harold, maar dit maakte ze weer goed door haar openhartigheid. Het waren Harolds brieven die het zo gecompliceerde gezinsleven de luchtige toon gaven die het nodig had. Zo beantwoordde hij een ietwat verdrietig briefje van de toen negenjarige Nigel, die net een aanvaring met zijn moeder had gehad, als volgt:

Het is een goede regel altijd eerst iets te vragen voordat je iets verschrikkelijk gevaarlijks gaat doen. Dus als je zegt: 'Mammie, mag ik proberen met mijn stelten op het dak van de broeikas te lopen?' dan zal zij waarschijnlijk zeggen: 'Maar natuurlijk, lieveling', daar zij absoluut een ruimdenkende vrouw is. En als je zegt: 'Mammie, mag ik een vuurtje stoken in mijn bed?' zal ze weer zeggen: 'Natuurlijk, Nigel.' Het is alleen zo dat ze graag wil dat dit soort dingen van tevoren gevraagd worden.

In totaal werden er meer dan twaalfduizend brieven over en weer geschreven, waarvan tienduizend tussen Vita en Harold. Hun familie is een van de best gedocumenteerde, en alleen daarom al is het begrijpelijk dat er zoveel aandacht aan Vita is besteed. Maar louter gewaardeerd worden vanwege haar onconventionele karakter en haar vooruitstrevende ideeën over het huwelijk zou voor haar niet genoeg zijn: ze wilde erkenning als dichter. Niet slechts in **The Oxford Garden Book of Verse**, niet als 'Lady Nicolson' en niet als 'vriendin van Virginia Woolf'. Dat het werk dat Vita heeft nagelaten van een ander niveau is als dat van Woolf staat buiten kijf, maar om met de woorden van de laatste te besluiten:

You're an odd mixture as a poet. I like you for being 'outmoded' and not caring a damn.





1924

Joanne Trautmann Banks

Vier verborgen brieven

Zoals de meeste lezers van de **Virginia Woolf Miscellany*** weten, is de werkkamer van Vita Sackville-West in de elizabethaanse toren op Sissinghurst Castle vrijwel onaangeroerd gebleven sinds Vita stierf in 1962. Vanachter een gesloten ijzeren hekwerk in de deuropening kijken toeristen naar een verstard tafereel. Het licht valt door vensters met stenen middenstijlen op versleten vloerkleden en azuurblauw aardewerk dat Vita meebracht van haar reizen naar Perzie in de jaren twintig. Haar boeken staan nog steeds zoals zij ze heeft gerangschikt - poëzie aan de ene kant en tuinboeken aan de andere kant. Op het oude eikehouten bureau staan de foto's waar ze elke dag naar keek. Een ervan is een studioportret uit 1929 van Virginia Woolf. De kamer als geheel wekt de indruk dat de geschiedenis ervan al jaren geleden is afgerond.

Onlangs echter, deed de ondernemende Nederlandse studente Patty Brandhorst, die op Sissinghurst de manuscripten van Vita Sackville-West ordende en catalogiseerde, een ontdekking waardoor de oude kamer weer tot leven kwam. Toen zij op een dag aan het bureau zat, ontdekte ze drie laden onder het gehavende bovenblad. Uit één daarvan haalde zij vier nog onbekende brieven van Virginia aan Vita tevoorschijn.

Waarom waren deze vier brieven weggestopt, terwijl Vita, enkele jaren na Virginia's dood, alle andere brieven had laten uittikken voor eventuele publikatie? De enige aanwijzing is een aantekening die Vita met potlood bovenaan de brief schreef die ik het nummer 349IA heb gegeven. 'Niet voor M', schreef ze. 'M' was 'Mac', Miss Macmillan, Vita's secretaresse van 1936 tot 1958, en ook degene die de brieven uittikte. Blijkbaar bevatten de vier brieven een aantal passages die Vita, als altijd beducht voor een schandaal, niet aan het grote publiek wenste prijs te geven. De situatie was extra gecompliceerd omdat Miss Macmillan jaloers was op Vita's minnaressen, aangezien Mac zelf verliefd was op Vita. Zij hadden een kortstondige affaire gehad in de herfst van 1938, en na afloop was Mac ontroostbaar en klampte ze zich op een irritante manier aan Vita vast.¹ Het is dan ook mogelijk dat Vita de brieven wilde verbergen voor haar secretaresse. Niettemin, degenen die de volledige briefwisseling hebben gelezen, vinden Vita's censuur waarschijnlijk vreemd. Er staan weliswaar een aantal

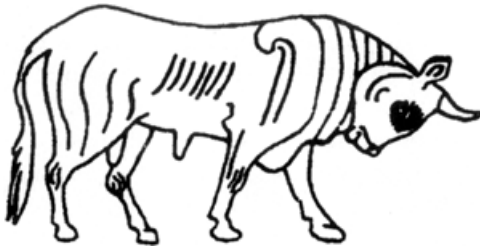
pikante zinsneden in de verborgen brieven, maar Vita gaf brieven door aan de typiste met zinnen die niet minder duidelijk waren. Ofwel ze maakte ze onleesbaar, net als in de gepubliceerde brief 2073, waar Virginia klaarblijkelijk iets ongezoutens had geschreven over Vita's liefdesleven.² Bovendien bevat brief 343IB, afgezien van een terloopse toespeling op Vita's minnares van dat moment, niets wat een dubbelzinnige geest ook maar in de verste verte zou interesseren. Het blijft dus de vraag waarom deze brieven apart in een la terechtwamen.

Het publiceren van deze brieven roept, zelfs tientallen jaren na de dood van de hoofdpersonen, de telkens terugkerende vraag op of hier geen sprake is van voyeurisme of een schending van de privacy. Elke bezorger worstelt met deze vraag. Dit gold met name voor Nigel Nicolson toen hij, eveneens in de werkkamer van zijn moeder, het manuscript vond dat de basis zou vormen voor **Portrait of a Marriage**.³ Het is niet mijn bedoeling hier opnieuw met argumenten te komen ten faveure van de publikatie van verborgen materiaal. Ik vermeld slechts dat ik er over heb nagedacht en dat ik Vita's stilzwijgen - er waren geen instructies bij de brieven - beschouw als toestemming in de traditionele zin van de Engelse wetgeving, en dat deze brieven de huidige reputatie van geen van beide vrouwen schaden.

Toch bevatten zij nog een aantal kleine verrassingen.

Ten eerste blijkt uit een passage geschreven op 8 augustus 1938 ('Het was prettig dat ik je weer eens bij me had [...] zelfs in een minder uitgesproken vorm') dat Virginia jaren langer dan wordt gedacht duidelijk fysiek geïnteresseerd was in Vita. De passage wordt vanzelfsprekend gebracht als een grap, maar ze is niettemin uniek. Alle overige flirtende zinsneden in de latere brieven zijn ofwel nostalgische toespelingen op het begin van hun verhouding in 1925, of zogenaamd bedoeld om Vita jaloers te maken. Over ditzelfde onderwerp lezen we in het postscriptum van brief 2627A de meest onverbloemde woorden die Virginia Woolf ooit schreef over haar eigen seksuele behoeften en die van Vita: 'zoals je weet, hou je nu van meerdere mensen, van vrouwen bedoel ik, lichamelijk bedoel ik, beter, vaker en lijfelijker dan van mij.'

Duidelijker kan het bijna niet. Een andere passage in brief 2627A bevat niet meer dan een vleugje seksualiteit. Op het gevaar af te vervallen in pseudo-freudianisme - maar het amuseert me ook - vind ik haar bijzonder genoeg om te vermelden omdat Woolf, in deze context, schijnt te spelen met het begrip mannelijkheid. Kort en goed gezegd, ik heb het



The bull

By Vita Sackville-West

*Now sinks another day to rest
On summer and her leafy ways
By the last golden light caressed
The farmstead drowns in the haze
Of slanting light in rungs and reins
From heaven slung across the Weald
Above the pricking of the vanes,
More golden than the ripening field
Within the hedgerow squares ensealed*

*The owl with short and silent stroke
Deadly to field-fare or to mouse,
Slants from the apple to the oak
Across the orchard near the house,
And through the grasses creep the small
Creatures of twilight, hid by day,
The snail beside the garden wall,
The mole on his myopic way*

*The kindly trees protective stand
Around the farm less old than they,
And drawl their shadows on a land
Tilled by a man's forgotten hand,
But still beneath his grandson's sway,
And silent as an empty fane
The barn with doors flung wide
Drinks in the rays of golden rain
On ropes and pulleys, sacks of grain,
A summer evening's pride*

uit Miscellany - nummer 43, 1994

over de stier. Deze staat centraal in Vita's jongste gedicht, en daarom kan Virginia er nauwelijks omheen wanneer ze kritiek levert, maar desondanks geniet ze er duidelijk van. Ze is met name tevreden over Vita's beschrijving van de stier als 'mannelijk, arrogant en alleen', zoals ze zegt. Nauwkeuriger gezegd, Virginia had zelf om het gedicht gevraagd in termen die op zichzelf al de moeite waard zijn. In haar voorgaande brief aan Vita (9 augustus 1932), vraagt ze of Vita een gedicht wil schrijven 'voor mij alleen, een zeer lang, zeer gedegen, stoer, stevig en krachtig gedicht - bijvoorbeeld over een boerenwagen⁴ of een stier - zo een die voor altijd onbevredigd door je stallen loopt.' Vita deed haar best hieraan tegemoet te komen.

In diezelfde brief, 2627A, speelt Virginia opnieuw met *gender*-kenmerken wanneer ze het heeft over de 'de oude-vrijsterachtige bemoeizucht' van haar echtgenoot. Dit beeld staat in schril contrast met de lust van de stier en van het naschrift, maar het heeft een meerwaarde. Normaliter is oude-vrijsterachtige bemoeizucht een milde vorm van kritiek, maar aangezien Virginia bijna nooit over Leonard klaagt in haar brieven of dagboeken, valt het des te meer op. Het beeld benadrukt wat ik nu beschouw als een duidelijk thema in hun huwelijk. Dit thema is terug te vinden in verschillende brieven aan Vita (bijvoorbeeld de nummers 1969 en 2068), waarin Virginia zich enigszins beklaagt over het feit dat ze niet zo vrij kan leven als ze zou willen omdat Leonard haar, uit bezorgdheid over haar gezondheid, beteugelt. Hij is zo goed voor haar, vindt ze, en ze is hem zo tot last geweest dat ze zich moet neerleggen bij de rust die hij haar voorschrijft. Ze beklaagt zich ook bij Ethel Smyth (3165), maar hier lijkt ze veeleer een excuus te zoeken om verlost te zijn van Ethels soms vermoeiende aanwezigheid (3166, aan Vita).

Deze bevestiging van het thema van Leonard-als-beheerder is onmisbaar duidelijker dan eerdere uitspraken en bevat eveneens een intrigerende verklaring voor haar eigen gedrag in reactie hierop. Ze noemt haar onderwerping aan Leonard beschamend, maar ook 'mijn enige heldendaad'. Wat zou ze hiermee bedoelen? Haar schaamte wordt ongetwijfeld deels veroorzaakt doordat ze zich afzet tegen de onafhankelijke Vita, maar die heldendaad dan? Woolf impliceert verder dat ze 'haar plichten als huisvrouw' vervult, een uitspraak die ik in deze context nauwelijks als sarcastisch zou betitelen. Ze schijnt ervan overtuigd dat ze heldhaftig haar eigen aard verloochent om die van Leonard te schragen en hun huwelijk niet te belasten. Doch 'heldendaad' kan net zo goed, maar dan op een on-

bewuster niveau, betekenen dat het werkelijk moet vergt van Virginia om zelfs degene die haar het meest na staat te vertrouwen.

Naast deze zeer persoonlijke gegevens bevatten de nieuwe brieven alle verrukkelijke elementen die we gewoonlijk in Virginia's correspondentie aantreffen - haar gevatheid, haar gefascineerd-zijn door de concrete werkelijkheid en haar levendige reactie op de literatuur en het leven. De brieven worden hier weergegeven volgens de in deel I van **The Letters of Virginia Woolf** gehanteerde methode, maar zijn voorzien van een extra uitgebreide annotatie. Het copyright van de brieven is in handen van Quentin Bell en Angelica Garnett, die ik dankzeg voor de toestemming om ze te publiceren. De originelen zijn in het bezit van Nigel Nicolson op Sissinghurst, behalve brief 343 IB, die hij als dank aan Patty Brandhorst gaf.

Eindnoten:

- * Virginia Woolf Miscellany, Special Summer Issue, 1994
- 1 **Victoria Glendinning**, *Vita, het leven van Vita Sackville-West* Uitgeverij Vita, Amsterdam, 1994
- 2 **Nigel Nicolson** en **Joanne Trautmann** (eds), *The Letters of Virginia Woolf, deel IV* Harcourt Brace Jovanovich, New York, 1975-1980
- 3 **Nigel Nicolson**, *Portret van een huwelijk* De Bezige Bij, Amsterdam, 1994 Zie met name het voorwoord
- 4 **Woolf** had al een gedicht gekregen, of ten minste een versregel, over een boerenkar in Sackville-Wests gedicht "Sissinghurst" (1930) met de opdracht "Voor V W" In een passage over de nachtelijke stilte op de boerderij, schrijft Vita "Daar staat de boerenkar dom met zijn schacht omhoog" (*Collected Poems* Double-day, Doran & Company, Garden City, NY, 1934) Woolf associeert kar en stier opnieuw wanneer ze, in 1936, "Sissinghurst" vermengt met het gedicht over "de eenzame stier" en het resultaat kwalificeert als "het beste wat je ooit hebt geschreven" (*Letters*, deel VI)

Brieven Virginia Woolf

Briefnummer 2627A
Woensdag 24 augustus [1932]

Aan V. Sackville-West
Monk's House, Rodmell, Sussex

Ik had eerder willen schrijven, maar ik werd overstroomd door mensen. Ja, het is een mooi gedicht.¹ Ik vind het prachtig. Ik hou van de zacht zeilende zwaai van je woorden, die, net als mijn witte uil², onverbiddelijk neerduiken op het onderwerp zelf. Ik zou graag willen dat je een oneindig aantal stilleven schreef - ik krijg nooit genoeg van feiten over de kaardebol, de woelmuis, het vliegend hert, het dwerggrund, het lam, het... - kortom alle dieren - zoals jij dat doet; zoals ik ook hou van de woorden en zelfs de laarzen van Lord Kilbracken³ - 'mannelijk, arrogant, alleen' - dat vond ik mooi; contemplatief oog zonder ooglid⁴ - dat ook. Ik heb alleen mijn twijfels over de laatste regel. De stier die ik zag, wist dat hij ging sterven.⁵ Misschien is de klim naar de verhevenheid en de algemeenheid te steil na die kruipertjes en beestjes, maar wellicht is dat alleen mijn prozaïsche blik.⁶ Mijn God, wat ben ik jaloers op jullie dichters! Heeft de rest nog wel zin? Ga alsjeblieft zo door, rondwandelen met beenkappen en over muren spiedend in stallen - als dat het goede woord is.⁷

Ik vertrek morgenvroeg naar Essex voor een bezoek aan mijn broer. Daar zijn geen stieren - alleen maar moerassen, boten, modder en een vriendelijk soort ongemak. Zoals altijd schaamde ik me gisteren voor mijn behoefte om te vertroetelen; jij zou zoiets nooit doen; in feite is het mijn enige heldendaad, de mensen laten geloven dat ik graag vertroetel, als antwoord op Leonards oude-vrijsterachtige bemoeizucht. En à propos, zou jij niet net zo onzelfzuchtig moeten zijn? Harold mompelde iets over dat *je vaak duizelig bent*; en het is de plicht van de echtgenote om zich, net als ik, volledig te onderwerpen aan duizeligheid, of wat dan ook. Geen ruimte meer, anders zou ik je het zeer melancholieke verslag doen van mijn jaloezie ten opzichte van al je nieuwe liefdes.⁸

V.

En wanneer zie ik je weer? want, zoals je weet, hou je nu van meerdere mensen, vrouwen bedoel ik, lichamelijk bedoel ik, beter, vaker en lijfelijker dan van mij.

Briefnummer 3431A
Maandag 8 augustus [1938]

Aan V. Sackville-West
Monk's House, Rodmell, bij Lewes, Sussex

Nee, we hebben de telefoon niet over horen gaan, vanwege het gehamer, denk ik⁹ - en ook, bedenk ik me, omdat we weg waren.

Maar ik heb het telegram ontvangen¹⁰; en ik heb Ben (in Londen) geschreven om hem te bedanken; ik ben in de oude artikelen gedoken, en ik denk dat ik dit werk zelf moet doen; ten eerste zijn ze belangrijk voor een goed begrip van zijn persoonlijkheid, en bovendien heel erg boeiend. Maar er zijn er nog een heleboel in Londen en misschien zou Ben, wanneer hij weer terug is, er een boek met uittreksels van kunnen maken.¹¹ Maar dat is iets voor later - je zegt immers dat hij in september naar Amerika gaat.¹²

Het was heel aardig van hem om me dat aan te bieden.

Leonard zegt dat hij geschreven heeft over de hondententoonstelling¹³; die op een of andere vreemde manier gecombineerd moet worden met een bezoek aan zijn moeder. Ik hoop dat dat lukt - dat bekort mijn familiebezoek.

Ja, het was prettig dat ik je weer eens bij me had - dat is dubbelzinnig uitgedrukt. Heel prettig, zelfs in deze minder uitgesproken vorm.¹⁴ Dus waarom niet nog een keer?

Dank zij mijn verbazingwekkende behendigheid, werd de Nieuwzeelandse radioverslaggeefster (weet je nog die vrouw die opbelde?) overstelpt door fijngevoeligheid en kon ze het niet over haar hart verkrijgen een familiebijeenkomst te verstoren, zodat ze, goddank, in Newhaven bleef.¹⁵

Harold is zo op de radio.

Ja; we hebben gekeken naar het onweer in de heuvels.

V.

Briefnummer 3431B
11 augustus [1938]

Aan V. Sackville-West
Monk's House, Rodmell, bij Lewes, Sussex

Vrouwe Vita Sackville-West,

Ja; we zijn maandag om 3 uur precies bij de Wasserij. Angelica speelt momenteel in alle graafschappen **Needle** van Gammer Gurton¹⁶; maar als Quentin niet bezet was, zou ik hem de uitnodiging geven. Volgens mij heeft Gwen zo'n goede smaak wat mensen betreft dat ik geen enkel bezwaar heb honden te gaan kijken met haar.¹⁷ Trouwens, Edgar, Leonards broer, die gek is van honden, is op de tentoonstelling naar die honden van je gaan kijken; en al wat ze deden, na lang wachten, was in een kamer klimmen en gaan zitten. Het publiek was om absolute stilte verzocht.

Na ongeveer een uur kwam de hond weer naar beneden. Verder niets - geen reddend werk, geen levens gered. Mr. Colbourne was in tranen. Genoeg nu over honden.

Wat ik je wilde zeggen (oh, die hamer, die hamer - ze installeren vandaag het balkon); ik zou zo graag zien dat je inging op het verzoek van de Hogarth Press.¹⁸ Het is heel belangrijk voor me steun van jou te krijgen. Ten eerste bezwijken we bijna onder de politico-poëten; en ik wil een dichter die een dichter is om het evenwicht te herstellen. En voor het publiek zou jouw naam zowel gezond verstand als poëzie betekenen. En ik zou graag je mening horen. En je hoeft maar zelden manuscripten te lezen. En de H.P. is naar mijn mening half jouw peuter. Hij zou nooit een nieuw verenkleed van 12.000 pond hebben gekregen zonder jou. Dus stem alsjeblieft toe.

Nee, ik heb Harold toch niet gehoord, ik luister bij vlagen; (jou heb ik vanmorgen net gemist) maar ik wil graag iets over de Windsors horen. Clive heeft de Kents ontmoet. En alleen roddels over de koninklijke familie slepen mijn oude schoonmoeder nog door de eindeloze middag-visites - we gaan er zo een afleggen in Uckfield. Oh, wat is het heet - en wat zou het prettig zijn hier te te blijven!

V.

Briefnummer 3491A
Zondag 26 februari [1939]

Aan V. Sackville-West
52, Tavistock Square W.C.1

Ja natuurlijk, een uitstekend idee - diner op 31 maart.

Als je me alleen wilt spreken, kom dan vroeg.

De herdershond in Piccadilly was een grapje - een door Potto bedacht gerucht en mij in het oor gefluisterd bij het vuur.¹⁹

Ja; ik ben het met je eens. Over het leven bedoel ik.²⁰ Maar ik heb er bezwaar tegen dat vluchtelingen er snippers afnijpen. We zijn naar Woburn House gegaan... ze zijn thee komen drinken - En ik geef niet graag taartjes aan aardige mensen in vodden.²¹ Verder gaat het heel goed - ik hou van Hampton Court in de zon - Chaucer en dergelijke. En Vita. Goeie genade - als je denkt dat Harold gevaar loopt, dan is autorijden volgens mij heel wat erger. Bijna een ongeluk vandaag. Maar natuurlijk, als L. zou gaan vliegen, zou ik ook zo reageren, en jij zou zeggen: mijn lieve Virginia, wat ben je toch dwaas. Wat vermoedelijk de waarheid is. Maar ik begrijp deze dwaasheid.

Waar is de boerderij? Ga je er iets mee doen?²²

Maar in 1940 loopt mijn jaar onthouding²³ af, en dan is mijn smaak weer intact en mijn geest weer scherp; dus schrijf je gedicht. ['The Garden', 1946].

En Leonardo?²⁴

Dit is Ethels manier van brieven schrijven - ze heeft een papiertje met cijfers erop. Zo doof als ze was had ze laatst haar halve benenwagen in een viltten pantoffel [vanwege een eksterroog].

Potto's V.

Een liefdesbrief - van wie denk je? - van Winnaretta de Polignac²⁵

Als je eens wist hoeveel complimenten ze me maakt; en hoe ze me vraagt op te houden met mijn gesnater en haar W. te noemen naast andere suggesties. (Ik dacht dat Winnaretta de naam van een laxemiddel was.) Dit om je jaloers te maken.

Vertaling van de 'Four Hidden Letters', uit **Virginia Woolf Miscellany**, Special Summer Issue, 1994 Marianne Gossijne

Eindnoten:

- 1 'The Bul', voor het eerst gepubliceerd in *Vita Sackville-West's Collected Poems*
- 2 Op Rodmell Zie ook de *Letters* en *The Diary of Virginia Woolf* waarin Virginia Woolf de uil verweeft met beschrijvingen van een van haar flauwtjes
- 3 Sir Arthur Godley, privé-secretaris van Gladstone en tweede staatssecretaris voor India Hij was in juni van datzelfde jaar overleden en Virginia Woolf had kort daarvoor zijn *Reminiscences of Lord Kilbracken* (1931) gelezen
- 4 In werkelijkheid 'De nacht kruipt verder, de ene ster/van het contemplatief oog zonder ooglid/Staart door de halfopen staldeur,/Onveranderlijk, emotioneel, hoogmoedig' (Mijn cursivering)
- 5 'de oude eenzame stier/Die niet weet dat hij moet sterven'
- 6 Al in 1925 had Virginia Woolf Vita Sackville-West in dezelfde termen over haar poëzie geadviseerd, maar kwam toen tot een tegengestelde conclusie over 'verhevenheid en algemeenheid' 'Ik wil de gewoonten van regenwormen, de dagelijkse kost in het armenhuis exacte gegevens over concrete feiten [] Daarna ga je naar zonsondergangen en transparante bladeren en dat soort dingen, die ik dan, met mijn geest stevig geworteld in de feiten, dolgelukkig tot me zal nemen' (*Letters*, deel III) J J Wilson maakte mij tijdens een gesprek duidelijk dat Virginia Woolf via Vita indirect poëzie kon schrijven
- 7 Virginia Woolf gebruikt de Schotse term *byre* in plaats van het Engelse *cow shed*
- 8 In die tijd Evelyn Irons en Olive Rinder Zie voor de details Victoria Glendinning, *Vita, het leven van Vita Sackville-West*
- 9 De Woolfs voegden een bibliotheek en een veranda toe aan de bovenverdieping van Monk House
- 10 Een telegram van Vita met de mededeling dat haar zoon Benedict Nicolson voorstelde Virginia te helpen met *Roger Fry* door de essays van Fry te annoteren
- 11 Ben Nicolson heeft nooit een dergelijk boek gepubliceerd, maar later, als redacteur van *Burlington Magazine*, schreef hij regelmatig over Fry's bijdrage aan de kunstgeschiedenis
- 12 Om in het Fogg Museum te studeren
- 13 Vita had de Woolfs voorgesteld elkaar te ontmoeten bij een hondententoonstelling in Uckfield, Sussex, waar een zekere Mr Colbourne zijn herdershonden kunstjes liet doen Leonards moeder logeerde bij haar vierde zoon, Edgar, in het nabijgelegen Buxted, wat een aantal verplichte familiebezoeken betekende
- 14 Vita was op 2 augustus in Rodmell blijven slapen en de volgende dag gebleven Virginia Woolf schreef in haar dagboek 'Maar ik vind het prettig dat Vita er is, weer helemaal zichzelf [] Ze was weer bijna zoals vroeger'
- 15 Tijdens het bezoek van Vita werd Virginia gebeld door de haar onbekende Coralie Anderson, die vroeg of ze de volgende dag op bezoek mocht komen Virginia was overrompeld en nodigde haar op de thee bij haar schoonfamilie op 4 augustus
- 16 De negentienjarige Angelica Bell maakte deel uit van de London Village Players, een toneelgroep, voor die ene zomer gevormd door oud-studenten van Michel Saint-Denis
- 17 Virginia had een hekel aan Gwen St Aubyn, die zowel de zuster was van Harold Nicolson als de minnares van Vita, en ze stoorde zich altijd aan haar aanwezigheid (Zie de *Letters*)
- 18 Leonard Woolf had Vita gevraagd toe te treden tot de adviescommissie van de Hogarth Press, die bestond uit de 'jonge politico-poeten' Auden, Spender en - ruimer genomen - Isherwood, en ook Rosamond Lehmann en Virginia Woolf zelf Vita ging niet op de uitnodiging in Virginia klaagde regelmatig dat de poëzie van de jongere generatie zo prekerig was Zie bijvoorbeeld 'The Leaning Tower' (1940)

- 19 In haar brief van 19 februari had Virginia Vita geplaagd ‘Het gerucht gaat dat er onlangs een grote langharige herdershond op Piccadilly is gesignaleerd BIJ navraag bleek hij V Sackville-West te heten’ De stilzwijgende kritiek was ‘en je hebt niet eens een afspraak met mij gemaakt’ Het verschijnen van ‘Potto’, die natuurlijk Virginia's als grap bedoelde bijnaam voor haarzelf was wanneer ze Vita schreef, gaat in Virginia's latere brieven vaak samen met haar jaloezie In haar antwoord ontkende Vita dat ze in Londen was geweest (*The Letters of Vita Sackville-West to Virginia Woolf*)
- 20 Vita had geschreven ‘Mijn god, wat is het leven aangenaam, als je het op de juiste manier aanpakt’ (*The Letters of Vita Sackville-West to Virginia Woolf*)
- 21 Woburn House, aan Upper Woburn Place bij Tavistock Square, was het door de joodse gemeenschap in Londen ingerichte opvanghuis voor vluchtelingen Onder hen waren ook de gasten van de Woolfs, Robert en Mela Spira, die Oostenrijk waren ontvlucht na de *Anschluss* Virginia Woolf beschrijft haar inspanningen voor hen in *Diary*, deel V en in *Letters*, VI, waar ze klaagt ‘De politiek komt veel te dichtbij’
- 22 Vita had het naast Sissinghurst gelegen stuk grond Bettenham gekocht en verpachtte die aan een boer
- 23 Onthouding van poezie en het ontmoeten van nieuwe dichters, een gelofte die Virginia had gedaan nadat ze het stuk *On the Frontier* van Auden en Isherwood had gezien op 12 februari Op 19 februari schreef ze Vita dat het stuk ‘slecht heel goed op een vervelende manier’ was (*Letters*, deel VI)
- 24 De Woolfs hoopten dat Vita een biografie zou schrijven over Leonardo da Vinci, maar dat deed ze niet
- 25 Winnaretta Singer, de dochter van de Amerikaanse naaimachine-miljonair, huwde in 1893 met prins Edmond de Polignac en werd een toonaangevende figuur in Parijse intellectuele kringen Haar vriendin Ethel Smyth vond De Polignac een uitmuntend musicienne en schilderes

Maaïke Meijer

‘And all your body asking still for mine’

Inleiding tot de sonnetten van Vita Sackville-West

Er zijn mensen die tot een andere tijd behoren dan die waarin ze leven. Vita Sackville-West was zo iemand: ze was puur elizabethaans. Shakespeare en John Donne hadden haar leer-meesters en vrienden kunnen zijn. Of andersom natuurlijk: Vita, dan Vitus of Vitello genaamd, had de leermeester en vriend kunnen zijn van Shakespeare en Donne.

Vita Sackville-West (1892-1962) leefde met de Engelse geschiedenis. Ze groeide er letterlijk in op. Het hobbelpaard waarmee ze speelde, had in de zeventiende eeuw toebehoord aan de vierde graaf van Dorset. Grootgebracht op de uitgestrekte landgoederen van het kasteel Knole doolde ze vaak door de driehonderd kamers en zalen, en voedde ze haar rijke fantasie met de historische taferelen die zich daar hadden afgespeeld. Haar eerste (tiener)gedichten waren ballades over lang geleden gestorven familieleden die met Willem de Veroveraar naar Engeland waren gekomen. Op de voor ons onvoorstelbaar jeugdige leeftijd van veertien jaar schreef Vita al een roman (**The Tale of a Cavalier**) en lange toneelstukken in het Frans, geheel in alexandrijnen. Een tweede roman, **Richelieu**, ook in het Frans, was gereed voor haar zestiende jaar en besloeg 370 pagina's. Het schrijven van teksten die zich onveranderlijk in grandioze historische *settings* afspeelden, was haar grootste genoeg. Het leek alsof de geschiedenis voor haar werkelijker was dan haar eigen tijd: de eeuwwende van 1900. Niemand die dit overigens beter heeft gezien dan Virginia Woolf, de vriendin met wie Vita veel later een *amitié amoureuse* onderhield.

Daarom is het begin van Virginia's roman Orlando - waar Orlando in de zeventiende eeuw een passie beleeft met de Russische prinses Sacha - het onvergetelijkst. Virginia zag Orlando/Vita als de beeldschone renaissance-prins, die zij in sommige opzichten ook altijd is gebleven.

Al Vita's ijverig bij elkaar gepende jeugdwerk bleef ongepubliceerd. Zij liet een drama in verzen in 1909 in eigen beheer drukken - ze was toen achttien jaar oud. In 1915 verscheen tijdens de oorlog nog een bundel in eigen beheer. Vita's officiële debuut viel in 1917, toen **Poems of West** and

East uitkwam bij Bodley Head. Ze kreeg direct gunstige kritieken, en dit beeld bleef bepalend. Gemiddeld elke twee jaar verscheen van Vita een bundel, roman, biografie of (vanaf midden jaren dertig) een tuinboek. Gezien de forse vaart die haar produktie nam - ze schreef tot haar dood in 1962 in dit tempo - is het geen wonder dat ze ook elf sonnetten op een dag kon schrijven. Deze elf sonnetten worden in dit nummer van *Lust & Gratie* gepubliceerd. Ze maken deel uit van een cyclus van tweeëntwintig gedichten. Het zijn mooie sonnetten, in een fraaie vertaling van Chawwa Wijnberg. Niet alleen qua vorm Shakespeare-sonnetten (drie kwatrijnen en een tweeregelig distichon, met de wending vaak aan het einde van de twaalfde regel), maar ook qua inhoud sterk teruggrijpend op de elizabethaanse poëtische liefdestaal. Bovendien gaat het hier onmiskenbaar om lesbische sonnetten, waarbij de ik-figuur de positie kiest van de trotse minnaar, die zich sterk bewust is van de eigen erotische capaciteiten.

Alvorens iets te vertellen uit de *chronique scandaleuse* (voor ons *amusante*, omdat wij gelukkig niet verward zijn in Vita's complexe liefdesaffaires) die de ontstaansgeschiedenis van deze sonnetten vormt, ga ik eerst in op de sonnetten zoals ze zich aan de lezer voordoen. Een bewaard gebleven gedicht overleeft zijn context immers. Shakespeare's onsterfelijke sonnetten ('*Shall I compare thee to a summer's day? / Thou art more lovely and more temperate*') hebben voor de genietende lezers ook geen gram uitleg nodig. Vita's sonnetten laten een ritme zien (jambische pentameters, zoals het hoort in een Shakespeare-sonnet) en een enigszins archaïserende taal. De eerste regels geven vaak het beknopte 'programma' voor het hele vers. Verder is er klassieke, masculiene beeldspraak (de geliefde wordt bijvoorbeeld vergeleken met een citadel die moet worden veroverd of behouden) en er zijn vele inversies (omkeringen van de woordvolgorde) zoals in het zesde sonnet:

We both have known your beauty, both enjoyed
our passion, as a shared and secret thing;
On that account, each other we avoid.

De beschreven verhouding heeft het karakter van een driehoeksrelatie: de geliefde moet worden gedeeld met een medeminnaar waarbij er een haast even intense relatie van haat, jaloezie en nieuwsgierigheid met de rivaal ontstaat als met de geliefde zelf. Het interessante is dat Vita daardoor cultureel gezien de positie inneemt van de mannelijke rivaal. Eve Sedwick beschreef in **Between Men** dat de relaties tussen mannen gestructureerd

worden via vrouwen. Rivaliteit, ook rivaliteit om het bezit van een geliefde, is een krachtig verbindend element tussen mannen. Vita neemt die ‘mannelijke’ positie in, maar ze herschrijft deze tegelijk in lesbische zin. In een aantal gedichten, bijvoorbeeld in het derde sonnet, klinkt de vrees door dat zij zich toch niet met de eerste, mannelijke minnaar zal kunnen meten:

Now am I helpless since my mortal foe
Is one I cannot meet on equal ground;
He has advantages he does not know;
His hands are free; my hands by thongs are bound.

Het niet met open vizier kunnen rivaliseren om de geliefde heeft alles te maken met het feit dat het gaat om een heteroseksuele versus een lesbische affaire. De lesbische liefde moet geheim blijven - althans in Vita's tijd. Ook dat spreekt uit enkele van deze sonnetten. Interessant is dat Vita's poëtische inname van de mannelijke rol sterke gelijkenissen vertoont met de wijze waarop Elly de Waard heden ten dage gebruikmaakt van het klassieke heteroseksuele liefdesidroom en dat ten dienst stelt aan lesbische doeleinden. Evenals Sackville-West valt De Waard regelmatig terug op de zeventiende-eeuwse taal en conventies.

Voor de *chronique scandaleuse*, de context waarbinnen deze cyclus is ontstaan, kunnen we terecht bij de meeslepende biografie van Victoria Glendinning. Glendinning vertelt hoe de Nicholsons in 1927 het jonge echtpaar Roy en Mary Campbell ontmoeten, die vlakbij Long Barn - de residentie van de Nicolsons - zijn komen wonen. Roy is een talentvolle Zuidafrikaanse dichter, die zich in Engeland wil vestigen. Mary is een schilder en een beeldschone donkere bohémienne: ze gaat vaak gekleed in broeken als een ‘*little lord Fauntleroy*’. Vanwege zijn zwervende leven tot nu toe maakt Roy op Harold de indruk van ‘*another Rimbaud*’. De vriendschap tussen de Nicolsons en de Campbells bloeit, totdat Mary Vita op 2 september 1927 op zeer directe wijze verleidt. Vanaf dat moment zien Vita en Mary elkaar elke dag, meestal 's avonds; ze wandelen door de bossen en de lanen en bedrijven op intense wijze de liefde. Ondertussen heeft Vita ook nog een ‘*amitié amoureuse*’ met Virginia Woolf, en daarnaast heeft ze af en toe nog een *one night stand* met een andere Mary: Mary Hutchinson. Om de zaken nog verder te compliceren mogen de Campbells in een

cottage op Long Barn komen wonen - zonder huur te betalen, want ze zijn arm. Roy weet echter nog van niets. Als hij enkele maanden later verneemt wat zich tussen Vita en Mary afspeelt, breekt de hel los op Long Barn: er volgen eindeloze scènes tussen Roy, Mary en Vita in wisselende samenstellingen, waarbij Vita uiteindelijk van Mary afziet uit respect voor Roy, die zij mocht. Roy mocht haar ook. *'I am tired of trying to hate you'*, schrijft hij haar. In feite hebben de 'mannen' (Vita en Roy) onder elkaar over Mary beschikt, die tegen deze gang van zaken dan ook heftig protesteert. Vita voelt zich desalniettemin steeds ellendiger en bezoekt Virginia Woolf:

and poured out the whole horrid saga and its subplots.
Virginia was astringent ('I hate being bored'), critical,
slightly disgusted and - as she later admitted - jealous. She
told Vita she was making a mess of her life and muddling all
her relationships. Vita was reduced to tears. - Glendinning blz 184

Direct na dit drama schreef Vita de eerste elf sonnetten van deze cyclus in één avond. Aan Harold - die intussen in Berlijn werkte - schreef ze *'Unfortunately they* (de sonnetten) *are so b.s.* [the Nicholson's code-word for "homosexual"; from "back-stairs"] *that they are quite unprintable. But I feel they acted as a sort of catharsis to a great many pent-up feelings.'* Toch heeft deze catharsis-poezie de decennia overleefd die ons van haar ontstaan in 1927 scheiden. Zij wordt hier voor het eerst gepubliceerd. Veel van deze verzen zijn nog altijd buitengewoon genietbaar. Lees en oordeel zelf.

Literatuur

Victoria Glendinning, *Vita; the Life of Vita Sackville-West* Penguin, Harmondsworth, 1983

Eve Kosofsky Sedgwick, *Between Men English Literature and Male Homosocial Desire* Columbia University Press New-York



Sonnetten Vita Sackville-West

Vertaling Chawwa Wijnberg

I

So, I must love you still, but none must guess
 That you love me, or falter still my name
 When to my arms you give your loveliness,
 And sigh, and burn against me like a flame.
 No, though I see you naked in the dawn
 After a night more heady than red wine,
 Your dark eyes shadowy, your breath indrawn,
 And all your body asking still for mine,
 Then I must let you go, and when we meet
 Next in the common day I must not cry
 'Could you but know how fair she is, how sweet,
 When in the night against me she doth lie!'
 No, when I see you by another's side,
 Mine is the bitterness, and his the pride.

1-12-1927

I

Dus, ik moet van je bluen houden, in 't geheim
 Hoewel je mij liefhebt, en mijn naam nog stamelt
 Wanneer je aan mijn omhelzing je bekoring schenkt,
 En zucht, en heet tegen me aan ligt als een vlam.
 Nee, terwijl ik je naakt zie in het ochtendgloren
 Na een nacht nog koppiger dan rode wijn,
 Je donkere ogen doezelig, je adem ingehouden,
 En je hele lichaam vraagt nog om dat van mij,
 Moet ik je laten gaan, en als we elkaar vervolgens
 In de gewone dag tegenkomen, mag ik niet schreeuwen
 'Weet gij hoe mooi zij is, hoe zoet,
 Als zij naastaan mij ligt in 't beddegoed!'
 Nee, als ik je naast die ander zie,
 Voor mij de bitterheid, voor hem de gloed.

II

What solace then am I to find for this?
 Proud love rebels against such dark eclipse.
 Last night I marked your shoulder with a kiss,
 And bruised your breast beneath my arrogant lips.
 And shall you, gliding in your silken shirt,
 Deny the hidden bruises of your flesh,
 Come; if they fade, I'll brand you deep afresh.
 Oh, walk demure, and twist concealing silk
 Around your throat, and still our love deny,
 But still those wounds shall stain your body's milk,
 And you shall wear my purple livery,
 And if your clothes should slip and you uncover,
 The world shall read the cypher of your lover.

1-12-1927

II

Hoe kan ik hier soelaas voor vinden? Trotse liefde
 Komt in opstand tegen zulk een barre duisternis.
 Vannacht heb ik je schouder met een kus gemerkt,
 En schrijnde ik je borsten onder mijn arrogante lippen
 En zul je, als je in je zijden blouse glijdt,
 De verborgen kneuzing van je vlees ontkennen,
 Niet pochen op de blauwe eretekens van je wonden?
 Kom; als ze vervagen, ik zal er diepe nieuwe schroeien.
 Oh, loop maar ingetogen en wring de zijde die verbergt
 Rondom je keel, en ontken maar onze liefde,
 En toch, het melkwit zal verkleuren door die wonden,
 En dragen zul je het, mijn purperen livrei,
 En als je kleding van je afglijdt en je onthult,
 Dan leest eenieder de signatuur vane je geliefde: mij.

III

I fondly thought that jealousy had died
 With youth in me; that, saddened, I had come
 Safe through the years of false and angry pride,
 And hoped that chord in me henceforth was dumb.
 Able musician, you have struck the mute
 Strings that return to their complaint again;
 Played on my passions as upon a lute
 That gave at your command the rending strain.
 Now am I helpless, since my mortal foe
 Is one I cannot meet on equal ground;
 He has advantages he does not know;
 His hands are free; my hands by thongs are bound.
 But most, by this: in our unequal strife,
 He is your life; I cannot wreck your life.

1-12-1927

III

Ik dacht naief dat jaloezie met jeugd in mij
 Gestorven was; hoewel bedroefd, ik veilig
 De jaren van vuige en ijdele trots verlaten had,
 En hoopte dat dit akkoord niet meer zou klinken
 Vaardig muzikant, geraakt heb je de stile
 Snaren die opnieuw een oude klacht herhalen,
 Bespeelde mijn passies als een luit
 Die op jouw bevel gekweld haar klanken weende.
 Nu ben ik machteloos, omdat mijn aartsvijand
 Er een is waar ik niet als gelijke mee kan vechten;
 Hij heeft voordelen die hij niet kent,
 Hij heeft zijn handen vrij; de mijne stijf gebonden
 Maar vooral door dit in onze ongelijke strijd
 Is hij je leven; ik kan je leven niet verwonden

IV

Such love has he, - this is my sharpest pain, -
 Such love for you, I cannot use my steel
 To stick him in the back and see him slain
 Ignobly, to a sorry weapon reel,
 No, let me lacerate my very soul
 With truth on paper, let me now confess
 That in his place I'd show no more control,
 But still would hold you to myself, no less:
 I'd hold the keys of my won citadel,
 Had I the right, as he has, custom-given;
 I'd be content to watch another's Hell
 If I might keep my legislated Heaven.
 Yet do I know, through all my bitter cast, (plight)
 That love, not marriage, keeps you to him fast. (tight)

1-12-1927

IV

Hij heeft zo lief - dat steekt mij nog het scherpst -
 Zozeer heeft hij je lief, ik kan mijn krachten
 Niet gebruiken om hem in de rug te raken, en hem
 Laaghartig door een ellendig wapen afgemaakt te zien
 Nee, laat mij mijn ziel, mijn eigen ziel maar openrijten
 Met de waarheid op papier, laat me nu bekennen
 Dat in zijn schoenen, ik me niet zo zou beheersen,
 Maar je voor mezelf zou houden, zonder meer
 De sleutels zou behouden van de overwonnen citadel,
 Had ik het recht, als hij, gebruikelijk gezien;
 Ik zou tevreden kijken naar een ander's Hel
 Om mijn bij wet gegeven Hemel te behouden
 Maar ik weet wel, ondanks mijn benarde bitterheid,
 Om liefde is het, geen plicht, dat je bij hem blijft

V

Now I am tired, with passion all outworn;
 I cannot feel, and bless my brief reprieve.
 So sorely am I hurt, so sorely torn,
 That I could even see you, I believe,
 Joint in another's arms, and feel no pang
 Save a vile curiosity of sex
 To see you lie in love, without the fang
 Of snarling jealousy that vily wrecks
 The most determined generous hypocrite.
 Yet, in this mood, into the darkened lanes
 I chanced to go, and saw your window lit,
 And suddenly was swept by hurricanes.
 'What vile betrayal, and what base desire
 Wakes her?' I cried, and wept beside my fire.

1-12-1927

V

Nu ben ik uitgeput, door hartstocht gans versleten;
 Ik voel niet meer, en zegen mijn kortstondige respijt
 Zo zeer ben ik verwond, zo pijnlijk opengereten,
 Dat het me lijkt, dat ik je zelfs zou kunnen zien
 Verenigd in de armen van de ander, zonder spijt,
 Behalve een schunnige nieuwsgierigheid naar seks
 Je de liefde zien bedrijven, zonder de klauwen
 Van de snerpande jaloezie die inktzwart ruineert
 Zelfs de meest verstokte, genereuze hypocriet.
 En toch, in deze stemming, waagde ik in het donker
 Door de laan to gaan, en zag je raam verlicht,
 En werd bij donderslag door een orkaan getroffen.
 'Welke lage lusten, welk vuil verraad
 Wekken haar?' kreet ik, en weende bij de haard

VI

We both have known your beauty, both enjoyed
 Your passion, as a shared and secret thing;
 On that account, each other we avoid
 Who both have tapped your passion at it's sprang.
 Is this a reason? should we not more truly
 Meet in our common love that is your due?
 Across your body not discover newly
 A bond the deeper for its source in you?
 If you were ill, I know that we should tend
 You on your sick-bed with no rivalry,
 And think each other ally if not friend,
 In selfless competition both to vie.
 But ah! what force has jealousy to blind
 The reason, and the instinct, and the mind!

1-12-1927

VI

Wij beiden kenden je schoonheid, genoten beiden
 Van je passie, als een gedeeld geheim,
 Daarom is het, dat we elkaar mijden
 Die beiden dronken van je hartstocht aan de bron
 Is het niet beter elkaar eerlijk tegemoet te treden,
 Komt ons beider liefde je niet rechtens toe
 Via jouw lichaam een nieuw verbond ontdekken
 Des te dieper omdat het uit jou ontstond?
 Zeker weet ik, dat als we aan je ziekbed samen
 Moesten waken, er geen plaats was voor rivaliteit,
 We als bondgenoten, zo niet vrienden,
 Zouden wedijveren in onzelfzuchtigheid.
 Maar ach! blind is de kracht die jaloezie geeft
 Aan het hart, het hoofd en aan de geest!

VII

Between two poets, you, a scurrying mouse,
 Hurry with news of harsh satiric verse
 Written in virulence, from house to house,
 Yet I believe your interest is perverse.
 For I must pity you, because you take
 Half-human and half-literary scraps
 Of rage and hatred written for your sake
 By your divided lovers; but perhaps
 My pity's wasted, for you, being a woman,
 And consequently vain, must surely wonder
 Which half is literary, and which human,
 Since you're the wedge which cleaves us both asunder,
 Since we both love you, can that hate be true
 Which so divides us, on account of you?

1-12-1927

VII

Tussen twee dichters, ren jij, de rappe muis,
 Haast je je met nieuws van een wrang satirisch vers
 Uit venijn geschreven, steeds van huis tot huis,
 Maar volger s mij is je belangstelling pervers.
 Wat moet ik je beklagen, omdat je heen en weer sjouwt
 Met vodjes, deels persoonlijk en deels literair
 In razernij en haat geschreven voor en over jou
 Door je opgehitste minnaars, maar wellicht
 Verspil ik mijn medelijden, want jij als vrouw,
 En bijgevolg een ijdel wezen, vraagt je zeker af
 Welk deel nu literair is en welk dan uit het hart,
 Jij bent de bijl die onze vriendschap splijt
 Als wij beiden van je houden, is dan de haat terecht
 Die ons zozeer verdeeld houdt, wil je dat echt?

VIII

That was a lovely evening late in May
 When first I saw you, with your feline tread
 Steal out into my garden, as the day
 Stealthily died across the west in red.
 And you wore black and red, I well remember,
 Matching your gipsy hair and gipsy mouth,
 Though that was May, and this is bare December,
 And now the wind blows north, and then blew south.
 And you were strange to me, but half unfolded
 Yourself as we sat talking in the dusk,
 And, though I knew it not, my life was moulded
 There in the garden to the scent of musk.
 Were you unconscious? was I unaware?
 Was some faint music stirring in the air?

1-12-1927

VIII

Dat was een lieflijke avond einde mei
 Toen ik je zag, voor 't eerst, en je tijgergewijs
 Mijn tuin kwam binnensluipen, zoals de dag
 Wegsloop om in het westen rood to sterven.
 En jij droeg rood en zwart, ik herinner het me goed
 Passend bij je zigeunermond en je Naar met de zigeunergloed
 Maar dat was mei en dit is schraal december
 Nu stormt de wind uit noord en toen uit zuid
 En jij was vreemd voor mij, maar deels openbaarde
 Je jezelf toen we in de schemering samen spraken.
 En, hoewel ik het niet wist, werd mijn Leven vormgegeven
 Daar in die tuin, van muskusgeur vervuld
 Was jij nietsvermoedend? Was ik onbewust?
 Trilde er een vleug muziek ver weg in de lucht?

IX

Then followed days when stealthily you came
 Always in black and red that swathed your grace,
 And tapped upon my door, and called my name,
 And I observed the strangeness of your face:
 Your pallid brow, your hair like a black flag,
 Your curving mouth, as sensuous as your curls,
 Your dark eyes leaping like a startled stag,
 Your body slender as an Indian girl's;
 Yet always I was cool and cavalier;
 We spoke of Marvell and we spoke of Donne;
 I never seemed to know that you were near;
 I scarcely knew it until you were gone.
 So passed three months and more of wasted time:
 An octet and a sextet rich in rhyme.

1-12-1927

IX

Toen volgden de dagen dat je heimelijk kwam,
 Altijd het zwart en rood dat je gratte flatteerde,
 En klopte op mijn deur en riep mijn naam,
 En ik het onbekende van je gelaat observeerde
 Je bleke voorhoofd, en de zwarte vlag van haar,
 Je gewelfde mond, sensueel als die lokken,
 Je ogen dansend, een ondeugd op pad, opgeschrokken,
 Je lichaam, tenger als een Indiaans meisje,
 Maar altijd was ik beheerst en luchthartig galant,
 We spraken van Marvell, en we spraken van Donne,
 Ik had je nabijheid nooit in de gaten,
 Ik merkte het amper, totdat je me had verlaten
 Zo gingen drie maanden en meer tijd verloren:
 Een octet en een sextet in rijmrijke woorden.

X

Then when the days were shorter, and the high
 Summer had passed, at an unwonted hour
 You sought me out. I see the roses lie
 Still in their bowl, the candle on the flower,
 And high-lights on the silver and the glass,
 And on the table with its polished grain.
 We must have been approaching Michaelmas.
 'Come out', you said, 'with me into the lane.
 'Come out; the harvest moon is at the full,
 The fields are misty; I could not resist
 Calling you out, it was so beautiful,
 Into the lanes, the moonlight, and the mist.'
 I came, but still our silence was unbroken:
 The moon dipped low; no dangerous word was spoken.

1-12-1927

X

Toen de dagen korter werden, hoogzomer al voorbij,
 Kwam je, op een ongebruikelijk uur,
 Me weer bezoeken, ik zie nog de rozen drijven
 In hun schaal, het kaarslicht glanzen op het blad,
 En de schitteringen op het zilver en het glas,
 En op de nerf van de geboende tafel in de was
 Het moet wel eind september zijn geweest, St Michelsdag.
 'Korn mee', zei je, 'met mij op pad
 Kom mee, de volle oogstmaan is zo rond,
 De velden zijn zo mistig, ik kon het echt niet laten
 Je uit te vragen, het was zo schitterend,
 Op pad, het maanlicht en de mist'
 Ik kwam, maar nog was ons zwijgen ongebroken
 De maan dook weg, geen onvertogen woord werd er gesproken.

XI

Ah, had I known how near to me you were!
 Had but our hands once touched within the wood,
 I should have taken you and kissed you there,
 And dreamed you mine forever as you stood.
 I should have had no thought of other bonds,
 But while the dabchick scurried in the stream,
 And while the elms raised up their stencilled fronds
 Against the moon, for one night had my dream.
 The night was still, and in that vaporous
 Silence of mist that floated as a veil,
 What could you do, raising your luminous
 Dark eyes to mine, if once I saw you pale?
 But offered moments are as soon withdrawn,
 And I lay wakeful in the misty dawn.

1-12-1927

XI

Ach, had ik maar geweten hoe nabij je was!
 Hadden onze handen elkaar durven raken in 't bos,
 Ik had je moeten nemen en kussen op je mond,
 Je voor altijd mijn to dromen, waar je stond.
 Dan was niet van belang wat je aan anderen bond,
 Terwijl de fuut zich haastte in de stroom, de olmen
 Hun gevederd blad geetst tegen de maan verhieven,
 Omdat ik voor die ene nacht mijn droom bewaarheid zag.
 De nacht was roerloos, en in die wazige
 Stilte van de mist, die dreef als voile,
 Je kon niets doen, dan met je lumineuze, donkere
 Ogen naar me kijken, toen ik je verbleken zag
 Maar die geboden ogenblikken verdwenen als ze kwamen,
 En slapeloos lag ik in de nevel van de dageraad.

Marian schutte

Portfolio

Het werk van beeldend kunstenaar Marian Schutte [1953] beweegt vaak gedurende lange periodes rond een thema, waar een duidelijk to benoemen vertrekpunt al snel de letterlijkheid verliest.

De fascinatie voor het intense leven van Vita Sackville-West is uitgangspunt geweest voor een groot aantal schilderijen, tekeningen, boekobjecten en grafiek, dat sinds 1991 de thematitel VITA draagt.

De oorspronkelijke aanleiding is op een associatieve, zwervende manier een eigen leven gaan leiden; VITA staat nu vooral voor 'leven' en het meer lyrische 'wandeling door de tuin van het leven'. Een wijze van benaderen die heeft geleid tot werken die zowel letterlijk - in hun tastbare vorm - als inhoudelijk een rijke gelaagdheid hebben.

Vita

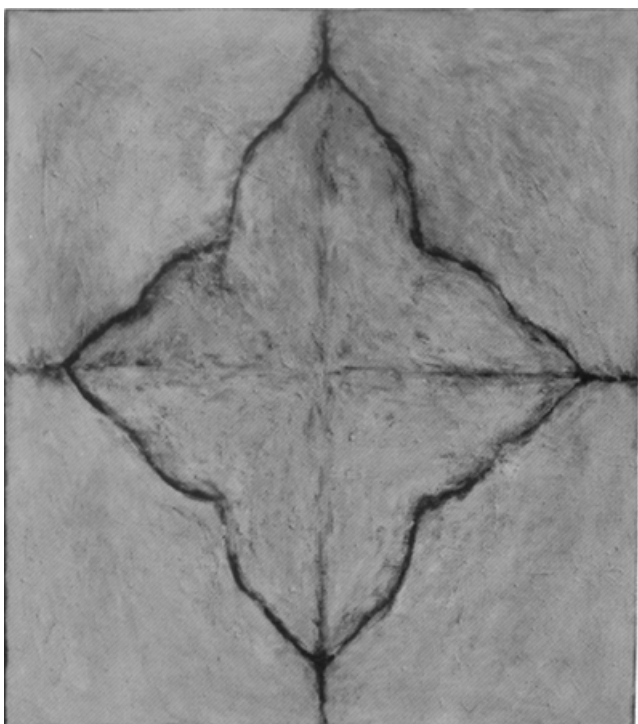
*Een poort door en daarachter ligt de
tuin, links en rechts een hoofdpad,
kleine paden, kamers, kruisingen,
zware geuren: in elk bed heeft ze
een stuk van zichzelf achtergelaten,
maar als je haar zoekt kun je haar
niet vinden. Je loopt haar paden,
volgt haar bochten, zit onder haar
takken en ruikt haar geur, ze laat
zich blad voor blad onthullen -
niets zo systematisch als blad dat
blad bedekt. Zal ze zich tonen?
Staat ze vlak achter je? Draai je om,
volg het spoor.*

‘Walking Vita's Garden’

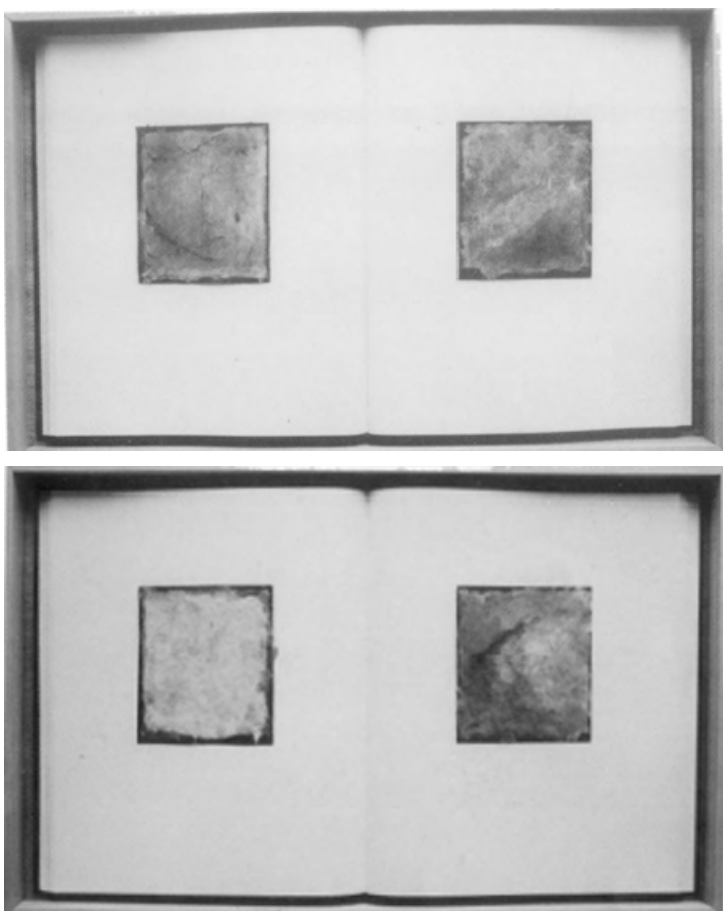
pa [1993]



VITA **1994** 140 x 180 CM ACRYL / RIJSTPAPIER OP LINNEN



WALKING **1992** 70 x 80 CM OLIEVERF OP LINNEN



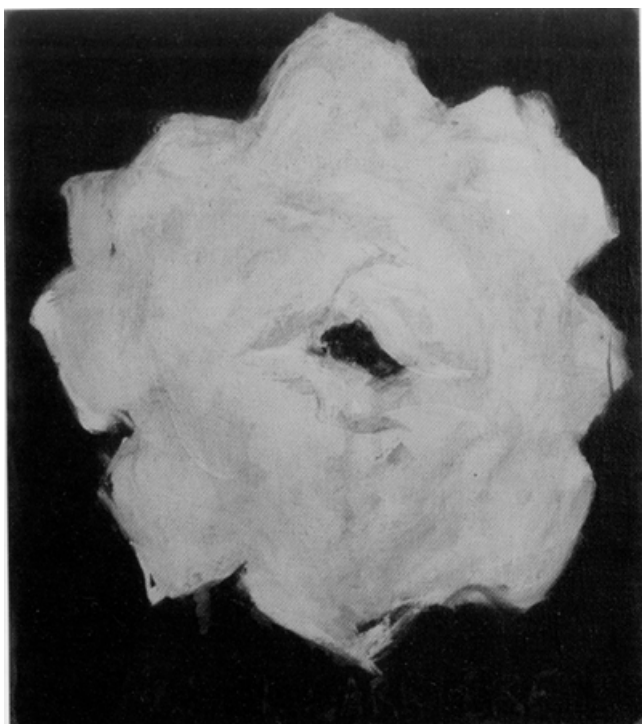
BOEK 5 EN 6 **1994/95** BOEKOBJECTEN ACRYL / POTLOOD / RIJSTPAPIER OP LINNEN



WALKING VITA'S GARDEN **1994** 130 x 200 CM ACRYL / POTLOOD RIJSTPAPIER OP LINNEN



VITA [G.11] EN [G.12] **1994** 16 x 18 CM LITHO OP RIJSTPAPIER



MME A CARRIERE **1992** 35 x 40 CM OLIEVERF OP LINNEN



VITA [VIII] **1994** 150 x 180 CM ACRYL / RIJSTPAPIER OP LINNEN

Essay

Marja Loomans

‘Volledig naar waarheid, maar wel fantastisch’

Dubbelzinnigheden in ‘Orlando’ van Virginia Woolf

Eigenlijk hebben we het allemaal te danken aan een theevisite, waarbij Virginia Woolf zich verplicht voelt ‘de gesprekswateren in beroering te houden’. Om haar gast te amuseren verzint ze een verhaal en dezelfde dag nog, 14 maart 1927, schrijft ze in haar dagboek:

Ineens heb ik een sprookje geconcipieerd dat ‘The Jessamy Brides’ zon moeten heten. Twee vrouwen, arm en alleenstaand, bovenop een huis. Je kunt er alles overzien (het is immers allemaal verbeelding). Alles moet kriskras over elkaar heen duikelen. Het moet op papier komen zoals ik brieven schrijf, op topsnelheid. Er moeten verwijzingen naar saffisme in voorkomen. Satire moet de boventoon voeren - satire en doldriestheid. Ik moet mijn eigen lyrische neigingen op de korrel nemen. Alles moet je in de maling nemen. Want eerlijk gezegd heb ik het gevoel dat ik aan een escapade toe ben. Ik wil mijn benen eens flink uitzwaaien en op hol slaan.

Ze zet zich niet gelijk aan het schrijven. **To the Lighthouse** staat op het punt van verschijnen en Woolf houdt zich een zomer lang bezig met ‘lichtere’ zaken: ze schrijft een aantal essays waaronder een over **Some People**, een biografie van Harold Nicholson, mijmert over boeken die ze wil schrijven en brengt veel tijd door met Vita Sackville-West.

Haar gedachten over het sprookje ontwikkelen zich langzaam. Op 18 september zegt ze dat het de vorm zal aannemen van een biografie:

Op een goede dag zal ik, als op een gigantisch historisch schilderstuk, de contouren van al mijn vrienden op papier zetten. Het zou een manier kunnen zijn om de memoires van je eigen tijd te schrijven terwijl de mensen nog in leven zijn. Het zou een heel vermakelijk boek kunnen worden. Vita zou voor Orlando model

staan, een jonge edelman. Het zou volledig naar waarheid, maar wel fantastisch moeten zijn.

De overgang van een sprookje naar een biografie is niet zo vreemd als wel mag lijken. In de kringen waar Woolf eind jaren twintig in verkeert, bestaat grote belangstelling voor het biografische genre. Lytton Strachey schrijft zijn antivictoriaanse biografieën, waarin hij meer interesse toont voor het persoonlijke leven dan voor het publieke leven van zijn onderwerpen. Niet alleen de feiten zijn van belang, ook de verbeelding speelt een grote rol in de ‘nieuwe biografie’. Nicholson en Sackville-West publiceren verschillende geromantiseerde biografieën waarin de saaie opsomming van feiten plaats maakt voor subjectieve indrukken. Woolf mengt zich tevens in de kwestie. In het essay over Nicholson's *Some People* sprak zij zich al uit voor een biografie die zowel de feitelijke waarheid dient als de ‘vertaling van de persoonlijkheid’. Hoewel het naar haar idee zelden lukt, zou er een synthese van die twee zaken moeten plaatsvinden, de biograaf en de creatief schrijver zouden moeten samensmelten. Het is deze overtuiging die haar aanzet tot het schrijven van **Orlando**. Op 5 oktober heeft ze de vorm gevonden en ze kondigt een biografie aan ‘die begint in het jaar 1500 en doorloopt tot op de dag van vandaag, genaamd Orlando, Vita; alleen vindt er een verandering van sekse in plaats’. Nog voorzichtig neemt ze zich voor maar eens ‘een weekje het een en ander op papier te gaan zetten’. Ruim twee weken later is ze compleet verslingerd geraakt aan het boek, ze weet van geen ophouden. Wat als een ‘escapade’, een ‘grap’, een ‘schrijversvakantie’ was begonnen, wordt meer. ‘Ik ben tot over mijn oren ten prooi aan de grootste verrukking die ik ooit heb gekend’, schrijft Woolf in haar dagboek.

Deze verrukking heeft te maken met het gezelschap waarin Woolf zich bevond: haar ‘materiaal’ is immers haar hartsvriendin, Vita Sackville-West, die tevens korte tijd haar geliefde is. Sackville-West is echter niet de eerste persoon over wiens leven Woolf zich buigt. De eerste schrijfprodukten van deze dochter van Leslie Stephen, een van de samenstellers van de **Dictionary of National Biography**, bestaan uit levensgeschiedenissen en biografieën. Hierin parodieert Woolf de stijl en het onderwerp van haar vader: ‘Het Leven van Grote Mannen’, en vervolgens doet ze een heldhaftige poging ‘Het Leven van Vrouwen’ centraal te stellen. Niet alleen beschrijft ze in ‘Friendships Gallery’ het leven van Violet Dickinson op wie ze volgens biograaf Quentin Bell hopeloos verliefd was, en in ‘Remi-

niscences' het leven van haar zuster, Vanessa Bell; ze heeft als vijftienjarige zelfs een 'History of Woman' geschreven, die helaas verloren is gegaan. Woolf exploreert het genre dus al vroeg, waarbij ze zich opwerpt als pleitbezorgster van wat Hélène Cixous veel later 'de andere geschiedenis' zal noemen, het vergeten verhaal van vrouwen dat buiten de biografische canon valt.

Er is Woolf veel aan gelegen **Orlando** als biografie te presenteren. De originele titel luidt: **Orlando; A Biography**, en het boek voldoet aan biografische conventies door bijvoorbeeld met een register te eindigen en door foto's van Vita Sackville-West en Knole op te nemen. Bovendien herkennen we vele omstandigheden en personen uit het leven van Orlando. Wie **Knole and the Sackvilles** kent, de biografie van Sackville-West over haar familiegeschiedenis, ziet vele details in **Orlando** terugkomen. James Naremore laat zien op welke wijze Woolf alle historische gegevens verwerkt en het personage Orlando tot een compositum van een aantal Sackvilles uit verschillende perioden maakt. Elementen uit de levensgeschiedenis van Vita Sackville-West zijn het meest herkenbaar: haar schrijverschap, haar liefde voor mannen en vrouwen, haar travestie, haar landgoed, de rechtzaken waar zij in verwickeld raakt. Als we **Orlando** als *roman à clef* lezen, zijn er talloze verwijzingen te vinden: Violet Trefusis, Lord Lascelles, Harold Nicholson, Vita's Spaanse grootmoeder Pepita, Virginia Woolf zelf et cetera.

Ondanks deze waarheidsgetrouwe feiten is **Orlando** natuurlijk geen echte biografie. Het is een fantastische vertelling waarin biografische zekerheden op losse schroeven staan: het openbare leven van Orlando? Helaas vertonen de documenten die daar betrekking op hebben 'midden in de belangrijkste regel een donkere schroeivlek'. Zijn ouders? Wat zou het. Een kind baren? We lezen er niets meer over dan dat ze voorspoedig bevalt van een zoon, geen details, geen naam, geen uitweidingen, niets. Een geslachtsverandering, toch spectaculair voer voor biografen zou je zeggen, wordt als gegeven aangenomen. Zaken als 'de waarheid' of de sleutel tot het leven van Orlando worden volstrekt onbelangrijk geacht, terwijl de benen van de edelman ('de schoonste die ooit een edelman schraagden') in vele toonaarden worden bezongen.

Orlando zet je voortdurend op het verkeerde been. Terwijl het boek zich uitdrukkelijk als biografie presenteert en ook zeker biografische feiten bevat, zou het onderschrift 'antibiografie' zeker niet misstaan. **Orlando** doet denken aan satires als **Tristram Shandy** van Lawrence Sterne of Don

Quichotte van Cervantes, onbetrouwbare levensgeschiedenissen waarin de draak wordt gestoken met de dan geldende literaire conventies en verwachtingen. Meestal gaat deze bespotting van literaire conventies in de satire samen met een kritiek op gewoonten op allerlei gebied. Niet door te filosoferen of te moraliseren, maar door de lachlust op te wekken, de status quo op de hak te nemen en te parodieren, clichés uit te vergroten en te ridiculiseren, gebruik te maken van de overdrijving en aldus de absurditeit van de werkelijkheid te laten zien.

Zo ook in **Orlando**. Het boek doet je schaterlachen, van de ene verrassing in de andere rollen, roept slechts een enkele maal een wijsgeer te hulp als het om zwaarwichtige zaken gaat en stelt dat ‘moraliseren tot de taak van de geschiedschrijver behoort, wien wij dit gaarne overlaten, daar er geen saaier bezigheid te bedenken is’. Het satirische karakter van **Orlando** is een vermomming, een soort van ‘narratieve politiek’ om commentaar te kunnen geven op met name het sekse onderscheid. Centraal in het boek staat de geslachtsverwisseling van Orlando. Na tweehonderd jaar als man door het leven te zijn gegaan (met een onvergetelijk stel benen, dat wel), wordt hij na een diepe slaap wakker en zie: ‘Hij is een vrouw.’ ‘Doch’, vervolgt de verteller, ‘in ieder ander opzicht was hij dezelfde gebleven. Deze geslachtsverandering wijzigde weliswaar de hem en haar beschoren toekomst maar in geen enkel opzicht hun beider identiteit.’ Dat had hij, van nu af aan zij, gedacht... Aanvankelijk hoeft zij zich niet bezig te houden met haar transformatie daar zij zich heeft aangesloten bij een groep oriëntaalse, buiten de wet levende zigeuners, waar sekse nauwelijks van belang is. Ze realiseert zich pas ten volle dat ze een vrouw is wanneer ze teruggaat naar de ‘geciviliseerde’ wereld, naar Engeland dus, en op de boot merkt dat een matroos bijkans uit de mast dondert bij het zien van haar kuit (nog altijd mooi). Dan komt het overweldigende besef dat het protocol haar voorschrijft nooit meer een vent een klap voor zijn hersens te geven, of te zeggen dat hij barst, of hem aan haar degen te rijgen, of een leger aan te voeren, of op een steigerend paard rond te draven of met tweeënzeventig medailles op haar borst rond te paraderen. De toekomst voor haar als vrouw bestaat uit ‘theeschenken voor de heren der schepping en hun vragen hoe zij die drinken. U suiker? U melk?’

De transformatie van Orlando geeft aanleiding tot talloze grappen over de benauwde ideeën die in omloop zijn over ‘mannelijkheid’ en ‘vrouwelijkheid’. En deze schertsen worden naarmate het boek vordert, hoe langer hoe venijniger. De *bon-mots* van de achttiende-eeuwse schrijvers

Addisson en Pope met wie Orlando optrekt - beter gezegd, voor wie zij de suikertang hanteert in weerwil van haar eerdere overpeinzingen - zijn niets minder dan onverbloemde staaltjes van misogynie. Hoe het verhaal van vrouwen wordt overgenomen of weggeveegd door lieden van mannelijke kunne, wordt duidelijk wanneer Orlando het met Mooie Nellie en andere 'straatvrouwen' heeft over de vrouwelijke begeerte. Net wanneer Orlando zegt: 'Zij begeren slechts...', klinken er mannenstappen op de trap en een heer zegt, 'ons de woorden uit de mond nemend: "Vrouwen hebben geen begeerten."' Woolf is hier wel zeer expliciet met haar kritiek.

Orlando tart de grenzen die de samenleving haar sekse oplegt. Hoewel ze wel degelijk enige stereotiepe vrouwelijke trekken aanneemt, blijft ze iets onverwachts behouden, 'een mengeling van mannelijkheid en vrouwelijkheid, waarvan nu de een, dan de ander de boventoon voerde'. Ze maakt zich wat vrouwelijke listen eigen, maar rookt ook sigaren. Ze is buitengewoon teergevoelig, kan het niet aanzien dat men een poesje verdrinkt, maar kan tegelijk iedereen onder tafel drinken en houdt van gokken. Ze verwisselt regelmatig 'de welvoeglijkheid van de kniebroek voor de verleidelijkheid van de rok en beleeft evenveel vreugde aan de liefde van zowel vrouwen als mannen'. **Orlando** laat zien dat zich in ieder mens een zwenking voltrekt van de ene sekse naar de andere. In geheel andere woorden zal Woolf dit idee uitwerken in de lezing waaraan zij vrijwel onmiddellijk na het voltooien van **Orlando** begint en die later bekend zal worden onder de titel **Een kamer voor jezelf**. Ook daar verzet Woolf zich tegen de beperkingen die het hebben van één enkele sekse ons oplegt: 'Het is fataal om een man of een vrouw zonder meer te zijn; men moet man-vrouwelijk of vrouw-mannelijk zijn.' **Orlando** is de literaire fantasie van een schrijfster die zocht naar manieren om de scheidslijn tussen de seksen aan het schommelen te brengen.

En daarmee zijn we terug bij Vita Sackville-West op wie zoals bekend dit meerslachtige ideaal geent is. **Orlando** staat, behalve een 'sprookje', een 'satire', een 'schrijversvakantie' een 'biografie' een 'antibiografie' en een commentaar op het sekseverschil, bovenal bekend als een liefdesverklaring aan de vrouw die Woolf mateloos fascineerde, de vrouw die door haar ambigue seksuele identiteit misschien wel een *vita nuova* voor haar representeerde. Woolf bewonderde haar autonomie, haar schoonheid ('*legs like beech trees*', schrijft ze in haar dagboek), haar durf en de mengeling van mannelijkheid en vrouwelijkheid die ook Orlando kenmerkt.

Woolf bezingt Orlando's/Vita's schoonheid al op de eerste pagina's:

De lippen zelf konden niet geheel het schone amandelwit van zijn tanden verhullen. Zijn neus was kort en strak als een pijl in ononderbroken vlucht; zijn waren waren donker, zijn oren klein [...] zijn ogen leken op bedauwde viooltjes, ogen zo groot dat het scheen alsof het water deze tot overlopend toe gevuld en verwijd had [...] zijn voorhoofd bolde als een marmeren koepel tussen de twee medaillons van zijn slapen.

Woolf staat er om bekend dat ze zich in 'het werkelijke leven' moeilijk uitleefde of zich liet meevoeren door de passies die zij volgens Quentin Bell opvatte voor verschillende vrouwen. Bell vertelt dat Woolf zich 'verlegen, bijna maagdelijk moet hebben gevoeld in Vita's gezelschap', maar van deze schroom heeft ze op papier duidelijk geen enkele last. Wanneer we bedenken dat 'vita' de Italiaanse benaming is voor 'leven', is de volgende passage in haar uitzinnigheid wel zeer expliciet:

O, leven, zo neuriet onze geest, of beter, zo zingt hij, als een ketel op de kachelplaat. Leven, o leven, wat zijt ge toch? [...] Leven! Leven! Leven! [...] Leven! Leven! Leven!

Nigel Nicholson typeert **Orlando** niet voor niets als 'de meest charmante liefdesbrief van de literatuur'. Alle impliciete plaagstoten aan Sackville-Wests adres, via Orlando's trots op zijn aristocratische afkomst, snobisme, veelschrijverij, gedweep met Grote Schrijvers, voorliefde voor honden ('De spaniël likte Orlando met haar tong. Orlando's hand streelde de spaniël. Orlando's lippen kusten de spaniël. Om kort te gaan, zij begrepen elkaar zo volkomen als een hond en een mens elkaar maar kunnen begrijpen'), al die plagerijen zouden getuigen kunnen zijn van een intimiteit die bij geliefden hoort.

Niet verwonderlijk dat Woolf 'tot over haar oren ten prooi is aan de grootste verrukking' bij het schrijven van haar liefdesverklaring, zoals zij in haar dagboek schreef. Na echter zo'n vijf maanden onophoudelijk aan Orlando gewerkt te hebben, is het boek zo goed als af en is er niets meer over van haar verrukking. Op 22 maart 1928 schrijft ze in haar dagboek: 'Ja zeker, af - **Orlando** - op 8 oktober begonnen als een grap; en inmiddels wat al te lang geworden naar mijn zin. Misschien valt het wel tussen twee

stoelen, is het te lang voor een grapje, en te lichtvoetig voor een degelijk boek.' Ze vindt het te buitenissig geworden, ongelijkmatig en noemt het zelfs een gedrocht. Critici nemen deze typeringen, te zamen met Woolfs behoefte aan een 'een escapade' of een 'schrijversvakantie', als bewijs voor het feit dat **Orlando** slechts een *jeu d'esprit* zou zijn, niet belangrijk en niet te meten aan Woolfs serieuze, meer canonieke literaire werken. Woolf noemt het boek echter niet onbelangrijk, ze is er niet tevreden over en zoekt de verklaring in het feit dat ze er 'voor de grap aan begonnen is en serieus op is door gegaan'. Het boek lijkt een loopje met de intenties van de schrijfster te hebben genomen, ze heeft haar grap niet in de hand kunnen houden. Wanneer Woolf midden in **Orlando** zit, in december 1927, geeft ze zich rekenschap van een ongekende drijfveer die haar stuurt bij het schrijven. We lezen in haar dagboek: 'Wat heb ik het onderdrukt en wat bezat **Orlando** een intrinsieke kracht! alsof het boek alles opzij heeft geschoven om levenskansen te krijgen.' En terugkijkend op het boek, schrijft ze dat '**Orlando** het resultaat is van een heel gerichte en overweldigende impuls'. Wat is dit voor impuls, voor onbewuste drijfveer die maakt dat het verhaal zichzelf schrijft, waardoor Woolfs verrukking is omgeslagen in reserves?

Voorop heeft steeds voor haar gestaan dat het een humoristisch boek moest worden, een satire, een scherts. Er is in diverse commentaren op gewezen dat die drang een komisch boek te schrijven niet zo onschuldig is. Uit psychoanalytische hoek wordt gewezen op de dubbele bodem van de grap. Freud benadrukt in **Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten** (1905) dat geen enkele grap alleen maar humoristisch is. Een grap heeft ook iets aanvallends en agressieus, is vaak een onbewuste poging om het onderwerp waarover grappen worden gemaakt te beheersen of te beoordelen of, als het een persoon is, de mond te snoeren. Gezien Woolfs terugkerende geklaag over het uit de hand lopen van de aanvankelijke grap en haar hints naar het onbewuste karakter van **Orlando**, is het heel wel mogelijk dat zij uiteindelijk het 'slachtoffer' wordt van het agressieve potentieel waarvan Freud spreekt. Het gif van haar pen evenaart dat van de 'glaurieuze' Nick Greene, de criticus die in de zestiende eeuw Orlando's leven en werk parodieerde. Woolfs kritiek richt zich op diverse zaken: op de traditionele biografie, op de gangbare geschiedschrijving en vooral op het stereotiepe sekseonderscheid. De grappen over het laatste worden zoals gezegd steeds venijniger, waardoor **Orlando** tevens een expliciete aanklacht wordt tegen een masculiene samenleving. En hiermee deed Woolf

wat zij vrouwelijke schrijfsters in **Een kamer voor jezelf** afraadde: de nadruk leggen op haar grieven en bewust als vrouw te spreken. Los van de vraag of dit **Orlando** tot een minder geslaagd boek maakt, slaat de parodie volgens Woolf dus door naar ernst. Het zijn echter niet alleen conventies en patriarchale instituties die zij parodieert, ook het leven en werk van, inderdaad, daar is ze weer, Vita Sackville-West wordt becommentarieerd. Lopen de schertsen over Sackville-West tevens uit de hand of blijft zij gevrijwaard van een al te scherpe pen?

Het genre van de biografie is natuurlijk net zomin onschuldig als de grap. In haar rol als pseudo-biograaf eigent Woolf zich haar onderwerp toe, hakt het in stukken, schikt en modelleert het en biedt haar 'lezing' van de persoon Sackville-West aan. Orlando is een zeer charmant personage, maar wordt hier en daar ook knap belachelijk gemaakt. Meestal kan, in het geval van 'echte' biografieën, de beschreven persoon in de meest absolute zin van het woord geen antwoord meer geven omdat de biografie pas wordt geschreven als hij of zij dood is. Sackville-West kon om een andere reden geen weerwoord bieden, mocht zij zich niet zo gelukkig voelen met het portret dat Woolf van haar schetst, betoogt Suzanne Raitt in haar boek over beide vrouwen.

Orlando, met al z'n liefdesbetuigingen en met z'n minder flatteuze beschrijvingen, was immers uitdrukkelijk bedoeld als grap, *'only a joke'*. Als Sackville-West zich zou beklagen, zou dit wel erg kinderachtig zijn. Woolf maakt zich dus ongrijpbaar, of, zoals Raitt zegt: 'Orlando's humor werd Woolfs alibi: elke agressiviteit in het boek was enkel een grap.'

Een van de redenen voor Woolfs dubbele tong is wellicht de ontrouw van haar voormalige geliefde. De eerste zinnen van **Orlando** werden immers geschreven toen Woolf hoorde dat Sackville-West een nieuwe liefde had: Mary Campbell. In een brief aan Sackville-West, gedateerd op 9 oktober 1927 (vier dagen nadat Woolf in haar dagboek aankondigt dat zij model staat voor Orlando) schrijft zij: *'Its all about you and the lusts of your flesh and the lure of your mind (heart you have none, who go gallivanting down the lanes with Campbell).'* En een week later dreigt zij: *'If you've given yourself to Campbell, I'll have no more to do with you and so it shall be written, plainly, for all the world to read in Orlando.'*

Door de geschiedenis van Sackville-West te beschrijven eigent ze zich haar leven weer toe. Tegelijkertijd is de manier waarop 'eigenaardigheden' van Sackville-West becommentarieerd worden niet altijd even vrijblijvend of impliciet. Wat bijvoorbeeld te denken van het commen-

taar op Orlando's liefdesleven. Orlando is niet in staat lief te hebben, schrijft de biograaf, en de verschillende affaires die hij heeft, worden kritisch gewogen. 'Orlando was niet kieskeurig', zo lezen wij. 'Hij was niet slechts een liefhebber van sierbloemen, ook veldbloemen en onkruid hadden steeds een bijzondere aantrekkingskracht voor hem.' Had Woolf iemand op het oog met de sierbloemen, de veldbloemen en het onkruid? Wie zij duidelijk wel op het oog had via het personage Marmaduke Bonthrop Shelmerdine, was Harold Nicholson, de echtgenoot van Sackville-West. De onorthodoxe verhouding die zij hadden, de manier waarop zij wisten te ontsnappen aan een traditionele man/vrouw-verhouding, krijgt vorm in de ontdekking van Orlando en Shelmerdine dat zij niet zijn wat zij lijken: "Jij bent een vrouw, Shel!" riep zij. "Jij bent een man, Orlando!" riep hij.' Maar er worden ook vraagtekens geplaatst bij dit op het eerste gezicht zo ideale huwelijk.

Zij was weliswaar getrouwd, maar als je echtgenoot steeds maar om Kaap Hoorn bleef varen, kon je het dan een huwelijk noemen? Als je hem alleen maar aardig vond, kon je het dan een huwelijk noemen? En als je andere mensen ook nog aardig vond, kon je het dan toch een huwelijk noemen?

Hilarisch is de manier waarop Woolf de zogenaamde eenheid van geest en het bijbehorende 'halve woord' waaraan Orlando en Shel genoeg zouden hebben, ridiculiseert. Wanneer Shel over zijn reizen rond Kaap Hoorn vertelt, het ene inhoudsloze triviale detail na het andere opdist en zijn verhaal besluit met 'de scheepsbeschuut raakte op', voelt Orlando feilloos aan dat hij eigenlijk wil zeggen dat hij een negerin in het donker heeft gezoend. Wie wel eens een blik heeft geslagen op de briefwisseling tussen Nicholson en Sackville-West, zal het met mij eens zijn dat de manier waarop zij hun conversatie codeerden, zeer vermoeiend is voor een buitenstaander.

De meest bijtende spot bewaart Woolf voor het snobisme van haar protagonist. Orlando maakt er geen geheim van trots te zijn op zijn afkomst en de voorkeur te geven aan 'ons soort mensen', waarmee dan een adellijke achtergrond wordt bedoeld. Beroemd is zijn innige verhouding tot de botten van zijn voorouders, opgebaard in de crypte van het landgoed. Orlando's klassebewustzijn vindt zijn equivalent in Sackville-Wests gevoel voor klasseverhoudingen, waarbij 'snobisme' nog een eufemisme is.

De al eerder genoemde Raitt wijst erop dat Sackville-West een openlijke aanhangster was van de betrekkelijk nieuwe leer van de eugenetica die rond 1920 opgeld deed en die naar toepassingen zocht van de erfelijkheidsleer met als doel het nageslacht zo veel mogelijk op peil te houden of te verbeteren. Anticonceptie voor de lagere klassen en het stimuleren van huwelijken tussen aristocratische telgen die voor veel kindertjes zouden kunnen zorgen, behoorden tot de mogelijkheid het ras te verbeteren. Sackville-West, die als de dood was voor de groeiende werkende klasse, zag een eenduidig verband tussen klasse en cultuur, tussen aristocratie en beschaving enerzijds en arbeiders en barbarij anderzijds. Deze obsessie werkte zij, aldus Raitt, uit in haar eerste romans. Natuurlijk stond Sackville-West niet alleen, ook de Bloomsbury-groep waar Woolf tot behoorde, staat bekend om haar snobisme. Maar waar Woolf toch iets genuanceerder dacht, mogelijk onder invloed van het socialisme, blijft Sackville-West een notoire reactionair, getuige een brief aan Harold Nicholson van 7 februari 1945: 'Ik haat de democratie. Ik haat *la populace*. Ik zou willen dat het onderwijs nooit was uitgevonden.' De eugenetica bood Sackville-West tegelijk een verklaring voor het feit dat er onder de aristocratie ook minder beschaafde dingen gebeurden. In haar eigen geval verwees zij vaak naar haar Spaanse grootmoeder, de zigeunerin Pepita, die verantwoordelijk gesteld kon worden voor het passionele, niet-zo-beschaafde bloed dat ook door haar aderen kolkte. Ook Orlando blijkt bekend te zijn met de erfelijkheidsleer. Hij heeft een zekere voorliefde zich af te geven met lieden van minder allooi, zeelieden, vrijpostige vrouwen, zigeuners en prostituées. Deze 'eigenaardige karaktertrek' kan verklaard worden

door het feit dat een van zijn grootmoeders een schort gedragen en melkimmers getorst had. Enkele kleine korrels aarde van Kent of Sussex waren in die dunne uitgelezen vloeistof geraakt die zijn Normandisch erfdeel was.

Bespottelijker kan Sackville-Wests gevoel van zuivere afkomst niet beschreven worden. **Orlando** kenmerkt zich al met al door een dubbelzinnigheid op vele terreinen. Elke typering schiet te kort en keert zich tegen zichzelf. Een schrijversvakantie? Jawel, maar dan één waarin Woolf vijf maanden onafgebroken werkt. Een escapade? Dan één waarin ze zich probeert te verhouden tot een kwestie die in haar kringen speelde: het

genre van de biografie. Een sprookje? Zeker, maar volledig naar waarheid. Een grap? Eén met veel venijn dan. Een verrukking? Helaas, één die zich tegen de schrijfster keert. Een biografie? Een antibiografie is net zo'n geëigende term. Een humoristisch commentaar op het sekseverschil? Goed, maar de ernst van de situatie vraagt blijkbaar ook enig pamflettisme. Een liefdesbrief? Ach, horen liefde en wraak niet al eeuwen bij elkaar?

Literatuur

Quentin Bell, *Virginia Woolf A Biography*

Sandra M. Gilbert, 'Orlando' In *Virginia Woolf Introduction to the Major Works* Virago Press, London, 1994

Victoria Glendinning, *Vita The Life of Vita Sackville-West* Penguin Books, 1983

Maikiko Minow-Pinkney, *Virginia Woolf & the Problem of the Subject* The Harvest Press, Brighton, 1987

James Naremore, Nawoord bij *Orlando* in *Bezige Bij*-uitgave

Suzanne Raitt, *Vita & Virginia, The Work and Friendship of Vita Sackville-West and Virginia Woolf* Clarendon Press, Oxford, 1993

Virginia Woolf, *Orlando* Biografie De Bezige Bij, Amsterdam, 1987

Virginia Woolf, *Schrijversdagboek*, deel 1 De Arbeiderspers, Amsterdam, 1978

Virginia Woolf, *Een kamer voor jezelf* De Bezige Bij, Amsterdam, 1979



1928

Victoria Glendinning
Wees trouw aan jezelf
Over ‘All Passion Spent’

Vita Sackville-West begon in het voorjaar van 1930 aan **All Passion Spent**. De titel kon nauwelijks minder toepasselijk zijn voor haar eigen situatie toendertijd: op haar achtendertigste was ze in de volle kracht van haar leven. Ze had kort daarvoor de romantische ruïnes van Sissinghurst Castle gekocht, hoewel zij en haar man Harold Nicolson er pas enige jaren later permanent zouden gaan wonen, en ze had juist de drukproeven gecorrigeerd van **The Edwardians**, dat een groot succes zou worden. Gedurende het jaar dat ze aan haar nieuwe boek werkte, bracht ze al haar vrije tijd op Sissinghurst door, waar ze het puin en het afval van tientallen jaren wegruimde uit wat later de beroemde tuin zou worden, terwijl ze toezicht hield op het werk van de aannemers. Ze schreef ook het lange gedicht ‘Sissinghurst’, waaruit bleek hoe belangrijk deze nieuwe onderneming voor haar was. Plaatsen waren voor haar altijd minstens zo belangrijk als mensen, en nu deze nieuwe hartstocht voor Sissinghurst haar dagelijks leven beheerste, was het niet verbazingwekkend dat een huis een belangrijke rol speelde in **All Passion Spent**.

De roman verscheen in mei 1931 bij de Hogarth Press van Virginia en Leonard Woolf. Op 11 juni schreef Virginia haar dat de verkoop ‘*heel goed [ging] [...] mijn god! Wat leuk!*’ Vita had zich ongerust gemaakt toen ze de drukproeven las - ‘het is behoorlijk nietszeggend’ - maar ze had er na verschijning meer vrede mee dan ze ooit zou hebben met **The Edwardians**. Ze ontving veel brieven over **All Passion Spent**, voornamelijk van vrouwen die zich herkenden in Lady Slane, en dat deed haar genoegen. Haar uitgever Leonard Woolf noemde het haar beste roman, en zelf had ze het gevoel dat het een ‘beter boek’ was dan het flamboyante **The Edwardians**, waarnaast dit boek in pastel geschilderd scheen.

Deze indruk van bloedeloze, zonderlinge teerheid is echter misleidend. Vita Sackville-West verwerkte in **All Passion Spent** flink wat van haar nooit aflatende woede over de manier waarop de samenleving het individu vervormt en remt, vooral wanneer dit individu een vrouw is. Deze onwaarschijnlijke combinatie van vorm en inhoud is het meest opvallende element van de roman en vormt zijn artistieke merite. De opdracht van het boek luidde: ‘Voor Benedict en Nigel die jong zijn, dit verhaal over men-

sen die oud zijn.’ (Haar zoons waren in die tijd zestien en dertien.) De personages van **All Passion Spent** zijn inderdaad heel oud. Graaf Slane is, na een eminente carrière in overheidsdienst, op zijn vierennegentigste gestorven; zijn zes kinderen, geen van allen jonger dan zestig, zijn ‘groot en donker en op leeftijd, met zelf ook al kleinkinderen’. Het verhaal begint ermee dat deze ‘oude, zwarte raven’ de toekomst bespreken van hun achttientachtjarige moeder, Lady Slane. Ze voorzien geen moeilijkheden omdat ze altijd de perfecte moeder en vrouw is geweest: ‘haar leven lang was ze, vriendelijk en bedaard, volkomen onderdanig geweest - een aanhangsel.’ Ze gaan ervan uit dat ze in alle rust bij toerbeurt bij hen zal wonen - als een soort koningin Lear.

Maar in deze roman wordt de normale gang van zaken op zijn kop gezet. De kinderen zijn onwrikbaar en kleingeestig, en hun vriendelijke oude moeder blijkt revolutionair gezind. Ze wil voor het eerst haar eigen leven leiden, naar eigen behoeften en overtuiging, samen met haar oude Franse hulp Genoux (zoals ook in werkelijkheid de naam luidde van Vita Sackville-West's dienstmeisje) in een klein huis in Hampstead waar ze dertig jaar eerder verliefd op was geworden. Ze wil niet dat haar kinderen haar komen opzoeken en haar kleinkinderen wil ze al helemaal niet zien.

Het huis staat leeg en wacht op haar; dan beschrijft de auteur liefdevol het karakter van het huis, ‘een wezen met een eigen leven’. We lezen dat het een *Georgian* rijtjeshuis is van rode baksteen: volgens mij wijst alles er op dat het huis in Church Row staat. Toen de liefdesrelatie tussen Vita Sackville-West en Virginia Woolf minder heftig werd (in elk geval voor Vita), onderhielden ze hun vriendschap door samen uitstapjes te maken. Ze gingen verscheidene keren met de ondergrondse naar Hampstead, net als Lady Slane; ze wandelden op de Heath, net als Lady Slane en mijnheer FitzGeorge; ze bezochten het huis van Keats, dat hier wordt beschreven als ‘dat kleine witte huis vol spanning en tragiek, aan zijn lot overgelaten tussen de donkergroene laurierbladeren’. En al die tijd spraken ze met elkaar. Er is een duidelijke ideeënverwantschap tussen **All Passion Spent** en Virginia Woolfs beide non-fictie-werken over vrouwen, **A Room of One's Own** (1929) en **Three Guineas**. Vita vergezelde Virginia naar Cambridge waar ze de lezingen gaf die de basis vormden voor het ene boek, en het andere schreef ze in de periode van **All Passion Spent**, hoewel het pas in 1938 zou verschijnen.

Lady Slanes positie had drie voordelen: ze was weduwe, oud en woonde in het rustige Hampstead en van daaruit kijkt ze terug op haar huwelijk.

Haar aanklacht tegen het huwelijk wordt verzacht door deze indirecte benadering en door haar goedaardige karakter. Ze herinnert zich haar rol als liefhebbend ‘aanhangel’; ze was altijd ‘een eenzame vrouw, die het niet eens was met de overtuigingen waarnaar ze zich schijnbaar schikte’ - passages die lijken op de beschrijving van vrouwen die hun eigen overtuigingen ondergeschikt maken ‘uit eerbied voor de mening van anderen’ in **A Room of One's Own**.

Bij eerste lezing is de beschrijving van Lady Slane op twee punten onbevredigend. Hoewel ze onmiskenbaar fijngevoelig en wereldwys is - als vrouw van een onderkoning - en het werk van Shakespeare uitstekend kent, wordt ze toch enige malen beschreven als ‘niet-schrander’. Zozeer zelfs dat ze geen inzicht heeft in de carrière van haar man en ‘niet begreep wat mensen bedoelden wanneer ze het hadden over de Ierse kwestie, de Vrouwenbeweging of vrijhandel en protectie’. Ze begrijpt niets van de effectenhandel, kan zelfs geen cheque uitschrijven. Waarom moet ze zo incompetent worden afgeschilderd?

Vita Sackville-West probeerde een zuiver beeld van vrouwelijkheid te geven. En voor haar bestond dit uit volslagen onhandigheid en ‘zijdezachte kant en tule’, in tegenstelling tot de ‘mannelijke’ wereld van politiek, zaken doen en zichtbaar succes. Lady Slane beseft dat mannelijkheid de ‘grondtoon’ was van het karakter van haar echtgenoot: hij hunkerde naar een actief leven en zij naar een leven van contemplatie. ‘Ze waren twee helften van een gescheiden wereld.’

Virginia Woolf schreef in **A Room of One's Own** dat een grote geest ‘androgyn’ was. Vita zelf was een mannelijke vrouw en haar echtgenoot een man met een sterk vrouwelijk element. In Vita's ogen is Lady Slane's onvervalste vrouwelijkheid zowel een handicap als een genade. Deze thema's, die zowel Vita als Virginia bezighielden, werden rond diezelfde tijd, en met vrijwel dezelfde conclusies, behandeld in de roman **Harriet Hume** van Rebecca West (1928). De eensgezindheid over de man-vrouwkwestie bij deze drie zo verschillende schrijfsters is frappant, en een nauwkeurige lezing van **Harriet Hume** en **All Passion Spent** onthult belangrijke overeenkomsten.

Het tweede schijnbaar onbevredigende element is dat, hoewel de grootste frustratie in het leven van Lady Slane wordt gevormd door het feit dat ze door haar huwelijk haar roeping als schilder is misgelopen, het duidelijk is dat deze ambitie nooit meer was dan een droom: voor zover wij weten heeft ze nooit een penseel op het doek gezet. Hierdoor lijken haar frustra-

tie en opoffering onecht, niet meer dan een triviale bevlieging. Maar ook hiermee had Vita een bedoeling. Talent, schrijft ze verderop in het boek, doet niet ter zake. 'Prestaties waren goed, maar gemoedsgesteldheid was belangrijker. Door alles te beoordelen aan de hand van prestaties kwam je tegemoet aan de heersende wereldorde.' Virginia Woolf werkte dit verder uit in **Three Guineas** waar ze stelde dat het 'mannelijke' systeem van wedijver, vergelding en rangorde leidde tot de agressiviteit die mannen aanzette tot oorlogen.

De drie vrienden van Lady Slane bekrachtigen deze zienswijze. De heren Bucktrout, Gosheron en FitzGeorge zijn stuk voor stuk 'naïeve dromers', liefhebbers van schoonheid, kunstenaars 'in waardering' en excentriek in hun onverschilligheid ten opzichte van succes. De wereld is afschuwelijk, zegt Bucktrout, omdat ze gebaseerd is op concurrentiestrijd, die leidt tot wat mannen 'beschaving' noemen, maar in werkelijkheid geen beschaving is. **Three Guineas** beweert hetzelfde.

Door de traditionele superioriteit van de mannelijke waarden moest Lady Slane bij haar huwelijk afstand doen van haar eigen bestaan - terwijl haar echtgenoot 'kon blijven genieten van zijn vrije, afwisselende en mannelijke leven [...]. In een wereld met dergelijke uitgangspunten was het zinloos te doen alsof ze dezelfde rechten had als Henry.' Na dit alles zou **All Passion Spent** beschouwd kunnen worden als een onmiskenbaar feministische roman.

Vita Sackville-West verzette zich heftig tegen de conventies die van een echtgenote een 'aanhangel' maakten. In tegenstelling tot Lady Slane weigerde ze een 'diplomatenvrouw' te worden en ze wist haar echtgenoot er zelfs van te overtuigen zijn diplomatieke carrière op te geven; afgezien van korte bezoeken bleef zij thuis wanneer hij in het buitenland *en poste* was. Haar werk ging voor alles. Ze weigerde ook de 'vrouw van de politicus' te worden toen hij later parlementslid werd. Ze gebruikte haar eigen naam; ze had niet veel op met het huisvrouwenbestaan; ze vond dat het plezier van het hebben van kinderen niet opwoog tegen het ermee samengaande gebrek aan persoonlijke vrijheid. Ze fulmineerde tegen de bureaucratie die haar aanduidde als 'mevrouw Harold Nicolson' of 'huisvrouw'; zodra ze werd aangeduid als de vrouw van haar echtgenoot, deed ze luidkeels haar beklag. En toch liet ze elke klacht stevast voorafgaan door de woorden: 'Ik ben weliswaar geen feministe, maar...'

Volgens haar was het geen kwestie van vrouwenrechten, maar van mensenrechten. (In **Three Guineas** veroordeelde Virginia Woolf eveneens het

woord ‘feministe’ als ‘een gevaarlijk en verdorven begrip dat indertijd veel kwaad heeft aangericht’.) In **All Passion Spent** definieerde Vita Sackville-West feminisme opnieuw als een negatief begrip dat ‘de vrijmetselarij’ beschreef ‘onder vrouwen, altijd nieuwsgierig en persoonlijk, en op een of andere manier een beetje obsceen’. Deze claustrofobische vrouwelijke samenzwering was op haar krachtigst voor het huwelijk, tijdens de weken die ‘volledig gewijd waren aan de riten van een mysterieus feminisme’, bedoeld om de bruid zodanig af te leveren dat ze een man kon verzorgen. Zo bezien is feminisme, in de vorm van separatisme, het dodelijkste deel van een doodlopende weg.

Hoewel Lady Slane zich als jonge vrouw bedrogen voelde in haar zelfgekozen huwelijk, gaf ze haar echtgenoot niet de schuld en, zoals de auteur schrijft in een essentiële passage, ‘ze was geen feministe’ - waarbij ze het woord hier in de meer gangbare betekenis gebruikte:

Ze was een te wijze vrouw om zich over te geven aan de weelde van een gefantaseerd martelaarschap. De kloof tussen haarzelf en het leven was niet de kloof tussen man en vrouw, maar de kloof tussen doener en dromer. Dat zij een vrouw was, en Henry een man, was niet meer dan toeval. Ze wilde hooguit toegeven dat het feit dat zij een vrouw was, de situatie een graadje moeilijker had gemaakt.

‘Vrouwelijke’ waarden zijn niet beperkt tot vrouwen: Lady Slane's min of meer komische mededromers - Bucktrout, Gosheron en FitzGeorge - zijn per slot van rekening mannen; en het dienstmeisje Genoux, de enige goede vriendin van Lady Slane, is een ‘doener’ tot in de toppen van haar werkhanden.

Het is een misvatting ervan uit te gaan dat de invloed van de ideeën van Virginia Woolf, of zelfs van Rebecca West, doorslaggevend was voor **All Passion Spent**. Voor de beschrijving van het verleden van Lady Slane maakte Vita Sackville-West gebruik van haar eigen ervaringen; ze was een uitstekend reisschrijfster, zoals haar **Passenger to Teheran** en **Twelve Days** bewijzen, en de levendigste beschrijvingen in deze roman zijn van vreemde, ongewone taferelen - zoals de wolk van witte en gele vlinders die de Slane's vergezelde op een weg door de Perzische woestijn, een beeld dat ze gebruikte om de ‘oneerbiedige, irrelevante gedachten’ van Lady Slane gestalte te geven. Al jaren voor ze Virginia Woolf ontmoette, had ze in brieven, verhalen en een ongepubliceerd toneelstuk, **Marriage**, duidelijk

gemaakt hoe ze dacht over de manier waarop de samenleving de individualiteit van vrouwen onderdrukte. Sommige thema's in **All Passion Spent** zijn exclusief van Vita. De fantasie van het jonge meisje om te ontsnappen aan het traditionele meisjesleven in de vorm van een vrije jongeman was die van de jonge Vita. Lady Slane's ideaal van 'afstandelijkheid' was hetzelfde ideaal dat Vita had sinds haar rampzalige relatie met Violet Trefusis - ook al bereikte ze dit ideaal nooit omdat ze heen en weer werd geslingerd tussen een hartstochtelijke neiging zich te hechten en een even hartstochtelijk verlangen naar afzondering.

Het zoeken naar een compromis hield Vita eveneens bezig. Bucktrout zegt: 'De meeste mensen begaan de fout dat ze van hun hele leven een toestand maken die niemand bevalt, henzelf nog het minst. Het compromis leidt slechts tot zelfverloochening.' Haar personages sloten op hun oude dag geen compromissen, maar zelf moest ze wel. In 1928 schreef ze haar man dat ze 'voor jou niet de juiste persoon [was] om mee getrouwd te zijn'; het leven was voor hen, zo zei ze, 'veranderd in een voor geen van tweeën bevredigend compromis'. Ze sloot het compromis uit liefde. 'Maar ik hou van je, ik kan niet afleren van je te houden, dus wat moeten we anders?' In **All Passion Spent**, waarin ze zoveel van haar eigen tegenstrijdige gevoelens verwerkte, is Lady Slane's liefde voor haar echtgenoot 'een scherpe rechte lijn dwars door haar leven. Deze had haar bezeerd en schade berokkend, maar ze had er niet vanaf kunnen wijken.'

Ook Lady Slane's juwelen en haar onverwachte erfenis hadden een speciale betekenis voor Vita Sackville-West, die een hekel kreeg aan haar eigen overdadige juwelen - smaragden, diamanten en parels - tijdens de algehele armoede in de crisistijd. De rijkdom die de schepping van Sissinghurst mogelijk maakte, was afkomstig van een grote nalatenschap die haar moeder had gekregen van haar bewonderaar Sir John Murray Scott, een erfenis die haar moeder niet alleen gretig had aanvaard, maar waarvoor ze zelfs had geprocedeerd om haar te behouden. Vita Sackville-West koesterde een diep wantrouwen jegens de normen en waarden van haar moeder, maar kon geen afstand doen van het geld en de kostbaarheden waarmee ze haar leven naar eigen keuze kon inrichten. Lady Slane deed in haar argeloze eenvoud datgene waarvan Vita eigenlijk vond dat ze zelf had moeten doen. Ze was 'trouw aan zichzelf' - en Vita, een gecompliceerde persoonlijkheid die zich aangetrokken voelde tot simpele waarheden, had als motto 'Wees trouw aan jezelf'.

Aan het eind van haar leven heeft Lady Slane nog slechts voldoende emo-

tionele energie voor één ‘vreemde en mooie ervaring’, die het boek een optimistisch en bezielend einde geeft. Voor de serene Lady Slane waren ‘de dagen voorbij dat het gevoel buiten zijn oevers trad en gloeiend uit de smeltpot gleed, wanneer het hart bijna scheen te barsten van de complexe en tegenstrijdige verlangens.’ Maar dat gold niet voor Vita Sackville-West. Toen ze het boek bijna af had, werd ze overvallen door een irrationeel gevoel van neerslachtigheid. Ze schreef Virginia Woolf: ‘Als ik, de fortuinlijkste vrouw die er is, mezelf al afvraag “Waartoe dient het leven?”, hoe houden anderen het dan vol?’ Enige dagen na de voltooiing van het manuscript stortte ze zich in een nieuwe liefdesaffaire en voelde ze zich weer bruisen van leven. Want zijzelf was nog in de licht ontvlambare ‘middenjaren’ die geen betekenis meer hadden voor haar Lady Slane. Belangrijker nog, tot aan het einde van haar leven zou Vita Sackville-West tot op zekere hoogte ‘barsten van de complexe en tegenstrijdige verlangens’. **All Passion Spent** (Alle hartstocht verbruikt), het thema en de titel van haar beste roman, zou niet haar eigen grafschrift worden.

Vertaling Marianne Gossije

Dromen

In een verborgen lade van Vita's schrijftafel werd een eenvoudig boekje gevonden. Het boekje was gebonden in gemarmerd papier met een rode rand. In dit 'droomdagboek' heeft Vita van 1941 tot 1959 tweeëntwintig dromen opgeschreven. Zes dromen zijn in dit nummer van Lust & Gratie opgenomen.

Vita Sackville-West

‘Ik droomde dat ik gedichten kon schrijven’

Droomdagboek 1941-1959

Ik droomde dat de hele wereldbevolking wegdreef. Ze zweefden vlak boven het aardoppervlak, met hun voeten een paar centimeter erboven. Ze zaten op verschillende niveaus.

Ik vroeg me af waarom dit zo was en kreeg te horen (van wie weet ik niet) dat de ‘betere’ mensen hoger dreven en dat de meer aardgebonden dichters bij de aarde bleven. Af en toe zakte een paar voeten naar beneden en er werd gezegd dat dit was omdat diegene een slechte gedachte had gehad of een slechte daad had gedaan en weer even naar de aarde werd teruggetrokken. Ze raakten nooit helemaal de grond.

Uiteindelijk dreven ze allemaal weg en bleef de aarde leeg achter, zonder dat er nog een mens was. Die aarde was toen heel erg mooi en onbedorven. Ze was weer geworden zoals ze blijkbaar bedoeld was. Ik zag alles haarscherp en tot in de kleinste details.

Ik kan deze droom totaal niet verklaren, hij hield geen enkel verband met dingen die ik had gelezen, gezien of gehoord, of waarover ik had nagedacht - voor zover ik weet - behalve dat ik altijd aan dit soort dingen denk.

Deze droom heb ik al zolang ik me kan herinneren. Hij is heel levendig (*actualité*) en maakt me altijd van streek. Het gaat over het ontdekken van twee verborgen kamers. Het is altijd heel duidelijk. De droom begint achter de lambrیزering links naast de open haard in de grote hal - aan de linkerkant wanneer ik met mijn gezicht naar de open haard sta. Dan ga ik een trap op en kom ik terecht in een kamer die niemand anders kent. Het is een kale kamer (ongemeubileerd bedoel ik). Met lambrیزeringen. Het vreemde van deze droom is dat de eerste kamer heel goed mijn slaapka-

mer zou kunnen zijn en de tweede kamer heel goed mijn zitkamer (omdat ze verbonden zijn door een paar treden) maar ik had deze droom al lang voor ik mijn slaapkamer en zitkamer had (op Knole bedoel ik).

Het enige waar de droom over gaat, is dat het verborgen kamers zijn, waar niemand iets van weet, en dat ik ze ontdek - daarom noem ik het mijn 'ontdekkings'-droom.

Telkens wanneer ik dit droom, gebeurt er precies hetzelfde: ik ga door de lambrizing in de Grote Hal en kom in die twee kamers terecht waarvan niemand iets weet - en dan zie ik ze haarscherp. Het belangrijkste van deze droom is dat ik zielsgelukkig word zodra ik er ben en dat ik - de hele dag daarna - gelukkig ben.

Soms wordt hij verstoord door een andere droom waarin Knole in brand staat (ik droom nooit over een ander huis dat in brand staat). Dit is ook een terugkerende droom - die ik altijd heb gehad - maar dit is meer een soort nachtmerrie - geen gelukkige droom. Ik heb nog nooit gedroomd dat Sissinghurst in brand staat, alleen Knole. Ik kan geen van beide dromen verklaren.

Ik droomde dat ik gedichten kon schrijven. Ik droomde dat ik bleef doorschrijven tot ik er bijna bij neerviel. Ik was zo ongelukkig toen ik wakker werd dat ik moest huilen (geen droomtranen, echte tranen). Wist ik nog maar welke gedichten ik had geschreven tijdens deze droom want het waren waarschijnlijk echte gedichten maar het is allemaal weg. Deze droom had geen landschap, het was een droom in het luchtledige. Het was een van mijn gelukkigste dromen zolang hij duurde, maar de ellendigste na het ontwaken.

Ik was in een koeiestal. Er waren heel veel koeien en overal op de betonnen vloer stroomde drab. Ik werd heen en weer geduwd door de enorme koeielijven. Ik probeerde mijn eigen koe te vinden, maar koos per ongeluk blijkbaar de verkeerde. Deze verkeerde koe was onhandelbaar, dus gaf ik haar een leren handschoen om op te kauwen zodat ze in een goed humeur zou blijven. Toen duwde een andere

koe me weg, en woedend gaf ik haar een mep op haar neus. Vervolgens keek ze me aan met een (ondraaglijke) verwijtende blik; ging liggen; en toonde me haar uier waar donker bloed uit kwam. Toen begreep ik dat ze me, om zich aan mij kenbaar te maken, een kleine misvormde speen liet zien, en dat ze me duidelijk maakte dat ik vaak moeite had gehad deze speen te melken.

De belangrijkste indruk die ik van deze droom overhield, was dat de andere koe belangrijker probeerde te zijn dan mijn eigen koe, en dat die bloedende uier van mijn eigen koe ondraaglijk meelijwekkend was.

God in de leegte.

Dit is de uitzonderlijkste droom die ik ooit heb gehad, en tijdens het dromen was ik me ervan bewust dat ik er een gedicht over moet schrijven. Het was een droom in de ruimte. God was zo kwaad op het hele universum dat hij besloot alles te vernietigen, tot en met het kleinste deeltje van het lichtste atoom. Dus toen was er *niets* meer over - geen materie, geen krachten, geen energie, niets - alleen nog Gods geest, eenzaam achtergebleven in iets dat leger was dan onze voorstelling van de leegste ruimte.

Ik was bezorgd omdat ik niet wist of God opnieuw aan een schepping zou beginnen.

Ik weet niet meer wanneer ik deze droom had, maar het was *na* de atoombom - een tijdje daarna - ongeveer een jaar.

Ik droomde dat ik in de Moulin des Ruats was met Anna. We sliepen in dezelfde kamer, een heel eenvoudig maar fatsoenlijk kamertje, met twee bedden, elk tegen een wand, en zij hield me wakker door hardop toespraken voor de minister-president te houden. Dit ergerde me zo mateloos dat ik opstond, de gang op liep en door een deur ging waardoor ik in een volkomen ander deel van het huis kwam. Hier waren de kamers groot en hoog, luxueus gemeubileerd met sofa's en grote meubelstukken en met overal grote vazen vol prachtige bloemen; vooral grote ro-

zerode lelies op piano's, verblindend veel licht. Deze kamers waren vol mensen, mannen en vrouwen: de mannen waren van het type profiteur, de vrouwen waren enorm lang, sommige wel meer dan twee meter en heel slank en prachtig gekleed; er vielen me een paar in het bijzonder op - één vrouw droeg een gebloemde japon met een soort bolero-jasje en een hoedje bovenop haar hoofd - en een andere droeg een jurk van stijve zwarte taffetas, met in de voorkant van haar rok een split tot aan haar middel en daaronder niets; dit shockeerde me vreselijk en wat me nog het meeste shockeerde, was dat je, als ze bewoog, haar witte dijen zag met bruine jarretels, die haar lange kousen ophiielden.

Ik zag een dienstmeisje, vroeg waar het toilet was en werd meegenomen naar een grote ruimte, helemaal van marmer geloof ik, waar het ook vol stond met grote roze lelies in witte vazen. Ik keek om me heen en merkte dat een vrouw vanuit een hoek naar me keek. Dit maakte me woedend en ik zei: 'Wie bent u? Hoe heet u? Bent u een dame?' Ze lachte en zei: 'Ik wist wat je ging doen, dus ik keek, dus ben ik geen dame.' Maar ik voelde dat ze aardig was en volgens mij was zij de enige mij goedgezinde persoon in dat afschuwelijke huis. Ze was gekleed in stemmig zwart, vrij chic, en het hinderde me dat er poedervlekken op haar japon zaten.

We gingen samen weer terug naar de prachtig ingerichte kamers, waar we onmiddellijk werden omgeven door alle andere vrouwen met hun profiteurs. Er waren meer vrouwen dan mannen. De vrouwen hadden allemaal enorm lange nagels, als de nagels van Chinese mandarijnen; volgens mij waren ze niet gelakt; maar ze waren scherp en klauwachtig. Ik had het gevoel dat ik door iedereen werd ingesloten en geduwd. Er waren zoveel mensen. De enige die dicht bij me bleef en van wie ik het gevoel had dat ze me beschermde, was de vrouw in het zwart met die vieze poedervlekken op haar japon.

Toen verscheen Anna; ik kon niet zien wat ze droeg, maar ik weet dat haar armen bloot waren, en een van de profi-

teurs liep naar haar toe en sloeg zijn armen om haar heen. Ik wist dat ze daar niet hoorde te zijn en ik probeerde haar van hem weg te trekken; ik worstelde met hem en toen zag ik dat hij een geopend zakmes in zijn hand had en probeerde haar bovenarm open te snijden. Ik wist dat er, als ik haar niet weg zou sleuren, een lange, dunne, bloederige snede zou verschijnen in het wit van haar arm.

Ik wist haar mee te trekken, en prompt daarop zaten we allemaal bij een soort concert op stoelen in een rij.

Toen werd ik wakker, maar terwijl ik ontwaakte, hoorde ik Anna zeggen: ‘Schat! Waar zijn je parels?’

Vertaling Marianne Gossije



Patty Brandhorst

Het verschil tussen liefde en lusten

Gesprek met Nigel Nicolson

Nigel Nicolson was ongeveer twaalf jaar oud toen zijn ouders verhuisden naar Sissinghurst. In het begin was het zogenaamde kasteel een puinhoop; er was geen elektriciteit en geen water. Zijn moeder, Vita Sackville-West, was erg romantisch en op slag verliefd geworden op de ruïne omdat die een toren had en haar deed denken aan haar geliefde landgoed Knole. *Nigel Nicolson*: ‘We trokken er als het ware picknickend in. Er waren geen behoorlijke slaapkamers of meubels of wat dan ook, maar dat maakte het alleen maar aantrekkelijker voor Vita. De zigeunerkant van haar karakter zorgde ervoor dat zij dacht dat gebrek aan comfort een zekere waarde had. Mijn vader, mijn broer en ik verlangden echter naar de luxe van Long Barn. Pas toen de gemakken van het moderne leven, zoals heet water, ons geleidelijk aan weer bereikten, begonnen we het aangenamer te vinden.’

Het kasteel lag erg geïsoleerd en sommige mensen vonden het een mysterieuze of zelfs sinistere plaats. Het leven op Sissinghurst was dan ook voornamelijk op studeren gericht. *Nicolson*: ‘Ons huis was een klem universiteitje. Mijn moeder schreef het merendeel van de dag in haar heiligdom, haar kamer in de toren, waar geen van ons ooit kwam. Mijn vader, mijn broer en ik hadden ook ieder een eigen kamer waar we schreven en werkten. Wij ontmoetten elkaar slechts tijdens de maaltijden.’

In die dagen was de familie afhankelijk van bedienden want Vita kon bijvoorbeeld absoluut niet koken. *Nicolson*: ‘Op zekere dag was onze kokkin afwezig en mijn moeder zei: “Geen probleem, ik zal de lunch bereiden.” Voor de lunch stond die dag kip op het menu. Ze deed de kip in de oven zonder z'n veren te plukken. “Want, zei ze, “het is veel gemakkelijker een kip te plukken als hij gekookt is.” Ziedaar Vita's kookkunsten. Ook al klinkt het nogal chic dat we een kokkin, een butler, een chauffeur en zes tuinmannen hadden, de huishouding was erg eenvoudig.’

Voor Vita was Sissinghurst in zekere zin een keerpunt. Daarvoor, in de jaren van haar grote liefdes, was ze heel sociaal, heel onbeschaamd en zelfs roekeloos geweest. *Nicolson*: ‘Toen we hier kwamen, werd ze veel eenzelviger. Ze prefereerde haar tuin en haar schrijven, en had weinig intieme vrienden. Die verandering werd vooral veroorzaakt door het ouder wor-

den. Ze was haar wilde haren kwijt en kwam tot rust. Het buitenleven deed haar enorm goed. Ze hield van het platteland, de boeren, hun manier van leven. Ze was net als Jane Austen, die alles haatte behalve het platteland.'

De ouders van Nigel Nicolson hadden totaal verschillende, ja zelfs tegengestelde karakters, en dat kwam tot uiting in de aanleg van de tuin van Sissinghurst. 'Mijn vader was zeer praktisch. Hij hield van de politiek, de diplomatie en het Londense leven. Hij was zeer sociaal, geestig en een goede prater. Zoals de tuin hier laat zien, was hij klassiek ingesteld. Hij hield van standbeelden, bloempotten die op gelijke afstand van elkaar stonden, paden en patronen met heggen. Vita, als dichter, was daarentegen meer romantisch ingesteld. Ze had een passie voor exotische streken, zoals Perzië en Afghanistan. De wanorde, de wildheid, de romantische toon in de tuin is van haar afkomstig. Als er rozen over het pad hangen, vond ze, dan moest je ze niet snoeien. Je moest er maar omheen lopen of er onderdoor duiken.'

Een ander verschil tussen Vita en Harold was hun houding ten opzichte van hun kinderen. 'Vita was zeer verlegen en op zichzelf. Er waren bepaalde kanten van haar leven waarover ze niet wilde praten, vooral niet met haar familieleden. Nooit vroegen we wat ze aan het schrijven was. Het schrijven van een boek was voor haar net zoiets als het krijgen van een baby: iets heel erg persoonlijks, maar ook iets wat op een dag openbaar moest worden. Ze vroeg mij een keer of ik het leuk zou vinden als zij haar laatste gedicht aan mij zou opdragen. Ik zei tegen haar, nog maar veertien jaar oud: "Oh, doe geen moeite mamma, je weet dat ik jouw poëzie niet begrijp." Verschrikkelijk! Ze liep zwijgend weg en toen ze twee uur later aan het diner kwam, zag ik dat ze had gehuild. Ik had haar heel erg gekwetst. Wat ik bedoelde, was: poëzie is een kant van jouw leven die erg persoonlijk is en ik verdien het niet een gedicht opgedragen te krijgen.'

Ondanks haar afstandelijkheid was Vita altijd zeer liefdevol en behulpzaam als haar kinderen problemen hadden. *Nicolson*: 'We respecteerden haar en hielden van haar. Maar omdat er niet echt sprake was van intimiteit, had zij het gevoel te hebben gefaald als moeder. Net zoals ik nu denk te hebben gefaald als zoon. Ik had meer moeite moeten doen om haar te begrijpen. Met mijn vader had ik een heel andere relatie. Niet alleen was hij erg extravert, maar ook onze ervaringen sloten op elkaar aan omdat wij jongens waren en hetzelfde beleefden wat hij vroeger had meegemaakt op school en aan de universiteit, en later in zaken en de politiek. Met hem

hadden we zeer veel dingen gemeen. Niet met Vita - ik kende mijn vader veel beter.'

In *Portret van een huwelijk* heeft u geschreven dat de relatie van Vita en Harold de meest opmerkelijke en succesvolle is die men zich kan voorstellen.

'Ze waren getrouwd en hielden beiden van mensen van hun eigen sekse. Van zulke relaties zijn wel meer voorbeelden, maar mijn ouders gingen nog een stapje verder. Omdat ze wisten dat buitenechtelijke liefdesrelaties hun huwelijk geen schade zouden berokkenen, liet de een de ander daarin compleet vrij. Het lijkt geen enkele twijfel dat ze meer van elkaar hielden dan de meeste paren na verloop van tijd. In veel "normale" huwelijken kennen man en vrouw elkaar te goed; ze hebben elkaar niets nieuws meer te bieden. Vita en Harold zorgden ervoor dat ze tot op zekere hoogte gescheiden levens hadden. Ze gingen meestal apart op vakantie en zelden samen naar een feest. Gastvrouwen begrepen dit op den duur en nodigden of hem of haar uit. Bovendien beoefenden ze wat hun schrijfwerk betrof verschillende genres. Vita schreef poëzie en reisboeken; mijn vader biografieën en politieke en historische boeken. Hoewel ze daarnaast allebei romans schreven, voltooide mijn vader er slechts twee, terwijl Vita er een stuk of twintig schreef. Ze was echter niet iemand die erg veel om haar fictieve werken gaf, ze wilde vooral herinnerd worden vanwege haar lange gedichten: **The Land** en **The Garden**. Desondanks is ze bekend geworden door **All Passion Spent** en door **The Edwardians** dat ze alleen maar had geschreven om geld te verdienen, om mij en mijn broer op school te houden. Mijn vader was in die tijd werkzaam in de diplomatie en de salarissen van diplomaten waren erg laag, dus Vita moest het geld verdienen.'

In een van de brieven die Vita aan Harold schreef tijdens haar liefdesaffaire met Violet Trefusis, staat: 'Ik vis en ik vis en soms vang ik een lief klein forelletje, maar nooit die grote zalm die spartelt en mij ervan overtuigt dat-ie vecht voor zijn leven.' Een cryptische analogie die om uitleg vraagt.

'Toen Vita een verhouding had met Violet Trefusis en met haar wegliep, voelde ze zich verschrikkelijk schuldig. Daar had ze alle reden toe. Ze behandelde mijn vader zeer slecht terwijl ze nog steeds heel veel van hem

hield. Toen ze schreef dat ze verlangde naar een grote spartelende vis, bedoelde ze waarschijnlijk dat ze wilde dat mijn vader voor haar vocht. Hij was niet de grote spartelende forel aan haar hengel waarnaar ze zocht, hij was geen vechter, niet op die manier. Hij had zijn eigen methode om Vita terug te winnen. Die methode was de enige juiste in deze situatie. Mijn vader had immers te maken met een zeer vastberaden en wilskrachtige vrouw die bereid was alles op te geven voor haar liefde voor Violet, zelfs hem. Hij wist dat als hij zou proberen haar met kracht tegen te houden zoals een Spanjaard gedaan zou hebben - wat zij eigenlijk wilde - hij haar dan zou verliezen. De enige manier om haar terug te winnen was haar constant te herinneren aan haar liefde voor hem en aan zijn liefde voor haar, en aan de tweederangs liefde die zij voor Violet voelde. Door haar daar voortdurend op te wijzen, en niet op haar verplichtingen, won hij haar terug. Later zei hij nooit: "Ik heb deze strijd gewonnen." Het was altijd: "Wij hebben deze strijd samen gewonnen." Omdat ze samen uit die crisis kwamen, was de rest van hun huwelijk idyllisch gelukkig.'

Toch was er een belangrijk verschil tussen de passionele relaties die zij met vrouwen had en haar huwelijk met Harold.

'Haar liefde voor Harold was veel diepgaander dan haar liefde voor wie dan ook. De relatie met hem betekende voor haar veel en veel meer dan al haar affaires. Vita hield van mijn vaders intelligentie, zijn kennis, zijn liefde voor literatuur, zijn humor, zijn vrolijkheid en zijn kameraadschap. En hoewel ze verlangde naar een dominante, meer mannelijke man, waardeerde ze toch zijn tederheid, zijn tact en zijn begrip. Hun huwelijk was niet alleen succesvol omdat ze verschillende karakters en relaties hadden, maar ook omdat ze elkaar respecteerden en dezelfde normen en waarden deelden. Ze dachten hetzelfde over bepaalde politieke en culturele waarden; ze genoten samen van boeken, schilderijen en muziek; ze hielden ervan samen te zijn, te praten, te reizen en dingen te zien in Frankrijk, Italië en Holland. Het enige dat Vita bij Harold miste en wat ze wel bij de andere geliefden vond, was het lichamelijke element. Want ook al hadden ze twee zonen, na mijn geboorte sliepen ze niet meer samen. Vita hield van Harold, maar er was een verschil tussen haar liefde en haar lusten. Haar verlangen werd alleen gewekt door mooie jonge vrouwen, niet door mannen. Zij heeft slechts één keer een korte verhouding gehad met een man, Geoffrey Scott, maar die affaire eindigde heel snel. Toch was ze

niet erg aardig voor de vrouwen die haar bekoorden. Ze pikte ze op en liet ze vallen. Maar ze vergaven het haar altijd weer. Als je haar brieven en haar gedichten leest, dan was Vita op middelbare leeftijd een soort mannelijke versierder. Ze had veel, veel vriendinnen en schaamde zich daar absoluut niet voor.'

Virginia Woolf schreef dus niet voor niets over Vita: 'Ze wordt verliefd op iedere mooie vrouw, net als een man.' Maar ook Harold had een bijzonder liefdesleven.

'Zeker, hij had zijn eigen korte liefdesaffaires met mannen. Die affaires waren, en dat geldt voor beiden, nooit met mensen van lagere klassen, ik bedoel, niet met sloeries of prostituées. Het waren altijd mensen van hun eigen klasse, hun eigen cultuur. Voor Harold betekenden deze affaires niet zoveel; voor Vita wel. Ieder wist vaag wat de ander deed en ze ontmoetten eikaars vrienden. Sommigen kwamen hier zelfs een of twee keer logeren. Wij kinderen wisten van niets. Een vriendin van Virginia Woolf bijvoorbeeld zei eens tegen mij toen ik slechts twaalf jaar oud was: "Ik neem aan dat je weet dat Virginia van jouw moeder houdt." Waarop ik antwoordde: "Natuurlijk doet ze dat, dat doen we toch allemaal." Op die onschuldige manier. Langzamerhand werd me duidelijk wat er werkelijk aan de hand was, maar omdat het zo'n traag proces was, heeft het me nooit geschokt. We spraken noch schreven er ooit over, terwijl ieder van ons wist wat er gaande was.'

Het kan niet anders of ze moesten compromissen sluiten om met elkaars buitenechtelijke escapades te kunnen omgaan.

'Ze hadden een soort verdrag gesloten waarin zij expliciet hadden geschreven wat zij van elkaar verwachtten. Vita stelde het zo: "Je moet mij altijd vertellen als je verliefd bent geworden op iemand anders." Dat was haar eerste regel. Regel nummer twee was: "Je mag nooit meer van die persoon houden dan van mij." En nummer drie was: "Je moet altijd weer bij mij terugkomen." Zij op haar beurt hield zich aan die regels. Ze vertelde Harold altijd wanneer er iemand op emotionele of lichamelijke wijze in haar leven was gekomen. En daar zij zich niet voor hun relaties schaamden, ontmoetten hun vrienden elkaar ook wel eens. Het kon gebeuren, met name op Long Barn, dat beider geliefden tegelijkertijd bij ons logeer-

den. Meestal echter waren zij geen getuigen van eikaars liefdesaffaires. Zij wisten wat er gaande was en om wie het ging, maar ze hadden genoeg tact, wederzijds respect en vertrouwen om niet te diep in te gaan op de precieze aard van hun relaties.’

Geen van tweeën lijkt problemen te hebben met hun homoseksualiteit. Wanneer we bedenken dat Radclyffe Halls *De bron van eenzaamheid* in 1928 werd geschreven, zeven jaar na Vita's avontuur met Violet Trefusis, is dat toch opmerkelijk.

‘We spreken hier over de jaren twintig en dertig, en in die dagen was homoseksualiteit tussen twee mannen strafbaar. Je kon naar de gevangenis worden gestuurd als je als man werd betrapt met een andere man. Veel bekende mensen, zoals de acteur Sir John Gielgud en Graham Greene, werden gearresteerd voor het benaderen van mannelijke prostituées. Vreemd genoeg was het niet strafbaar voor lesbische vrouwen om een relatie te hebben. Dat soort relaties bestond gewoon niet in de ogen van het gezag, dus was er geen wet die ze verbood. Harold daarentegen nam een aanzienlijk risico als hij naar Londen, Parijs of Berlijn ging. Want waar hij ook was, hij had overal liefdesaffaires met mensen uit zijn eigen kringen. Hij werd gelukkig nooit betrapt. Bladerend door zijn dagboeken en brieven lijkt het of hij zich daar ook nooit zorgen om maakte. Zowel Harold als Vita voorzagen dat er een dag zou komen waarop zou worden erkend dat mannen en vrouwen gevoelens konden hebben voor hun eigen sekse. Dat hun gedrag niet meer strafbaar zou zijn, of vies of slecht, dat het gewoon een vorm van liefde zou zijn, want dat was het voor hen.’

De veelbesproken vriendschap van Vita met Virginia Woolf staat op dit moment centraal in een toneelstuk in Londen.

‘Dat stuk, **Vita en Virginia**, geeft een vals beeld van hun verhouding omdat het beide vrouwen dezelfde mate van vermetelheid toekent. Over het hoofd wordt gezien dat Vita eigenlijk erg bang was voor Virginia en dat Virginia veel briljanter als schrijver en prater was dan Vita. Vita was erg verlegen. In gezelschap uitte zij zich moeilijk. Ze kon met veel gemak schrijven, maar in conversaties was ze niet in staat, zoals ze zelf in een van haar romans zei, “de bal te vangen als die naar haar werd gegooit”. Voor Virginia waren zowel het schrijven als het praten echter een kwestie van

leven - woorden, woorden, woorden. Woorden waren haar voedsel.

Bovendien was Virginia tien jaar ouder toen ze hun korte liefdesaffaire hadden. Virginia was vijfenveertig, Vita was vijfendertig. En eigenlijk voelde Vita zich lichamelijk niet erg aangetrokken tot Virginia. Ze prefereerde immers de lichamen van jongere vrouwen. Ze zorgde er natuurlijk voor dat Virginia dit niet te weten kwam, Virginia die nog nooit een liefdesaffaire in haar hele leven had gehad, zelfs niet toen ze trouwde. Ik denk niet dat Virginia na haar huwelijksreis, die geen succes was, ooit nog met Leonard heeft geslapen. Ik verbaas me er nog steeds over dat Virginia zich aan een verhouding met Vita waagde. Zij was het die de aanzet gaf, zij was de verleidster, en niet Vita. Het toneelstuk geeft een verkeerd beeld door Vita als dominant voor te stellen. Als een jonge officier loopt ze met grote stappen over het toneel. Dat was in werkelijkheid niet zo. Zij was veel zachtmoediger en bescheiden, verlegen zelfs in Virginia's bijzijn, en ze was verbaasd dat Virginia haar had verkozen om de enige liefde van haar leven te zijn. Hoe dan ook, hun relatie duurde slechts twee tot drie jaar. Belangrijker dan hun liefdesaffaire was de intieme vriendschap die zij lange tijd onderhielden en de invloed die zij op elkaar uitoefenden. Virginia heeft Vita's schrijven zeer zeker beïnvloed, zoals **All Passion Spent** laat zien. Vita heeft feeling voor fictie gekregen dank zij Virginia. Over **All Passion Spent** was Vita zeer tevreden. Ik ben het met haar eens dat dit boek veruit de beste roman is die ze ooit heeft geschreven. Het is een van de belangrijke romans van haar tijd.

Net als Virginia was Vita geen feministe in de moderne zin van het woord. Ze geloofde wel dat vrouwen gelijke kansen moesten krijgen maar ze beperkte dat tot de vrouwen van haar eigen klasse: vrouwen uit de hogere klasse en de gegoede middenstand. Die zouden in grotere getale toegelaten moeten worden op de universiteiten, in allerlei beroepen, in de medische wereld. Vita en Virginia waren op een bepaalde manier snobs, dat valt niet te ontkennen. Zij vonden dat de maatschappij was verdeeld in lagen: een klasse-hiërarchie. Er waren mensen die voorbestemd waren, door natuur of door toeval, om bedienden te zijn voor de mensen hogerop. Dat zagen ze niet als iets verkeers. Ze vonden het natuurlijk en waren ervan overtuigd dat de wereld gelukkiger was als dat zo zou blijven. Het feminisme van Vita school in het feit dat ze erkend wilde worden als individu, los van haar echtgenoot. Ik herinner me keren waarop ze door vreemden die hier op Sissinghurst kwamen, werd aangesproken als Mrs. Nicolson of, later, als Lady Nicolson. Dan sloeg ze diegene bijna in het ge-

zicht en zei: “Ik wil niet naar mijn man genoemd worden alsof ik zijn hond ben. Ik ben een individu met mijn eigen karakter, mijn eigen prestaties, mijn eigen carrière en mijn eigen naam.” Wij moesten daar altijd erg om lachen. Mijn vader zou haar nooit aan iemand voorstellen als “zijn vrouw”. Hij zou nooit tegen een vreemde zeggen: “Heb je “mijn vrouw” al ontmoet?” Het was altijd: “Heb je Vita al ontmoet?”

Toch was Vita een uitzondering. Harolds opvatting over zelfstandige vrouwen was immers niet bepaald progressief. Hij schreef in zijn dagboek: ‘Ik denk niet dat er zoiets is als gelijkheid tussen de seksen. Maar dat durf ik niet tegen Vita te zeggen want dat zal haar zeer zeker van streek maken.’

‘Mijn vader was geboren in 1886, onder het bewind van koningin Victoria. Hij groeide op ten tijde van koning Edward de Zevende. Hij was een Edwardiaan in hart en ziel. Hij erfde van zijn ouders bepaalde vooroordelen en gewoonten. Zo had hij sterke vooroordelen als het om gekleurde mensen ging. Hij had geen Indiase vrienden, laat staan Afrikaanse. Hij was zich zeer bewust van het verschil tussen geschoolde en ongeschoolde mensen. Hij vond dat vrouwen, een uitzondering daargelaten, geen deel uitmaakten van de “mannelijke” wereld, van de politiek en dat soort zaken. Eigenlijk waren ze er alleen maar om te amuseren en geamuseerd te worden, een soort delicatessen die niet tot de essentie van het bestaan behoorde. Harold was altijd erg beleefd tegen vrouwen. Hij genoot van hun uiterlijk, hun kleding. Maar als hij bijvoorbeeld zitting nam in een commissie, zeg voor de London Library of de National Trust, en er was ook een vrouw aanwezig, dan reageerde hij argwanend: “Wat doet zij hier?” Vita nam nooit zitting in commissies of iets dergelijks, dus dat vormde geen probleem. Ze claimde slechts op twee “mannelijke” terreinen haar rechten: ten eerste dat zij erkend zou worden als schrijfster, met haar eigen rechten en met haar eigen naam, Vita Sackville-West. En ten tweede moest duidelijk zijn dat Sissinghurst haar eigendom was. Want zij had het gekocht, met haar geld.

Harold gaf echter toe dat vrouwen als Lady Ashquith en Violet Bonham-Carter buitengewone capaciteiten bezaten die acceptabel zouden zijn in de “mannelijke” wereld. Ook Vita, zijn vrouw, rekende hij tot deze categorie vrouwen. Bovendien konden professionele gastvrouwen als Lady Colefax en Lady Cunard een belangrijke rol spelen in het openbare leven

bij het organiseren van lunches en diners. Een rol die een man niet kon innemen, alleen de gedachte daaraan was al belachelijk. De manier waarop deze gastvrouwen hun gasten bij elkaar brachten en conversaties stimuleerden, was goud waard.

Harolds opvattingen over de deelname van vrouwen aan de “mannelijke” wereld gaven echter nooit aanleiding tot conflicten tussen hem en Vita. Net zoals zij hem alle vrijheid gunde, liet hij haar zoals gezegd volledig haar eigen gang gaan. Bovendien gaf het huwelijk met Harold Vita veiligheid en bood het haar het nodige tegenwicht aan haar verlangen naar passie en avontuur. En het werkte. Hun huwelijk was zeer bijzonder, maar het werkte.’

Dit interview werd afgenomen op Sissinghurst Castle, 22 oktober 1993 voor de korte documentaire **That part which is so tempted**, een film van Corien Bakker gemaakt als onderdeel van haar studie Audiovisuele Vormgeving aan de Academie St Joost in Breda

Proza

Annet Planten

De vierde tuin

*Lakes of aubrieta, bumps of armeria, mattresses of yellow sedum acre,
rivulets of viola, hassocks of dianthus: you see the idea?*

Vita Sackville-West, *the Observer*, 5-11-1950

Laten we het ook even over tuinieren hebben, in tuinen.

Ik heb er vier, dus twee te veel. Gerekend vanaf de tijd dat ik uk was en mijn eerste zaaisel uit de grond zag opkomen (de letter A in tuinkers) heb ik er nog veel meer versleten, maar dat was Toen en herdacht is er de afgelopen maanden genoeg.

Nul: de zakdoek grond rond een boom voor de deur, in het kader van verfraaiing van het straatbeeld. Niemand vraagt daar om, maar zulks raakt juist de kern van het begrip tuinieren. In mei trakteert het perkje de passant op *bumps of* wilde ridderspoor, daarna op besluiteloosheid. Alleen oude echtparen uit buitenland houden soms even de slenterpas in.

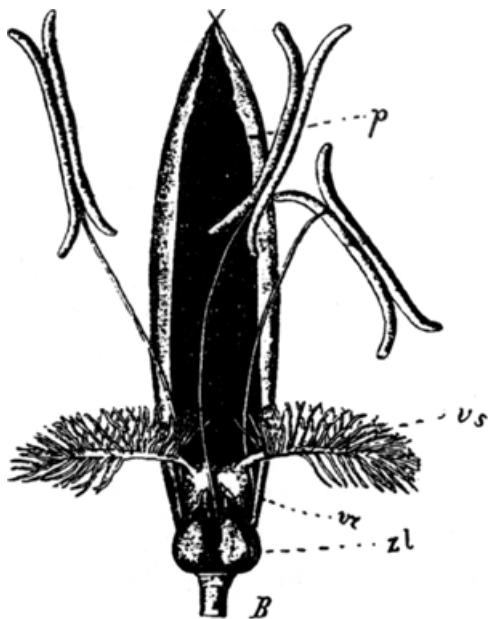


Fig. 148 Bloem van een gras *vr* = vruchtbeginzel, *zl* = zwellichaampjes, het voorste kroonkafje is weggenomen, let op de 2 stempels

Een: een volkstuin. *Lakes of* vijfblad. Lange tijd *not done* vanwege de aanname dat op dergelijke complexen bier & benepenheid hand in hand gaan. Niettemin staan zij van *not done* nu bijna in de file om zo'n volkswapje te mogen huren omdat koele chablis beter smaakt naast een voluptueus begroeide rozenboog dan in een prettig appartement. *Back to basics* en gras knippen. Tenslotte kan men volkse vergenoegens ook antropologisch benaderen.

Twee: een erg grote tuin op de Veluwe, anderhalf uur reizen, *lots of* zenegroen, een tuin die ik gelukkig niet langer in mijn helemaal eentje in de tang hou. Ik heb hem losgelaten. Een ander doet het anders en goed. Het heeft een aantal jaren geduurd tot dit besef doordrong, al vechten resten bezitsdrift terug: gottegot, wat ze er nú toch weer heeft ingezet.

Soms laat ik het, soms pak ik een spade. Vroeger zat die spade permanent in mijn hand, ook 's nachts.

Drie: wat vensterbanken en een klein stadsterrasje waar potten en bakken mij het leven zuur maken omdat ik zelf ook in de zon wil zitten. *Maitresses* of luizen zitten mee. *Sweeps* ofnieren op vier-hoog. Het jaar rond dient er iets te bloeien en vakanties zijn zorgelozer (wat het terras betreft) sinds ik de chipgestuurde waterautomaat kocht.

Te vaak sta ik op een denkbeeldig zebrapad tussen deze tuinen in en heb dan het gevoel dat het bestaan niets anders inhoudt dan werken en steeds één straatlengte achter al die levende have aanhollen, wat leidt tot gedeprimeerd zijn, wat weer perfect kan worden gesust door omgang met diezelfde have. Dit fenomeen raakt eveneens de kern van tuinieren, en dat brengt mij bij de vierde tuin.

Ten tijde van de letter A en later had ik nooit kunnen denken dat mijn horticulaire carrière nog eens zou belanden in het stadium van zich generen afgewisseld met het verlangen naar zeer gemene vraat of een fatale schimmel die alle tuinen hier ten lande velt, inclusief mijn eigen bedoeningen. Bulldozer-visioenen. Mijn vierde tuin ziet er namelijk precies zo uit als alle vierde tuinen van horden medelanders - medelandsters om preciezer te zijn - sinds tuinieren een *hype* is en zich vooral in drukwerkvorm afspeelt. Allemaal laten wij ons paaïen door *glossy* opnamen van heftig bebladerde, beklinkerde, mudvol beplante modeltuinen, vol groei en bloei en meubeltjes op diverse plekjes, omzoomd door hebbedingetjes met rustieke roest. Begeleidende teksten van minimale lengte spreken je op hun hurken toe of, zoals een glimmende AVRO-serie deed: op hun buik. Zag je een roos, vermeldde de ondertitel 'ROOS'. En altijd mooi weer, namelijk nooit overdag bij volle zon, want dat fotografeert zo plat.

Omdat wij tenslotte maar mensen zijn, is er altijd wel een beeld dat in onze kraam te pas komt, al vinden wij natuurlijk stuk voor stuk dat dat een absoluut unieke kraam is. Wetende dat er minstens negen tuintijdschriften regulier te koop liggen, woon-, leefstijl- en culibladen met plichtmatige tuinitems, het eerste tijdschrift op cd-rom já, natuurlijk ook met een tuinbestand; constaterende dat de tuinen in die bladen er allemaal hetzelfde uitzien, dus van neoromantische steenkolen-Engelse saus uit een pakje, gekruid met vijvers van soepkomformaat en nostalgisch gedeukte gieters; ziende dat ik samen met duizenden deze blaadjes blijf aanschaffen als was het dope, zit er alles bijeenvegende maar één einduitslag in. Met haar allen houden wij een adverteerdersboom, een gelukzalige 'groene'

middenstand en een identiek uitziende vierde tuin in stand: de mediatuin. Voorgekookt en onkruidvrij. Wie taalt daar nog naar een spade?



Fig 149 Beemdlangbloem. 1 een pluimgas, 2 een bloempakje, 3 een bloem, waarvan het kroonkafje (4) is weggelaten; de zwellichaampjes zijn te zien

May I assure the gentleman who writes me (quite often) (...) that I am not the armenair, library fireside gardener he evidently suspects... and that for the last forty years of my life I have broken my back, my fingernails and sometimes my heart in the practical pursuit of my favorite occupation.

Vita Sackville-West, *the Observer*, 21-4-57

Nu dus geneer ik me. Soms. Voor mijn plantaardig gepruts dat zo intiem is en zo vercommercialiseerd lijkt. Voor de babypraat die de meeste bladen over ons uitstorten, alsof wij met gebloemde handschoenen aan maar liefdevol over de aarde hoeven te aaien om spontaan een wolk van een tuintje te baren dat ook spontaan een wolk blijft. Voor de stereotiepen: zij dus voor het aaien, knippen en rugbrekend lichte wieden, hij voor alles wat elektrisch werkt en direct zichtbaar resultaat levert. Voor het feit dat ik, onder een naam als een klunzig gekozen pseudoniem, aan dit alles opgewekt bijdraag door voor een paar van die bladen te werken, zelfs al smokkel ik er bij tijden een Ongemakkelijke Plant tussen of een beest met meer dan vier poten. Voor het scheve idee dat een tuin op bloempotformaat NATUUR IS. Bijkomend voordeel: in andere natuur kom je steeds minder mensen tegen.

Toch moet er volgens de wetten af en toe iemand ècht gegrepen worden, eerst door het plaatje, dan door de begonia in natura of door echte en dus amodieuze nieuwsgierigheid. Die iemand werkt zich nog later in alle vier seizoenen alsook bij straffe regen een straatlengte naar voren om wat vegetatie naar haar hand te blijven zetten tot een hoogst particulier gekozen tijdelijk paradijs. Dan is er weer een tuinier

meer op de wereld, tot jicht haar velt en *lakes of* grassen handenwrijvend hun rechtmatige rentree maken. Hun opmars in de vierde tuin is trouwens al begonnen.



1934

Bibliografie - Vita Sackville-West

Poezie

Chatterton	Privé-uitgave door J Salmon, Sevenoaks, 1909
Constantinople: Eight Poems	Privé-uitgave door The Complete Press, Londen, 1915
Poems of West and East	John Lane, the Bodley Head, 1917
Orchard and Vineyard	John Lane, the Bodley Head, 1921
The Land	Heinemann, 1926
King's Daughter	Hogarth Press, 1929
Sissinghurst	Hogarth Press, 1931
Invitation to Cast out Care	Faber & Faber, 1931
Collected Poems. Vol. 1	Hogarth Press, 1933
Solitude	Hogarth Press, 1938
Selected Poems	Hogarth Press, 1941
The Garden	Michael Joseph, 1946

Anthologie [met Harold Nicolson]

Another World Than This	Michael Joseph, 1945
--------------------------------	----------------------

Fictie

Heritage	Collins, 1919
The Dragon in Shallow Waters	Collins, 1921
The Heir	Heinemann, 1922
Challenge	George H Doran Co, 1923
Grey Wethers	Heinemann, 1923
Seducers in Ecuador	Hogarth Press, 1924
The Edwardians	Hogarth Press, 1930
All Passion Spent	Hogarth Press, 1931
The Death of Noble God Avary and Gottfried Künstler	Ernest Benn, 1932
Thirty Clocks that Strike the Hour and Other Stories	Doubleday, New York, 1932

Family History	Hogarth Press, 1932
The Dark Island	Hogarth Press, 1934
Grand Canyon	Michael Joseph, 1942
Devil at Westease	Doubleday, New York, 1947
The Easter Party	Michael Joseph, 1953
No Signposts in the Sea	Michael Joseph, 1961

Reisverhalen

Passenger to Teheran	Hogarth Press, 1926
Twelve Days	Hogarth Press, 1928

vervolg zie ommezijde

Non-fictie

Knole and the Sackvilles	Heinemann, 1922
The Diary of Lady Anne Clifford	Heinemann, 1923
Aphra Behn	Gerald Howe, 1927
Andrew Marveil	Faber & Faber, 1929
Saint Joan of Arc	Cobden-Sanderson, 1936
Pepita	Hogarth Press, 1937
The Eagle and the Dove: St Theresa of Avila and St Thérèse of Lisieux	Michael Joseph, 1943
The Women's Land Army	Michael Joseph, 1944
Nursery Rhymes	The Dropmore Press, 1947 en limited edition Michael Joseph, 1950
Daughter of France	Michael Joseph, 1959
Faces: Profiles of Dogs	Harvill Press, 1961

Tuinboeken

Some Flowers	Cobden-Sanderson, 1937
Country Notes	Michael Joseph, 1939
Country Notes in Wartime	Hogarth Press, 1940
English Country Houses	Collins, 1941
In Your Garden	Michael Joseph, 1951
In Your Garden Again	Michael Joseph, 1953
More For Your Garden	Michael Joseph, 1955
Even More For Your Garden	Michael Joseph, 1958
A Joy of Gardening	Harpers, New York, 1958

Over vita sackville-west verscheen onder meer

Vita Sackville-West's Garden Book	<i>Philippa Nicholson</i> , Michael Joseph, 1968
Portrait of a Marriage	<i>Nigel Nicholson</i> , Weidenfeld & Nicolson, 1973
Vita: The Life of Vita Sackville-West	<i>Victoria Glendinning</i> , Weidenfeld & Nicolson, 1983
The Letters of Vita Sackville-West to Virginia Woolf	Eds door <i>Mitchell A. Leaska & Louise DeSalvo</i> , Hutchinson, Londen, 1984
Vita's Other World	<i>Jane Brown</i> , Viking Press, 1985
Violet to Vita: The Letters of Violet Trefusis to Vita Sackville-West	Eds <i>Mitchell A. Leaska & John Phillips</i> , Methuen, Londen, 1989
Portrait of a Garden	<i>Jane Brown</i> , Weidenfeld & Nicolson, 1990
Vita and Virginia: the Work and Friendship of Vita Sackville-West and Virginia Woolf	<i>Suzanne Raitt</i> , Clarendon Press, Oxford, 1993
So geheim und vertraut; Virginia Woolf und Vita Sackville-West	<i>Susanne Amrain</i> , Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, 1994

In het Nederlands vertaald

Portret van een huwelijk	<i>Nigel Nicholson</i> , vertaald door Gerardine Franken, Bezige Bij, Amsterdam, 1975
Een gelaten leven	<i>Vita Sackville-West</i> , vertaald door M Lindenburg, Contact, Amsterdam, 1985
Twaalf dagen	<i>Vita Sackville-West</i> , vertaald door Gideon den Tex, Veen, Utrecht, 1987
Passagiers voor Teheran	<i>Vita Sackville-West</i> , vertaald door Gideon den Tex, Veen, Utrecht, 1991
Vita: het leven van Vita Sackville-West	<i>Victoria Glendinning</i> , vertaald door Marianne Gossije, Vita, Amsterdam, 1994

Ernst & Mijmering



Ida Boelhouwer

Vol herinnering aan vroeger lachen

Doorgaans ren je in je leven maar wat heen en weer, van ervaring naar ervaring. Je hebt jezelf een paar doelen gesteld op het gebied van werk, liefde en wijsheid. Of die uitkomen, is afhankelijk van de vraag hoe ver je in je dromen durft te gaan; hoe verder dat is, hoe meer wijsheid je nodig hebt om de realiteit te accepteren. Want ook al word ik zestig, ik kan me niet voorstellen dat mijn behoefte om de schat te vinden ooit overgaat.

En soms vind je die schat even, al ver voordat je zestig bent, en bestaat hij uit wijsheid en berusting, verwarring en verzet, uitgedrukt in het woordje ‘only’. Ik heb het over een gedicht van Edna St. Vincent Millay, één van de mooiste die ik ken en het gaat zo:

*What lips my lips have kissed, and where, and why,
I have forgotten, and what arms have lain
Under my head till morning; but the rain
Is full of ghosts tonight, that tap and sigh
Upon the glass and listen for reply,
And in my heart there stirs a quiet pain
For unremembered lads that not again
Will turn to me at midnight with a cry.
Thus in the winter stands the lonely tree,
Nor knows what birds have vanished one by one,
Yet knows its boughs more silent than before:
I cannot say what loves have come and gone,
I only know that summer sang in me
A little while, that in me sings no more.*

Een lied over weemoed, waarin het woordje ‘only’ voor mij de trigger is. Je kunt erbij denken dat het ook niet meer is dan dat: goed, de levenszomer is voorbij, nu ga je oud worden, een nieuwe fase wellicht. Tegelijkertijd betekent het een onvoorstelbaar verlies: het zo begeerde leven wat je langzaam ontnomen wordt, wat telt er verder nog? Niet de ervaringen

zelf, ‘*unremembered lads*’ tenslotte, maar weemoed over het afscheid van het vermogen om in ervaringen weg te schuilen. De mannen van vroeger zijn de geesten van de nacht geworden, die op de ramen bonzen en om antwoord vragen. Dat antwoord ligt niet meer in het simpel openen van een raam, maar in het toelaten van ‘*quiet pain*’ en gevoelens als ‘*more silent than before*’ en ‘*summers ang in me that in me sings no more*’. Er is geen houvast meer, behalve de troost van het woord dat zo barmhartig de tijd stilzet om voorgoed gelezen te worden. In de stilte van de winter is zo een gedicht ontstaan over weemoed, in klanken die je tong kussen als je ze hardop leest.

Dat is dan even zo'n schat tussendoor, maar je blijft op zoek naar het doel van je leven, waar je het misschien nooit mee eens zult zijn omdat je vroeger rekende op grote daden: ‘Wie reed er aan zijn rechterzij?/ met schild azuur en gouden?/ Ridder Tiuri, dat was hij,/ op wie hij zeer vertrouwde...’ Een fragment uit **De brief voor de koning** van Tonke Dragt, een boek dat ik zal redden als er brand is.

Ik vond een gedicht van de Amerikaanse dichter Robert Bly, dat in de mooie vertaling van Bernlef ‘Sneeuwbanken aan de noordkant van het huis’ heet. Het gaat over een mensenleven en wat daarin allemaal gebeurt, zodat er ook tegelijkertijd heel veel niet gebeurt; de onoverkomelijk hoge ‘sneeuwbanken’ waar je niet overheen weet te reiken omdat je bent wie je bent en je eigen weg moet gaan, los van de boeken die je las en de hoofdstukken die je daar dromend aan toevoegde. De laatste strofe is het mooist en zo ongrijpbaar als een mensenleven:

*En de hele nacht stijgt en daalt de zee, de maan
trekt alleen verder door de ongebonden hemelen.
En de punt van de schoen draait
road in het stof..
De man in de zwarte mantel draait zich om en
daalt de heuvel weer af.
Niemand weet waarom hij kwam, waarom hij keerde,
de heuvel niet beklom*

In het boek **Peerless Flats** van de Engelse schrijfster Esther Freud vinden een moeder en haar twee kinderen op de laatste bladzijden het huis van

hun dromen: groot en romantisch met een verwilderde tuin. De fantasieën van moeder en dochter over het wonen hier zijn zo verschillend als hun leeftijd. “*We could keep bees, at the back of the garden.*” Marguerite's eyes began to shine. “*I rather fancy being a member of the Inner London Bee-keeping Society.*” Maar haar zestienjarige dochter Lisa denkt eraan hoe ‘*Quentin, who lived just over the hill, might tap his fingers on the glass to wake her in the middle of one night*’.

Marguerite's ogen schitteren als ze eraan denkt straks bijen te houden. Zou Vasalis dat bedoelen toen ze in het gedicht ‘Oud’ schreef: ‘winst maken uit het wezenlijk gemis?’

De tijd tot en met de levenszomer van Millay beschrijft Vasalis als ‘Eén dans, één dans met sproeiende ogen,/ gloeiende wangen, losse handen./ En dan opzij gaan staan. [...] Zwijg en ga heen/ en loop alleen zoals een oude wolf/ en lik de laatste druppels uit de droge plassen./ Proef goed, het is uw heil en de grimassen/ die gij moet trekken zijn vol herinnering/ aan vroeger lachen. Met nog één druppel/ loodzwaar bestaan, dat toekomst heet:/d e laatste teug van onverdund en helend leed.’

Oud worden is geen sinecure. Germaine Greer heeft erover geschreven. En Anja Meulenbelt schrijft er zo over dat je de rillingen over de rug lopen. Het is een ongemakkelijke gang naar de status van wijze volwassene die de voortdurende verandering, die niet steeds een verbetering hoeft te zijn, kan aanvaarden. Eigenlijk is een mensenleven maar zo doodgewoon; en kan soms alleen het daaraan woorden geven op papier de noodzakelijke verlichting brengen, het evenwicht dat alles draaglijk maakt. En als je geen uitlaatklep hebt om je dromen in onder te brengen, wat dan? Met een winkelwagentje vol gevulde plastic zakken voorgoed het huis verlaten en voor het oog van de stad op zoek gaan. Of, zoals de Oostenrijkse toneelschrijver Werner Schwab verwoordde in het stuk **De Volksvernietiging**, in de vertaling van Tom Kleijn: ‘Juist de goede mensen vallen soms uit het raam omdat ze dicht bij het licht willen zijn en daarom te ver naar buiten hebben geleund.’

Literatuur

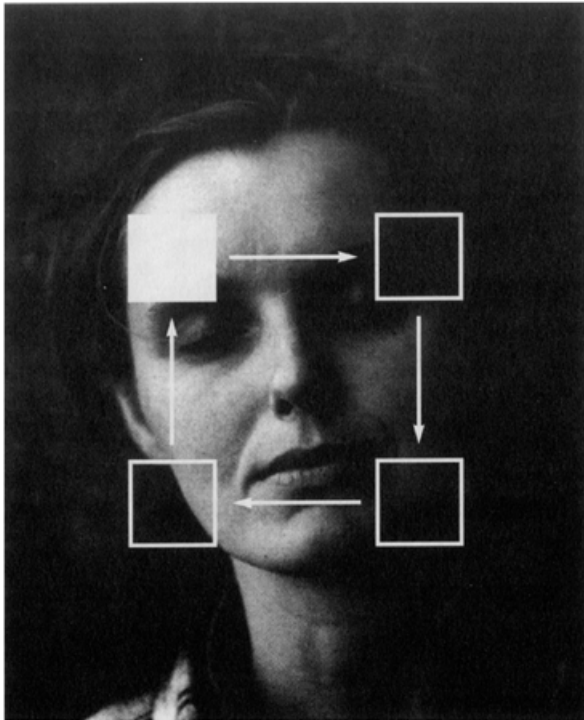
M. Vasalis, ‘Oud’ In *Vergezichten en Gezichten* Van Oorschot, Amsterdam, 1982

Esther Freud, *Peerless Flats* Hamish Hamilton, London, 1993

Robert Bly, ‘Sneeuwbanken aan de noordkant van het huis’ In J Bernlef en P Nijmeijer (eds), *Iets dat te groot is om te zien, Moderne Amerikaanse dichters* Meulenhoff, Amsterdam, 1991

Medewerk[st]ers

Ida Boelhouwer is dichteres en geeft workshops, zij schreef de bundel *En ik die ridder van bokalen* [Perdu, Amsterdam, 1990]. **Patty Brandhorst** [1972] student Moderne Westerse Letterkunde aan de Universiteit Utrecht. Archiveerde Vita's documenten op Sissinghurst. **Victoria Glendinning** Biograaf van Vita Sackville-West, Rebecca West en Elizabeth Bowen. **Marianne Gossije** [1952] is vertaalster en werkte als redactrice bij uitgeverijen en bij Lust & Gratie. **Marja Loomans** [1961] Freelance publicist en redacteur van Lust & Gratie. **Maaïke Meijer** [1949] Universitair hoofddocent Vrouwenstudies Universiteit Utrecht. Promoveerde in 1988 met *De lust tot lezen; Nederlandse dichters en het literaire systeem*. In het najaar van 1995 zal bij de Amsterdam University Press: *In tekst geval; Inleiding tot een kritiek van representatie* verschijnen. **Annet Planten** [1946] Illustrator. **Joanne Trautman Banks** is de co-editor van de brieven van Vita. **Chawwa Wijnberg** [1942] is schrijfster en beeldend kunstenaar. Van haar verschenen de dichtbundels *Aan mij is niets te zien* [Furie/In de Knipscheer, 1989] en *Handboek voor de joodse kat* [Vita, 1993]. Zij schrijft wekelijks een column voor het Utrechts Nieuwsblad

[Nummer 47]

Anne Vegter

Hondevoer voor sociologen

I. In de ogen van mensen die meenden daar kijk op te hebben, waren Alma Jager en Corrie Groen mensen zonder reden.

‘Wat ter wereld zijn mensen zonder reden?’ wilden de mensen die daar geen kijk op meenden te hebben, eens weten. Zij vroegen zich af hoe zij dit moesten begrijpen. Zij heten de uitleg aan wie het kon uitleggen, zij legden zich, wellicht niet snel, maar toch, bij willekeurig welke uitleg neer. Zonder reden aannemen dat er mensen zonder reden zouden zijn was 1 gemakzuchtig, 2 conformistisch. Nu was er tegen puntjes 1 en 2 niet veel meer dan enig voorspelbaar bezwaar in te brengen. Gemakzuchtig laat men zich niet gaarne noemen, conformistisch beslist ongaarne.

Redenen wilden zij, de mensen die er geen kijk op hadden. Zij kenden Corrie, kenden Alma. Van horen zeggen, van zelf zien. Corrie had de naam eenzelvig te zijn, Alma had diezelfde naam.

‘Eenzelvigheid? De broedplaats van het ik!’ zouden de mensen die er geen kijk op hadden, kunnen denken. Maar de mensen die er geen kijk op hadden, hadden wellicht de beschaving opgelopen niets te zoeken achter wat zij zagen. Zagen zij een broedplaats van het ik in de levensstijl der dames, dan was dat wat zij zagen, niets dan dat. Herkenden zij eenzelvigheid, dan herkenden zij niets dan eenzelvigheid. Zij stelden zich geen vragen. Dat zij een nieuwsgierigheid ontwikkelden voor de bepaling, gesteld door de mensen die daar kijk op meenden te hebben, dat Alma Jager en Corrie Groen mensen waren zonder reden, mag beschouwd worden als een eerste aanwijsbare onregelmatigheid in het mentale gedrag van de mensen die tot dan toe geen kijk meenden te hebben op die zaak Jager-Groen. Zij vreesden ten prooi te raken aan een zwak vooroordeel als ‘gemakzucht’ of ‘conformisme’. Zomaar en onverklaarbaar vreesden zij het vooroordeel en bewapenden zich met het gevreesde wapen. Alsof conformisme laakbaar was! Gemakzucht!

Zij wilden puntjes 1 en 2 vernietigen en vroegen er op los. Waren mensen zonder reden mensen zonder een reden tot bestaan? Hadden mensen zonder nut geen recht op een bestaan? Moest een individu nuttig zijn en voor wiens nut dan wel?

Bepaald geen geringe spinsels voor wie doorgaans niet verder dacht dan zag. Prikvraagjes, maar afijn en tenslotte om welk imago in stand te houden, gesteld. Die mensen gaven de eigen menselijkheid een duwtje in de goede richting door enige morele superioriteit uit te stoten. Dat ging van: ‘Måg je wel over een ander te spreken komen in termen van nut of reden?’

Dus die wilden ook nog eens doen voorkomen dat het lot van de besprokenen, de Alma en de Corrie, hun ter harte ging. En om het tegenstrijdige karakter van hun betrokkenheid kracht bij te zetten, murmelden de mensen die er geen kijk op meenden te hebben maar in een fase beland dreigden te raken waarin de kijk zich ontwikkelde dat iedereen van iedereen dit en dat zou kunnen zeggen. Zij murmelden ten slotte en eenstemmig dat men van alles mocht als het gezegd maar gezegd werd met behoud van integriteit van alle derden en de betrokkenen.

Het vrije veld der communicatie! Het maandagse leuterhoekje dat gevuld werd door inmiddels allen die interesse hadden, hetzij spontaan, hetzij gekweekt, in de aanhangige zaak Alma Jager en Corrie Groen.

Maar de mensen die meenden er kijk op te hebben, hielden er in het algemeen niet van antwoord te geven op vragen naar een nadere uitleg van het door hen gezegde. Nu het twee eenzelvigen betrof hadden zij enige toelichting het allerliefst en allergrondigst willen weigeren. Het betrof twee eenzelvigen die zich van communicatie onthielden, het betrof een onburgerlijke nieuwe conventie waar, vermeende kijk of niet, geen zinnig mens zich mee zou moeten inlaten. Dat ging juist niet. Hoe minder men zich wenste te storen aan twee die zich nergens aan wensten te storen hoe gruwelijker men zich stoorde.

Situatieschets (kan op rechtstreekse, naar het vlakke neigende toon uitgesproken): rechthoekige groene zone in stad, afgebakend door twaalfstal populieren aan noordzijde, betegelde stoep aan zuidzijde. Huizenbouw aan zuidzijde karakteristiek voor gemeentesmaak in de jaren dertig. Gelegenheid tot het maken van een rechtstreekse wandeling naar straathoek van keuze. Gemiddelde populatie is heterogeen van samenstelling, ongeordend mengsel van leeftijd, ras, geslacht en karakter. De (zie boven) bij name genoemde damesleden van het stadsdeel bewonen een gemeente-eigendom dat kadastraal gescheiden is in boven- en benedenwoning. Bedoelde woning maakt deel uit van bedoelde huizenrij aan zuidzijde van genoemde groenstrook. Alma Groen en Corrie Jager namen aan geen enkel gesprek deel. Alsof zij zich daar boven stelden! Zo kwam toch nie-

mand ook maar te weten waar die twee bijvoorbeeld van leefden. Zo werkten zij toch samen, ofschoon elk voor zich, een oordeel in de publieke hand.

Het eerste publieke oordeel betrof bovennoemd voorbeeld. De kwestie van het geld waar men van leeft en de daarmee parende kwestie van de bron van dat onontbeerlijk goed. Dus en nietwaar, en daar braakte men al een brokje uit de periferie van het gedachtengoed naar buiten en elkaar de oren in: de een of andere maatschappelijke dienst zou zich wel met hen bezighouden, vertegenwoordigd in een tot interesse en compassie opgeleide ambtenaar. Dames Jager en Groen zouden, van hun kant, wel enkele verplichtingen ten opzichte van die dienst hebben. Een maandelijks lijstje moesten die wel invullen, meende men. Een halfjaarlijkse afspraak moesten die nakomen, een langverwachte, onverwachte controle van hun financiële of, maar dat leek bedenkelijker, van hun beroepsmatige gangen moesten die doorstaan.

Het zou hen nog moeite kosten, dachten de mensen die er kijk op meenden te hebben, en dat waren inmiddels alle geïnteresseerden uit de straat van Alma Jager en Corrie Groen, met uitzondering van Alma Jager en Corrie Groen, om op tijd te komen. Men schatte dat die twee nogal doende moesten zijn met het najagen van hun handvol afspraken. Die zouden wel regelmatig hun lege agenda doorbladeren om te zien of het zo ver was, alweer tijd voor de, bijvoorbeeld, controle. Wat een zinloze acties, meenden inmiddels alle straatgenoten. Wat een papieren nonsens, wat een tijdsvulling van te verwaarlozen nut. Dergelijke mensen kostten anderen papieren en geld. Die mensen waren er per saldo beter niet.

Het oordeel over de bron van hun geld was er maar eentje. Er kwamen meer (zie hoofdstuk VII waarin blijkt hoe een mening van eentje een cadeautje zonder verpakking is en de mening van de gezamenlijke bewoning ener straat één grote verrassing, die na aanvankelijk aarzelen als het Paard van Troje de straat in galoppeert).

De mensen luisterden. Iedereen luisterde naar wie meende iets te zeggen. Het was maandag. Het ontging niemand dat er iemand naast hem op de stoep stond, die iemand zocht te slachtofferen. Naast ieder stond iemand die een slachtoffer zocht. Het was een drift, een gerijpte neiging. De mensen waren er de mensen niet naar te vragen op welke bodem van hun ziel de boom van het geweld wortel had geschoten. Het was een autonome, zichzelf bestuivende, zich voortplantende, zichzelf overlevende zin in het zinloze. Het was een volwassen geworden wil, een knop die op open-

barsten stond. Er was een tikje nodig, een werveling. Een beetje praten, van A tot B, van B tot C, en de lucht raakte in beweging. Er dienden zich twee aan: twee nutteloze kandidaten, in wie die zinloze neiging een zinvol zinloos doel herkende.

De mensen sterkten elkaar in hun neiging, de een de ander. De knop barstte open. Wie deze bloem wilde plukken, stortte zich de een na de ander, op de ander.

II. Eentje kwam met het vergelijk dat het ene ei geen ei was, het tweede een half, het derde een paasei. Het lijdensfeest zou eerst dan smakelijk gevierd worden als de mensen wisten welk genot het vieren van het lijden zou kunnen zijn. De derden: de mensen. Laat het ons smaken, baden zij en knikten naar boven, waar Alma een bovenwoning bewoonde en naar beneden, waar Corrie de benedenwoning in gebruik had.

Zo beschermd als de diensten hen hadden kunnen hebben, zo onbeschermd ten overstaan van de inmiddels alle mensen die er kijk op meenden te hebben, waren Alma en Corrie. Want in het vrije veld der mening had geen dienst de dienst uit te maken. Corrie en Alma werden in één adem gehaat, en ofschoon zich van geen haat bewust, nog niet, rook Alma als eerste iets.

Alma woonde boven en dat maakte alles uit. Corrie opende zelden haar ramen en deed zij dit, dan was dat voor Alma aanleiding de hare te sluiten. Het huis van Corrie stonk gruwelijk. Ouderdom (moet met het contrast te maken hebben tussen de twee, dit zal wel blijken in het vervolg, hoofdstuk?). Men haatte hen als de pest. Het haten als de pest zou voorafgaan aan het mijden als de pest, maar dat gebeurde nu ook weer niet. Dat gebeurt de mensen niet aan wie de haat verlangt te groeien als de puist in een bilnaad, die in de wildvorm van haar venijnigheid haar gastheer kwelt, bil en gastheer zijn één, één gekwelde gastheer, tot de heer er de reet van vol heeft: nu is het genoeg! En juist dan spuit het duvels ongerief uit de bilnaad zijn pestbende naar buiten. Men meed hen niet.

Men liet de haat groeien en die puist zat de hatende gemeenschap tussen de ogen, groeide, zwol op en dat verblindde de kijk op (zelf al zo druk voor het éigen leven te moeten zorgen, de mensengemeenschap zou zich moeite moeten getroosten om twee te mijden, terwijl kostelijke kracht schuilgaat in haat. Dit niet uitleggen, of later). Mijden, neen. Het ging de mensen om tónen. Derivaten van een stad tentoon te stellen aan wie het

wilde zien. Om eindelijk te kunnen laten branden. Om eindelijk de heksen, vuilvaten en uitwerpselen van een stad te, ja de buurt gaat achteruit, de straat, een huis, een wat heet toilet, gemeenzaam jegens elkaar, ja gemeenschappelijk, ja het moest van allen uitgaan, iedereen moet mee doen, komt allen naar het park voor het huis aan de straat waar wij wonen, vernietigen. Doet goed werk. Allen! Doet mee. Afval verbranden helpt. Goed werk.

Maar het moest niet openlijk, het diende heimelijk, langzaam, het zuur langzaam in de vezelen laten dringen, de haat moest infecteren, de een na de ander infecteren, de ziel verzuren opdat zij zou oplossen en verbinding kon aangaan met de daad. Maar eerst de lucht verspreiden, de lucht verpesten met resten van waarneming, de resten kalm laten vergroeiën tot onverenigbare flarden van beelden van een vrouw en een vrouw (volgende woorden zomaar), slechts taal kon de haat tot daad brengen, de ziel legen, het onmenselijke menselijk maken, de nullen definitief door nul delen.

III. Deze zuiver op emotionele argumenten gegronde deling, het nullen-spliten, nam klaarblijkelijk bij de gemeenschap die daar kijk op had, alle reden weg om dichterbij te komen staan en Alma Jager en Corrie Groen te observeren in hun werkelijke werkelijkheid of wat daarvan door kon lekken in de ogen van de toeschouwer.

Die wilde iets zien, maar door ongebrilde en bijziende ogen. Die wilde niets weten, want weten was slecht voor de haat, ververstandigde de strategie, zou het spel met bedoelingen doorspekken. Er was geen bedoeling, er was haat. De haat wilde gedijen in het klimaat van de vermoedens omtrent. De vermoedens zullen het verhaal op ieder ogenblik voeden, de taal zal de suggestie omsmeden (dit later uitleggen). Iedereen kon tenslotte zelf wel bedenken dat een mens meer is dan een ongemanierde verdeling van opgemerkte feiten, zichtbare feiten als een Alma die 's ochtends in donkerbauwe overjas haar huis verlaat, op weg naar de lokale sigarettenhandel en een Corrie die in vlekkelig nachtgewaad bij uitzondering aan haar raam verschijnt, of wat was daarvan zeker: de Corrie en haar vitrages vormden een opmerkelijke eenheid (nu met sympathie), de taal moet de suggestie omsmeden (zie hoofdstuk IX), wellicht duiden de wapperende grauwgrijze vitrages op Corrie en ook viel zij wel tegen die voorgrond weg of was er geen Corrie. Alma kende Corrie van de reacties.

Alma zet een plaatje op, fraai fraai Janacek, doe maar iets harder, en de muziek duwt de muziek door de kieren van het huis. Alma draait haar versterking open, fraai. Door die kieren grijpt Corrie de kans op contact! Dier klauwende vingers willen: de muziek uit!

Ja, uit.

Haar vingers knippen tegenmaats. Vroeger ging ik vaak naar concerten. Nu walg ik ervan, hoort Alma. Alma zet het plaatje af om de suggestie van begrip. Om een spel te beginnen. Een mensenspelletje. Een pijnlijkheidsspel.

Er moest iets zijn dat de mensen die zich een vrije mening omtrent de twee hadden gevormd, een voorbereidend oordeel, aan hen intrigeerde (alleen motieven verzamelen), tenzij de zaak zich eenvoudiger liet uitleggen: verveling.

De verveling inventariseren (nu bereid zijn aan te bellen op een onbekend adres, een willekeurig opborrelende vraag stellen en er na rapportage van het gesprek een hiaat uitlichten, om zichzelf met de bedrieglijke gedachte te bevredigen dat de gespreksinval een gespreksopening bood, dat er iets gezegd zou zijn, iets bruikbaars gevraagd zou zijn, iets dat een licht wierp op het gebrek aan oorzaak van gedrag. Er zou een hiaat zijn uitgelicht, een gat geslagen zijn in een gat). De verveling moet tot ervaring gemaakt. Begint u maar. Vraag: mag ik u een sprookje vertellen?

Er was eens het kleine kind. Het kleine kind zag zichzelf als een boompje op het middelpunt van de wereld. De wereld had om zijn boom een tuin geplant zo groot als de wereld, zijn boom was mooi, het was de middelste boom van de wereld. De boom groeide de lucht in, in de hoogte, de breedte en de aarde in, de diepte door. Er was iedere dag water en er viel volop te ademen. De bladeren verslingerden zich aan de wind. Er heerste geluk in de boom. Het kleine kind wilde een sprong wagen. Lukte niet. Zaten die wortels te diep? Was de boel voortijdig en onderaards begonnen te verstenen? Probeerde nog eens. Lukte niet.

‘Help eens!’ murmelde het kind. Geen antwoord.

‘Help nu!’ mopperde het kind. Niets.

‘Help mij!’ Geen gehoor. Want in de wereld was het druk, de auto's scheurden langs, de fietsers smeten hun fietsen tegen de boom. Het was een mooie boom, al was er iemand die zag dat er ziekte in de bast zat, ziekte op de stam, was het nog steeds een mooie boom van vroeger. Het kind zag dat het verpletterend druk werd om hem heen. Er lagen straten in de tuin, er stonden rokende gebouwen in de borders. De ziekte werd erger.

Die boom moest beter weg. Niemand nam de tijd om te zagen. Er was geen tijd. Het kind wachtte. Maar waarop? Er was geen zusje dat uit de keuken nep: 'Kom je? Wij gaan eten.' De vogels zwegen. Binnen in de boom was ziekte, wat restte was de omhulling van gebrek. Het kind sleurde zich aan de haren tot boven in de boom, keek om zich heen: bomen. Zelfde rijzigheid, zelfde ziekte. Er was helemaal geen eigen boom, nooit geweest, geen eigen turn, nooit geweest, geen middelpunt. Zijn groeigedachten raakten op, er was geen eigen boom en de kindergedachten? Ook op. Het kind verdween, er was geen kind, er waren menselijke evenbeelden van menselijke evenbeelden en verveling uit gemis.

IV. Maar Alma niet, Corrie niet, die tuurden niet naar buiten, die hadden geen interne verveling. Die kozen zich geen gelijkenis uit, die brachten de dag door tot het onvermijdelijke, het seksuele, doordrong, tot de ruiten sprongen. Tot de mensen zichzelf tegen hen inbrachten, de antidaad kwam. En wat is daarop uw antwoord? Corrie? Alma?

Een beschrijving. Alma is dertig. Corrie is de oudste.

De mensen die er kijk op meenden te hebben, de oud geworden kinderen van oud geworden kinderen, wilden zonder te weten wat de wil wilde, een fractie toevoegen aan de botloze herhaling van iedere dag. Slachtoffers toevoegen aan de geest der verveling, een offer brengen aan de geautoriseerde verveling, de krantenverveling. Corrie Groen en Alma Jager woonden in een straat waar alle mensen woonden, waar de buitenmensen, de mensen die Corrie en Alma wel eens door de ramen hadden kunnen zien, de straat dagelijks met stalen regelmaat bewandelden. Tweemaal daags ging het langs het huis met de twee vrouwen, het bedoelde huis: boven Alma, onder Corrie. Doel: honden ontlasten in de buurt (niets verbeteren, de stront overdrijven). Die regelmaat kon aanleiding geven tot een continue en hogere staat van verveling, dat was bekend en tot daar aan toe. Die herhaling kon echter ook tot een bestudeerde, beschreven, verproefschifte staat van zich uitdrukkende, zich inhoudende, materialiserende razernij leiden. Oorlog. Kwam dat door Alma en Corrie? Vervormden die zichzelf tot oorlogsbuit?

Er groeide ongenoegen van vergelijkbaar gehalte. Het onderdrukte karakter ervan werkte onbegrip in de hand, tot het onmogelijk bleek de onvrede te verheimelijken. Eerst nadat een enkelinge met de eigen poten in

de-hond-van-iemand-anders'-hondestront zakte en riep: GODVERROTTE KOLERELIERS, en zij riep dat voor het dubbele huis Jager-Groen met de stem van een vrouw, werd de haat plotseling aan willekeurig welke kant gevoed. De mensen die er meenden kijk op te hebben, de mensen zonder weet van kennis, de ontzaglijken, de dommen, de roddelbereiden en de hondegeilen voelden zich op dat buitengewoon gewone ogenblik van reactie op een tot aan de enkels klevende hondedrol, gezamenlijk belaagd door twee vrouwen die zouden hebben geroepen: 'godverrotte kolerelijers!'

Zij hadden het kunnen roepen, die twee, maar die traptten niet in die stront. Het was de stem van de enkelinge geweest, die echter, en foutief, werd herkend door het heterogene mengsel van buurtbewoners, als de hen brutaliserende vijand, die gemene boude kracht, die nu eindelijk als agressor kon ontmaskerd. Dat het juist die twee waren geweest, dacht men, juist die twee die toch veroemd waren, die zij toch hadden willen helpen door het vuil uit hen weg te branden, door hun insulair bestaan te verlevendigen, lekkere dingen had men die twee willen aandoen en juist die twee verweten hun de hondestront?

Ja hoor, zij zouden het wel weer gedaan hebben, en dat moesten zij allen, allen nu verenigde mensen, horen van twee parasieten? Twee van wie je wel kon snappen hoe die eigenlijk hun geld bij elkaar neukten. Die in die donkerblauwe overjas glipte niet voor niets iedere ochtend zogenaamd naar buiten om die zogenaamde sigaretten te kopen. En die ander hield achter de gore gordijnen de vanzelfsprekende winst bij.

Achter die ene stem, achter die godverrotte-kolerelijers schreeuwende stem, school iemand die de boel doorzag: hoe harder men schreeuwde in de buurt van het huis hoe scherper de wind in die richting draaide. Je hoefde alleen je jasje aan te sjoeren, beetje uit die wind gaan staan en je werd de onzichtbare animator van een steekspel met voor iedereen een hoofdrol.

De toon was gezet. Het was een kwestie van het juiste moment afwachten, waar mogelijk elkaar voeden, elkaar opvoeden in de polariserende, tweespaltige, driespaltige paraatheid tot haat. Het buitenverzet tegen de vrouwen had redenen waaraan zij zelf tot nu niet hadden bijgedragen.

1 Verveling, 2 zich geprovoceerd voelen. Het was van belang dat de vrouwen een nul aan menselijke waarde bleven vertegenwoordigen, er diende niets van positief belang over de vrouwen de strijdlustige oren der burgers binnen te waaien. Zij mochten niet over opmerkelijke karaktereigen-

schappen beschikken. Alles wat over hen gedacht werd, moest voorstelbaar zijn, niets moest feitelijk of bewijsbaar zijn. Verschilde de een op punten van karakter van de ander, dan werd de uitkomst van het offensief al onzeker. De mensen wilden over een ras denken, een soort mens, niet over een persoonlijke vervorming.

Karakter zou twijfel wekken, ras nooit. Vreemd ras moest weg.

V. Een beschrijving. Alma telefoneert iedere avond met haar geliefde. Corrie luistert af.

De jaloezie dient onderzocht. De interne, die van onder het dak met de twee woningen, de interne jaloezie en de straatjaloezie, dat wat tot nu toe als een ongeformuleerde activering van de haat uit beeld bleef. Dat wat door het huis trekt in een toestand van haar aard ontkennende nieuwsgierigheid. Dat wat op het huis afkomt in een toestand van haar aard ontkennende nieuwsgierigheid (VIII).

Maar het gebeuren op straat onttrok Alma en Corrie aan de aandacht. De ongezegd aan de vrijheid onttrokken ruimte om de honden te laten schijten op ongeacht welk voetbalveld, welke kinderzandbak, welke picknickplaats, welke bankjescarrefour, welke skatebaan of point de vue vert dan ook, te midden van zwaar tegen elkaar leunende huizen, was de vrijplaats geworden van wie ook maar zijn door God in dronkenschap geschapen kwijlende smeerlapperij, verzameld onder de naam hond, wenste te gebruiken voor de metafoor van wat de eigen onlust uitdrukte: de naar rot vlees en gistende darmen stinkende shit, uit de reet van de geliefde hond.

Er was binnen de sociale gemeenschap, die zich verbonden wist door het centrale genot van het groen dat grensde aan de straat van Alma Jager en Corrie Groen, groeiend ongenoegen merkbaar voor wie de boodschap kon beluisteren in: laat die gemuteerde herschepping aan Petrus' poort z'n bolus draaien, opdonderen, enzovoort. Of op deze varianten van sympathiekere aard: wij laten onze kolerekinderen toch ook niet op uw deurmat schijten, of anders beginnen wij daar met ingang van nu aan, schijt! kinderen, schijt!

En schijt hadden zij natuurlijk ook aan de eigen kinderen, die kolereëigenaren van schijtkinderen, in de wijk waar huizen duurder waren dan mensen. De houders der honden haalden ook eens iets uit eigen koker: 'Flikker op met je voetbal, je picknick, je skateboardje, je kinderen, vuile

etniër!’ (voorgaande woord verstaanbaar maken). Nog maar weinig mensen gebruikten, onder druk van de media? het goede woord ‘kleurling’, je liep er maatschappelijke risico's van tijdvreterende aard mee op en burger-domsgezind als de teringlijers van honde-eigenaren waren, vermeden zij kleurling. Etniër, dat kon best. Van het ‘kleurling’ kwam je nooit ongestraft af, een of andere minderheidsgroepering zorgde wel voor schrobbering of civiele procedure. Het was gewoon een kwestie van wachten, want hoe vaker in de rechtzaal op de slachtbank, hoe meer woorden voor zichzelf spraken. Men haalde de woorden binnen als de helden van het slechtveld der woordenklassenstrijd en waar de taal wilde suggereren, zakten de woorden zuchtend op een bank, schonken zich thee in, beafstanddienden de kanalen.

Er was een groeiende tolerantie waarneembaar ten opzichte van woorden zoals zie boven en ettelijke varianten in het genre tot en met ‘vuile j.’. De schelder zou het woord gemakkelijk op zichzelf kunnen toepassen, want er is geen koe zo bont, maar wat zal een woord dat uitrust, lui achterover hangt, aan de couleur locale is gewend geraakt, moeite doen om tot scheldwoord te geraken. Het was een kwestie van afwachten. Dan was er nog het collectieve geweten dat schelden verbood en de collectieve psyche, welke voorkwam dat de schelder, en nu ter zake: de centrumrechts-democraat, een woord op zichzelf toepaste. Geen woord, dat woord ook niet. Honde-eigenaren, die met een kloon van de collectieve psyche op zak, leefden met beperkte vermogens. Bijbehorende neus voor een geweten, een wir werden es nie wissen und das wissen wir, zat er niet in (zie hoofdstuk XI, ‘De Vrolijke Wereld van het Dierenrijk’).

VI. Anders nam men geen hond. Overigens was de stemming op straat inmiddels ook in bredere zin verziekt. De vrouw met de stem die ‘godverrotte kolerelijers’ riep, had een aanstekelijke stem. Eerst riep ze alleen, toen sloten zich wat kinderen aan, toen dromden er te hooi en te gras nogal wat dromlustigen samen en oorzaak of gevolg, offer of slachtoffer, Alma of Corrie, het leek er even allemaal niet toe te doen. Men had een uitlaatklep. De helft van de bevolking kreeg de zenuwen en men loerde, bij wijze van pauzeprogramma, op de lobbige schepselen hond.

De ijzeren regelmaat waarmee aan de verplichtingen ten opzichte van de schepselen werd voldaan door de eigenaren zelf, de baasjes, de vrouwtjes,

leidde tot een onzichtbare, maar actieve afkeer van die beesten, binnen de mensennatuur van de hondemens. De afkeer koos zich een natuurlijke en omgekeerde weg, uitte zich als een hartstochtelijk tot en met horig aan het hondeleven honds gedrag als hond de rug masseren, hond aan de buik zitten, hond in de smoel laten asemen, hond tussen de benen trekken, hond het nodige snuffelwerk laten doen, als hond het benodigde likwerk laten.

Het had er niet eens de schijn van dat die gebruikers, die aan de straat van A. en C. woonden en er over het geheel genomen wel of geen hondenfirma op na hielden, enig besef hadden van de haat tegen hun dier. Zij koesterden hun ongedierte alsof het een gehate meerdere was, die met angstige huichelachtigheid geëerd moest worden door wie belang ziet in de zekerheid van een gespekte ijskast en een rustig gebrek aan noodzaak tot zelfdenkzaamheid, maar, en daarover. Was het de zekerheid van een met hondegoor gevulde ijskast, of de zekerheid van een warme spreij in de vorm van een dierlijk geliefd dierlijk lichaam? Het was de zekerheid van de domheid. De hond liet met zijn vervette verlangens de ijskast vullen, de mensen deden dit voor hem, o ja, o heel graag, opdat zij aan niets anders hoefden te denken, geen gedachten aan een onvervuld bestaan gevuld moesten houden: de hond dacht. Dat kleine ijskastverantwoordelijkheidje, dat konden de mensen die zeiden zeker te weten dat Alma Jager en Corrie Groen mensen waren zonder honden, nog net aan. Tegen betaling van een gezonde dosis honde-affectie.

Het waren niet louter de honde-affectiebehoeftigen die sisten dat Alma en Corrie van de fruitbak van het staatsgoed jatten. Om maar eens een ouwe van stal te halen! (zie hoofdstuk I, onder), niet alleen die die zich verder lieten zeulen; ook onder hen die het zeulen niet zinde, die zelfs geen hond hadden, geen kind, geen status, sprongen de zweren en etterde het pus. Het verspreidde een besmettelijk idee. Profiteurs zouden ervan lusten. Slaven van het oordeel en thuis in het domein van de gevestigde mening, kwamen hondemens en mensen in de doorsnee van hen die rond het park woonden, graag klaar op de illusie van het eigen idee.

Ja, zij leefden in een ideetjeswereld. De uitgangspunten van de ideetjeswereld waren menigvoud en zullen leiden tot hoofdstuk X.

Binnen een jaar deed zich het merkwaardige verschijnsel voor dat de lol eraf ging en alsof de hondebezitter nog louter omwille van het tijdverdrijf schreeuwde waar maar tegen te schreeuwen was: de straat werd doof. Bij dergelijk vertoon keek niemand op of om, Alma sloot de ramen, Corrie

verscheen niet langer aan de vitrages. Het geluid ketste tegen de straatstenen af en de verveling die nu groeide, was dodelijker dan de laatste verveling. Het viel op, maar het viel de mensen op een achteloze wijze op, alsof zij allang wisten dat de behoefte aan een prooi alleen via deze onbewuste perceptie diep en definitief in de vezelen drong. Het werd een honger naar genot, vermenigvuldigd in honderden huishoudenmensen, koop-krachtmensen, sociaal- en centrumdemocratenmensen, democraten met in hun hart een zuiver en snel ontvlambaar liefdesalcohol voor een ware stem, een leider, een mensenbeest dat genoegdoening eiste.

(kan vervolgd)

Illustratie pag 4 Annelies Frolke

Foto Anne Vegter Leo van Velzen

Poëzie

Emma Crebolder

Vos 1

*Er is een vos aan mij verloren,
iemand ben ik die met woorden
handelt, in komma's doet,
een punt aanprijst als was het
Brussels kant, handarbeid.*

*Is het sluw of argeloos
een woord te wegen
in plaats van meet?
Ik bestuif my anders
en gebruik het meel van anderen.*

*Ik loop door tarwe
en voel mij aan de akkers
vreemd verwant, bereken winst
in de hoeveelheid klaproosblad.*

*Ik wil een zwerver blijven
in mijn taal, het zien zal ik
beschrijven en voor dat werk
wil ik te eten krijgen.*

Vos 2

*Later uit een doorploegd gezicht
 hoorde ik taal
 die op de mijne leek, maar
 wonderlijk gespeld
 en spuwend van begeestering.
 Het lang gedicht van Reinaert lag
 gretig op de tong en ik
 zong het na onder poorten
 van de stall waarheen ik leren ging.*

*Als luchten wijd en verder
 spannen dan in heuvels kan,
 worden mensen groter,
 reiken met hun armen benen
 dwars door het heelal.
 Zij zwijgen luider dan in
 smalle stroken grond.*

*Over alle veld spreidt
 het aardse dier zijn vacht
 het sluipen en het stelen.
 Hoe durft het wilde beest
 mij nader komen, maar hij komt.*

Vos 3

*Ik was een vis
niet noemenstvaardig
de openingen nog, zo over-
leefde ik in oude doorbraak
zee die terug kon keret.*

*Mijn armen aan het kruis
van zwaartekracht, mijn
voeten licht bijeen geheven.
Het plenst uit rosse
kwasten op mij neer.*

Vos 4

*Ik mende de paarden
van het Zondags rijtuig
in onbruik op het hof.
Ter communie ging men, en
sloot mij uit tot ik sprak
- Oh hoofd vol bloed en wonden -
het woord in mijn mond
de smaak van appelsoorten
uit legendarische boomgaard had.*

*Zo werd mij veel vergeven,
en vergeten dat
de rapheid van mijn leden
als van dieren was.*

Vos 5

*Ike leerde zwemmen als stelen
van aandacht, ik won
tijd om to drijven, werd
meest bedreven daarin.
Mijn onderwateroren open,
mijn ogen zogen
de ruimte in.*

*Diefjesmaat stond in het riet
met opgeslurpte poten
Veilig voor zijn schuinse
blikken likte ik
mijn lippen, dacht aan
het brakke water
op zijn snuit.*



Leslie Kaplan, Parijs, 20 juni 1995
Foto Jan H Mysjkin

Jan H. Mysjkin

Proces-verbaal

Over ‘Het exces - De fabriek’

Leslie Kaplan werd op 20 juli 1943 geboren te New York en groeide op in Frankrijk waar zij in de jaren 1968-1970, meegezogen door de hoop op maatschappelijke vernieuwing, als maoïstische militante in de fabriek ging werken. Bij het dubbele lustrum van de studentenrevolte voelde Kaplan de dringende noodzaak om haar ervaringen achter de machines vast te leggen: ‘Ik moest koste wat het kost de eigen specifieke vorm vinden die overeenstemde met dat *ding*, waardoor dat ding nooit meer kon verdwijnen, nooit meer kon worden vergeten. Ik ben in 1978 begonnen aan het boek [**L'exces - L'usine - Het exces - De fabriek**, 1982]. Ik denk dat de datum - “tien jaar later” - klonk als een aanmaning, een gebod: beschrijf de fabriek, beschrijf haar “van binnenuit”, beschrijf “de grote fabriekskosmos”.’ **Het exces - De fabriek** is Kaplans proces-verbaal van dat ‘ding’ dat de fabriek is. Een ding dat bestaat uit beton, baksteen, plaatijzer, gangen, hangars, binnenplaatsen, werkplaatsen, toiletten, geuren van ijzer en rubber, gras tussen schroot. Maar ook de kroeg waar men koffie gaat drinken, de fiets die men om vijf uur 's morgens neemt, de schort die men alle dagen omdoet en vrijdagavond meeneemt om te wassen, de bushalte tegenover de fabriekspoort. Leslie Kaplan moest een even concrete als vlakke toon vinden om de kaalheid van gebaren en dingen binnen de uniforme tijd-ruimte van de fabriek via taal beleefbaar te maken.

Het exces - De fabriek is geen bundel over de positie van de arbeider, geen lyrisch opgevijselde doordruk van politieke analyses of syndicale leuzen. De fabriek, als plaats waar de onmenselijkheid heerst, wordt door een vrouwelijke stem ondergaan en genoteerd zonder eloquentie, op de nulgraad van het schrijven. De zinnen zijn eenvoudig: een onderwerp, een

werkwoord, misschien nog een bepaling. Het persoonlijk voornaamwoord is ‘men’, een onpersoon (die in het Frans evenwel direct als vrouwelijk wordt herkend door de doffe e die in bepaalde grammaticale posities het geslacht aangeeft: ‘*On est prise, on est tournée*’). Toch volstaan deze minimale opbouwelementen omdat ze door het hardnekkige herhalen van neutrale, anonieme vaststellingen een obsederend, indringend ritme opwekken.

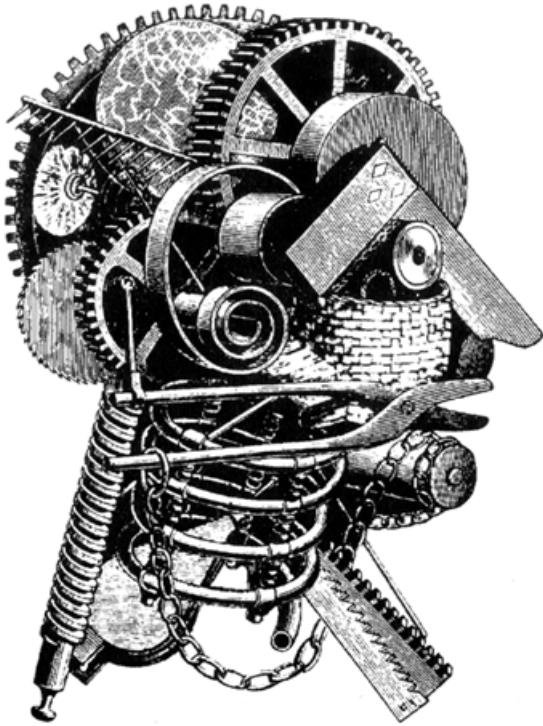
Het is juist in dit stille *ostinato* dat Maurice Blanchot, die als schutspatroon van het boek optrad, het exces aanvoelt: ‘Wat men in de fabriek meemaakt, ontsnapt aan de woorden van de rede, maar de woorden zelf, hoe neutraal ook, zijn op hun beurt excessief, ze zijn te veel, wat ze zeggen is te veel.’ De fabriek is een extreme ruimte, ontgaan van betrekkingen tussen de elementen waaruit ze bestaat; daarin zijn mensen ondergebracht, ontgaan van lucht, van betekenis: ‘Onderdelen, stukken en leven, de fabriek.’

De kracht van **Het exces - De fabriek** ligt in het feit dat Kaplan in een onderkoelde stijl het dwingende beeld weet op te roepen van een hallucinaire fabriekskosmos zonder plaats noch geschiedenis, als een nachtmerrie bij klaarlichte dag. De negen reeksen van de bundel, waarvan de eerste hierna is afgedrukt, worden niet voor niets ‘kringen’ genoemd; op een realistisch niveau gaat het om de negen uren van de (toenmalige Franse) werkdag - maar op een tweede niveau klinken de negen kringen van het **Inferno** van Dante mee, de vermorzelende maalstroom die het hele leven tot de fabriek herleidt: ‘De straat is een straat onder de fabrieks-hemel.’

Na haar debuutbundel ging Kaplan in almaar wijder kringen de wereld verkennen. ‘Na de beslissende ervaring die het schrijven van **Het exces - De fabriek** voor mij is geweest’, verklaart de auteur, ‘kwam de hele wereld in al haar aspecten me voor als iets dat *moest worden opgeschreven*. De radiator, de vrouw voor het venster, hoe krijg je die op papier? Of twee personen die spreken, die vrijen?’ In haar tweede bundel **Le livre des ciels (Het boek der hemelen, 1983)** keek zij naar het leven van de arbeiders, niet in maar rond de fabriek; het ‘men’ zonder identiteit heeft er plaats gemaakt voor een vertelster die in de ik-persoon haar eigen verhaal doet, waarin allerlei kleine anekdotes opschieten.

Zelf ziet Leslie Kaplan de evolutie in haar werk als de weg van Blanchot naar Dostojevski. Na het ‘zwijgende’ universum van haar eerste drie boeken wilde zij overgaan naar de dialoog. ‘In dat opzicht is Dostojevski ge-

weldig', zegt zij. 'De eerste indruk die je bij hem hebt, is dat er de hele tijd wordt gepraat. Op straat, in de gangen, aan tafel - en zelfs wanneer zijn figuren alleen zijn gaat de dialoog gewoon voort.' Vanaf de roman **Le criminel (De misdadiger)**, 1985) krijgt het gevoel meer uitdrukingskansen, is haar stijl boek na boek narratiever en beeldender geworden en vervolgens uitgemond in een abrupte schriftuur die dicht bij het scenario staat - maar dan wel voor een camera die ook onder de schors van een boom kan filmen.



Leslie Kaplan

Het exces - De fabriek

Eerste kring

De fabriek, de grote fabriekskosmos, die ademt in jouw plaats. Er is geen andere lucht dan de lucht die zij aanzuigt, uitstoot.

Men is erin.

De hele ruimte is in beslag genomen: alles is afval geworden.

De huid, de tanden, de blik.

Men loopt tussen vormeloze muren. Men komt mensen tegen, broodjes, colaflesjes, gereedschap, papier, kisten, schroeven. Men is eindeloos, tijdeloos in beweging. Zonder begin noch einde. De dingen bestaan te zamen, gelijktijdig.

Binnenin de fabriek is men onophoudelijk bezig.

Men is erin, in de grote fabriekskosmos, die ademt in jouw plaats.

De fabriek, men gaat erheen. Alles is er. Men gaat erheen.

Het exces - de fabriek.

Een muur in de zon. Uiterste spanning. Muur, muur, de lichte oneffenheid, baksteen op baksteen, of het beton of vaak wit, ziekelijk wit of de spleet, een weinig aarde, het grijs. De massa muur. Tegelijk, die zon.

Het leven is, haat en licht. Het oven-leven, van voor het begin, totaal.

Men wordt genomen, men wordt gedraaid, men is er binnenin.

De muur, de zon. Men vergeet alles.

De meeste vrouwen hebben een prachtige tandeloze glimlach.

Men drinkt koffie uit de koffieautomaat.

De binnenplaats oversteken.

Op een kist zitten.

Spanning, vergetelheid.

Men maakt kabels dichtbij het venster. De kabels hebben allerlei kleuren, men windt ze op rollen. Er is licht, de ruimte is slap. Men komt, men gaat. Gangen, vergetelheid.

Men maakt kabels dicht bij het venster. Uiterste spanning. De hemel en de kabels, die rotzooi. Men wordt gegrepen, meegetrokken door de kabels, de hemel. Er is niets anders.

De hele ruimte is in beslag genomen: alles is afval geworden. De huid is afgestorven. De tanden bijten in een appel, een broodje. Men absorbeert, de blik blijft overal aan plakken als een vliegje.

Men werkt negen uur, men maakt gaten in onderdelen met een machine. Men legt het onderdeel, men doet de handel naar beneden, men haalt het onderdeel eruit, men doet de handel weer naar boven. Er is overal papier.

De tijd is buiten, in de dingen.

De binnenplaats oversteken. Zuivere nostalgie van een fabrieksinnenplaats.

Men loopt tussen vormeloze muren. Plaatijzer, slap en smerig. Welk belang, welk belang. Die draad op de grond. Niemand weet van de ellende die ik zie. Men is op weg. Men absorbeert alles. Men gaat, men gaat naar beneden. Men ziet de anderen bezig. Men is alleen, men is in zijn handelingen. Men loopt, men voelt hoe men loopt. Men is binnenin. Men voelt elke beweging, men gaat open, men loopt.

Men eet karamelbonbons, men heeft plaktanden.

Alvorens binnen te gaan, drinkt men iets in de kroeg. Men kijkt naar zichzelf in de spiegel boven de bar. De juke-box speelt altijd *Those were the days, my love, ah yes those were the days*.

Bussen, draden, ijzeren platen zijn opgestapeld. Een aantal is geverfd, de kleuren zijn rood, geel, blauw, groen. Onderdelen en stukken, bussen, draden en platen. Men weet niet, men kan niet weten. Men kijkt er hartstochtelijk naar.

Men wordt afgestoten.

Men is in beweging op plekken zonder naam, binnenplaatsen, hoeken, hangars.

Men houdt op, men gaat naar de kantine. Daarna keert men terug. De tanden bijten, het dode vlees wordt doorgeslokt. Men eet niet. Waar is de smaak? Men wordt doordrongen door de geuren. Alles is voorgekauwd.

In de kroeg, alvorens binnen te gaan, is er aldoor die muziek. Muziek en stof, en de spiegel boven de bar. Men drinkt een koffie terwijl de muziek draait en gaat dan. Men legt het geld neer, dan gaat men de fabriek binnen.

Men heeft een schort aan die het lichaam omsluit.

Men staat dichtbij een venster, men maakt kabels. Natuurlijk kan men sterven. Het open venster, de kabels. De lucht beweegt zachtjes, men drijft een beetje.

Vaak kijkt men naar zichzelf in een spiegel, een zakspiegeltje, een weerkaatsing. Men kijkt naar zichzelf, men kijkt naar zichzelf. Het beeld is er aldoor.

Men neemt zijn fiets om vijf uur 's morgens, in het donker. Men komt aan, men ziet de fabriek, aan de andere kant van de brug. Ze lijkt op het water te rusten. Men gaat erheen. Het exces - de fabriek.

Bussen, draden, ijzeren platen zijn opgestapeld. Onderdelen en stukken, de fabriek. De plekken zijn vormeloos, er zijn veel hoeken. Op de binnenplaats, aarde, gras, en al dat schroot op een hoop.

Men neemt zijn fiets, om vijf uur's morgens. Men vertrekt. De fiets is licht, men houdt hem stevig vast, men gaat vooruit. Wanneer men aankomt, is de fabriek warm. Men rilt van de kou.

Daar is ze, in haar geheel, onderdelen en stukken. De fabriek. Er is geen richting, ze draait. En stijgt en daalt en rechtsaf en linksaf en uit plaatijzer en uit baksteen en uit steen zonder meer en de fabriek. En klanken en geluiden. Geen kreten.

De fabriek. Onderdelen en stukken. Spijkers en spijkers. Plaatijzer, begrijpt u? Slap en smerig. Glibberig en hard. Men weet niet, men kan niet weten.

Er is niet één beeld, nooit.

Op de binnenplaats, gras te midden van het schroot. Het gras groeit heel goed, heel groen. Het schroot ligt op een hoop.

Men drinkt, dat is normaal. De woorden openen de eeuwigheid. God bestaat, de fabriek. Er is geen geschiedenis. Het is de schrik.

Men kan niets doen.

Men monteert een versnellingsbak.

Men loopt tussen de hoeken. Een hoek, wat is dat?

Drie lijnen. De derde gaat weg. Drie lijnen zonder de derde. Men is gek.

's Middags eet men zijn boterhammen aan de oever van de Seine. Men zit op een bank, men laat zijn benen bengelen. De hemel verandert langzaam. Men kijkt naar de schuiten die voorbijvaren. Men eet rustig zijn boterhammen. Het is het midden van de dag, daarna keert men in de namiddag terug.

Men maakt onderdelen aan een machine voor rubberonderdelen. Men zit.

Er hangt een geur van rubber. Naast de stoel is er een grote ijzeren bak. Het ijzer riekt. Men telt een voor een alle onderdelen.

Men wordt gevoed met waarheid. Meer is er niet.

Men doet elke morgen zijn schort aan. Men neemt die vrijdag mee naar huis om te wassen. Men vergeet wel eens tijdens het weekend zijn schort in de kleedkamer.

Men spreekt, dat is normaal.

De werkplaats is vol witte lakens, die neerhangen, over tafels, tot op de grond. Men verplaatst zich moeizaam. De lakens zijn heel stil. Achter in de werkplaats is een grote spiegel waarin de lakens worden weerkaatst.

De chef is in zijn kooi in het midden van de werkplaats, 's Morgens komt men prikken.

Men heeft een naam, dat klopt.

De hele ruimte is in beslag genomen Alles is afval geworden. De huid, de blik Men loopt tussen vormeloze muren. Men is eindeloos, tijdeloos in beweging, 's Morgens gaat men prikken.

Men leest aandachtig de krant, men zoekt.

Men heeft een portefeuille met foto's erin.

's Middags eet men in de kantine.

Men komt mensen tegen, broodjes, colaflesjes, gereedschap, papier, kisten, schroeven.

Daar zijn de vrouwen. Men kijkt naar hen.

Er is geen beeld, nooit. Niemand schreeuwt.

Men heeft een schort aan die het lichaam omsluit.

Daar zijn de vrouwen.

Wanneer men aankomt voor een fabriek die men niet kent, is men altijd erg bang.

Vertaling Jan H Mysjkin

Essay

Joke Hermsen

De vrijplaats van de brief

Over Betje Wolff en Belle van Zuylen

Het waren die merkwaardige nadagen van de achttiende eeuw, toen de vrouwen een te voren ongekend aandeel in de algemene, maatschappelijke beweging veroverden en de afgod van de eeuw die met de Liefde wedijverende Vriendschap was.

Aan het woord is Conrad Busken Huet, die aan het begin van deze eeuw de periode beschrijft waarin de verliefde vriendschap tussen zijn grootmoeder Coosje Busken en de Nederlandse schrijfster Betje Wolff opbloeiende. Hoewel ‘het ongeken de aandeel in de maatschappelijke beweging’, die Busken Huet de vrouwen uit die tijd op gulle wijze toedicht, achteraf gezien nogal overdreven lijkt, is zijn beschrijving van de ‘met de Liefde wedijverende Vriendschap’ wel een rake typering. Wat te denken bijvoorbeeld van de brief die Betje Wolff op een gegeven moment aan zijn oma schrijft:

Geloof mij, mijn hartje, ik krijg van niemand liever brieven dan van u. Kon ik zo wel aan niemand dan aan u schrijven zoals ik niemand dan u met mijn gehele hart aller tederst liefheb, ik zou u brieven schrijven zo groot als de Hollandsche Predikatie. Hoezeer ik u bemin kan niemand, ik zelf niet, u zeggen.

Hoewel niet bepaald een ‘lollepot’, om deze in academische kringen vaker gebruikte categorie nog maar eens van stal te halen, Wolff maakte haar eretitel ‘Beemster Sappho’ in haar brieven aan Coosje Busken zonder meer waar. Zij bootste de levensstijl van de Griekse dichteres na door zich op haar landgoed met de veelzeggende naam Lommerlust met diverse jonge vrouwen te omringen. Ook in haar brieven liet zij er geen gras over groeien:

Uw afwezigheid vervult mij met iets ongemakkelijks en voor mij kan niemands bijzijn zo alleraangenaamst zijn. [...] Algemeen geliefd door allen die mij in persoon kennen, is echter mijn hart niet vervuld en niemand dan Coosje zou het kunnen vervullen. Mijn

lieve meisje, vertrouw eeuwig op mij. Ik heb geen gebreken die op lafheid rusten, ik ben groot tot in mijne fouten zelf. Mijn ziel kan niet vernederen tot veinzen of vleien; ik bemin of ik ben onverschillig

Een liefdesbrief, een vriendschapsverklaring of beide tegelijkertijd? Hoe moeten we in deze tijd een dergelijke *amitié amoureuse* begrijpen? Is ze een ‘bewijs’ van een welig tierende saffische liefde op het Beemster platteland, waar sociologisch onderzoek naar homoseksualiteit in de verlichte lage landen zijn tanden in moet zetten, of is hier sprake van een zoveelste variatie op de platonische liefde, waarbij het lichaam veilig buiten schot blijft? Wolff windt er ondertussen geen doekjes om:

Ik ben zo overtuigd dat gij mij hartelijk lief hebt, dat ik ter opbeuring, wel wil zeggen; denk wanneer gij droefgeestig zijt: Ik heb een vriendin die ik meer bemin dan allen buiten haar; een vriendin die mij, hing het van haar af, altoos bij haar hielt, die met mij instemt, die naar mij (hoe machteloos) verlangt, aan wie ik alles, alles wat ik denk en voel, kan, moet mededelen, die getrouw met mij handelt en die mij zo teder bemint, dat niets daarmee te vergelijken is.

Wat onmiddellijk opvalt, is hoe achteloos daar, tussen haakjes, het woordje ‘machteloos’ wordt toegevoegd. Wolff en Busken zouden een machteloos verlangen naar elkaar hebben? Een verlangen dat nooit bevredigd zou kunnen of mogen worden en zich voornamelijk in de brieven schuilhoudt, en vanwege die onervulbaarheid de pen telkens tot nog vuriger liefdesverklaringen aanspoort? Dat Wolff haar passionele drang meestal op papier beleed zegt ons niet alleen iets over de conventies en wetten van het burgerlijke sociale milieu uit haar tijd, maar wellicht ook iets over het grensverleggende karakter van het briefschrijven zelf.

Betje Wolff en haar tijdgenoten, zoals Belle van Zuylen, gebruikten het genre van de brief om onverbloemd hun gevoelens en hartstochten te uiten. Ze waren beduidend aarzelender en conventioneeler van toon als het om een tekst ging die voor publikatie bedoeld was. De brief is, ook letterlijk, een vrijplaats voor vrouwen geweest; bevrijd van het wakende oog van de geïnstitutionaliseerde macht konden zij zich in hun brieven aan de ander en aan zichzelf te buiten gaan. Het schrijven van brieven nodigde hen niet alleen uit om een stap verder dan moreel geoorloofd was

te zetten, maar ook om de gevestigde normen en waarden van hun sociale milieu te doorbreken. Schrijfsters als Wolff en Van Zuylen grepen in hun brieven de kans om de wetten van deugdzaamheid en fatsoen aan hun laars te lappen, terwijl zij daar in hun romans en verhalen minder toe in staat waren.

Belle van Zuylen ging in haar brieven ‘zo ver zij maar kon in de intimiteit op papier’, zoals Hella Haasse over haar opmerkte. Haar briefwisseling met haar louter ‘epistolaire’ geliefde Constant d’Hermences, gebundeld in **Ik heb geen talent voor ondergeschiktheid**, behoort tot de mooiste die de achttiende eeuw ons heeft nagelaten. Haar romans, toneelstukken en verhalen worden daarentegen over het algemeen minder geapprecieerd; ze zijn conventioneel van stijl en vorm, braver qua morele strekking en ook minder gepassioneerd of gedreven van toon. Ditzelfde geldt voor het literaire werk van Betje Wolff. Er zijn overigens meer overeenkomsten tussen beide Nederlandse schrijfsters. Behalve dat zij ongeveer tegelijkertijd geboren werden en vlak na elkaar kwamen te overlijden, verdiepten zij zich geheel zelfstandig - de universiteiten waren immers voor vrouwen verboden terrein - in tal van wetenschappen, zoals de wiskunde en fysica, en in de politieke en culturele geschiedenis van Europa. Bovendien deelden zij een grote interesse voor de Franse en Duitse verlichtingsfilosofie. Net als Wolff muntte Van Zuylen uit in het schrijven van brieven en omringde zij zich in haar latere leven met jonge vrouwen, voor wie zij als een soort *maître à penser* optrad.

Belle van Zuylen voelde zich belemmerd om ‘ook maar één stap in vrijheid te doen’, zoals zij aan D’Hermences schreef. Die vrijheid eiste zij wel in haar brieven op, en dat is misschien ook de reden waarom zij het schrijven van brieven ‘gevaarlijk’ en zelfs ‘misdadig’ noemde. Het was voor haar de ideale manier om de sociale wetten die in haar adellijke omgeving golden te overtreden en om aan haar verlangens en verbeelding vrij baan te geven. In tegenstelling tot de meer aan regels gebonden brief-cultuur van de zeventiende eeuw werden de briefwisselingen in de loop van de achttiende eeuw steeds individueler en minder formeel van toon. Die verandering werd door Van Zuylen en Wolff volledig benut. Wolff bekritiseerde de nog altijd overheersende conventionele plichtplegingen in de Hollandse briefstijl. Op dit punt kreeg zij een onverwachte medestander in Belle van Zuylen. ‘*Ne keuvelez pas*’, schreef zij aan haar neef Willem als hij weer eens met formeel geleuter in brieven aan kwam zetten.

Elders bespotten zij het Hollandse formalisme door haar als ‘lampootigheid’ aan te duiden. Wolff, evenals haar vriendin Aagje Deken, was van mening dat er in brieven veel meer te zeggen viel dan in alle sociale bijeenkomsten van *le beau monde* te zamen:

Men heeft maar te weinig aandacht voor het verstand en het hart in zulke gemengde gezelschappen en men verkeert veelal veel inniger en vrijer met elkaar in vertrouwelijke brieven dan in bijeenkomsten. Men legt maaltijden aan om te lachen, maar men schrijft brieven om te genieten.

Waarin schuilt nu precies het grote genot van het schrijven van brieven waarom is dit tot het meest geliefde genre van veel vrouwelijke auteurs in die tijd is geworden? De eerste, meest evidente eigenschap van de brief is dat er een geadresseerde boven staat. De brieveschrijver weet zich van meet af aan verzekerd van de blik en de aandacht van deze lezer. De geadresseerde geeft hem indirect het woord en doet dit bovendien onder zeer specifieke omstandigheden. Degene aan wie geschreven wordt, is namelijk onzichtbaar en verkrijgt daarmee een zekere openheid en ontvankelijkheid die in een gesprek al gauw teniet wordt gedaan. De conversatie is immers altijd gekleurd door de directe reactie van die ander en omgekeerd. Van elk woord dat wordt gesproken, wordt het effect bij de ander als het ware gepeild en dit beïnvloedt weer het volgende woord dat gesproken gaat worden. Een afkeurende blik of een ironisch opgetrokken wenkbrauw kan een gesprek zo een heel andere, en vaak ongewilde, wending geven.

In een brief kan de schrijver zich aan een dergelijke macht van de ander onttrekken. De sociale context waarin het gesprek plaatsvindt en dus ook de wetten en regels die daaraan verbonden zijn, ontbreken. In de brief wordt het woord tot de ander gericht terwijl beide ‘partijen’ als het ware onzichtbaar blijven, zodat zij niet alleen kunnen ontsnappen aan de determineringen die zij vroeg of laat op elkaar loslaten, maar ook aan de sociale wetten die elke conversatiecultuur bepalen. Een brief schrijven is, zoals stelde Wolff, ‘een gesprek met een afwezige’. De ander is er niet en daarom kan de schrijver zich vrijer uiten.

De brieveschrijver wordt als het ware boven het sociale netwerk van de wereld verheven, ontrekt zich aan de bepalingen en indelingen van die wereld en kan in dat moment van vrijheid alle remmen losgooien. In het

schrijven van brieven wordt een onmetelijke afstand tussen de afzender en de geadresseerde geschapen, en daarmee wordt tevens een nabijheid - aan zichzelf en aan de ander - bewerkstelligd. In het schrijven van brieven vindt dus een heel bijzondere ontmoeting plaats, een die niet pas begint op het moment dat de brief in handen van de geadresseerde is gevallen, maar al aanvangt op het moment dat de schrijver achter zijn tafel gaat zitten en verder probeert te denken dan hij of zij zou moet zijn. Op dat moment wordt niet langer genoeg genomen met de feitelijke gegevens van het bestaan, die als een muur rond het ik zijn opgerezen. Er wordt een opening geboden om in het schrijven ander(s) te worden. De afwezige geadresseerde roept in feite op tot deze verandering. Hij of zij lokt nieuwe gedachten, nieuwe woorden, nieuwe dromen uit.

Veel vrouwen in de achttiende eeuw moesten hun toevlucht wel nemen tot het genre van de brief als zij hun geest wilden scherpen. Zij werden immers buiten het publieke domein gehouden, waarbij men zich beriep op quasi wetenschappelijke studies over de vrouw die van nature anders zou zijn. Van Zuylen betoogde dat de verschillen tussen de seksen niet als een onveranderlijk natuurlijk gegeven beschouwd moesten worden, maar als een gevolg van maatschappelijke ongelijkheid. Zo bekritiseerde zij in haar roman **Drie vrouwen** uit 1794 Rousseau's gedachte van een natuurlijke ongelijkheid en onvrijheid, alsmede zijn idee dat vrouwen niet in staat zijn *savant* te worden. Aangezien vrouwen niet eenzelfde opvoeding en educatie als mannen genoten, kon volgens Van Zuylen niet verwacht worden dat zij tot gelijke intellectuele prestaties kwamen. 'Alle vermogens zijn bij man en vrouw oorspronkelijk dezelfde, en als het verstandelijke vermogen bij mannen meer geperfectioneerd is, dan komt dat door studie en uitsluitend en alleen door studie.' Ook voor de leergierige Betje Wolff betekende het kunnen studeren en schrijven veel. 'De vermaken van een schrijvend en denkend leven zijn gelijk het zachte groen,' schreef zij aan een vriendin, 'zij versterken het oog van onze ziel. In het ontdekken van nieuwe waarheden is altoos iets dat onze geest smaakt. Onze geest is het ware perpetuum mobile.' Belle van Zuylen kon dit beamen: 'Men vindt het eveneens verkeerd dat ik meer wil weten dan de meeste vrouwen, maar men weet niet dat ik gezond blijf, om niet te zeggen in leven blijf, door mijn geest onafgebroken bezig te houden.' Zij streefde een gelijkwaardige opvoeding voor jongens en meisjes na, en was zij het niet eens met Rousseau die volgens haar in **Emile ou l'éducation** 'nau-

welijks heeft nagedacht over de ambities en de rechten van Sophie, die een slaaf is die men op voedt ten behoeve van haar meester'. Opmerkelijk is overigens dat Van Zuylen zich ten aanzien van Rousseau veel kritischer heeft opgesteld dan Wolff, die zich in uitermate lovende woorden over de verlichte filosoof uitlaat, getuige haar brief van 3 april 1774 aan David-Henry Gallandat:

Kent gij Rousseau? De grote, uitmuntende, goede Rousseau! Zijn beeld hangt op mijn boekenkamer in een vergulde lijst. Dat is mijn schrijver! Ik lees hem altoos! Hij is het allergrootste vernuft van onze eeuw. Hij schildert in de grootste smaak van een Michelangelo. Iedere pennestreek is zoals hij zijn moet, en welk een verbazende kennis heeft hij van het hart.

Niet dat Van Zuylen de 'musicale stijl' van Rousseau niet geprezen heeft - aan haar essay over Rousseau uit 1790 gaf zij het Engelse motto: 'His words were music' mee. Ik denk echter dat zij over Rousseau's 'vernuft' toch veel minder te spreken was. Zijn meeste ideeën vond zij 'ireële projecten', zoals die 'onmogelijke opvoeding', 'het sociale contract dat geen enkele maatschappij kan realiseren' en 'deze natuur die nergens te vinden is'.

Ook ten aanzien van de door verlichte filosofen als Rousseau en Kant bepleite kuisheid en deugdzaamheid voor vrouwen was Van Zuylen veel sceptischer dan Wolff. Meende Wolff nog dat de deugdzaamheid en het niet toegeven aan de lusten des vlezes het hoogste doel voor de vrouw was, Van Zuylen daarentegen schreef aan D'Hermenches: 'Het karakter is belangrijker dan de deugdzaamheid.' En van starre fatsoenswetten die kuis gedrag bij vrouwen boven alles stelden, moest zij al helemaal weinig hebben, want zij realiseerde zich - beter dan Wolff - dat deze er met name op gericht waren vrouwen in het gareel te houden.

Van Zuylen vergeleek zichzelf graag met de beroemde zeventiende-eeuwse courtisane Ninon de Lenclos, een intellectuele en avontuurlijke bohémienne die voor haar een ideaalbeeld was: 'Had ik vader noch moeder, dan zou ik misschien Ninon zijn.' Maar helaas, die vader en moeder, symbolen van het sociale keurslijf, had ze wel. De grenzen die haar als vrouw van jongs af aan gesteld waren - en die zij koste wat het kost niet mocht overschrijden - stonden een eigen invulling van haar leven in de weg: 'Dikwijls voel ik mij gehinderd omdat ik zo afhankelijk ben; wan-

neer ik vrij was, zou ik veel meer waard zijn.’ Die vrijheid wist zij tijdens het studeren en het schrijven van brieven te veroveren, niettemin realiseerde zij zich maar al te goed dat dit haar nauwelijks meer bewegingsruimte in de openbare orde opleverde.

De grote discrepantie die er bestond tussen de persoon die Van Zuylen in haar brieven kon zijn en de rol die zij daarbuiten moest spelen, is haar steeds meer op gaan breken. Zij werd letterlijk ziek van het gebrek aan vrijheid en kreeg last van zenuwaandoeningen, hoofdpijnen en flauwtes die in de achttiende eeuw alle de verzamelnaam *vapeurs* kregen. In hun biografie over Belle Van Zuylen, **Zonder Vaandel** (1993), maakt het echtpaar Dubois aannemelijk dat zij zich ‘gevangen voelde in een maatschappelijke kooi, waaruit het haar maar niet lukte om te ontsnappen’. Na alle mislukte huwelijksprogingen, die voor slechts een mogelijkheid betekenden om aan de vaderlijke wetten thuis te ontsnappen, volgde in 1770 een diepe psychische inzinking.

Zij was hopeloos verstrikt in de conventies van haar tijd en milieu. Haar grote vermogen om lief te hebben bleef onverbruikt bij afwezigheid van een geschikt iemand, haar honger naar vrijheid werd beknot door de enggeestige gewoontes en puriteinse zeden die niet verdroegen dat zij haar eigen wil volgde.

Wat uit de brieven duidelijk wordt, is dat Belle van Zuylen in haar schrijven wel degelijk geprobeerd heeft datgene te doen wat zij in de dagelijkse praktijk nauwelijks kon, te weten de grenzen van de haar opgelegde identiteit verleggen en aan haar eigen inzichten en hartstochten de ruimte geven. In haar brieven kon zij ‘het juk van de gevestigde orde’ van zich afschudden.

Schrijven betekende voor Van Zuylen in die zin een nieuwe geboorte. In haar brieven stierf als het ware de deugdzame, jonge aristocratische dame op zoek naar een keurige huwelijkspartner en werd er een andere Belle van Zuylen geboren, die meer in overeenstemming was met zichzelf. Deze bevrijding had echter een keerzijde. Ze ging gepaard met momenten van ‘waanzin’, ‘zothed’ en ‘dwaasheid’. Aan D'Hermenches schrijft zij: ‘Ik zweer je dat ik voor meer dan de helft van de tijd zot ben.’ Zij begreep dat de overstijging van haar sociale identiteit in haar brieven een gevaarlijk spel was, waaraan zij haar vingers kon branden. Vandaar het vaak

terugkerende gebruik van de metafoor ‘vuur’ in haar brieven, zoals ‘het vuur van mijn verbeelding’, ‘het vuur van mijn geest’ en ‘de vurigste wens om vrij te zijn’.

Aan D'Hermenches schrijft ze op 4 september 1764 dat haar brieven de gevaarlijkste discussies aansnijden, ‘het verstand argumenteert, maar de zinnen raken in vuur en vlam’. En toch wist zij dat om iets van zichzelf naar voren te kunnen brengen, zij haar verbeelding op het duistere punt van de waanzin moest richten. Daarom schreef zij meestal 's nachts, als ze zich in haar kamer aan de onderzoekende blikken van haar ouders kon onttrekken, en dat aan de oppervlakte kon laten komen wat het achttiende-eeuwse daglicht nauwelijks kon verdragen. Dan kon zij haar ‘verlangens en verbeelding, haar passie en seksualiteit de vrije loop laten en een anarchistisch gewemel van gevoelens ontdekken: chaos, roes, koorts, wensdroom en waanzin’, zoals de Franse Belle van Zuylen-specialiste Isabelle Vissière schrijft.

Het was een lucide vorm van waanzin waarvan zij zich telkens rekenschap gaf. Met de omschrijving van zichzelf als ‘nu eens dwaas dan weer wijs’ gaf zij ruim honderd jaar voor Nietzsche al aan dat de wijsheid niet zonder de waanzin kan omdat het moment van inzicht pas komt als er wordt afgedaald in de duistere, nachtelijke regionen van het zelf en de sociale door de maatschappelijke orde afgedwongen identiteit op het spel wordt gezet. Dat zij de metaforen ‘vuur’, ‘waanzin’, ‘koorts’ en ‘gevaar’ nauwelijks gebruikte als zij over haar voor publikatie bedoelde teksten sprak, maar het dan eerder had over geploeter en hard werken, en dat zij ook altijd een zekere geringschatting en ironie ten opzichte van haar werk tentoonspreidde, wijst erop dat zij in haar romans met veel tact allerlei sociale valkuilen moest omzeilen. De gedachte alleen al aan een uitgever en een publiek deed haar terugdeinzen en belette haar om net zo ‘vrij’, ‘gevaarlijk’ en ‘waanzinnig’ te zijn als in haar brieven. Het kan nauwelijks verbazen dat dit zijn weerslag had op de stijl van haar literaire werken kan nauwelijks verbazen. Haar romans en verhalen zijn minder spannend, minder revolutionair en vooral minder gepassioneerd dan haar briefwisselingen. Ondanks haar moed politieke ongelijkheid, morele hypocrisie en sociaal onrecht in dit werk aan de kaak te stellen, kon zij in de voor publikatie bedoelde geschriften niet eenzelfde vrijplaats verwerven als in haar brieven. Dat zegt niet eens zozeer iets over de *persoon* Belle van Zuylen, als wel over de enorme afgrond die gaapte tussen de vrouw die zij in haar brieven kon zijn en de vrouw die zij in het dagelijkse leven behoorde te

spelen. Dat deze kloof voor mannelijke auteurs minder groot was, verklaart waarom een discrepantie tussen brieven en ander werk bij hen nauwelijks wordt aangetroffen.

Belle van Zuylen was niet de enige vrouwelijke auteur die gebukt ging onder deze strijd tussen haar 'brievenidentiteit' en haar 'openbare' identiteit. Iets dergelijks kan ook gezegd worden van schrijfsters als Mme de Stael, wier romans nogal gekunsteld aandoen en slaapverwekkend zijn, terwijl haar brieven overstromen van hartstocht, eigenwijsheid en rebels gedrag, kortom een lust om te lezen. Ook Betje Wolff praktiseert in haar brieven een grotere vrijheid dan in haar andere werk - zowel wat de stijl betreft als in dat wat zij naar voren durft te brengen. En toch getuigt het leven van Wolff van een heel wat minder tragische dubbelzinnigheid dan dat van Belle van Zuylen. Wolff realiseerde samen met Aagje Deken een heel wat gunstiger woon- en werkomgeving en ervoer in haar verliefde vriendschappen een zekere solidariteit die haar angsten en eenzaamheid deed verminderen; iets wat in veel mindere mate voor het leven van Belle van Zuylen gegolden heeft.

Waarom Betje Wolff en Belle van Zuylen, twee talentvolle, verlichte geesten, even hartstochtelijk als erudiet, van dezelfde leeftijd en nationaliteit, beiden hun pen inzettend voor felle debatten en polemieken, elkaar nooit ontmoet of geschreven hebben, is een intrigerende vraag. Was het een kwestie van stands- en klasseverschil? Maatschappelijk gezien speelde het leven van Wolff zich af in de burgerlijke middenklasse. Voor de lagere klassen had zij liefdevolle aandacht, zoals haar biograaf Buynsters stelt. De adel en de hogere burgerij werd door Wolff daarentegen nimmer met sympathie bejegend. Schuilt hierin de verklaring voor het uitblijven van enig contact tussen beide schrijfsters? Als Wolff zich in het werk van Van Zuylen had verdiept, had zij kunnen zien dat deze de adel net zo fel bekritiseerde en op de korrel nam als zijzelf.

Bovendien is het bekend dat Betje Wolff wel contacten onderhield met een familielid van Belle van Zuylen. Het betreft hier een van de belangrijkste politici uit haar geboortestreek Walcheren, Mr. Cornelis de Perponcher de Sedlitzky, die getrouwd was met de enige zuster van Van Zuylen. De Perponcher kende Betje Wolff goed en heeft haar zelfs in de Beemster bezocht. Deze zwager van Van Zuylen was nota bene dezelfde man die gedurende enkele jaren de belangrijke rol van intermediair vervulde in de geheime correspondentie tussen Van Zuylen en Constant

d'Hermenches. Zij moeten dus op goede voet met elkaar gestaan hebben. Zou hij nooit, zelfs niet één keer, bij Betje Wolff de aandacht op zijn schrijflustige en erudiete schoonzuster gevestigd hebben, die, zoals hij ongetwijfeld wist, gelijksoortige politieke idealen koesterde?

We weten het niet en het blijft gissen naar de oorzaak van deze gemiste vriendschap. Zou er toch een te groot mentaliteitsverschil tussen Wolffs burgerlijke deugdzaamheid en Van Zuylen's onverbloemde passie zijn geweest? We weten dat Wolff zich erg stoorde aan wat zij de decadentie van de aristocratie noemde. Zou zij Belle van Zuylen te decadent, te vrijzinnig, te onfatsoenlijk hebben gevonden? Is hier sprake van een te grote kloof tussen de Nederlandse, calvinistische cultuur en de meer vrijzinniger Franse cultuur waar Van Zuylen zich meer in thuis voelde? Zei zij niet over zichzelf dat zij het onbegrijpelijk vond dat zij een Nederlandse was? Belle van Zuylen zette zich voornamelijk af tegen alles wat Hollands was, inclusief de bellettrie, terwijl deze Hollandse cultuur en moraal wel het thuis voor Wolff betekenden.

Wij kunnen het nu slechts betreuren dat deze vriendschap nooit heeft plaatsgevonden, niet alleen omdat bij de gedachte aan een mogelijke briefwisseling tussen deze twee schrijftalenten het water ons al in de mond begint te stromen, maar ook omdat ze het leven van Belle van Zuylen een wat minder tragische en eenzame wending had kunnen geven. We moeten het doen met hun afzonderlijke brieven en romans, tenzij er een wonder gebeurt en op de stoffige zolders van een van de vele buitenverblijven aan de Vecht of in de Beemster een koffer vol brieven wordt opgediept. En als dat niet gebeurt, dan moet iemand maar eens de euvele moed opbrengen om deze brieven alsnog te schrijven.

*Het voorwerp van zijn omhulsel ontdoen, de vergruizeling van de aura,
is de signatuur van een waarneming wier zintuig voor al het gelijksoortige
op de wereld zodanig is gescherpt, dat ze dit met behulp van de reproductie
ook aan het unieke ontlokt.*

Walter Benjamin

Kleine geschiedenis van de fotografie

Mia van der Burg Portfolio

Dat thans de techniek in plaats van de natuur zich als het overweldigende en sublieme doet gelden, wijst op een merkwaardige dialectiek. Het is immers niet zo dat het sublieme simpelweg in plaats van aan de natuur nu aan de techniek wordt gekoppeld, maar er heeft een transformatie plaatsgevonden waarbij de techniek ‘natuur’ is geworden.

Ooit gold de natuur als de donkere ondergrond, als het dragende van alle techniek, met inbegrip van de kunsten. In een wederzijdse afhankelijkheid doordringen natuur en techniek elkaar. Wanneer zij echter ontkoppeld tegenover elkaar komen te staan, is de weg vrijgemaakt voor de expansie van de techniek en de daaraan evenredige terugtrekking van de natuur. Het landschap is dan niet meer iets dat vanuit zichzelf is gegroeid, maar een geometrisch verkaveld tapijt, met de bomen in strak gelid. De dieren worden niet meer van nature geboren; het zijn geen wezens meer met een naam (zoals een koe Bertha kon heten), maar genetisch gemanipuleerde (re)produktiemachines, met een nummer, een barcode.

Het werk van Mia van der Burg in de fotoserie *En sentido idéntico/In dezelfde zin gelijkwaardig* registreert het verval van de aura van de natuur in het tijdperk van haar technische reproduceerbaarheid. De foto's laten een planmatig gedomesticeerde natuur zien, die voor ons al zo gewoon en ‘natuurlijk’ is dat we die nauwelijks meer waarnemen. Maar meer dan alleen een registratie bevat het werk een procédé dat voor een subtiele frictie in de waarneming zorgt.

Sommige dieren worden gestempeld met een nummer of voorzien van een contour, waardoor ze uit hun uniformiteit naar voren komen. Ze worden aldus onderscheiden en krijgen een individualiteit toegekend. Dit lijkt te herinneren aan het scheppingsverhaal, waarin de dieren beurtelings voor Adam verschijnen om door hem te worden benoemd. Bij Mia van der Burg echter krijgen de dieren geen naam: ze worden genummerd, opgenomen in een getalsmatige, kwantitatieve orde waarin alles in principe weer even uitwisselbaar is. En zoals op basis van een dergelijke orde de technologische ‘natuur’ eendeloos gereproduceerd kan worden, worden de foto's op hun beurt in reeksen gereproduceerd en aaneengeregen. Het aanvankelijk gesuggereerde onverwisselbare, de individualiteit van elk dier blijkt een verloren droom. Maar in plaats van die verloren droom na te jagen, maken de foto's de

actuele stand van zaken waarneembaar. Ze onthouden zich van kritiek die door nostalgie wordt ingegeven. Evenmin wordt hier de technologische 'natuur' als vooruitgang verheerlijkt. Beide posities behoren tot de moraal, en die ligt buiten de kunst. Op een bepaalde manier verwijzen deze werken naar niets buiten zichzelf. In hun medium - dat van de kunst in het tijdperk van haar technische reproduceerbaarheid - vallen vorm en inhoud samen. Ze zijn 'in dezelfde zin gelijkwaardig'. Wát hier wordt getoond, is gelijk aan de wijze waarop het wordt getoond: reproduceerbaar. De natuur, alsook de werken zelf. Geen foto gaat gehuld in de aura van uniciteit, die het een onverwisselbare, noodzakelijke plaats binnen een reeks zou geven. Door de mogelijkheid van een oneindige herhaling van elke foto vormt geen enkel werk een afgerond geheel, maar droomt het zijn uitbreiding tot in de n^{de} de macht. De overgeleverde opvatting van kunst als een tevoorschijn brengen, een produceren, wordt omgezet in een reproduceren. Dat wil zeggen dat het 're', de *herhaling*, het generatieve of produktieve principe wordt. Wanneer in de kunst van herhaling sprake is, betreft het vaak de reproductie van een origineel dat er als eerste is en waarnaar de reproductie verwijst. Is daarentegen de herhaling het *principe*, dan ontbeert de reproductie iedere grond buiten zichzelf. Het enige beginsel is dan de herhaling zelf: het *in zichzelf* gegronde en gelijkwaardige en, en, en, en...

Hiermee rijst de vraag wat het verschil is tussen deze werken en de alledaagse massa- en serieprodukten. Los van de natuur als het dragende, gaat de massaproductie immers even grondeloos te werk. Ook voor haar geldt de herhaling als het enige principe. Toch moet er op een verschil gewezen worden, een verschil dat - hoewel het zich niet onmiddellijk aan de waarneming prijsgeeft - bepalend is voor de foto's van Mia van der Burg. Terwijl de massaproductie alle individualiteit zonder meer vernietigt, gaat het bij deze ganzen en schapen om een kleine frictie tussen een gegeven en tegelijk ontnomen individualiteit. Daarom is dit werk niet louter een registratie van die vernietiging, maar een getuigenis van de onmogelijkheid de dingen een naam te geven. Iets wat de massaproductie nimmer kan zijn omdat het aan haar eigen is ook de sporen van vernietiging uit te wissen.

Dat verschil moet het oog treffen. Slaagt het hierin, dan zien we de dingen niet anders, maar wordt hun anonieme bestaan doorbroken door het inzicht dat ze zo en niet anders zijn. Een banale constatering misschien, niettemin is het niet ondenkbaar dat in dit verdeelde 'zo en niet anders' de waarneming van signatuur verandert.

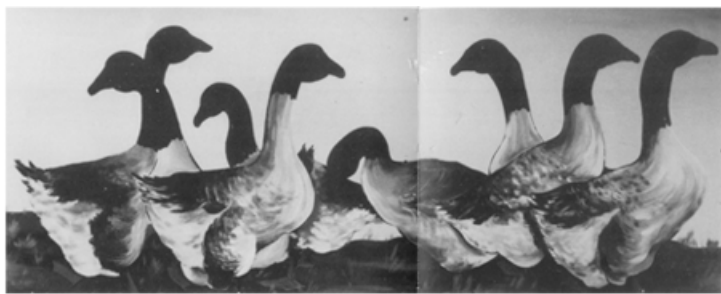
Ineke van der Burg



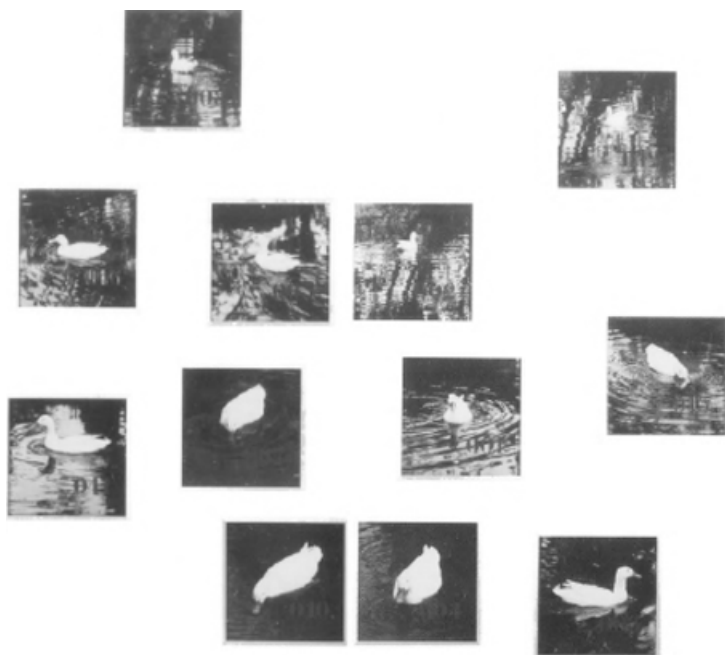
IDILICO [detail] **1993** 195 x 50 CM GESTEMPELDE FOTO S



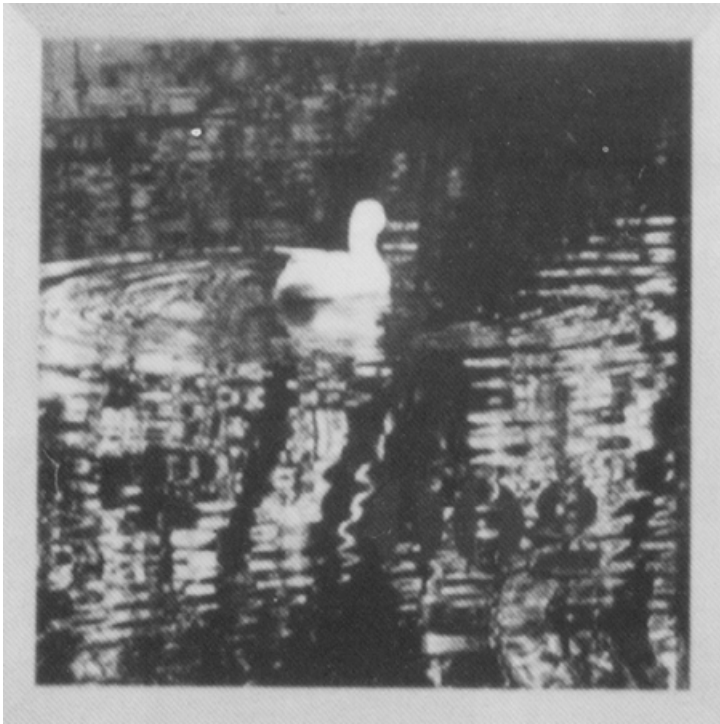
IDI LICO **1993** 195 x 50 CM GESTEMPELDE FOTOS



DRIEVOUDIGE ONTKENNING 1995 134 x 58 CM FOTOS /LAK



ZT (HAZERSWOUDE) **1994** 300 x 170 CM FOTO'S/LAK



ZT (HAZERSWOUD) [detail] **1994** 300 x 170 CM FOTO S/LAK

Poëzie

Jeanet van Omme

Viool

Het was het beloofde land
dat ik betrad Stalen buro,
tuinmeubilair en kille kranten
hadden op mij geen vat
Het was de wereld van de muze,
de viool die ik betrad.
Met bonzend hart

Ik keek over de muur van een
onbekend verlangen. Zag het vuur
en zette met zwier
de houten vorm aan mijn kin
Ik was zeven en hield de adem in.
Ik wist niet dat de vervulling
achter de muur zou blijven hangen.

Op mijn achtste sla ik zelf
de droom met veel geweld kapot
Als een zeis maait de
strijkstok neer. Ik schrik me rot
Het buro is inderdaad van staal.
Paardehaar houdt nog net twee
bungelende stukken bij elkaar.

Dit is nu het paradijs
verworden tot wat
het werkelijk wil zijn
Een koud en moeizaam oord
Een flauw verhaal, gevuld met pijn.
Een ongebruikte achterkamer,
waar de muze ongehoord.

Model

Van twee kanten
heel gemeen
laat ik jou besluipen,
het rode dier zal
bovenop je kruipen
en als het rood
ook aan de basis knaagt,
dan veer jij
kleurloze
sluimerende
tijgerin
pas op,
ben ik geslaagd.

Wat moet ik anders
met een onbekende
vrouw van jouw formaat
dan zoeken naar het moment
dat jij je klauw uitslaat?

Back to the Future

voor Abel

voortgetrokken word ik
stampvoetend, steeds
weer ingehaald door

het opdringerig besef
dat ik hoe dan ook verlies;
op de drempel is het mij ontsloten

dat ik er niet tot het einde bij zal zijn
en dat ik zelfs blij moet zijn
als ik eerder dan jij, als ik eerder dan

jij leunt achterover en spoort
me gierend aan; we gaan jou niet hard
genoeg en gelijk heb je;

trek jij mij of duw ik
jou door de blinde muur;
hier het stuur, de sleutels

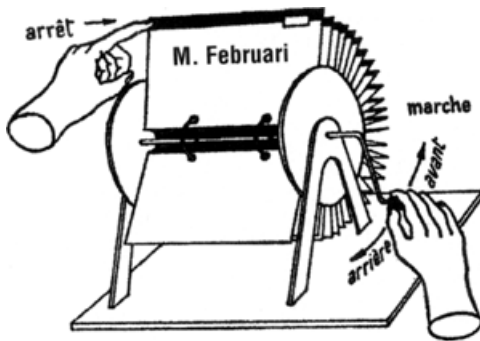
persen we ons
samen vallend
door de open deur

Vrije tijd

Terwijl de meesten eens per jaar
twee weken op vakantie gaan
om aan het einde van de dag
tevreden prevelend het gezicht
met elkaar op te heffen naar
‘prachtige sterren, groot
heelal, oneindig ver en
wij zo nietig en klein’
en zij na deze rituele plicht
in ontspannen en onbewust besef
nog wat brood eten en wijn
voor caravan of tent,
zou jij onmogelijk graag
eens vrij willen zijn
van dat verdrietige ontzag

Omdat ook jij op vakantie bent

‘Ik denk, dus ik ben niet’



Literatuur en filosofie zijn al sinds Plato verwikkeld in een passionele haat-liefde verhouding. Hoe graag sommige puristen literatuur en filosofie ook gescheiden willen houden, *Lust & Gratie* schuwt de vervuiling niet en presenteert een serie artikelen onder het motto van Hannah Arendt, die op haar beurt Paul Valéry citeert: **Ik denk, dus ik ben niet**. In deze serie zal het al dan niet vergeten of veronachtzaamde gedachtengoed van vrouwelijke denkers belicht worden. Deze vrouwelijke denkers zijn zelden ‘vakfilosofen’ in de zin dat zij zich tot de systematische wijsbegeerte beperken. Vaak scherpen zij hun filosofische pen aan literaire genres als romans, toneelstukken, aforismen, essays, verhalen en literaire kritieken. De voorbeelden zijn door de eeuwen heen te vinden. Van Hildegard von Bingen in de dertiende en Christine de Pisan in de vijftiende eeuw, van Ann Conway in de zestiende, zeventiende en Madame de Staël in de achttiende eeuw, tot aan schrijfsters als Carry van Bruggen, Simone de Beauvoir, Hélène Cixous en Ingeborg Bachmann in deze eeuw. Zij bewegen zich allen op de grens van filosofie en literatuur. Daarom vallen zij dikwijls tussen wal en schip en ontbreken om die reden in de canonieke filosofische geschiedschrijving, terwijl de literaire kritiek niet voorziet in een systematische aandacht voor hun denken. *Lust & Gratie* wil in deze leemte voorzien. De serie wordt geopend door de filosofe en schrijfster **M. Februari** die, geassisteerd door Virginia Woolf - eveneens schrijfster en filosofe - het werk van Carol Gilligan verheldert.

M. Februari

Carol Gilligan verklaard door Virginia Woolf*

Weinig momenten in de geschiedenis van de filosofie zijn van zo veel belang geweest als het moment waarop Virginia Woolf te Oxbridge het pad verliet en over het grasveld begon te hollen. Wij moeten ons voorstellen dat zij daarbij oranje wollen kousen droeg, of misschien had zij zich voor de gelegenheid gekleed en droeg ze gele zijden. Hoe het ook zij, lang duurde het hollen niet, want ogenblikkelijk schoot een pedel toe, met zwaaiende armen en een van verontwaardiging vertrokken gezicht, en leidde haar weer terug naar het pad. Door die inmenging ging de gedachte verloren die in Woolf 'een dusdanig tumult van ideeën' teweeg had gebracht dat zij het op een hollen had gezet; eenmaal terug op het pad restte Woolf te Oxbridge niets anders dan de buitenkant van de bibliotheek en de kapel te bewonderen. Terwijl zij daar zo buiten stond, zag ze de geleerden in en uit zwermen; ze wist niet op tijd de moed te vinden om te fluiten - 'men zei indertijd dat op het geluid van een fluitje professor X het op een lopen zette' - dus stroomde de gemeenschap van geleerden, zich niet in het minst bewust van haar aanwezigheid, uiteindelijk de kapel binnen en liet Woolf aan de poort achter.

Toch staat het zo versmade hollen van Woolf te Oxbridge aan het begin van haar beroemde werk **A Room of One's Own**. Het tumult van ideeën was niet voorgoed verloren gegaan, de bibliotheken bleven niet allemaal voor de schrijfster gesloten, in verbeelding voorthollend bleek Woolf een essay te schrijven.

Het spoor volgend van Woolfs ambulante systematiek zullen wij in het hier volgende gedurig van het pad afwijken, de pedel op de hielen, in een poging de gedachten te achterhalen die zich aandienen wanneer wij ons buigen over het onderwerp van de vrouw en de ethiek.

In de uitgebreide literatuur over de vrouw als onderzoeksobject, valt Carol Gilligans **In a Different Voice** vooral op omdat het boek een kritiek is op een gerenommeerde en gevestigde leer: de ontwikkelingstheorie van Lawrence Kohlberg. Deze theorie be-

schouwt de ontwikkeling van het morele denken als een cognitieve ontwikkeling, waarin een zestal fasen zijn te onderscheiden. Het verloop van de ontwikkeling staat los van de culturele context van het individu, Kohlberg beweert dat ‘de stadia een invariante sequentie vormen en een universeel karakter hebben’. Het kan worden vastgesteld in welk stadium van ontwikkeling iemand verkeert, door hem of haar een oordeel te laten uitspreken over een moreel dilemma. Carol Gilligan heeft nu precies kritiek op de manier waarop dit oordeel over morele dilemma's wordt geanalyseerd en gerubriceerd. Het valt op dat vrouwen volgens het indelingssysteem van Kohlberg moreel minder ver ontwikkeld blijken te zijn dan mannen. Volgens Gilligan is dat te wijten aan de uniformiteit van Kohlbergs ontwikkelingsmodel; het biedt geen plaats aan de ‘andere’ vorm van moraliteit die vrouwen in de visie van Gilligan bezitten. Zij pleit daarom voor een dualistisch model: naast een indeling van morele oordelen in termen van rechtvaardigheid, zou er aandacht moeten zijn voor een analyse in termen van zorg. Tevens heeft Gilligan kritiek op het sociale en culturele vacuüm waarin Kohlbergs model is geplaatst. De sociale omstandigheden waarbinnen de morele dilemma's zich afspelen, komen niet aan de orde, en bovendien is er geen aandacht voor de relatie tussen moraliteit en identiteit (en hier citeer ik de pedagoog Vreeke die in 1992 een dissertatie publiceerde over de Kohlberg-Gilligan discussie, met de titel **Zorg en rechtvaardigheid; Analyse van de Kohlberg-Gilligandiscussie**): ‘Voor Gilligan is er een intrinsieke band tussen rechtvaardigheid en een zelfbegrip van autonomie en separatie, terwijl ze zorg ziet als gegrond in een zelfbegrip van verbondenheid.’ Vrouwen, zegt Gilligan, beschouwen zichzelf voornamelijk in verbondenheid met anderen en beschouwen de relaties met anderen als een belangrijk deel van de identiteit.

Ik geef hier slechts een schetsmatige indruk van de discussie. Het gaat me niet om een exacte weergave van de onenigheid tussen Kohlberg en Gilligan. En ik peins er niet over om verzeild te raken in de *nature* versus *nurture* discussie. Mij interesseert de kritiek van Gilligan omdat hier een aanval wordt gedaan op een uniform model van cognitieve ontwikkeling met behulp van verschillen in identiteit en mensbeeld. Het vrouwelijk zelfbeeld dat Gilligan schetst, is daarbij niet erg modern te noemen en, het moet gezegd, ook niet erg sympathiek. In het begrip verbondenheid horen wij bijvoorbeeld Otto Weiningers karakterisering van het vrouwelijke *Dasein* zoals geschetst in zijn

Geschlecht und Character: ‘*Die Frau lebt stets, auch wenn sie allein ist, in einem Zustande der Verschmolzenheit mit allen Menschen, die sie kennt: ein Beweis, dass sie keine Monade ist, denn alle Monaden haben Grenzen.*’ Echter, bij Weininger leidt de voorliefde voor de monade, de afkeer van iedere vorm van dualisme, tot kritiek op een caleidoscopische wetenschapsopvatting die de wereld beschouwt ‘*unter dem Bilde eines Winkelspiegels*’. Bij Gilligan leidt het besef van de sociale onbegrensdsheid van de vrouw juist tot een pleidooi voor een dualistisch ontwikkelingsmodel waarin aandacht is voor een zekere *Verschmolzenheit*. We zullen daarom de vrouwelijke identiteit hier voorlopig presenteren als een caleidoscopisch beeld: ‘*unter dem Bilde eines Spiegels.*’¹

Maar voordat we ons engageren met de metafoor van de spiegel, moeten we eerst nog de keuze voor een metaforische benadering rechtvaardigen. Waarom zouden we op dit punt onze vraag niet volgens wetenschappelijke methode veilig naar haar bestemming leiden, maar liever ‘als een verschrikte kudde schapen, her- en derwaarts, over heg en steg [laten] verstrooien?’ Als we degenen die niet in het minst geïnteresseerd zijn in ethiek en morele ontwikkeling (en zij hebben gelijk, Donna Haraway hoorde ik ooit zeggen: ‘*who cares about agency, if you can sit down with a good novel?*’), als we deze niet-academische lezers voorzien van ‘voldoende uitweidingen en terzijdes om toch aan hun trekken te komen, in het bijzonder een recept voor rijst met olijven’ (een aanbeveling van Georges Perec in **Wat voor brommertje met verchroomd stuur achter op de binnenplaats?**), is het dan omdat het vrouwen aan uithoudingsvermogen ontbreekt, zoals Weininger suggereert: ‘*Hat einmal ein Weib einen theoretische Einfall, so verfolgt es ihn nicht weiter, es bringt ihn nicht in Beziehung zu anderem, es denkt nicht nach?*’ Wellicht, maar het is hier niet de plaats om uitspraak te doen over de verhouding tussen genre en gender. Ook hoeven we ons hier niet te beroepen op de uitgebreide literatuur die de rol van de metafoor in de verschillende wetenschappen analyseert, en die aanvangt met de **Retorica** van Aristoteles waarin de filosoof beweert dat ‘de metafoor, in het midden tussen het onbegrijpelijke en het banale, de meeste kennis produceert’.

Het volstaat om erop te wijzen dat een argument tegen uniformiteit in cognitieve modellen belangrijk aan kracht kan winnen wanneer het argument zelf niet volgens een uniforme denkmethode wordt afgewikkeld. Zo kan de *vorm* ten slotte een *inhoudelijke* bijdrage leveren aan de discussie.

In de literaire theorie is het denken over differentiatie in stijl sterk beïnvloed door de gedachten van Italo Calvino in **Zes memo's voor het volgende millenium**. In het essay over multipliciteit geeft Calvino een indruk van een niet-uniforme literatuur, een 'encyclopedische' literatuur, die in staat is om verschillende takken van het weten, de verschillende codes, samen te weven tot een veelvormige en veelzijdige visie op de wereld. Nu heeft Calvino het voorrecht een mannelijke auteur te zijn met, geheel in Weiningers stijl, een zuiver monadische en dus gehalveerde eruditie. Daardoor kan hij ook in dit verband onmogelijk Woolfs **Orlando** citeren, een boek dat met zijn wisseling van stijl en perspectief niet alleen 'ontsnap(t) aan het begrensde perspectief van het individuele ego', maar bovendien in zijn vorm expliciet de inhoud reflecteert, zodat de tekst 'zijn eigen ruimte verdubbelt of verveelvoudigt'. Maar het is juist die spiegeling, de spiegeling van vorm en inhoud, die duidelijk maakt dat de encyclopedische literatuur ook een encyclopedische *methode van denken* is. Met een verwijzing naar deze vorm van reflectie hebben we aangegeven waarom we het argument tegen uniforme denkmodellen niet volgens uniforme methode bespreken, en tegelijkertijd zijn we teruggekomen bij de metafoor van de spiegel.

Aan het eind van de vorige eeuw stond de vrouw in de kunst onophoudelijk voor de spiegel. Via wandspiegels en waterspiegels keek zij gebiologeerd naar zichzelf: 'ze bestond in en voor wat ze weerspiegelde, en tenzij ze de wereld van de man weerspiegelde, was het de brute natuur die ze reflecteerde, de wereld van de vrouw, zichzelf.' In zijn schitterende handboek **Idols of Perversity** schetst Bram Dijkstra de snelle ontwikkeling die het motief van de spiegel doormaakte in de fin-de-siècle-kunst. Was aanvankelijk de blik in de spiegel bedoeld om de vrouw te stabiliseren, om haar een zelfbewustzijn te geven, 'een bewustzijn niet van zichzelf in zichzelf, maar van de reflectie van zichzelf in anderen', al gauw kwam het zoeken naar haarzelf in botsing met de vrouwelijke plicht haar ego te onderwerpen aan de superioriteit van de man. De kritiek op de nieuwe zelfgenoegzaamheid kwam vooral naar voren in de talloze afbeeldingen van vrouwen die zichzelf in de spiegel kusten. Dit beeld was niet alleen een topos van de gelijkgeslachtelijke liefde, het liet, volgens Dijkstra, ook zien dat de vrouw niet langer werd beschouwd als de virginale, zelfopofferende non die zij enkele decennia eerder was geweest. In de visie van mannen was zij van altruïst tot

egoïst geworden: 'egocentrisch, zelfingenomen, gaf ze geen cent meer om mannen, alles waar ze nog om gaf was zichzelf En omdat ze niet langer zichzelf opofferde, werd ze duidelijk fataal voor het mannelijke ego.' Ook in de literatuur flaneerde de vrouw behaagziek voor de ogen van haar eigen spiegelbeeld en verlangde ze als een ander naar zichzelf: van Zola's Nana - 'ze tuitte haar lippen en kuste zichzelf langdurig vlak bij de oksel, lachend naar de andere Nana die, op haar beurt, zichzelf in de spiegel kuste' - tot aan Wedekinds Lulu: 'toen ik naar mezelf keek in de spiegel, wenste ik dat ik een ander was... mijn eigen echtgenoot.' Een meer obscene formulering van deze vorm van eigenliefde vinden we bij Ingaray in **Speculum**: '*Car son sexe est fait de deux lèvres qui s'embrassent continûment. Ainsi, en elle, elle est déjà deux.*' (Want haar geslacht bestaat uit twee lippen die elkaar onophoudelijk kussen.) *Excusez mes mots.*

Wat opvalt aan de voorbeelden van Nana en Lulu is dat ook de namen van deze vrouwen verdubbeld lijken te zijn door een spiegel; in de negentiende eeuw werd de demi monde voornamelijk bevolkt door zelfingenomen Mimi's, Fifi's, Néné's en Zaza's. De auteurs van de twintigste eeuw lijken zich van dit vormkenmerk bewust.

In het beroemde gedicht dat Kurt Schwitters ooit schreef over een spiegelende naam, is de existentie van de vrouw, dit 'ontelbare meisje', niet helemaal zeker wanneer je haar spiegelt - '*Du bist, bist Du?*' - over de naam kan geen twijfel bestaan:

*Weisst Du es Anna, weisst Du es schon,
Man kann Dich auch von hinten lesen.
Und Du, Du Herrlichste von allen,
Du bist von hinten, wie von vorne:
A-----N-----N-----A.*

We hoeven ons dan ook niet lang af te vragen hoe de twee zusters heten in Brechts toneelstuk **Die sieben Todsünden der Kleinbürger**, die eigenlijk niet twee personen zijn, maar slechts één:

*Meine Schwester ist schon, ich bin praktisch.
Meine Schwester ist ein bisschen verrückt, ich bin bei Verstand.
Wir sind eigentlich nicht zwei Personen
Sondern nur eine einzige.
Wir heissen beide Anna.*

Hoe vergezocht het in eerste instantie ook mag lijken om bij een bespreking van de vrouw in de spiegel te wijzen op de spiegeling in de naam van vrouwen (*'das Weib, das im Grund namenlos ist'* zegt Weiniger), in filosofisch opzicht is er zeker een verband aan te wijzen tussen het thema van de spiegel en vormrijm. Het verband ligt in de verhouding tussen identiteit en verschil die zowel de spiegeling als het vormrijm kenmerkt; zoals het ik in de spiegel tegelijk een identiek en ander ik is, zo zijn ook symmetrie en rijm een spel van verschil tussen gelijkenissen.

Overigens, en met deze uitweiding zijn wij de pedel een stap voor, hetzelfde geldt voor het metaforische denken. In haar boek over metaforische theologie (**Metaphorical Theology, Models of God in Religious Language**) karakteriseert Sally McFague de metafoor als een uitspraak *'that always contain(s) the whisper "it is and it is not."* Het is omdat de metafoor een gelijkenis probeert aan te brengen in het verschillende, dat Aristoteles kon zeggen dat de metafoor in het midden staat tussen het onbegrijpelijke (het volmaakt andere) en het banale (het strikt gelijke). De metafoor heeft hierin dezelfde functie als de spiegel, en de metafoor van de spiegel is dan ook een reflexieve metafoor. Als u tijdens deze uitweiding duizelig bent geworden, moet u zich maar vasthouden aan de gedachte dat de stijlmiddelen in deze uiteenzetting blijkbaar met bijzonder veel overleg zijn gekozen. Of anders moet u uw vertrouwen stellen in dat 'vreemd uitziend object met een uitgesneden jas en een rokhemd aan' dat, zoals u ziet, nu komt aansnellen. 'Hij was een pedel, ik was een vrouw, dit was het gazon, dat was het pad.' Goed, wij keren terug.

In de romantische kunsttheorie van Schlegel en Novalis, alsook in het structuralisme en het schrijven van Derrida over *réflexion* en *miroir* wordt de spanning tussen alteriteit en identiteit besproken met betrekking tot zowel de spiegeling van het individuals de spiegeling in de taal. In de Nederlandse kunstkritiek staat de spanning tussen alteriteit en identiteit bekend als *octavisme*, een begrip dat wij te danken hebben aan een late vondst van Harry Mulisch, die er, geheel op eigen kracht, de compositie van de wereld mee verklaarde. Over al deze spiegeltheorieën zal ik nu niet spreken; de verwijzingen geven alleen wat gewicht aan mijn bewering dat het geen toeval is dat de vrouw voor de spiegel staat en dat zij Nana heet. Of Anna. Maar, zult u zeggen, wij vroegen u het thema van de vrouw en de ethiek te onderzoeken, en wat heeft

dat nu te maken met een spiegel? Of met Anna? Ik zal, zou Virginia Woolf zeggen, proberen het u uit te leggen.

Uit onderzoek (en ik verwijs hier opnieuw naar de dissertatie van Vreeke) blijkt dat er weinig verschil is in de manier waarop mannen en vrouwen over morele problemen oordelen. Vreeke zegt: 'het bestaande empirisch onderzoek bevestigt het bestaan van sekse-gerelateerde morele oriëntaties niet.' Uit ander empirisch onderzoek blijkt dat er bijvoorbeeld tussen economen en niet-economen wel een significant verschil in cognitieve morele ontwikkeling en bijbehorend zelfbeeld bestaat. Het is dan ook niet goed te begrijpen waarom Gilligan in haar kritiek op het uniforme ontwikkelingsmodel van Kohlberg kiest voor een man-vrouw-dualisme en niet voor een verfijnder model. Het pluralisme wijst ze resoluut van de hand als een positie van oneindige variatie. Zo wordt een beeld van de vrouw geschilderd waarin de vrouw geen andere identiteit heeft dan dat zij nu eenmaal geen man is; zij kan zich niet verder onderscheiden doordat zij, bijvoorbeeld, econoom is en Aziatisch en atheïst. En aangezien er binnen het model waarin zij wordt opgevoerd weinig inhoudelijke redenen zijn om haar van de man te onderscheiden (er zijn geen verschillen in denken over morele problemen), leert haar identiteit, juist omdat ze niet anders genoeg is, haar weinig over zichzelf. Ten tijde van **The Angel in the House**, ten tijde van **Nana**, of zij nu als egoïst of altruïst werd beschouwd, of, zoals door Gilligan, als een morele actor met een zorgperspectief, de vrouw ziet in de spiegel niet, zoals Zarathustra eens, een ander, maar gewoon dezelfde vrouw die aan beide zijden van de spiegel is afgebeeld. Zij behoeft niet bang te zijn dat in de spiegel haar kleding plotseling naar de rechterkant sluit, zodat zij in een moderne identiteitscrisis zal terechtkomen. Zij is, en blijft, een vrouw - en van enige spanning tussen identiteit en alteriteit is dan ook geen sprake. Ze is gewoon *von hinten, wie von vorne Anna*.

Een voorlopige conclusie. Voorlopig, omdat betekenis en belang van dit alles verscholen liggen in een veel grotere tekst, een dissertatie waarover ik de pedel nog maar niet heb aangesproken.

Wanneer je let op de verschillende morele oriëntaties die in de samenleving bestaan, is een aanbod van precies twee mogelijke identiteiten volstrekt arbitrair. Iedere wetenschappelijke discipline hanteert een per-

soonsbegrip dat in principe beperkt is, afgestemd op de informatie die relevant wordt geacht voor het eigen vakgebied. Kritiek op de eenzijdigheid van zo'n persoonsbegrip is alleen dan overtuigend wanneer daarbij wordt duidelijk gemaakt wat de relevantie en de status is van de voorgestelde uitbreiding. Zonder voldoende argumenten voor het maken van onderscheid tussen mannen en vrouwen in moreel opzicht, blijven ook rechtvaardigheid en zorg als criteria in een ontwikkelingsmodel willekeurig. Zolang niet is aangegeven aan welke eisen een mensbeeld moet voldoen om te kunnen functioneren binnen een discipline of, mits voldoende caleidoscopisch en gelaagd, binnen een aantal disciplines tegelijk - zolang niet vaststaat wat we precies willen weten, kan iedereen die iets wil zeggen over de ontwikkeling van het denken in het wilde weg een invalshoek kiezen. Zo geeft Sandra Boynton in haar boek **Chocolate, the Consuming Passion**, onder het hoofdstuk 'Chocolate and the Mind', een beschrijving van de filosofiegeschiedenis aan de hand van het veranderende denken over chocola. Bij Boynton eindigt de geschiedenis met een overwinning van de vrije markt op de metafysica: *'It was the capitalists who first realized that it does not really matter whether chocolate truly exists or not, as long as people buy it.'* Deze benadering is misschien minder buitennissig dan zij lijkt: ook Ernst Gombrich wijst in zijn bundel kunsttheoretische opstellen **Meditations on a Hobby Horse** op het verband tussen de waardering voor chocola en de fase van cognitieve ontwikkeling, zowel individueel als sociaal-psychologisch: 'Het is mijn vermoeden, bijvoorbeeld, dat kleine kinderen en *unsophisticated* volwassenen waarschijnlijk graag zachte melkchocola eten, terwijl verstedelijkte *highbrows* dat walgelijk zullen vinden en hun toevlucht zoeken in de meer bittere smaak of in een toevoeging van mokka, of, liever nog, *crunchy nuts*.' En ten slotte valt vanuit dit particuliere gezichtspunt zelfs de dichotomie tussen het denken van mannen en vrouwen wel te construeren, zoals dat ooit gebeurde in een Engels toneelstuk: 'Mannen denken maar aan één ding. Vrouwen ook: aan chocola.'

Eindnoten:

- * Dit artikel is een bewerking van de lezing die M Februari hield op 1 juni 1995 tijdens het congres 'Het denken van de ander' in Tilburg
- 1 Waarschijnlijk bedoelde Weininger 'Prisma' waar hij '*Winkelspiegel*' schreef, het beeld dat wordt weergegeven door de hoekspiegel is immers bepaald niet caleidoscopisch. Ik beperk me hier tot het caleidoscopische effect van de gewone spiegel

Poëzie

Lidy van Marissing

Verhoudingen

langs 's heren wegen
schuimen de dames, takelend zich
hoog ter been, makend zich
op met bloedrode verf, de lippen
gespitst

het klikken der hakjes luistert
kantoren op; twee borsten
voorgebonden, wie trippelt niet
met losse handen
waar marmertegels glimmen, wie?

druipneuzen doen ook een duit
in haar tasje, zij wentelt
in andermans weelde
en wetten, zo hoort dat
het klikken

het likken, 's mans wijs
en 's mans eer, zo struinen
de heren, rakelend haar
op de klok, op hun beurt
de wangen bespikkeld met blos

uit de kleren? liefst
op hun sokken

Ballade

zij ontkomt niet
aan haar eigen stap
met gespen genageld, waarom

is zwart leer weer de mode? 's ochtends
weet zij hoe wuivende haren
's avonds al verouderd zijn, koesterend

in tijd, van glas geblazen
teneinde te worden gebroken, een ster
in de spiegel, zij slaat zich (oogluikend)

gade, om haar gekleurde mond
trekt een spottend lachje, het halve
leven achter zich, voortijdig

gesteund in de rug, geverfd
de krullen, een golfje speelt
langs haar slaap, rimpelend

zingt zij een hit
in de badkuip, waarom nog
met gespen gelopen, gelakt

en gestrikt ten voeten uit? zo werpt zij
haar eigen schoen tussen de veren
waar alles kakelt en hokt

in sneeuw- of driftbui
van opwolkend, rondvlokkend pluis
ontkomt zij niet

Moeder

ik huis in mijn dochter, hoe
vreemd zij ook wandelt en wegloopt
de deur of een raam uit, niemand
verdwijnt in het niets, met de kleur
van mijn ogen, mijn haar, de vorm
van mijn handen, haar eigen
gedachten? haar spinsels, zij
glinsteren in mijn glas, ik

ken haar, ik ben haar, mij
raakt zij niet kwijt, wie
zijn wij? een ruimte al eerder
verklevend zo dicht, hoe los zij ook
loopt en hoe licht, ontkennend de echo
één glans onze ogen, niemand
spartelend zich ooit tot iemand
brekend mij in haar glas?

men schroeit zich
lippen, een keel
namen, een brandgat

verkleurde nummers in huid
getekend, men krast zich, verast zich
weg, blindlopend een arm
aan een arm
langs deuren en ramen
doodstarend achterom

onmogelijke kamer, een kast
vol kermende mensen, een badhok vol
wreedheid, kuilen van as -
kille leegte vult de ovens nog

men schroeit zich aan die pijn
geschiedenis, vermenigvuldigd brandgat
zet zich voort? oud vuur
laait hatelijk op
men schrikt zo van zichzelf, geblakerde stem

dat niemand durft
te roepen

niemand zit stil
intussen, men pakt zich
in en uit de kleren, zuigt
elkaar op de vingers

tikt zoals men thuis tikt
de brief komt nooit af
van verlangen, verzegeld
loopt men in en uit, de straat

de stad rijdt men rond, men timmert (een huis?)
en draaft, vergadert of schaaft
handen uit mouwen, drijft handel
 rakelings snijdend elkaar, scheert

langs sidderend bermgras -
wie zit in zon houdt alleen
even stil, ogen dicht
heft zich op, gezicht naar het licht

Ernst & Mijmering



Alkeline van Lenning

Het f-woord

De mopperkonten van het feminisme

Naomi Wolf introduceerde in haar roemruchte boek **The Beauty Myth** uit 1990 het zogeheten *power-feminisme*. Op zichzelf vind ik dat best, maar waarom doen of je het buskruit uitvindt als je een open deur intrapt? Want het woord power-feminisme is natuurlijk een pleonasme: feminisme heeft altijd voor kracht gestaan. Wolf constateert in haar boek dat het feminisme al jaren een enigszins pejoratieve klank had, maar dat vooral jonge vrouwen zich tegenwoordig wild schrikken als je het woord alleen al uitspreekt. Je kunt het maar beter voor je houden of er slechts in bedekte termen naar verwijzen. Waarom is het feminisme het F-woord geworden?

Dit jaar verscheen opnieuw een boek van Naomi Wolf: **Aan de slag; Een aanzet tot de derde feministische golf**. Wederom profileert zij zich als jonge vrouw die het feminisme ter harte gaat, en ook dit boek mag zich verheugen in een grote belangstelling. Wolf roept op tot onderlinge solidariteit en kondigt alvast de derde golf aan. De Amerikaanse schrijfster is echter met de enige jonge vrouw die iets met feminisme wil. Toen er dit voorjaar in ons land door een groep meiden actie werd gevoerd tegen het verwijderen van de pil uit het ziekenfonds, ging dit weer in een onvervalst ouderwets feministische stijl: veel geschreeuw en roze spandoeken. De actiegroep Girls Command wordt gevormd door vijf vrouwen van begin twintig. Als je tegenwoordig iets over het feminisme wilt zeggen, is het van groot belang om je leeftijd te vermelden.

De geschriften van de zogeheten nieuwe generatie vallen uiteen in twee aan elkaar tegengestelde varianten. De eerste ligt in de lijn van Wolf en Girls Command, en komt globaal neer op het opnemen van het oude genre. Hoewel hun boeken en acties niet onopgemerkt blijven, krijgt de tweede variant meer media-aandacht en daardoor lijkt ze dominanter. Ze wordt vertegenwoordigd door vrouwen die het feminisme hekelen. Voorbeelden van deze stijl zijn de Amerikaanse René Denfeld, de Italiaanse Camille Paglia en de Nederlandse Malou van Hintum.

Beide varianten doen merkwaardig anachronistisch aan omdat ze zich tot een feminisme verhouden dat tegenwoordig slechts in de beeldvorming

bestaat. Het gaat om het feminisme uit de jaren zeventig, waarin begrippen als onderdrukking en patriarchaat centraal stonden, talloze vrouwen de diagnose *behept met een vals bewustzijn* gesteld kregen en de meeste mannen gewoon *male chauvinist pigs* waren. In het genre van Wolf en de haren wordt de draad opgepakt alsof er geen kwart eeuw verstreken is. Ze staan op diverse terreinen een erg ouderwetse en karikaturale complottheorie voor. Zo wordt vrouwen, volgens Wolf, een onmogelijk slankheidsideaal voorgehouden waardoor ze zich massaal op futiliteiten als lijnen en fitness storten - terwijl de mannen gniffelend onderling de macht verdelen. Het is verbazingwekkend dat dit achterhaalde denken met veel tamtam als jong, *powerfull* en nieuw wordt aangekondigd.

Ook van de tweede variant verwacht ik geen vernieuwing. De vrouwen die luidkeels proclameren het feminisme voorbij te zijn, komen als ze gedwongen worden om zélf iets te bedenken, met ouderwets feministische ideeën op de proppen. Zoals gelijke rechten of anticonceptie of de riedel 'de verzorging van kinderen is toch ook een mannenprobleem'. Zeer terechte voorstellen, maar het moet toch te denken geven dat deze als nieuw en oorspronkelijk gepresenteerde ingevingen al een kwart eeuw geleden naar voren zijn gebracht. Intussen wordt in de laatste variant voortdurend de suggestie gewekt dat het feminisme niet meer actueel is. Dit gebeurt door te refereren aan een achterhaald feminisme in combinatie met de opvatting dat het nu mooi is geweest met de emancipatie. Het is tijd voor vrolijke flinkheid en wie nog klaagt over ongelijkheid is een ouwe zeur die van geen ophouden weet. Hindert niet dat de opvatting dat 'het nu welletjes is met de emancipatie' net zo oud is als het verschijnsel emancipatie zelf. Hoe luidde het refrein ook alweer na de invoering van het vrouwenkiesrecht in 1919; en na het erkennen van de vrouw als handelingsbekwaam in 1956; en na de verandering van de bijstandswet; en na de succesvolle acties voor gelijk loon in de jaren zestig? 'Nu hebben vrouwen toch alles wat ze zich kunnen wensen.' Al vanaf de allereerste schrede op de weg naar iets als 'gelijke rechten', heette het dat de emancipatie nu wel voltooid was en wie nu nog niet ophield met zeuren, had echt geen recht van spreken meer. De verdedigers van dit standpunt anno 1995 lijken gespeend van elk historisch besef en menen dat ze iets nieuws en sensationeels naar voren brengen. Het is wonderlijk dat het inderdaad als zodanig door de media wordt opgepakt.

Het verontrustende is dan ook niet zozeer dat iemand - met een gezicht of ze de stelling van Pythagoras weerlegt - zegt het oude feminisme voor-

bij te zijn en vrolijkheid en succes propageert. Wat me zorgen baart, is dat er zo gretig op gereageerd wordt. Waarom vallen deze woorden in zulke vruchtbare aarde? Het kan niet zijn vanwege de nieuwe inzichten die deze vrouwen verwoorden: Paglia wil slechts provoceren; Denfeld klaagt dat de oude vertegenwoordigers zo extreem zijn dat jonge vrouwen zich niet aan kunnen sluiten; en Van Hintum is alleen maar boos. Hoewel hun verhaal doorgaat voor positief en krachtig, overheerst de bovenmatige en bittere woede op het feminisme. Deze vrouwen slaan een bijzonder gekrenkte toon aan, ze zijn buitensporig kwaad en missen elke relativering of gevoel voor humor. Kortom, ze zijn verongelijkt en dat is precies het beeld dat zij van het feminisme schilderen: een beweging van verongelijkten.

Belangrijker dan hun persoonlijke motieven is dat bittere sentimenten over het feminisme worden gedeeld door vele anderen, ook door veel mannen. Want menig man heeft niet alleen positieve ervaringen met de vrouwenbeweging van de jaren zeventig. Het feminisme was een *tegen*beweging en in die tijd weinig zelfreflexief. Tegenspraak werd niet geduld en een kritische positie kon niet worden ingenomen zonder verketterd te worden. Zo gaat dat met tegenbewegingen. Men moest door een ongelooflijke barrière van *common sense*-opvattingen breken en dat ging gepaard met het mobiliseren van verontwaardiging jegens de andere sekse en de seksistische samenleving. Menig man vond de manier waarop hij als onderdrukker werd afgeschilderd wat al te gortig, maar zijn verdedigende opmerkingen konden stevast rekenen op sarcasme. Vandaag de dag is dat veranderd, het feminisme voert niet meer de boventoon en een kritische positie ten opzichte van het feministische gedachtengoed is weer *bon ton*. En de heren die zich destijds monddood gemaakt voelden, lenen de spreekbuis die het ouderwetse feminisme hekelt, een gewillig oor.

De groeiende invloed van de media enerzijds en de afkalving van politieke ideologieën en afbrokkelende sociale bewegingen anderzijds, stimuleren een bolkesteinachtige stijl van aandacht trekken. Het vervelende van een dergelijke stijl is dat er razendsnel schade kan worden aangericht. Men speelt in op wijdverbreide vooroordelen, bevestigt deze en succes is verzekerd. De criticaster neemt zelf geen verantwoordelijkheid, doet geen serieus voorstel en verdedigt geen positief geformuleerd standpunt. De eigen visie bestaat slechts uit kritiek en is dan ook nooit vernieuwend. Tegen zoiets is het lastig vechten. Het is een vervelende klus, maar het is wel nodig.¹

Politieke koketterie, zo noemt Irene Meijer de openbare flirt van de mopperkonten van het feminisme. De dames zijn volgens haar politiek koket door zich af te zetten tegen andere vrouwen die met het etiket *politiek correct* definitief tussen de mottenballen worden gelegd: zeurkousen met standpunten die passé zijn. Interessante inzichten hoeven we uit de kokette hoek waarschijnlijk niet te verwachten. Naar mijn idee is feministische vernieuwing veeleer te vinden in het werk van vrouwen die feministische ideeën combineren met deskundigheid op een vakgebied. Dit gebeurt met name in de wetenschappen en in de filosofie, zowel binnen als buiten de muren van de universiteit, maar ook op ministeries, in het bedrijfsleven, in allerlei onderwijsinstellingen en in de kunst. Zo is in de afgelopen kwart eeuw het feminisme geprofessionaliseerd en geïnstitutionaliseerd, en heeft het inhoudelijk een enorme ontwikkeling doorgemaakt. Ik ben dan ook niet van plan me het F-woord te laten ontnemen en wil het graag hoog houden.

Eindnoten:

- 1 Irene Meijer, Evelien Tonkens, Monique Volman en Alkeline van Lenning richtten op 8 maart van dit jaar *De Harde Kern* op Ze schrijven - geheel in de geest van deze tijd - een *vrolijk* boek waarin we uiteenzetten wat actueel feminisme in kan houden

Medewerk[st]ers

Ineke van der Burg [1947] is filosoof en vertaler. Publiceerde over Bataille, Giacometti, Leiris, Heidegger en Celan. **Mia van der Burg** [1950] is beeldend kunstenaar. Emma Crebolder [1942] is Afrikanist en doceert Swahili. Publiceert sinds 1979 gedichten. Deze zomer verscheen *Zwerftaal* [Bert Bakker, 1995]. **M. Februari** [1963] debuteerde met de roman *De zonen van het uitzicht* [Querido, 1989]. Schrijft momenteel een proefschrift over de economische filosoof Senn. **Leslie Kaplan** [1943] is schrijfster. **Alkeline van Lenning** [1942] is universitair docent vrouwenstudies aan de K.U.B. Publiceerde onder meer: *Het vege lijf; Anorexia nervosa, kwijnen, lijnen of hongeren?* [Dekker & van de Vegt, 1992]. **Lidy van Marissing** is schrijfster. Haar laatst verschenen roman is *Duizend spiegels* [van Gennep, 1993]. Zie ook Lust & Gratie nr. 44. **Jan H. Mysjkin** [1955] is dichter en vertaler. Recentelijk verschenen zijn dichtbundel *Verlangen, explosie* [1994] en zijn vertaling van *De Staten en de Rijken* van Cyrano de Bergerac. **Jeanet van Omme** [1960] is vertaler, regisseur en dichter; maakt momenteel een interviewbundel over het Amsterdamse vrouwelijke studentendispuut Arktos. **Anne Vegter** [1960] schreef diverse kinderboeken, publiceerde daarnaast gedichten in *Het veerde* [Querido, 1991] en deed onlangs de verhalenbundel *Ongekuiste versies het licht zien* [Querido, 1995].

[Nummer 48]

Truusje van de kamp



Marthe Roberts Foto: Louis Monier

Samen met Roland Barthes en Maurice Blanchot behoort de vertaalster en essayiste Marthe Robert tot die Franse literaire critici die vanuit hun hartstocht voor het lezen tot het schrijven zijn gekomen. Zij bedrijven een vorm van kritiek die als het ware van binnenuit opereert en het literaire werk verder schrijft binnen zijn eigen opvattingen, zonder zich te buiten te gaan aan allerlei interpretaties die hun oorsprong in externe verklaringsmodellen vinden die de tekst altijd te kort doen. Maar waar het werk van Barthes en Blanchot zijn wel min of meer heeft gevonden binnen de Nederlandse letteren, is dat van Marthe Robert tot nog toe vrijwel geheel onopgemerkt gebleven. Ten onrechte. Zoals de criticus W. Bronzwaer al opmerkte, zal de lezer zich waarschijnlijk nog het meest op zijn gemak voelen bij de manier waarop Marthe Robert haar spoor door de literatuur trekt. Over gebaande wegen, ja. Maar Marthe Robert bewandelt die stap voor stap op haar persoonlijke, eigenzinnige wijze, bier en daar een vooroordeel uit de weg ruimend en wijzend op aspecten die veelal onderbelicht zijn gebleven.

Op de vraag waarom zij steeds maar weer opnieuw terugkeerde naar de vaders de moderne literatuur - Kafka, Cervantes, Flaubert - antwoordde zij: 'Juist omdat zij de vaders zijn.' Deze pioniers van de moderne literatuur hebben iets dringends te melden, iets wat nog steeds actueel is. Zij stonden op de drempel van het oude en het nieuwe in de literatuur - wat ten dele ook hun passie voor het schrijven verklaart. En vanuit die grenservaring kunnen zij ons iets vertellen over dat wat verder reikt dan de literatuur en het individuele lezen.

Jacq Vogelaar, die eerder drie commentaren van Marthe Robert op Kafka vertaalde, laat in de komende pagina's zien hoe Marthe Robert leest en op haar unieke manier verslag doet van haar tocht dwars door de wereld van het boek.

Jacq Vogelaar

Marthe Roberts overtocht dwars door de wereld van het boek

Wat is de waarheid van de boeken? Ze is de letterlijke waarheid, antwoordt Don Quichot, boeken liegen nooit.

1. Opnamen van een leesleven

Marthe Robert, om te beginnen stelt zij zichzelf voor:

Passage [A]

uit: *Livre de lectures* 1

Omdat ik mij vragen blijf stellen over de literatuur en vooral over de exacte betrekkingen tussen wat geschreven is en het leven, ben ik voornemens hier, in een soort ongedateerd journaal, de opmerkingen en vragen vast te leggen die bij mij opkomen in verband met wat ik lees, zonder rekening te houden met het genre van de teksten en zelfs niet met hun kwaliteit. In deze bundel die ik leesboek noem, uiteraard bij wijze van antifrase, want men zal er niet de voorbeelden aantreffen uit de schoolbloemlezingen en nog minder de zekerheden waarop de handboeken zich baseren, ben ik geenszins van plan werken en auteurs te behandelen om kritiek te bedrijven, zelfs niet in de wetenschappelijke en technische zin die het woord tegenwoordig voor ons heeft gekregen, maar veeleer om stap voor stap aan het licht te brengen wat er eigenlijk aan het verschijnsel literatuur zo wazig, ongrijpbaar en onbegrijpelijk is, ook al ziet het er in bepaalde categorieën ondergebracht zo geruststellend uit. Uiteindelijk wil ik van de boeken die me op een gegeven moment in handen vallen, weten wat de literatuur in het algemeen betekent, waarop zij haar buitengewone sociale macht baseert en uit welk slecht onderzocht fonds zij nog altijd haar onweerstaanbare aantrekkingskracht put.

Aldus de opmaat van het boek **Livre de lectures** (1977); inderdaad zoiets als een leesdagboek, hoofdzakelijk bestaande uit opmerkingen in de marge van de boeken die zij leest, over of alleen maar naar aanleiding van die boeken; het kan bijvoorbeeld gaan over Rosa Luxemburg die schrijvend in de gevangenis, en wel over een uiterst specialistisch onderwerp, zich de grootste moeite getroostte om stijl en compositie zo passend mogelijk te krijgen; of het is een beschouwing naar aanleiding van het woord *invalides*

in l'Hôtel des Invalides of het zinnetje in een krantebericht: 'M.X., die atheïst is (of dat meent te zijn)...' In dit deel staan er grote stukken (lezingen soms) over Kafka, maar ook over volstrekt onbekende auteurs. Er zouden nog drie van die leesboeken volgen, **La vérité littéraire** (1981), **La tyrannie de l'imprimé** (1984) en **Le puits de Babel** (1987). Ook de eerste verzamelbundel, *Sur le papier* (1967), kan tot die reeks gerekend worden, evenals haar laatste publikatie, *La traversée littéraire* (1994, Tocht door de literatuur), een bundeling van inleidingen en verspreide krante- en tijdschriftbijdragen uit een periode van meer dan dertig jaar, die vanwege het gemengde karakter en de veelzijdigheid aan onderwerpen evengoed het vijfde deel van die reeks had mogen heten. Alle namen van auteurs die zij in andere werken behandelt, komen erin voor - Robert Walser, Franz Kafka, Sigmund Freud, Bertolt Brecht, de gebroeders Grimm, Fjodor Dostojevski, Gustave Flaubert - naast stukken over oude persoonlijke vrienden; althans ik neem aan dat het bij de afscheidstukken om 'oude' vrienden gaat omdat haar trouw aan een aantal auteurs heel opmerkelijk is. Het is niet uit een kennigheid dat zij telkens op dezelfde auteurs terugkomt, maar kennelijk zijn deze voor haar onuitputtelijk - alleen al daarin bewijst Robert de rijkdom van haar onderwerp. Ook daarin verschilt zij hemelsbreed van de lopende band-kritiek die schrijvend over het meesterwerk van deze week dat van de vorige week alweer vergeten is, waarvoor daarom de louter op de belangstelling van het moment gerichte categorie 'interessant' elk ander oordeel moet vervangen, zoals Robert ergens aantekent.

Als ik hier met haar leesboeken begin, is dat misschien ook wel vanuit een zekere jaloezie. De luxe van een reeks logboeken, waarin je in alle vrijheid over je dagelijkse lectuur kunt rapporteren, waarbij het oordeel minder van belang is dan het verslag en de demonstratie van een bepaalde manier van lezen, is alleen gepermitteerd in een literair klimaat waar schrijven en terugschrijven (reflecteren op wat er geschreven wordt) even vanzelfsprekend bij elkaar horen als in- en uitademen. In Nederland wordt zo iets al gauw afgedaan als literatuur om de literatuur, als academisme of estheticisme, zo men de scheppende literatuur al niet in bescherming wil nemen tegen wat niet voor niets *secundaire* literatuur heet. Nu geloof ik niet dat in Frankrijk de essayistiek wel een groot publiek trekt, maar het essay wordt er in elk geval (nog) serieus genomen. Het zou onbegonnen werk zijn hier alle vooroordelen ten aanzien van het literaire

commentaar te ontzenuwen - aan welke vooroordelen overigens zelfs een George Steiner soms zeer gehecht blijkt; ik blijf me alleen verbazen over de naïviteit van een bepaald soort bijgeloof, dat je zelfs bij schrijvers aantreft, als zou een werk, en zeker een werk van kwaliteit, altijd wel, vroeg of laat, zijn lezer vinden; kwaliteit verloochent zich immers nooit, en als een boek zijn lezer gevonden heeft, hoeft deze het alleen maar aandachtig en met overgave tot zich te nemen en het wonder van de literaire communie voltrekt zich: de lezer wordt de schoonheid, de waarheid, het unieke deelachtig. Zo gaat dat niet en waarschijnlijk is het nooit zo gegaan, en vandaag de dag al helemaal niet, nu de markt met kwantiteit als kwaliteitsmaatstaf meer dan ooit beslist - misschien al wel bij voorbaat - over wat en hoe er geschreven wordt.

Het minste wat je kunt constateren, is dat het afzonderlijke werk zelden op eigen kracht het beoogde publiek ook werkelijk bereikt, laat staan dat het zelf kan uitmaken hoe het binnen het geheel van de literatuur en in brede zin van de cultuur gelezen wordt. Naar mijn idee is het tachtig jaar geleden door T.S. Eliot geformuleerde oordeel over de functie van de kritiek als program nog altijd onverkort geldig: de kritiek die verbindingen legt met andere literatuur en andere vormen van taalgebruik. Met elk belangrijk nieuw werk komt de hele literatuur in beweging, ook alles wat al is geschreven verandert erdoor, en die nieuwe constellatie neemt de kritiek (in principe mede namens de lezers) waar vanuit de actuele literaire en maatschappelijke situatie, waarbij juist de aansluitingen, de correspondenties tussen wat de literatuur op haar manier, met haar specifieke middelen zegt en wat zich op andere gebieden van het menselijke leven en de cultuur afspeelt, van het grootste belang zijn. Daarover heeft een roman zelf niets te zeggen, hooguit indirect, waarvoor toch ook weer een vertaler nodig is.

Marthe Robert is dit op het lijf geschreven, getuige de vraag waarmee zij haar eerste Livre de lectures begon: wat gebeurt er precies tussen een boek en het leven? Een eerste vereiste is dan dat zo'n lezer de literatuur echt kent, en zoals voor een vertaler geldt dat hij niet alleen goed thuis dient te zijn in de brontaal maar vooral ook zijn eigen taal beheerst, zo is kennis van de literatuur nog maar de helft wanneer het gaat om de vraag: waar gaat het om in de literatuur? Op de literatuur is de uitspraak van toepassing die Hanns Eisler deed ten aanzien van de muziek: 'Wie alleen maar iets van muziek begrijpt, begrijpt ook daarvan niets.' Tenminste, voor wie van mening is dat het in de kunst ergens om gaat.

In de leesboeken blijkt Roberts belangstelling steeds ruimer te worden, of wat waarschijnlijker is: steeds meer gaf zij toe aan de noodzaak om contexten bij haar lectuur te betrekken, en meer en meer gaan haar notities bijvoorbeeld over diverse vormen van taal. Dat deze interesse niet pas van latere datum is, moge blijken uit een brief uit 1969 die in de bundel *mengelwerk*, *La traversée littéraire*, is opgenomen, een brief aan de directeur van *Le Monde*. Daarin komt zij terug op haar toezegging een artikel over Freud te schrijven naar aanleiding van een internationaal psychoanalytisch congres in Rome. De reden voor haar afzegging is een serie artikelen van Eric Rouleau, met als titel *Israël: le ghetto des vainqueurs*. Alleen al de titel doet haar gruwen, maar die is tenminste nog openlijk kwaadwillig, schrijft zij; méér nog heeft zij zich geërgerd aan de schandalige manier waarop in de krant meningen en feiten, informatie en propaganda met elkaar vermengd werden. In twee pagina's zet zij haar kritiek uiteen met als conclusie dat zij in diezelfde krant niet over Freud wenst te schrijven, uitgerekend over de man die aan intellectuelen de hoogste eisen stelde bij het zoeken naar de waarheid. Ethisch, jazeker, maar *to the point*, dat wil zeggen: concreet en met redenen, wat haar behoedt voor alle moralisme. Die houding gaf haar vermoedelijk in *Livre de lectures I* het scherpe commentaar op Solzjenitsyn in, die - zijn zekerheid ontleend aan zijn succes als auteur - meende dat de romanschrijver ook over de profetische gave beschikt om de hele wereld en de wereldgeschiedenis de wacht aan te zeggen. 'Megalomanie van de roman', noemt zij dat, voortdurend erop bedacht wat de roman kan en wat hij niet kan. Zonodig neemt zij de literatuur in bescherming tegen de ambities (of soms gewoonweg het zelfbedrog) van auteurs en interpreten - ook dat is een opvatting over de specificiteit van de literatuur. Even kritisch is zij ten aanzien van Ernst Jünger en Hermann Broch, tegenover de een omdat hij meende als '*ein musischer Mensch*' boven de banale werkelijkheid te staan en in alle sereniteit in het bezette Parijs zijn dagboek kon vullen met spirituele beschouwingen; tegenover de ander omdat hij zijn romans ondergeschikt maakte aan een intellectueel programma. Kritische zin betekent voor Marthe Robert lezen, onderscheiden, vergelijken, kiezen, altijd eerst de tekst dan pas oordelen - of dat nu om literaire of andere teksten gaat.

Een voorbeeld van dat laatste, uit *La vérité littéraire*. Het werkwoord *mokusatsu* heeft in het Japans vier betekenissen - kennis van iets nemen, ergens misprijzend over zwijgen, iets stilzwijgend laten passeren en wijselijk zwijgen in afwachting van. Als in juli 1945 de geallieerden vanuit Potsdam

Japan een ultimatum doen toekomen met de mededeling dat ieder negatief antwoord een onmiddellijke, grootscheepse vernietiging met zich mee zal brengen, reageert de eerste minister Suzuki tegenover journalisten met het woord *mokusatsu*. Zij interpreteren dat onmiddellijk in de ongunstigste zin als verachtelijk zwijgen, hoe onwaarschijnlijk zo'n antwoord van Suzuki in die kritieke situatie ook was. Tien dagen later viel op Hiroshima de eerste atoombom. 'Woorden zijn explosief.' Aan die gevoeligheid voor betekenisverschuivingen en aandacht voor details zal Roberts verleden als vertaalster zeker niet vreemd zijn. Zij vertaalde werk van Lichtenberg, Goethe, Büchner, Nietzsche, Grimm, Robert Walser en vooral Kafka (van hem alles behalve de romans). Al vertalend kwam ze ertoe essays te gaan schrijven, die volgorde is veelbetekenend: van lezen kwam ze tot schrijven vanuit de behoefte te weten wat het betekent om boeken te schrijven, waarom iemand schrijft en waarom iemand leest. Deze schrijvers inspireerden haar tot schrijven alsof het verlangen tot schrijven bij degene die er intiem mee in contact komt eenzelfde verlangen opwekt - wanneer de liefhebber zin krijgt om op het gelezene door te gaan, verandert de lezer in een schrijver.

In het begincitaat - PASSAGE [A] - zette zij trouwens al de toon door duidelijk te stellen dat zij geen recensent, criticus, didacticus of academicus is maar een amateur. Haar enthousiasme voor een boek of een auteur is ook altijd enthousiasme voor de literatuur zelf. Dat verraaft de ware liefhebber; in elk stuk zie je Robert op zoek naar de ontraadseling van het geheim van de literatuur: de metamorfose die de werkelijkheid in het schrijven ondergaat waardoor er alternatieve, geschreven werelden ontstaan die, hoe fictief en illusoir ook, hun uitwerking op het leven niet missen.

In de loop van de serie Leesboeken is er dan ook een zekere verschuiving waarneembaar van passages over boeken en auteurs naar vragen die meer betrekking hebben op de literatuur in het algemeen.

Passage [B]

Wat is toch die hartstocht voor literatuur, die ik met heel wat anderen deel, vraagt zij zich zelf af tijdens een interview in reactie op de vraag hoe zij tot de kritiek gekomen is. Hoe valt die te rechtvaardigen, met welke argumenten? Door die vragen op te werpen, kreeg ik zin om speciaal die en die werken te presenteren. En alles te overleggen wat je van een werk te weten kunt komen, eerst door ervan te houden, vervol-

gens door het te analyseren met behulp van bepaalde methodes, de middelen waarover we beschikken om kennis te verwerven.

Haar theoretisch instrumentarium betreft zij onder meer uit de psychoanalyse - zij schreef een tweedelige biografie over Freud, *La révolution psychanalytique* (1964) - maar het grote verschil met Freud is dat zij de moderne literatuur serieus neemt en die bovendien van binnen en van buiten kent. Als Freud kunst en literatuur behandelt, dan als *voorbeelden* van illusie en geloof, terwijl Robert juist de literatuur wil laten zien als *specifieke* vorm daarvan, vanuit de vraag dus waarom de behoefte aan illusie en mythisering juist *déze* vorm aanneemt, met het accent op *deze* en op *vorm*. Freud onderscheidde zich in zijn benadering niet van de oude literaire kritiek die 'naïef de literaire inhoud van een tekst gelijkstelde aan de menselijke inhoud die zij erin meende te herkennen', merkt Robert terecht op.

Voor zover Marthe Robert in Nederland al bekend is, dan voornamelijk in kringen die zich met psychoanalyse bezighouden. Zelfs de hypothese van de 'familieroman' die zij in haar boek *Roman des origines et origines du roman* (1972) uiteenzette om bepaalde literaire problemen beter te begrijpen - om te beginnen de eeuwige behoefte aan verhalen vertellen en verhalen willen horen, de noodzaak van de illusie, de oorsprong van het genre en het aloude verschil tussen realistisch ingestelde en fantastische auteurs - is vrij eenzijdig voor psychologische doeleinden gerekruteerd.

Voor mij is zij in de eerste plaats iemand die telkens weer en telkens anders geschreven heeft over auteurs als Cervantes, Flaubert, Robert Walser, Kafka, om de belangrijkste te noemen, van welke auteurs zij naar mijn mening ook een van de betere commentatoren is. Maar waar zeg ik dat? Cervantes mag in Nederland zo'n aanzien genieten dat er zelfs een nieuwe vertaling kan worden gemaakt, maar behalve de eeuwige toespelingen is er in kritische zin vrijwel nooit werk van hem gemaakt. Ook Flaubert is hier geen levende auteur, al wordt zijn werk vertaald en opnieuw vertaald - een auteur leeft immers pas wanneer er over zijn werk geschreven en gepraat wordt, wanneer ouder werk in de literatuur van nu meebeweegt. Wie leest dan Marthe Robert over Cervantes en Flaubert? De Kafka-exegese heeft zich nooit iets aan de Franse kritiek gelegen laten liggen, ofschoon Maurice Blanchot, Marthe Robert en Jean Starobinski aardig wat weerwerk verricht hebben tegen de theologische, existentialistische en ideologische verlezingen waarvan de bibliotheken uitpuilen. (Toen ik

een paar jaar geleden opstellen van deze Franse auteurs samen met essays van Walter Benjamin en Theodor W. Adorno bundelde in de SUN-uitgave *Proces-verbaal* van Franz Kafka, kwam de belangstelling afdoende tot uitdrukking in het feit dat er zegge en schrijve één recensie van verscheen; waar heb je het dan over?) Robert Walser, om nog een auteur te noemen aan wie Robert haar hart verpand heeft - maar in Frankrijk is zij met haar voorkeur voor Duitse auteurs en haar kennis van het Duits ook een buitenbeentje, dat moet ik erbij zeggen - Walser is hier ondanks enkele (voor een deel abominabele) vertalingen, al evenmin een auteur over wie regelmatig geschreven wordt. Dit intermezzo in b mol bevestigt op z'n minst de noodzaak van een kritiek, waar ik in het begin al op wees, die in een traditie leest en door afzonderlijke boeken een context te geven de individuele tekst laat aansluiten bij het levende geheel van de literatuur en het gat dicht tussen de schrijver en de lezer.

Hoe je op een auteur komt is één ding, waarom je die auteur wilt volgen iets anders. Ik heb Marthe Robert leren kennen omdat zij over dezelfde auteurs schreef die al sinds jaar en dag ook mijn voorkeur hebben; om dezelfde reden dus als je in het gewone leven iemand sympathiek kunt vinden. Dat ik haar ben blijven lezen, heeft met haar onorthodoxe manier van lezen te maken. In de Franse kritiek zijn er een paar auteurs die, hoe verschillend ook, hun onafhankelijke geest gemeen hebben en die mij altijd zijn blijven inspireren: Gaston Bachelard, Maurice Blanchot, Roland Barthes en Marthe Robert. Alle vier zijn ze geïnteresseerd in de literatuur in zeer brede zin, maar altijd baseren ze hun gedachten op nauwkeurige lezing van de tekst. Wat ze verder gemeen hebben, is de fragmentarische vorm, maar misschien is die wel onvermijdelijk voor de ware essayist - Robert paste die zelfs toe in haar biografie van Freud. Het beste bewijs dat Marthe Robert over de ware essayistische geest beschikt, is dat zij na haar grote theoretische essays - behalve twee boeken over Freud en de omvangrijkere studies over Kafka en Flaubert, zijn dat vooral *L'Ancien et le nouveau* (1963) en *Roman des origines et origines du roman* (1972) - de bescheiden vorm van *lees oefeningen* koos - zo kun je *livre de lectures* namelijk ook vertalen, in antifrasede, als voorbeeld van hoe je ook kunt leren lezen, zonder canon en normen vooraf, wat niet wil zeggen: zonder theoretische reflectie.

Roland Barthes maakt ergens het onderscheid tussen een microscopische g kritiek die geduldig het filologische, autobiografische of psychologische

detail van een werk onder de loep neemt, en een telescopische kritiek die synoptisch de historische ruimte rond de auteur onderzoekt. Met zijn eigen lectuur (in dat geval van een verhaal van Balzac) beoogde hij daarentegen een vertraagde film van zijn leeswijze te geven. Dat lijkt ook voor Marthe Robert te gelden: haar fragmenten kun je zien als momentopnamen van een levenslang leesverslag.

Daarvan wil ik hierna een aantal passages in vertaling te lezen geven, als proeven vooral van haar ziens- en werkwijze: twee grotere stukken, waarin tevens haar belangrijkste theoretische stellingen aan bod komen - die van de traditie van de donquichoteske roman, het voortbestaan van het oude in het nieuwe, en de 'familieroman' - en enkele aanvullende fragmenten over de verhouding geschreven en ongeschreven levén bij Flaubert en Kafka.

2. Het boek versus de wereld

Passage [C]

uit: Het oude en het nieuwe

Van Don Quichot tot Franz Kafka

Een man op rijpere leeftijd - hij is tegen de vijftig - besluit op een mooie dag alles waaruit zijn leven tot dusver bestond achter zich te laten, ogenschijnlijk om op de bonnefooi door het land te trekken, maar in feite gericht op een heel bepaald doel, dat simpelweg hieruit bestaat dat hij alles wat hij in boeken gelezen heeft in daden wil omzetten. Hij beleeft avonturen waarvan de meeste slecht aflopen, maar noch de treurige lotgevallen noch de spottende opmerkingen, de ruzies of de tegenslagen die hem ten deel vallen, kunnen hem van het eenmaal voorgenomen besluit afbrengen: te leven naar de letter om eindelijk te achterhalen hoe het eigenlijk met de literatuur gesteld is, of zij waar of onwaar, nuttig of overbodig is, of zij geloofwaardig is of niet, kortom of de literatuur een waarde in zich bergt die haar de moeite waard maakt. Om deze zending te vervullen, die in zijn ogen alle andere menselijke taken overtreft, doet Don Quichot afstand van zijn aardse goederen en is hij onverwijld bereid zijn persoon en zijn leven op te offeren. Eenzelvig, onbuigzaam, door niets te overtuigen, voor geen enkele ervaring vatbaar, onvermoeibaar en zwaarmoedig, is Don Quichot gedoemd voortdurend te mislukken. Toch verliest hij de moed niet, want eigenlijk hoopt hij nergens op, zich wel bewust dat zijn plan even onuitvoerbaar als noodzakelijk is. Zo gaat hij het enige einde tegemoet dat hem beschoren is: daar het hem niet vergund was aan een van die ingebeelde gevaren te bezwijken die, als zij zich werkelijk hadden voorgedaan, onweerlegbaar de macht en de waarheid van de boeken

bewezen zouden hebben, blijft hem niets anders over dan stilletjes, van verdriet maar misschien nog meer van vermoeidheid, te sterven. Daarmee zijn de avonturen van Don Quichot beslist niet afgesloten, want toen hij voor de eerste maal 'erop uittrok' om de boeken te sommeren naar het leven af te dalen, dwong hij de gehele literatuur hem na te volgen. Deze radicale daad, die in feite een einde maakte aan het Gouden Tijdperk der Schone Letteren, opende de gekwelde, rusteloze, van strijd en conflicten vervulde tijd die wij de 'moderne' tijd noemen en die eenvoudigweg het tijdperk van de literatuur is. Deze stoutmoedige en uiterst revolutionaire onderneming, waarmee het boek en het leven onnoemelijk zwaar op de proef worden gesteld - de proef waar zij elkaar aan onderwerpen - is in de afgelopen driehonderd jaar nog menigmaal aangepakt. Zij begint altijd weer opnieuw wanneer een moderne schrijver, zijn ware herkomst indachtig, bereid is gehoor te geven aan zijn donquichoteske roeping. Dat verklaart alleszins de befaamde onsterfelijkheid van Don Quichot. Hij had juist daar succes, waar zijn zo vereerde voorbeelden onvermijdelijk hun onmacht bekenden. Hij is al heel lang geleden uit het boek gestapt waarin zijn geschiedenis verteld wordt, en is - althans voor zijns gelijken - een reële figuur geworden, en wel zodanig dat al zijn geestverwanten in zijn leven, zijn lotgevallen en zijn falen helemaal geen roman of sage meer zien, maar een uniek en dwingend voorbeeld. Weliswaar zijn maar heel weinigen sterk genoeg geweest om hem ten einde toe te volgen, want zijn wegen zijn even moeizaam als lachwekkend, maar degenen die daartoe bij machte waren, hebben niet alleen zijn werk tot vermaak van de lezer voortgezet: ze hebben de moderne literatuur haar ware taak en bestemming geschonken.

De donquichoteske eenheid van de moderne verhalende literatuur, die aan de andere kant een dispaaraat en ronduit verward geheel voorstelt, kan overvloedig worden gedemonstreerd aan de hand van mentaal en stilistisch zeer uiteenlopende boeken die zich helemaal niet op Cervantes hoeven te beroepen om zich toch zijn zoektocht waardig te tonen. Het werk dat ik hier heb uitgekozen om met de *Don Quichot* te vergelijken, is beslist niet zijn enige nakomelingschap, maar het neemt er een uitgesproken exemplarische plaats in, want behalve de meer of minder opvallende overeenkomsten die het met zijn voorganger vertoont, bevindt het zich onbetwist aan dezelfde kant van de literatuur. Op een afstand van meerdere eeuwen stelt *Het slot* van Kafka inderdaad op dezelfde donquichoteske wijze, gestreng en humoristisch, vol twijfel en geloof, de gevaarlijke vraag die Cervantes dapper genoeg was op te werpen en die na hem voor de hele literatuur een voortdurende bron van onrust is gebleven. Welke plaats hebben boeken in de werkelijkheid? Zijn ze absoluut waar of alleen in heel relatieve zin, en indien ze het zijn, hoe bewijzen ze hun waarheid? Deze vragen zoals alle vragen die ermee verbonden

zijn, zijn het uitgangspunt en het beoogde doel van de donquichoteske roman, wat hem niet zomaar tot aanleiding van een theoretische uiteenzetting maakt, maar regelrecht tot onderwerp van een drama. Want als boeken waar zijn, kunnen zij dat niet zijn zonder dat er iets uit volgt; ze moeten op enigerlei wijze hun waarheid doen zegevieren en zich waarmaken door een verandering van het leven. Zijn ze onwaar, dan bewijst juist hun verleidelijke aantrekkingskracht dat ze nutteloos of schadelijk zijn; dan moeten ze als van nul en gener waarde of als niet gebeurd worden beschouwd of, nog beter, verbrand. Zo moeten we het autodafe; zien waarmee *Don Quichot* begint en dat in het leven van Kafka een echt offer zou worden. Maar het autodafe, hoe consequent het ook moge zijn, is nog altijd geen antwoord; het blijft dubbelzinnig, en wat het ten slotte vooral laat zien, is hoe dringend en onoplosbaar de vraag naar het ware is. Bovendien is het noch volledig noch definitief; de boeken branden, maar iets blijft er over en de literatuur gaat verder, want Don Quichot is even onvermoeibaar als onverbeterlijk. Nadat Cervantes de ridderroman, waarvan hij niet kon loskomen, symbolisch verbrand heeft, neemt hij hem opnieuw ter hand en schrijft op het eind van zijn leven een laatste ridderroman. En wat Kafka betreft, die waarschijnlijk evenveel pagina's vernietigd heeft als bewaard, zo bepaalde hij weliswaar ondubbelzinnig dat al zijn nagelaten geschriften verbrand moesten worden, toch deed hij deze beschikking toekomen aan zijn beste vriend, misschien de enige persoon die haar niet kon nakomen. Want hoezeer de vernietiging van de literatuur voor het donquichoteske zoeken een uitweg is die te allen tijde openstaat, de meest heldhaftige en in zekere zin de meest consequente uitweg, toch verschaft zij geen oplossing noch een bewijs. Vooral kan zij het werk dat op een gegeven moment bezig is te ontstaan er niet voor behoeden dat het voor zichzelf een vraag en als het ware de telkens weer nieuwe plaats voor zijn proef op de som is.

Uiteraard wordt in de twee gevallen die ik op het oog heb de waarheidsproblematiek noch op dezelfde toon noch op dezelfde plaats noch met dezelfde openheid behandeld. Terwijl de vraag bij Cervantes meteen aan het begin duidelijk wordt gesteld - ze is iets waarmee Don Quichot voortdurend bezig is - krijgt ze vervolgens ingewikkelder betekenissen die haar dwingen een indirecte of zelfs vluchtige en verborgen weg in te slaan. Hoewel Don Quichot het voortdurend over literatuur heeft, terwijl Kafka's landmeter naar het schijnt heel andere zorgen heeft, moet men hun een gemeenschappelijke functie toeschrijven, want beiden wijzen op de merkwaardige dingen die er gebeuren wanneer de fictieve waarheid van boeken zonder pardon op de werkelijkheid wordt toegepast. Tussen Don Quichot, die Amadis nabootst of Roeland of een van de koene helden over wie hij verhalen gelezen heeft, en K., de landmeter, die reageert op de gezamenlijke boekenhelden

van alle graalavonturen die ooit hebben plaatsgevonden, bestaan zeker verschillen in tijdgeest, klimaat en vooral temperament. Maar hoe vreemd ze elkaar ook mogen zijn - en dat zijn ze in hoge mate, al was het maar op grond van hun geografische herkomst - beide helden spreken toch dezelfde taal of, nauwkeuriger uitgedrukt, ze onderhouden met de taal vergelijkbare betrekkingen, waardoor ze de werkelijke dingen met dezelfde tegelijk dromerige en doordringende, geestelijk heldere en verstoorde blik bezien. Daarin is een verklaring te vinden voor de overeenkomstige kenmerken van beide romans, waarop zelden gewezen is en die overigens nogal frappant zijn, aangezien hier noch van een gemeenschappelijke bron noch van invloed in engere zin sprake kan zijn. Beide romans, waarvan de wederwaardigheden zich natuurlijk in verschillende richtingen afspelen, hebben inderdaad hetzelfde thema: ze gaan over een zoektocht, waarvan het doel, hoe absurd ogenschijnlijk ook, vast omlijnd is, en die tot elke prijs ten einde gevoerd dient te worden. De held van deze zoektocht wordt geheel en al door zijn taak bepaald, een taak die hem natuurlijk niemand heeft opgedragen, wat niets aan de noodzaak ervan afdoet. Het gaat om een oudere, alleenstaande man, een vrijgezel, zonder verleden en bepaalde verplichtingen, die in zekere zin in één klap samen met zijn doel te voorschijn treedt, kant en klaar en onveranderlijk. Hoewel hij uiterlijk niets van een held heeft, streeft hij zijn doel na met een ernst en onverschrokkenheid waaraan geen hindernis, geen waarschuwing en geen mislukking ook maar iets kunnen afdoen. Dit is zijn diepste karaktertrek, hij is en blijft de wereld van de feiten vreemd, hij bekommert zich niet om ervaringen, hoe pijnlijk en teleurstellend die ook zijn, zodat zijn geschiedenis een voortdurende herhaling van dezelfde voorvallen blijkt te zijn, als een reeks van afzonderlijke episoden waaraan evengoed nooit een einde hoeft te komen. En inderdaad maakt Cervantes de *Don Quichot* niet af (hij wordt er pas toe gebracht als het schaamteloze plagiaat, dat op het eerste deel van het boek gepleegd is, hem ernstig verontrust), en Kafka laat *Het slot* onvoltooid. Zo dringt de donquichoteske zoektocht haar noodzakelijkheid en onafsluitbaarheid zelfs aan het boek op dat zijn geschiedenis vertelt; zo is het boek iets onmogelijks, dat steeds gemaakt moet worden en steeds weer van voren af aan begonnen moet worden. Het gemeenschappelijke patroon van een langdurige, lastige, van valstrikken vergeven en toch eentonige zoektocht, strevend naar een doel dat weliswaar voor degene die zoekt volledig vanzelfsprekend is, maar er voor de andere hoofdpersonen van de roman even verwarrend moet uitzien als voor de lezer die de zin ervan probeert te achterhalen - dit schema is te eenvoudig en tegelijkertijd te omvattend om daarop een gedetailleerde vergelijking van de romaneske elementen te baseren. Toch vraagt het in beide romans om de keuze van een bepaald gezichtspunt,

een manier om mensen en dingen te bekijken en ze binnen de fabel te verdelen, waardoor ze in bijzondere mate vergelijkbaar zijn: terwijl beide romans in de beschrijvingen uitermate realistisch te werk gaan, hebben ze iets toverachtigs dat moeilijk te lokaliseren valt; er is een voortdurende wisselwerking tussen het natuurlijke en bovennatuurlijke, het rationele en het irrationele, tussen werkelijkheid en droom; verder is er een bijzondere mengvorm van het tragische en komische, van ernst en humor, en ten slotte een dubbelzinnige houding van de verteller, die zich weliswaar volledig buiten de geschiedenis houdt, maar door zekere discrete wenken te kennen geeft dat hij in werkelijkheid met zijn held identiek is. Al deze elementen leiden tot een analoge verdichting van de literaire materie alsook, wat de overeenkomst nog versterkt, tot eenzelfde soort betrokkenheid van de kant van de lezer. Ondanks hun schijnbare eenvoud, de helderheid van taal en de klassieke ontwikkeling van de fabel hebben beide boeken dan ook iets raadselachtigs dat niet kan worden opgelost. Ze zijn voor velerlei uitleg vatbaar zonder dat één interpretatie onomstotelijk vaststaat, zodat men zich gedwongen ziet uit de verschillende interpretaties een keuze te maken. Juist daarom vormen zij een voortdurende uitdaging voor de exegese, en daarom ook zijn er maar weinig boeken zo veelvuldig, zo verschillend en hartstochtelijk becommentarieerd. Nadat in de loop van meer dan drie eeuwen critici en geleerden de onaanvechtbare betekenis van de *Don Quichot* hebben proberen vast te stellen, staat men nog altijd voor de vraag of men de roman als een satire op het machteloze, onverantwoordelijke en onmenselijke idealisme moet opvatten. Dit zou als men consequent doordenkt ertoe leiden dat men tegenover de wazige ideeën van Don Quichot het stevige materialisme van Sancho Panza stelt; of juist integendeel als een heldhaftige verdediging van alle bij voorbaat verloren zaken, voor zover de ridderlijke geest de absolute deugden - geloof, onbaatzuchtigheid, rechtvaardigheidsgevoel, enzovoort - in zich verenigt, die de realiteit en de geschiedenis onophoudelijk wrede nederlagen toebrengen, maar nooit definitief, want onophoudelijk worden ze in het hart van een of andere edelmoedige Don Quichot herboren, dat wil zeggen: in het diepst van de ziel van het eeuwige Spanje. Daar het hier om extreme opvattingen gaat die zich tot geen enkel compromis lenen, valt niet uit te maken wat tussen die twee de doorslag zou moeten geven, te meer daar beide ongeveer evengoed gefundeerd lijken. Zo kan elke criticus, voor zover hij moeite wil doen om de details die hem zouden kunnen weerleggen terzijde te schuiven, denken dat hij alle redenen heeft om bij zijn opvatting te blijven. Hetzelfde fenomeen herhaalt zich, maar dan nog op grotere schaal, met betrekking tot het werk van Kafka, waarin men zo'n beetje alle heersende ideeën, alle belangen van onze tijd heeft ontdekt. Die hebben zich vermengd met alles wat sinds de tijd van Don Quichot de toch al duistere betrekkingen

tussen de literatuur en het leven verward, vervalst en vertroebeld heeft; het resultaat is echter niet meer twee of drie scherp omljnde stellingen, maar een heel scala van geleerde en intelligente ideeën, die in alle mogelijke disciplines weerklink vinden. Dat leidt tot een ongetwijfeld heel nuttige verdieping van het onderzoek, maar tevens tot verwarring, en wel van een zodanige omvang als in de literatuurgeschiedenis werkelijk hoogst zelden is vertoond. Bijgevolg wordt de donquichoteske roman gekenmerkt door verwarring, misverstanden, wanorde in allerlei gradaties, allemaal dingen waarvoor hij niet verantwoordelijk is, die er evenwel nauw mee samenhangen. Is dat verwonderlijk? Hij speelt inderdaad een bedrieglijk spel, want hij weerspiegelt onwillekeurig de verwarring, de misverstanden, de wanorde, die hij op zijn weg heeft aangetroffen: en wel **feitelijk** op de zichtbare weg, waarbij de lezer hem volgt, maar **schriftelijk** op zijn verborgen weg, die in werkelijkheid met boeken is geplaveid. Het zijn dus de boeken of liever het Boek, het abstracte, anonieme, eeuwige boek, onheuglijk symbool van het schrift en zijn mysterie, dat het literaire donquichotisme, zoals ik het zou willen noemen, zijn heel eigen originaliteit verleent. Elk waarlijk donquichotesk avontuur is namelijk hieraan te herkennen dat het in dit hachelijke boek zijn bestaansreden, zijn wet, zijn pijn en genot, zijn mogelijke verdoeming en verheerlijking vindt. Dan ziet men in waarom alleen op die manier, door de voortdurende betrekking op het boek dat hem heimelijk door het hoofd speelt, het donquichotisme werkelijk te begrijpen valt. De avonturen van Don Quichot net als de avonturen van K., de landmeter, begrijpt men alleen in al hun tegenstrijdigheden en diepe samenhang als men ze op soortgelijke avonturen betreft, ontleend aan een modelboek, waarvan verondersteld wordt dat iedereen het kent en in ere houdt. Deze betrekking kan expliciet zijn - Don Quichot beroept zich openlijk op de *Amadis*- of latent en alleen in de vorm van allusies: van meet af aan wordt het woord 'slot' opgevat in verband met alle niet genoemde adjectieven, zodat men dit ene absolute begrip onwillekeurig associeert met 'avontuurlijke', 'betoverde' of 'inwendige' sloten, die iedereen uit de boeken kent. Maar in beide gevallen is die betrekking de verborgen as van de roman, het centrum waar zich zowel zijn betekenis als zijn vermoedelijke anomalieën ontwikkelen. Doordat die betrekking op boeken van nature dubbel en in zekere zin dubbel literair is, wordt het werk door en door dualistisch, wat verklaart waarom zich voortdurend nieuwe drama's voordoen. Daardoor komt al even natuurlijk tegenover de werkelijke held de boekenheld te staan die hem tot voorbeeld dient, en tegenover het werkelijke boek het ideale boek dat iedere lezer en iedere schrijver wel eens heeft doorgebladerd. Daarmee wordt een tegelijk tragisch en komisch conflict ten tonele gevoerd: tragisch, omdat de inzet van de strijd van groot gewicht is, komisch omdat de held,

zonder daar zelfs maar het flauwste benul van te hebben, twee volstrekt heterogene elementen met elkaar vergelijkt. Wie heeft gelijk: de held van vlees en bloed of het voorbeeld dat hij wenst te evenaren? Wie is in het bezit van de waarheid: het nieuwe boek, waarvan het bestaan nog onzeker en het gezag meer dan twijfelachtig is, of het oude boek waarvan gezegd wordt dat het voor alle tijden de waarheid in zich bergt? Het donquichoteske werk heeft in zijn deemoed - en in zijn humor - niet de pretentie dat het ons daaromtrent inzicht kan verschaffen. Het onuitputtelijk nieuwe eraan is juist hierin gelegen dat het voor ons ontstaat in de poging om er zelf iets over te weten te komen.

De laatste zin van dit voorwoord van Marthe Robert bij haar studie *L'Ancien et le nouveau* is meteen een typering van een soort roman waarvan Don Quichot de eerste is geweest, niet alleen in zijn soort maar ook in de lange geschiedenis van de moderne roman, en die zich voortdurend vernieuwd heeft, vaak in strijd met de gangbare roman en met de bijpassende literaire ideeën. Het begrip antiroman is daarvoor te eng, eerder zou je kunnen spreken van dubbelroman, want als werk van de verbeelding is er steeds ook het spiegelbeeld van een reflecterende verbeelding. Het komt dan mooi uit dat over die roman praktisch hetzelfde gezegd kan worden als over de handel en wandel van de hoofdpersoon. Ik vermoed overigens dat Robert op Don Quichot gekomen is ná haar langdurige bekommernis met Kafka, die haar tot de bevinding bracht dat de exegese allereerst met het feit te maken heeft dat Kafka's held zijn zoektocht moet uitstellen om vóór alles uit te zoeken wát hij zoekt, omdat hij pas dan kan handelen - dat uitstel is de inhoud van de roman. De dubbelroman Don Quichot bood haar vervolgens de sleutel, niet alleen voor Het slot en ander werk van Kafka, maar in principe voor een hele serie moderne romans die de twijfelachtige relatie tussen het geschrevene en het leven tot uitgangspunt nemen. Ter orientatie noem ik maar enkele namen: Defoe, Sterne, Jean Paul, Diderot, Flaubert, Multatuli, Carroll, Mallarmé, Joyce, Schulz, Musil, verder deze eeuw zijn het er te veel om op te noemen.

Wat is de literatuur waard? Of hoe gevaarlijk is ze: wanneer ze voldoende kracht bezit om in de wereld veranderingen te ontketen of wanneer ze alleen maar een luchtspiegeling is die voor waar wordt gehouden? Wat voor waarheid gaat er in haar schuil? Om die vraag gaat het in alle boeken die tot de donquichoteske traditie behoren, waarvan de auteurs zich maar al te goed bewust zijn dat elk boek - als het echt nieuw is - zijn bestaansrecht alsnog moet zien waar te maken en te rechtvaardigen. Flaubert be-

steedde er met zijn romanproject *Bouvard et Pécuchet*, zoals daarvoor al met *Madame Bovary*, een niet gering deel van zijn leven aan te demonstreren wat voor ongelukken er gebeuren wanneer de fictieve waarheid van boeken al te rechtstreeks op de werkelijkheid wordt toegepast (voor Flaubert de definitie van domheid). Dat ook Flauberts project onvoltooid bleef, is kennelijk de doem van dit genre dat daarom evengoed ‘onbegonnen werk’ zou kunnen heten.

Geduldig laat Marthe Robert in haar boek zien hoe in het ingewikkelde boek van Cervantes de imitatie, die voor de held als vreemdeling in het Jeruzalem van de gewone wereld een zelfgekozen, zij het een uit nood geboren wijze van leven is, tegelijkertijd de schrijfwijze van de auteur bepaalde. Zo ook mist K. bij aankomst in het dorp van het slot elk kader om wat hij ziet en meemaakt te interpreteren; hij komt van elders en is er een volslagen vreemde. Al zijn veronderstellingen omtrent het slot en zijn taak aldaar zijn allemaal even waarschijnlijk omdat elk bewijs ontbreekt. De enige referentie waarover hij beschikt is zijn ‘beeldenboek’, dat wil zeggen: wat hij niet kent of niet direct kan interpreteren betreft hij telkens op wat hij al wel kent, de bekende beelden. Bladerend in dat boek met voorbeelden ziet Robert in *Het slot* imitaties van de vele soorten sloten waar ooit over geschreven is, in zedenromans, feuilletonromans, sprookjes, verhalen van de Graal, tot en met de *Odyssee*. Daarmee wordt niet alle literatuur tot alleen maar literatuur herleid - ook als waar is dat elk boek uit andere boeken voortkomt, is dit geen pleidooi voor een narcistisch-esthetisch gesloten circuit - maar een constatering op grond van het feit dat literatuur nooit zomaar weerspiegeling van de werkelijkheid is maar altijd een vertaling ervan, en ook al lijkt een tekst nog zo autonoom, altijd maakt ze op z'n minst zelf deel uit van de werkelijkheid en heeft met de andere werkelijkheidsniveaus (zoals Calvino het voorzichtig formuleerde) een bepaalde (gespannen) verhouding. Voor Marthe Robert staat de tekst altijd voorop, de tekst in al z'n facetten, bijna altijd ingewikkelder dan op het oog lijkt, en daarmee polemiseert Robert tevens met alle eenzijdige interpretaties, of die van theologische, antitheologische, existentielle, sociologische of politieke aard zijn, omdat die inhouden selecteren op wat ze menen te herkennen en het vervolgens over het daaruit geabstraheerde ‘onderwerp’ hebben (het zoeken naar het hogere, de vervreemding) in plaats van over de manier waarop dat in de tekst verwerkt is. In al haar commentaren bij Kafka wijst Robert op aspecten die veelal in de Kafka-kritiek onderbelicht zijn gebleven, zoals bijvoorbeeld zijn ver-

scheurde beleving van zijn jood-zijn, zijn verdeeld zijn tussen twee talen, twee geschiedenissen, twee culturen. Seul, comme Franz Kafka, zo luidt de titel van een van haar mooiste boeken. Schitterend zijn ook haar analyses van de laatste, nog door Kafka zelf geredigeerde verhalen als ‘De hongerkunstenaar’ en ‘Jozefien de zangeres’, in welke ‘kunstenaarsverhalen’ zij met kracht van argumenten Kafka's ware literaire testament leest, waarin hij een dodelijk vonnis over de kunstenaar uitspreekt en zichzelf als schrijver veroordeelt. Het muizenvolk heeft Jozefien nooit gevraagd om te zingen: als zij zingt, is het op eigen initiatief, naar eigen geloven en willekeur; de anderen kijken onverschillig toe, niet bereid de opdracht die zij zichzelf heeft opgelegd te ontkennen of te bevestigen. De vergelijking met Don Quichot ligt ook hier voor de hand, en in feite trekt Kafka in dit verhaal het ernstige probleem waar de landmeter in Het slot voortdurend omheen draait in het komische: waar haalt hij zijn opdracht vandaan?

3. Het oude in het nieuwe

Don Quichot noch de landmeter K. bedenkt, denkt en schept iets uit zichzelf; niet inspiratie leidt hen, maar de nabootsing van wat ze al kennen en in het nieuwe menen te herkennen. ‘Het oude en het nieuwe’ zou misschien beter ‘het oude in het nieuwe’ hebben kunnen heten. ‘K. weet heel goed dat hij met het slot pas klaar zal zijn wanneer hij eerst achtereenvolgens de oude herinneringen, literaire reminiscenties en symbolische overblijfselen heeft uitgeschakeld’, dat wil zeggen: alle definities en interpretaties die hem het zicht op zijn doel versperren. Omdat hij geen hulpmiddel van welke aard ook tot zijn beschikking heeft, kan hij zich alleen door identificatie en imitatie een weg zoeken; zonder voorbeelden redt hij het niet en juist dat maakt hem vatbaar voor de macht van de oude (denk)beelden. Dit is een belangrijke observatie van Robert die veel verder reikt dan de literatuur alleen, verder dan het individuele leven alleen, het betreft ook de veelal moeilijk te doorgronden en te voorspellen ontvankelijkheid van groepen - misschien kun je het collectief onbewustzijn noemen - voor archaïsche, maar latent nog altijd aanwezige reactionaire krachten, juist in een schijnbaar rationeel ingerichte moderne wereld.

Passage [D]

Als het moeilijk is om te ontsnappen aan de duisternis die volgt op iedere breuk met de erfenis aan intellectuele of morele onvrijheden, dan is dat niet alleen omdat de strijd tussen de wereld en het individu

veel te ongelijk is, maar vooral omdat de traagheid van het onbewuste van de mens gelijke tred houdt met de tot dusver onverwoestbare anachronismen die, zelfs in de ontwikkelde samenlevingen, het nieuwe onbruikbaar maken en het oude in staat stellen het nieuwe voor eigen doeleinden te gebruiken. Als dit verschijnsel niet even absurd als komisch was, zij het des te gevaarlijker omdat het diep in onze psyche geworteld, verborgen is en verborgen moet blijven, zou Kafka's held minder moeite hebben gehad zich aan de beproevingen die hem worden opgelegd te onttrekken.

Zo formuleerde Robert het in een lezing uit 1983 ter gelegenheid van het honderdste geboortjaar van Kafka.

Ik vertaal hier uit L'Ancien et le nouveau nog één passage waarin het donquichoteske thema in de tegenstelling oud en nieuw behandeld wordt, terwijl het op andere plaatsen ontvouwd wordt in de tegenstelling fictief en reëel, levende held en papieren held, geschreven en ongeschreven wereld.

Passage [E]

Kafka stelt vast dat het individu niet in staat is het nieuwe, de ongehoorde actualiteit van zijn eigen leven te begrijpen of zelfs maar waar te nemen. Bezig redenen voor zijn bestaan te bedenken, gaat de individuele mens steeds zo te werk dat hij in het verleden ethische, religieuze, esthetische rechtvaardigingen opgraaft die traditiegetrouw door opvoeding en vorming, doorgegeven in zijn mentale voorstellingswereld, meer werkelijkheid bezitten dan de eisen die een nieuwe situatie aan hem stelt, een situatie die immers alleen al doordat ze hier en nu bestaat twijfelachtig is. Hoezeer de mens ook met betrekking tot zijn handelen op een objectief en adequaat oordeel uit is, hij laat zich niettemin door overleverde voorstellingen, oude en collectieve beelden beheersen, die zich ten slotte met zijn eigen waarheid vermengen. De magie van het oude verandert de wetten, de idealen, de ideële en praktische doeleinden van voorbije tijden, terwijl de huidige problemen als allang bekend en dientengevolge als reeds opgelost beschouwd worden. Zo is de belangrijke omwenteling van de Chinese tijdrekening ('Bij de bouw van de Chinese muur') te verklaren, die maakt dat het volk langgeleden gestorven keizers vreest en vereert, terwijl het niet bij machte is, geloof te hechten aan het bestaan van de thans regerende keizer. Overal in het werk van Kafka leidt het overleven van onzichtbare archaische wetten (het occulte is hier niets anders dan het voorbije) tot vervalsing van het leven, tot wanhoop van de enkeling, tot ontketening van anarchie en terreur, zoals de oude commandant w die na zijn dood de strafkolonie doet ontvlammen. Deze **commandant**, meedo-

genloze en totalitaire kracht van de archaische wet die hij belichaamt (hij is soldaat, rechter, constructeur, wetenschapper, tekenaar in één), mag dan weliswaar al lange tijd dood zijn en onder de tegelvloer van een theehuis begraven liggen: ook verder terroriseert hij de kolonie in de gedaante van de officier en zijn duivelse apparaat, die beide ziek en versleten zijn, terwijl de nieuwe commandant, een liberale, oppervlakkige, onverantwoordelijke man, van de eigenlijke macht blijft uitgesloten. De reiziger die wordt uitgenodigd om een in naam van de oude wet bevolen executie bij te wonen, wordt tot zijn ontzetting getuige van de moord op de officier en de vernietiging van de machine. Is het oude nu werkelijk afgeschaft? Nee, want een onder het volk verbreid geloof zegt dat de oude commandant zal opstaan en zijn orde en zijn recht herstellen. Deze gedachte ontstelt de reiziger dusdanig, dat hij - minder moedig dan de landmeter in *Het slot* - terstond de wijk neemt.

Bij wijze van terzijde nóg eens het oude en het nieuwe, maar nu in de strijd tussen oude en nieuwe kunst. Het is een sprong, maar in de geest van de schrijfster, die oog heeft voor parallelle bewegingen in en van de kunst.

Passage [F]

uit: Livre de lectures 1

Goedbeschouwd heeft het nieuwe in de literatuur nooit meer dan twee manieren om zich te manifesteren: ofwel verklaart het het oude voor achterhaald en stelt het zichzelf ervoor in de plaats, zonder vorm van proces; ofwel houdt het het oude stevig in stand door zijn thema's en procédés tot uitgangspunt te nemen, niet om eens te meer de bestendigheid ervan te bevestigen, maar integendeel om die thema's en procédés te dwingen openbaar te maken wat er allemaal fout en stuk is achter hun schijn van eeuwig leven. In het eerste geval brengt het nieuwe in alle haast - de haast wordt het fataal - de overlijdensakte naar buiten die in zekere zin de nieuwe heerschappij moet legaliseren; waarna het, in de overtuiging dat de louter verbale proclamatie meteen al werkelijkheid is, zich gedraagt of beter gezegd: geschreven wordt alsof het oude echt dood en voorgoed in onbruik is geraakt. In het tweede geval neemt het nieuwe de tijd en maakt geen kabaal; wetend hoe weinig het oude in wezen getroffen is door het opgewonden gedoe van de avant-garde en hoe vaak het al revoluties heeft overleefd, maakt het aanstalten het oude te bestrijden door zich eraan te onderwerpen, dat wil zeggen: door het zodanig te imiteren dat het hele stelsel van stereotiepe waarheden uit elkaar valt alsook de diepere redenen die maakten dat ze zolang konden functioneren. Wanneer het zich genesteld heeft in het hart van de vijand, als wiens toegewijde leerling het zich voordoet om het des te beter een be-

kentenis af te kunnen dwingen, kan het ten slotte proberen de verborgen wetten van onze archeologie te ontdekken. Op die waarnemingspost is het voor het nieuwe van weinig belang of het zich wel of niet als schepper van volstrekt nieuwe dingen manifesteert, het is er vooral op uit de vreemde verbintenis tussen het oude en het nieuwe op heterdaad te betrappen die ten grondslag ligt aan de totstandkoming van al onze noviteiten, en wel omdat het weet dat het zelf, zolang het het bedrog niet ontmaskerd heeft, het bewijs is van de eeuwige medeplichtigheid, waar het gaat om het indelen van tijdperken, van de tijd en datgene wat dwars staat op de tijd. Dat is wat het louter verbaal nieuwe ten onrechte over het hoofd ziet: in de veronderstelling dat één woord volstaat om te zorgen dat het oude keurig dood en begraven is, terwijl dat naieve geloof juist de beste garantie is dat het overleeft, veroordeelt het zichzelf ertoe, weldra nog alleen maar iets ouds van recente datum te zijn in het onuitputtelijke museum van achterhaalde zaken. Er is uiteindelijk dan ook maar één nieuw iets mogelijk in de literatuur, en dat is het **demonstratief** nieuwe, dat zijn deugd weet te doen met het oude, eerst door het te dwingen zichzelf te vernietigen en vervolgens door aan het oude het geheim van zijn duurzaamheid te ontfutselen.

4. Het boek naar het leven (de ‘familieroman’)

Voor Marthe Robert is een oud boek nooit een afgesloten hoofdstuk, er is altijd een volgende omdat geen gedachte een afsluitende punt heeft, geen interpretatie afdoende is. In het eerste opstel van het boek *Sur le papier*, waarvan ik hierna de tweede helft aan zal halen, gaat ze op het thema ‘donquichoteske roman’ door; het heet dan ook ‘Toujours Don Quichotte’. Inmiddels is al duidelijk geworden hoe dubbelzinnig zij het begrip ‘imitatie’ opvat: als een noodzakelijke houding bij gebrek aan een eigen interpretatiekader of als listige houding van iemand die in een nieuwe omgeving volslagen vreemd is, een vorm van mimicry, van aanpassing of overaanpassing die uiteindelijk een vorm van verzet kan blijken. Het volgende fragment sluit hier op aan door een genuanceerde benadering van het begrip ‘illusie’, volgens Robert een sleutelbegrip voor alle, ook de moderne, antinaturalistische, dat wil zeggen: anti-illusionistische literatuur. In één moeite door demonstreert zij hoe tegenstrijdigheden in de auteur de roman juist maken tot wat hij is: een ongrijpbare dubbelfiguur van realiteit en irrealiteit, van weerspiegeling en voorspiegeling, van verbeelding en reflectie. Het prototype bij uitstek is wederom Cervantes, die in tegenstelling tot zijn hoofdpersoon en diens alter ego in de boezem van de auteur, zijn publiek voortdurend op de gevaren wijst van het illusoire:

hij bezweert de lezer zijn fictionele held van de geest, die zelf heiden van papier nabootst, vooral niet voor een levende persoon aan te zien. Tot op de dag van heden doen lezers en critici niet anders, nadat de negentiende eeuw een ware triomf van de illusie heeft beleefd.

Passage [G]

De roman is inderdaad traditiegetrouw donquichotesk voor zover hij gelooft - en zonder dat geloof verdient hij misschien de naam roman niet meer - dat het schrijven met de werkelijkheid ondefinieerbare maar daarom niet minder zekere relaties onderhoudt, waardoor het geschikt zou zijn om iets te zeggen en te doen buiten het papier waarop het wordt vastgelegd, en dat het aan die gave het recht en de plicht ontleent mensen te verstrooien, te ontroeren, te onderrichten, het over het leven te hebben en het juist daardoor te veranderen. Er is strikt genomen geen roman die in dat opzicht niet de sublieme naïviteit van Don Quichot bezit, geen geboren romanschrijver die niet op z'n minst impliciet van de schrijfdaad een geloofsbekentenis maakt die geheimzinnig genoeg ook nog werkt, geen schepper van wezens, steden, fictieve werelden die niet op een af andere manier in de val van de 'schepping' loopt. Dat is de grootheid en de ellende van het genre dat ertoe veroordeeld is niet meer te zijn dan een 'verzonnen geschiedenis', zonder erin te kunnen berusten dat het niet deelneemt aan de werkelijke geschiedenis.

En daar zet Marthe Robert haar theorie van de 'familieroman' in, een voorproefje van het belangrijke boek **Roman des origines et origines du roman**: hoe die dubbelzinnigheid van de illusie, waarmee het romangenre staat of valt, haar psychologische oorsprong heeft in de behoefte, om niet te zeggen de noodzaak van het mensenkind zo niet zijn eigen leven naar z'n hand te zetten dan toch op z'n minst zijn eigen levensverhaal te herschrijven.

Op gevaar af dat ik schromelijk vereenvoudig, wil ik voorafgaande aan het volgende fragment in een paar zinnen Roberts gedachtengang samenvatten. Ik waardeer haar studie eens te meer omdat zij laat zien dat het wel degelijk mogelijk is de freudiaanse theorie in literaire studies te gebruiken zonder meteen de persoon van de auteur en zijn onbewuste in het spel te betrekken. Ik zeg 'spel', want ook Roberts begrippen zijn uiteindelijk niet meer dan metaforen, niet minder dan dat, want ze blijken inspirerend, maar ook niet meer.

Zij grijpt terug op een korte verhandeling van Sigmund Freud, oorspron-

kelijk in 1909 gepubliceerd in de bundel *Der Mythos der Geburt des Helden* van Otto Rank. Het opstel van amper vijf pagina's heette 'Der Familienroman der Neurotiker', nadat Freud eerst voor 'Familienroman' de term 'Entfremdungsroman' had overwogen. Dat slaat dan op de beginnende vervreemding van een kind ten opzichte van de ouders, het gevoel dat zij niet geheel en al aan zijn wensen tegemoet komen, waardoor het kind begint te dromen dat het een stiefkind of een aangenomen kind is. Dat zou je een elementaire vorm van fictie kunnen noemen, bewust bij het kind, onbewust geworden voor de normale volwassene, en volgens Freud alleen pathologisch wanneer de volwassene in zijn kleine roman blijft geloven en hem vervolgt.

Teleurgesteld door zijn ouders die het aanvankelijk heeft geïdealiseerd, beschouwt het kind wanneer het uit het paradijs is verdreven, zichzelf als vondeling of adoptiekind: zijn ouders van koninklijke bloede heeft het verloren en door zijn 'burgerlijke ouders' voelt het zich in de steek gelaten. Daar staat het dan in z'n eentje, als een ezel tussen twee schelven hooi, met twee ouderparen die hij vereert en verafschuwt. Als het jongetje (maar Robert zal in een later opstel betogen dat het voor meisjes nauwelijks anders ligt) de seksualiteit ontdekt, begint het in een volgende fase over de vader, de schim van een koning, allerlei fabeltjes te verzinnen, waarbij de moeder vanwege haar concrete nabijheid tot iets gewoontjes verbleekt.

Het eerste stadium is dat van de 'vondeling', het tweede dat van de 'bastaard'. Dit scenario stelt Marthe Robert in staat een definitie voor de roman in z'n geheel te vinden, daar het volgens haar 'de psychische oorsprong van het genre' laat zien - in het algemeen, dus los van de individuele en historische toevalligheden die telkens een afzonderlijk werk bepalen (maar ook het genre zelf beïnvloeden, zou ik er als kanttekening aan willen toevoegen, want juist het voorbijgaan aan het historische aspect vind ik een zwakke kant aan haar betoog). De familieroman *is* volgens haar het genre; onbegrensd en beschikkend over onuitputtelijke reserves, geeft het sinds de Odysee niets anders te zien dan varianten op de sociale of familiechroniek.

Net als het kinderlijke fantasma vertoont de roman als genre een ogenschijnlijk naïeve tegenstrijdigheid: de roman wil zijn personages en beelden voor ware feiten laten doorgaan en tegelijk uitnodigen tot dromen en ontsnappen aan de werkelijkheid. Voor die tegenstrijdigheid voert Ro-

bert twee modelfiguren aan: de ene Don Quichot die, misplaatst in de gewone wereld, droomt als een vondeling; hij heeft ook een andere psychische leeftijd dan de tweede figuur, Robinson Crusoe, de bastaard, die met eigen handen de wereld verandert.

Daar heb je, schrijft Marthe Robert, de scheidslijn tussen twee grote stromingen die de roman kan volgen en daadwerkelijk gevolgd heeft in de loop van zijn geschiedenis, want strikt genomen zijn er maar twee manieren om een roman te vervaardigen: die van de realistische bastaard die de wereld volgt door haar frontaal aan te vallen; en die van de vondeling die, bij gebrek aan kennis en handelingsmogelijkheden, de strijd uit de weggaat door te vluchten of te mokken.

Aangenomen dat alle literatuur illusies schept, staan deze twee romantypes ook voor twee verschillende manieren om het spel van illusies te spelen. De ene is alles te camoufleren wat zelfs maar doet vermoeden dat er illusietechnieken worden toegepast. De lezer moet met alle mogelijke middelen (die zelf buiten beeld dienen te blijven) in het geloof gesterkt worden dat wat hij leest waar is, waar gebeurd, zelf meegemaakt of gezien, dus in overeenstemming met of een voortzetting van de werkelijkheid. Het werk heet dan realistisch (uit het leven gegrepen, dus waar), naturalistisch of echt, authentiek, getrouw aan de werkelijkheid. Om die reden wilde Defoe absoluut niet dat zijn verhaal van Crusoe een roman genoemd werd; roman betekende immers zoveel als verzinsel, onwaarheid, dus bedrog. Hetzelfde odium lijkt ook tegenwoordig weer op fictie te rusten, nu waargebeurde en zelfbeleefde verhalen de voorkeur genieten, niettegenstaande het feit dat juist die het meest van illusietechnieken gebruik (moeten) maken. In de andere lijn wordt het *alsof* juist benadrukt, zoals in het geval van Don Quichot, en dan heet het werk fantastisch, droomachtig, subjectief of symbolisch.

Tot het eerste type rekent Marthe Robert Balzac, Tolstoj, Dostojevski, Proust, Faulkner, Dickens, auteurs met zagezegd een realistische inslag; tot het tweede type Cervantes, Novalis, Hoffmann, Jean Paul, Melville, Kafka, auteurs bij wie de verbeelding de overhand heeft. Een schrijver als Flaubert vertoont duidelijk eigenschappen van beide typen: in Madame Bovary stemt hij als het ware in met de werkelijkheid, in De bekoring van de heilige Antonius en Salammbô wendt hij zich van zijn eigen tijd af. De twee

houdingen kunnen bij een en dezelfde auteur voorkomen, zelfs in één verhaal samengaan. Over de kwaliteit zegt dit onderscheid uiteraard niets. Is de familieroman als het ware de roman in het klein, dan mag verondersteld worden - anders is de fascinatie van de roman niet te verklaren - dat het lezen van romans ieder mens iets van zijn eerste passie en eerste waarheid teruggeeft, de verwondering; want ieder mens heeft in zijn jeugd de almacht van de 'roman', zijn eigen romannetje, ervaren. En de grote roman wil net zo geloofd worden als het fabelverhaal waarmee het kind zijn ontgoocheling probeert te (re)pareren. In de overgave van de lezer steekt altijd iets van een medeplichtigheid met de schrijver: ze delen een geloof in de illusie of het geheim van een zelfde passie.

Ieder mens wil verhalen vertellen, om te beginnen zichzelf; en iedereen wil verhalen horen. Deze ingewortelde mythomanie biedt misschien een verklaring voor het nog altijd grote krediet dat de literatuur geniet als gezaghebbende bron van beelden en berichten over de werkelijkheid, al moet ze dat inmiddels met andere verhaalvormen delen.

Passage [H]

uit: 'Nog steeds Don Quichot'

'De grootste kunstenaars', zei Maupassant, 'zijn degenen die de mensen laten geloven in hun eigen illusie.' Daar zit inderdaad veel in: het gaat echt om het scheppen van illusies (om te beginnen maakt men zichzelf illusies), vervolgens is het de kunst anderen te laten geloven in de eigen illusie - de persoonlijke, subjectieve dus, die uit min of meer onbewuste behoeften ontstaat - door haar op een algemeen niveau te tillen. Die onderneming heeft alleen maar kans van slagen dank zij het lustprincipe, de 'premie' die, zoals Freud zegt, wordt aangeboden aan degene die de 'gesublimeerde' illusie deelt. Het spreekt vanzelf dat men dat proces niet kan ontleden zonder het resultaat op het spel te zetten, zodat de roman niet langer 'zichzelf verhalen vertelt', niet langer 'verhalen vertelt' omdat hij dat uit roeping doet zowel in de pejoratieve zin als in de directe betekenis van het woord, en meteen verliest hij zijn geloofwaardigheid en is hij zelfs niet meer aantrekkelijk. Want de leugen, de misleiding, het bedrog zijn geen gebreken waar de roman buiten zou kunnen, ze vormen de voornaamste bron van het plezier dat met het genre verbonden is, een gekunsteld genre dat er alles aan doet om zo natuurlijk mogelijk te lijken en dat zijn verleidelijkheid grotendeels aan dat dubbele karakter te danken heeft. Of je wilt of niet, de roman is niet geliefd ondanks de romaneske illusie die van elke lezer een willig slachtoffer u maakt, maar dank zij die illusie, dank zij het 'alsof' waarmee de roman staat of valt

en dat hij steeds moet camoufleren. Men houdt niet van Don Quichot omdat hij zich correct gedraagt ten opzichte van het literaire proces waarvan hij het lot belichaamt, maar juist integendeel omdat hij zich eraan onttrekt om alleen maar aan zijn eigen wette gehoorzamen, die van de verbeelding en van de vrijheid.

Zo wordt de theorie gedwarsboomd door de psychologie van het genre, en een van de belangrijkste drijfveren ervan is de wil tot behagen, verleiden, boeien. Formeel komt de roman voort uit de roman en het is alleszins verstandig hem te definiëren als ‘een verzameling structuren’ waarvoor samenhang het enige begrip is dat vereist is. Psychologisch is het echter een kwestie van verleidingskunst, een bekoring waarmee de auteur hoopt de gehechtheid, sympathie en solidariteit te verwerven van het publiek dat slaafs zijn fictie volgt. De behoefte om ‘verhalen te vertellen’ veronderstelt altijd de behoefte ze te horen, beide verbergen het verlangen naar een alternatieve realiteit, een **andere wereld** die een ontsnappingsmogelijkheid biedt door de illusie van een echte verandering te bieden. Vandaar de medeplichtigheid tussen de verteller en zijn gehoor, die de verteller bij uitnemendheid, de romanschrijver, gelegenheid biedt zijn persoonlijke droombeelden - egoïstische, persoonlijk gekleurde, in hoge mate ‘narcistische’ fantasieën - voor de objectieve beschrijving van een stuk realiteit te houden (de *tranche de vie* waarmee men zo de draak heeft gestoken) Met behulp van een speciale techniek, die globaal vergeleken kan worden met het mechanisme van de projectie zoals de psychopathologie dat heeft gedefinieerd, slaagt de verteller erin bij anderen eigen wensen te creëren en te bevredigen, waarvan de ambivalentie aan het licht komt in het plezier van het fabuleren zelf: de wereld opheffen (hyperbool van de wereld van de ouders) en vervangen door een analoge schepping; gezinnen stichten, steden en continenten bevolken, wedijveren met de Geschiedenis en de burgerlijke stand - stuk voor stuk zaken die deel uitmaken van de mythomanie en die juist daardoor de teleurstelling van de fantast verraden en zijn verlangen naar wat hij juist ontkent. Het bijzondere aan de romaneske verbeeldingskracht is inderdaad dat zij uitnodigt tot ontsnappen, maar zonder de wereld te verlaten, zonder van het collectieve leven af te zien dat ondanks alles het ware doel van haar zoektocht blijft. Als de wereld teniet wordt gedaan door een beeld dat haar in feite dient weer te geven en dat, of het nu te mooi of te somber is, altijd een stil verwijt bevat, wordt zij definitief in haar rechten hersteld, de orde keert weer en de verteller zelf maakt de gevolgen van zijn zonde ongedaan.

Ieder mens, zegt Freud op grond van zijn uitzonderlijke klinische ervaring, is in zijn jeugd de auteur geweest van een ‘familieroman’ waarin hij heeft geloofd en waarin hij zijn diepe verlangen uitdrukte om zijn leven te herschrijven. Die kleine roman, die de normale volwassene vergeet en die de neuroticus of de mythomaan in hun

dagdromen blijven koesteren, is opgebouwd rond één enkel thema - het kind dat zijn ouders afwijst, verbeeldt zich dat het de zoon van een koning of van personen uit de hogere stand is, wat hem gelegenheid biedt zich op de zijnen te wreken, die hem hebben teleurgesteld, en hun tegelijkertijd, door ze boven hun feitelijke situatie te verheffen, de almacht terug te geven die ze voor zijn gevoel verloren hebben - een thema dat in vele varianten erop neerkomt dat de onherroepelijke gegevens van de geboorte teniet worden gedaan en zodoende de sociale situatie van de betrokkene in een bepaalde richting herzien wordt. Het is dus begrijpelijk dat de beroepsmatige romanschrijver, die tenslotte de mythomane thema's waarmee het kind de vrije loop geeft aan zijn liefde en agressiedrang tot in het oneindige voortzet en varieert, er met recht en reden prat op kan gaan dat hij werkelijk spreekt namens iets algemeen. Het is waar dat hij door psychische realiteit en zichtbare realiteit met elkaar te verwarren (hij kan daarin niet anders doen dan Don Quichot imiteren, die altijd maar weer uit die verwarring herrijst) de aard van zijn uitspraken behoorlijk vervalst. Maar op zijn manier brengt hij niettemin echte communicatie tot stand, want hij liegt, zij het als getuige van de oorspronkelijke mythomanie die vergeten waarheden aan het licht brengt; hij is opstandig, maar hij heft de wereld alleen maar op teneinde haar opnieuw te scheppen, om haar een weemoedige hommage te brengen waaruit zijn liefde, zijn ordelievendheid en behoefte aan levende taal spreekt; hij waant zich almachtig, maar juist zijn narcistische overschatting drijft hem weer in de armen van de anderen en wordt een teken van zijn universele 'boodschap'.

Liefde, agressie, opstand tegen de wereld en verlangen naar de wereld, de specifieke schuld van de roman berust op die tegenstrijdige beweegredenen zonder welke de verleidelijkheid van het genre onbegrijpelijk zou zijn en die, zodra de roman zichzelf bewust wordt, zijn angstgevoel opwekken en tegelijkertijd zijn hardnekkige wil om het weer goed te maken. Alle literaire theorieën van de negentiende eeuw, in welke richting die ook gingen en wat voor leuzen de verschillende scholen ook voerden, weerspiegelen dat diepe zondegevoel dat de romanschrijver ertoe brengt zichzelf te zien als 'de zondebok van de mensheid' (Kafka); stuk voor stuk lopen ze uit op een impliciet gebod of een openlijke verklaring (de roman moet of mag niet), en het nakomen ervan schijnt de schrijver een soort verlossing te beloven, waardoor de wereld weer in haar rechten wordt hersteld. 'In je strijd tegen de wereld, volg de wereld', zegt Kafka dan ook als authentieke mededinger van Don Quichot, en inderdaad dat is nagenoeg overal de strenge wet waarvan de roman de last op zich heeft genomen, zelfs wanneer hij wist dat zijn strijd hem altijd alleen maar plaatst tegenover de windmolens van de literatuur, en dat het gevecht met fantoomvijanden onvermijdelijk altijd onbeslist zal blijven.

Nu wordt duidelijk hoe een globale schets van de voornaamste verschillen eruit zou kunnen zien. Aan de ene kant is het literaire denken doordrenkt van theologie, en wel onafhankelijk van alle expliciete bedoelingen; het heeft een overtuiging - het geloof in de levende letter - een dogma - de vleeswording van het woord, tot stand komend door een bijzondere genade, dat wil zeggen: de inspiratie; gelovigen, martelaren, ketters, dat alles tegen een achtergrond van schuld die de literatuur ertoe brengt bij wijze van boetedoening een grootse taak op zich te nemen en zich met de 'gekwetste' wereld te verzoenen. Zoals elke theologie kan ook de literatuur evenwel niet zonder bijgeloof en magie, zij gelooft in de schoonheid van de taal, waarvan zij de macht vreest, hoewel zij haar verheerlijkt. Waar het woord een vorm van handelen is, verleent het de dingen werkelijk een gevaarlijke macht en betreft daarin direct degene die het schrijft (Don Quichot voelt zich er zelfs in verward door de magische geschriften van anderen). Ook wordt het woord gebruikt - en aangeklaagd, geen grote romanliteratuur die niet beide dingen tegelijkertijd doet - als een formidabel toeigenings- en onteigeningsmiddel waarvoor de bezitter de volle verantwoordelijkheid draagt. Daar heb je de 'kwellingen van de literatuur', zoals Flaubert ze treffend noemt, die de roman in zekere zin een plaats geven in de meest normale sector van de psychopathologie, onmiddellijk naast de neurose.

Van de andere kant veranderen de dingen radicaal: de literatuur die niets meer te zeggen of te doen heeft, die niets meer betekent dan zichzelf, niets aanvalt en bijgevolg bezijden de menselijke conflicten blijft waarmee zij voorheen dacht zich te moeten bezighouden, deze literatuur wordt eens en voor altijd van haar erfzonde schoongewassen en in één moeite door van haar theologie ontlast. Teruggebracht tot de simpele handeling van het schrijven, ontdoet zij zich van een gesprekspartner, ze wordt stom, eist op hoge toon haar autonomie op (het recht om het 'lelijke, het aanstootgevende, het onmogelijke' te zeggen) en heeft geen andere wens dan te 'schitteren' (waardoor dat toch iets ambivalents blijft). Het vroegere beschaamde narcisme, dat verplicht was het schandaal van zijn infantiele overschatting goed te maken door middel van een grote, even overtuigende als mogelijke omweg door de wereld en de samenleving, maakt dus plaats voor het absolute narcisme, ontslagen van iedere verplichting behalve tegenover de eigen eisen, vrij om zich in de duizelingwekkende afgrond van zijn zelfbespiegeling te storten en daarin desnoods ten onder te gaan. Daar heeft schrijven niet meer de diepe zin van aanvallen, de taal eigent zich niets meer toe en onteigent niets meer, ze **is** er eenvoudig, en alleen door te zijn wat zij is kan zij zich onschuldig verklaren aan alle misdaden van het **hebben**. Zo maakt de roman die zwart ziet van de zonden en is opgesloten in de vicieuze cirkel van de schuld en de vermeende schuldgevoelens,

plaats voor het wit van het papier, waar het schrift, dat niet meer doet dan het chemisch zuivere psychische proces op gang brengen, een even fascinerende als vluchtige vlek aanbrengt, geen beeld, maar zwijgen.

Wanneer de neurotische poging van de roman om de wereld in de armen te sluiten, wordt doorzien als een grove illusie die alleen begrijpelijk is als produkt van bijgelovig denken, kan men zich het beste er maar helemaal van ontdoen. In plaats van te doen alsof het de levende wezens en dingen omhelst teneinde ze te laten zien, voelen, kennen, oordelen en beminnen, besluit het schrift derhalve er ronduit aan voorbij te gaan, het besluit aan dat wat bestaat niet nog eens een weerspiegeling toe te voegen, maar iets anders, iets wat als een lege schittering blijft hangen zonder zelfs maar te proberen de anderen er naartoe te lokken, zonder zelfs maar een poging te doen om de aandacht te trekken (maar misschien toch hopen op bewondering, zodat de zonde niet helemaal zou zijn uitgebannen). De leegte, de schreeuw zonder echo, de autistische dromerij van de schizofreen komen in de plaats van het oude oedipale droombeeld van liefde en haat, dat machteloos was maar **communicatief** en hoe naïef ook vastbesloten iets mee te delen, een droombeeld waaruit de literatuur tot dusver haar waarheid heeft geput ofte wel haar menselijke voorkomen. En omdat het absolute narcisme geen grapjes maakt - het is juist de dodelijke ernst - zullen we naar verwachting ook de ironische zelfkritiek zien verdwijnen waarmee de vroegere roman, toen die even ontsnapte aan zijn eigen list en bedrog, zich uiteindelijk aan de werkelijkheid overgaf

Moeten we nu Cervantes als theoreticus steunen tegen de onverwoestbare en onmogelijke Don Quichot die in hem tekeer ging? De vraag is kennelijk niet aan de orde aangezien de twee vijanden samen aan een en hetzelfde boek werken: de *Don Quichot* ontstaat juist uit hun hartstochtelijke conflict. De vraag geldt evenmin voor de toekomst, tenzij de kritiek moedig de risico's en de absurditeiten van de voorspelling trotseert. Wat wij daarentegen graag zouden willen weten is of er ooit in het verre of nabije verleden een theoretisch juiste literaire opvatting is geweest die op eigen kracht een van die niet zonder reden universeel genoemde werken heeft kunnen creëren, een van die meesterwerken waaraan de roman zijn geweldige invloed te danken heeft, zowel in het leven als in de orde van het denken. Men zegt ons van wel en als bewijs noemt men natuurlijk de drie grote namen - Joyce, Proust, Kafka - die door iedereen gelijkelijk gezien worden als symbolen van de moderne literatuur. Maar ongetwijfeld doet zich hier een ander type misverstand voor, want als de vroegere kritiek naïef de literaire inhoud van een tekst gelijkstelde aan de menselijke inhoud die zij erin meende te herkennen, dan schijnt de nieuwe kritiek op haar beurt twee dingen met elkaar te verwarren die, hoe duidelijk ze ook u met elkaar verband houden, heel verschillend zijn: het **einde** van de romaneske il-

lusie en de **middelen** waartoe deze haar toevlucht neemt wanneer ze, bedreigd door de slijtage van de conventionele vormen, er juist voor moet zorgen dat ze overleeft. Waarschijnlijk weerspiegelt de technische revolutie die op een gegeven moment de voorwaarden verandert waaronder de illusie tot stand komt, een verandering in het literaire denken en vormt die op zichzelf al een beslissende gebeurtenis. Maar niet minder essentieel is het feit dat duidelijk in het werk van de drie genoemde schrijvers valt aan te tonen dat de verandering, hoe radicaal en moedig die ook is, geen einde maakt aan de illusie, maar die juist voortzet en versterkt. Joyce haalt de leesgewoonten drastisch overhoop door in het vertellen de regels van ruimte en tijd te verstoren, maar in de verwarrende vorm van een heel nieuwe conventie, die machtiger is dan de oude, brengt hij wel degelijk een illusie tot stand doordat hij levende figuren, ‘karakters’, creëert die belangstelling, sympathie en ontroering opwekken, niet meer en niet minder dan de karakters van Balzac of Dostojevski (die de illusie al veranderd hadden om de slijtage van de conventies van hun tijd te verbloemen). *Ulysses* vertelt net als de *Odyssee* een verhaal door een andere rangschikking van de basisthema's van de familieen sociale kroniek waarvan de roman, tot welke hoogte hij ook reikt, altijd alleen maar een geraffineerde variant is. Het talent van de verteller bestaat hier uit het vermogen om de belangstelling van de veeleisende of blasé geworden lezer te wekken voor de eeuwige sjablonen van het feuilleton - een ondergeschoven kind, het zoeken naar de vader, enzovoort - die verborgen, vervormd, in een andere verhouding en een andere optiek in die radicale verandering de kans op een nieuw leven krijgen. Het gevolg is dat we ondanks de scherpst mogelijke doordringing van de literaire werkelijkheid en een flinke dosis scepticisme ten aanzien van de illusionistische ‘trucs’, Bloom leren kennen, we herkennen hem en we zouden nauwelijks verbaasd staan als we hem zouden tegenkomen; en, wat met het oog op de theorie eigenlijk schandalig is, we denken aan hem (wie dat niet in al z'n onschuld doet, door bijvoorbeeld een onderbroken innerlijke dialoog voort te zetten, is waarschijnlijk geen lezer van romans). Een analyse van de technische revolutie die door Proust is ingezet zou tot precies dezelfde conclusies leiden. Ook in zijn geval weerhoudt de hogere bespiegeling over het werk en het ontstaan ervan, die door het verhaal heen geweven is, de schrijver er allerminst van, een hele populatie van geloofwaardige personages op te roepen die een ‘werkelijke’ aardse concreetheid bezitten (zodat men even simpel in baron de Charlus gelooft als Don Quichot in Amadis geloofde of Balzac in Bianchon). Met de intuïtie van de hele grote kunstenaar wist Proust heel goed dat het zoeken naar de verloren tijd nooit iets anders is dan het zoeken naar verloren wezens (de taal over de tijd gaat over de waarde van de mens), het zoeken naar een verloren wereld waarvoor de roman met zijn tijdsduur

die alle wendingen van het leven volgt, beter dan welk genre ook ter vervanging kan dienen.

Op het eerste gezicht lijkt het geval Kafka beduidend ingewikkelder, want bij hem wedijvert de roman in feite noch met de Geschiedenis, noch met de burgerlijke stand, noch met de biografie, zodat we Joseph K., Gregor Samsa of de jager Gracchus niet hetzelfde soort geloof schenken als Bloom of baron de Charlus, maar eerder het geloof waar figuren in sprookjes en sagen om vragen (wat past bij Kafka's bedoeling om mythen en 'Märchen' te herschrijven). De techniek waarmee Kafka een held beoogt voor te stellen zonder enige maatschappelijke eigenschap, zonder de signalementskaart waarvan de gemiddelde roman zijn personeel ruimschoots voorziet, stimuleert evenwel het spel van identificaties des te meer naarmate ze de mogelijkheid daartoe onderdrukt: alle belangstelling die doorgaans in beslag wordt genomen door de oppervlakkige empirische gegevens wordt overgeheveld naar de innerlijke gemoedstoestanden waarvan de uiterlijkheden als het ware de zichtbare schaduw zijn. Daarom, zonder dat we ons ooit kunnen voorstellen dat we Georg Bendemann of Gregor Samsa zouden tegenkomen, beleven we hun angst **alsof** er tussen ons en dat angstgevoel geen kunstmatig apparaat van het schrijven en het papier zou bestaan. Zeker, het maakt een groot verschil of we weten dat de metamorfosen van Kafka uiteindelijk alleen maar levende metaforen zijn, maar evenmin mogen we vergeten dat zij juist daardoor ruimte bieden aan **ware** geschiedenissen - de voorkeur van Kafka voor het woord **Geschieden** moet volstrekt serieus genomen worden - aan verhalen waarvan de auteur wil dat ze waar en schokkend zijn, van een onverdraaglijke waarheid. De oude heer die nadat hij 'Het vonnis' had horen voorlezen geheel ontroerd uitriep: 'Ik zie die vader voor me', had volledig gelijk, niet alleen in banale zin maar in de ogen van Kafka zelf, die in deze onnozele opmerking een inspirerende bevestiging zag van de 'waarheid' van zijn verhaal. Hij die lachte, huilde en genoot als hij hardop de verhalen van zijn lievelingsauteurs las en die er geen been in zag de meest eenvoudige mensen, die het verst van de hoge literatuur af stonden (zijn vader, zijn zusters, Dora Dymant), om hun oordeel te vragen, het is zeker dat hij geen ander direct doel had dan medeleven op te wekken en de lezer tot een lach en een traan te bewegen (een doel dat hem van de andere kant moreel twijfelachtig leek en waarop hij juist een satire maakte). Nogmaals, de middelen zijn alleen maar veranderd - als reactie op de volstrekt nieuwe persoonlijke situatie van de schrijver alsook op die van de romantiek van die tijd - om het doel integraal intact te houden (talloze passages in de *Dagboeken* leggen daarvan getuigenis af, in het bijzonder die waar Kafka noteert dat *Amerika* een simpele imitatie van *David Copperfield* van Dickens is).

Om precies te zijn, het werk van Kafka markeert wel degelijk een beslissende wen-

ding, niet in die zin dat hij een einde zou maken aan het ‘bijgeloof’ dat altijd al met de romaneske illusie verbonden is geweest, maar omdat het de uiterste grens betekent van het donquichoteske conflict tussen de wil om illusies te wekken en de scherpe blik van de illusionist, die zijn eigen kunsten voor het publiek ontleedt. Enerzijds is er de grootheid van het werk en anderzijds het ongeluk van degene die het bedacht heeft. Het werk is ontstaan uit de heftige schok van twee tegengestelde tendensen waarvan Cervantes bij voorbaat de niet herleidbare noodzaak heeft aangetoond (althans zolang de ‘literatuur’ bestaat): de ene, theologische lijn, gebaseerd op het geloof in het woord dat vlees is geworden, doortrokken van schuldgevoel, heilsideeën, zending, ‘opdracht’ (‘Het is een opdracht’, zegt Kafka ondubbelzinnig), die zijn eigen stempel drukt op de beweging van het verhaal (vandaar de lichtelijk religieuze of ronduit theologische interpretaties waartoe de verhalen vaak aanleiding hebben gegeven); de andere, sceptisch-rationalistische lijn, met twijfel aan de taal en haar ‘eigenschappen’, die in het messianisme van de kunst de machteloze huichelarij, het infantilisme van de kunstenaar aan het licht brengt en aan de kaak stelt. In die genadeloze strijd, die het werk van Kafka maakt en zijn leven breekt, speelt het schrijven een buitengewoon verdachte rol: in plaats van dat het schrijven in alle onschuld opgaat in het wit van het papier of dat het in alle onschuld ‘het lelijke, het aanstootgevende, het onmogelijke’ zegt, is het een instrument van het grote bedrog, de eeuwige verzoeking die de schoonheid als beloning aanbiedt en de ‘troebele omhelzingen’ voor profetische waarheden laat doorgaan, het machtsstreven en de moordzucht waaruit het heimelijk put. Het schrijven, voorwerp van liefde en eeuwige begeerte, bron van fascinatie en schuld, vals tot in zijn schoonheid en zijn volmaaktheid, heeft in het werk van Kafka tegelijkertijd een smartelijke verdediging en de verschrikkelijkste veroordeling gevonden. Geraffineerd, verzorgd, overladen met versieringen zoals de gekalligrafeerde vonnissen van de oude commandant van de *Strafkolonie*, presenteert het schrijven zich als het voertuig van een profetische en totalitaire boodschap (de oude commandant weet alles, hij voert het bevel over het leven in z’n totaliteit), terwijl de onpartijdige reiziger er alleen maar een onontcijferbare rebus in ziet, iets onleesbaars en onbruikbaar dus, en juist belachelijk vanwege zijn gekunsteldheid. Toch heeft de reiziger volkomen ongelijk wanneer hij het onderschat, deze ingewikkelde vormen mogen dan misschien nergens toe dienen, niettemin zijn het doodvonnissen die werkelijk worden uitgevoerd, want in het literaire kamp van Kafka is het schrijven niet het solipsistische paradijs van de schrijver, het wordt in zijn eigen vlees gedrukt en het is dodelijk. Het doodde tot nu toe duizenden personages bij volmacht, en soms de reële hand die de zinnen schreef, in de ‘kwellingen’ van het scheppingsproces. Moet het

schrijven voortaan als afgedaan beschouwd worden of moeten we ons afvragen of het niet elders gaat doden? Ongetwijfeld kan het altijd weer het ongrijpbare wapen worden waarmee ‘de dode Don Quichot de dode Don Quichot wil doden’. Eén ding is nochtans zeker: dat als het schrijven om te doden niet langer ‘de levende plaats’ zoekt, niet meer alleen Don Quichot maar ook de literatuur zal sterven.

Het tussenzinnetje over de dode Don Quichot verwijst naar een passage bij Kafka over de schrijver Don Quichot die de reële wereld wil onderwerpen aan de macht van enkel en alleen het schrijven en zodoende zijn eigen leven opschort; daarom probeert hij de Don Quichot die het produkt is van zijn verbeelding te doden, maar aangezien deze alleen op papier bestaat is hij als dode voor altijd onkwetsbaar.

De slotzin van Roberts beschouwing zou Kafka uit het hart gegrepen zijn: schrijven als autistische bezigheid zou hem definitief van het leven, waarmee hij toch al de grootste moeite had, hebben uitgesloten.

5. Geen leven zonder boek

Aansluitend op het voorafgaande twee andere fragmenten: een uit het slothoofdstuk, ‘Fiction et réalité’, van Seul, comme Franz Kafka, dat nog eens haar eigenzinnige kijk op deze auteur illustreert; het andere over de onmogelijkheid Kafka's teksten rechtstreeks op zijn ideeën te betrekken.

Passage [I]

De beschrijving die Kafka levert van zijn ‘aan de droom verwante innerlijke leven’ is wezenlijk gericht op ontsnapping, genezing, redding - die in zijn geest alledrie op hetzelfde neerkomen - en het is duidelijk dat hij met die beschrijving noch zichzelf noch de lezers wenst mee te voeren naar de wonderlijke sferen van de droom en de onverantwoordelijkheid; maar integendeel de dromer uit de droom wil helpen door hem ertoe te bewegen uit de duistere krachten die onophoudelijk in hem woeden een diepere zelfkennis te halen en de actieve energie zonder welke hij op aarde slechts een halfdode, een halflevende, een geest uit het schimmenrijk is. In feite tegengesteld aan de surrealisten, met wie men hem vaak in verband heeft gebracht en die hem zelf graag citeerden, is Kafka niet bezig zich van de werkelijkheid los te maken om in de droom de ongebreidelde vrijheid van het irrationele te verwerven. Voor hem is de droom helemaal geen doel waarnaar hij streeft - hij zit er middenin, hij leeft erin, de droom is zelfs de enige plaats waar hij echt thuis is - daarentegen zit hij onophoudelijk achter de werkelijkheid aan, die voor hem nu precies een onmogelijke en verboden wereld

is. Hij droomt van de werkelijkheid alsof een magisch obstakel hem ervan gescheiden houdt. En hij vraagt van de droom, waarin hij niet het land zonder wetten en grenzen ziet waar de romantische ziel zich in wenst te verliezen, maar juist de **exacte fantasie** die Freud heeft weten te analyseren, dat hij hem het geheim onthult van dat afschuwelijke verblijfsverbod en hem zo mogelijk het middel verschaft om het op te heffen.

Passage [J]

‘Kafka zonder ideeën’

uit: La traversée littéraire

Wanneer Kafka aan Felice Bauer schrijft, de vrouw met wie hij zich twee keer verloofd heeft en met wie hij nooit getrouwd is: ‘Trouwens, kun jij mij zeggen wie ik in werkelijkheid ben?’ schijnt hij zich over het hoofd van het meisje heen te richten tot het grote publiek van zijn toekomstige lezers en critici die op die vraag gemakkelijk voor hem een antwoord paraat hebben. Maar dat is een illusie, hij wilde geen nageslacht en als hij had kunnen voorzien dat het hem, ondanks alle voorzorgsmaatregelen, gegeven was, zou hij nog wanhopiger zijn geweest.

‘Waar het om gaat, dat zijn de mensen, niets anders dan de mensen...’ - van alle uitspraken waarvan de Kafka-exegese zich heeft meester gemaakt, is deze verreweg het minst bestudeerd. Ten onrechte evenwel, want in enkele woorden, en bij uitzondering nu eens zonder aarzeling of dubbelzinnigheid, onthult zij het vaste principe waarnaar Kafka zijn denken richt: de mensen - het gaat hier om de Oostjoden met wie Felice ten gevolge van haar Berlijnse opvoeding weinig kan beginnen. De mensen tellen oneindig veel meer dan hun overtuigingen en ideeën, of nauwkeuriger: overtuigingen en ideeën betekenen alleen maar iets voor zover ze in waarachtige mensen leven, die in alles overeenstemmen met hun waarheid. Politieke, filosofische of religieuze opvattingen, overtuigingen, meningen zijn op zichzelf van geen enkel belang, het enige wat ertoe doet zijn de krachten die ze op ieder moment in het dagelijks leven weten te stimuleren, daar waar handelen en ideaal nog niet of niet meer gescheiden zijn. Kafka's held drukt daarom nooit iets uit wat alleen maar verwijst naar een abstracte doctrine of een ideologische constructie: als misplaatst, marginaal individu, dat voortdurend in een hachelijke positie verkeert zowel ten opzichte van zichzelf als ten overstaan van elke gemeenschap, zijn de abstracte uitspraken die hij zou kunnen doen bij voorbaat van nul en gener waarde; hij is volstrekt niet in staat meningen te uiten. Daarentegen is hij genooddaakt, alle situaties van begin tot eind te doordenken en te ondergaan, alle concrete situaties waarin hij door zijn eigen neurose, maar ook door de wanorde en het bedrog van de wereld gedwongen is onophoudelijk rond te dwalen.

Zoals voor Kafka 'een boek de bijl moet zijn die de bevroren zee in ons openhakt', zo moet de idee alles doen smelten wat een vervalst innerlijk leven en een leugenachtige samenleving te zamen hebben versteend. Dat de individuele ascese te verkiezen valt boven het systeem is een idee dat Kafka natuurlijk in zijn romans en verhalen nooit met even zoveel woorden uitspreekt, hij beperkt zich ertoe het **a contrario** te demonstreren via een personage dat weliswaar beschikt over heel veel goede wil en een ijzeren logica, maar te onzeker is van zijn eigen bestaan en zelf te zeer ontworteld is om alle intellectuele vooroordelen te overwinnen, alle geruchten en veronderstellingen waarmee de rechters en de heren hun heerschappij tot in alle eeuwigheid veiligstellen. K. mislukt niet omdat hij de verkeerde weg kiest, maar omdat hij, misplaatst in de wereld en innerlijk ontstemd, de kracht niet bezit om naar zijn eigen wet te leven en zelfstandig te denken, los van de al bestaande waarheden en gestelde doctrines.

De houding van Kafka ten opzichte van de ideeën heeft onder meer een tegenstrijdigheid tot gevolg die hem al tijdens zijn leven onophoudelijk aan onbegrip blootstelt, zelfs bij degenen, vrouwen of vrienden, die het langst toegang tot zijn persoonlijk leven hadden. Aangezien ideeën veel minder zwaar wegen dan de individuele metamorfosen waartoe zij de aanzet kunnen vormen, zijn ze niet vanuit zichzelf goed of kwaad. Ze zijn allemaal evenveel waard voor zover hun formele inhoud nog niets zegt over hetgeen een individu ermee kan doen om volstrekt zichzelf te zijn, volkomen in overeenstemming met zichzelf en de doelen die het zichzelf in het leven heeft gesteld. Kafka accepteert ze daarom allemaal met een oneindige tolerantie, voor zolang het duurt, zoals de sceptische toeschouwer betaamt die eerst wil zien en dan pas kan oordelen. Maar als ideeën alleen maar tellen voor zover ze direct van invloed zijn op de concrete inrichting van het leven, mag dat niet zomaar aan het toeval worden overgelaten; het leven moet op een mogelijke verandering worden voorbereid en daartoe juist minutieus geregeld. De aard van het werk waaraan hij zich wil wijden, de mate van bevrediging die hij zijn behoeften toestaat, de manier van drinken, eten, zich kleden en verzorgen, hoe hij met zijn geld en goederen moet omgaan - over al die kwesties inzake hygiëne en discipline valt er met Kafka onmogelijk te praten. Hij is even intolerant gehecht aan een scrupuleuze naleving van deze levensregels als hij van de andere kant onverschillig staat ten opzichte van theoretische discussies waarmee geen ideeën over lichaam en ziel gemoeid zijn. Felice Bauer is vrij te denken wat zij wil over het zionisme bijvoorbeeld, maar vlees eten, een comfortabel appartement dat 's winters in verwarmd is, bont dragen en reizen eerste klas, dat zal ze allemaal niet mogen als zij met hem wil leven, dat moet zij goed weten voordat zij een onherroepelijke beslissing neemt (het is voor een belangrijk deel omdat zij niet kan besluiten deze

voorwaarden vooraf te accepteren, dat Felice haar eerste verlovings verbreekt). Als hij nog maar zijn eisen rechtvaardigde met een hecht doortimmerd systeem van metafysische of religieuze overtuigingen, maar dat is helemaal niet het geval. Hij is vegetariër zonder dat hij speciaal veel opheeft met het strenge vegetarisme; asceet zonder het geloof waar het ascetisme zijn voornaamste bestaansrecht aan ontleent, en zonder enige persoonlijke affiniteit met de mystici van de onthechting; ijverig propagandist van praktijken die door een massa sekten worden aangehangen, maar zonder ook maar enige illusie te koesteren aangaande het sektarisme en de min of meer verlichte adepten aan wier kant hij zich schijnt te scharen - Kafka heeft beslist geen ongelijk als hij zegt dat geen mens in zijn omgeving hem 'in zijn geheel' begrijpt. In zijn geheel beschikt deze kampioen van het liberalisme inzake ideeën, die in de praktijk de meest fanatieke sektariër van de zuiverheid is, over een werkelijk onbegrensde tolerantie, niet uit onverschilligheid, hij is juist bij alles betrokken met een innerlijke intensiteit die geen partij of sekte van zijn aanhangers zou durven eisen, maar op afstand, in stilte, als toeschouwer die gegrepen wordt door wat hij ziet en zich niettemin afschermt in een volstrekte neutraliteit. In werkelijkheid heeft hij grote belangstelling voor alles en iedereen: Praagse anarchist, Oostjoden, Amerika, theosofie, zionisme en in het algemeen voor alles wat zijn tijdgenoten bezighoudt - alleen kan men er niet uit concluderen voor welke kant van de wereld hij kiest, want in zijn bewondering houdt hij in het geheel geen rekening met de indelingen die de ideeëngeschiedenis en de geschiedenis zonder meer steeds maar weer aanbrengen. Hij kan afwisselend en soms zelfs tegelijkertijd bewondering opbrengen voor Kropotkin en Herzen; de acteur Löwy die hem in het jiddische theater inwijdt; Rudolf Steiner; Benjamin Franklin; Erdmuthe von Zinzendorf, de Duitse piëtiste die als vrouw van de stichter van de sekte van de Moravische broeders in zijn ogen het toonbeeld van zuiverheid is; de joodse socialist Lilli Braun, wier *Mémoires* hem zozeer begeistere dat hij overal exemplaren ervan verspreidt. Tot die bewondering is hij in staat niet uit eclecticisme, dat spreekt vanzelf, maar omdat hij, met voorbijgaan aan de oppervlakkige tegenstellingen die door de ideologie worden gecreëerd, overal onder de verkeerde ideeën het authentieke zoekt en vindt, het wezenlijke onder de rechtvaardigingen die hij achteraf bedenkt, het 'zijn' ten slotte achter de morele en spirituele etiketten die het aan het oog onttrekken. Sympathiserend met het anarchisme maar met liefde voor de geordende levens; sceptisch met een oneindig respect voor de gelovigen; radicale individualist met een intens verlangen naar gemeenschap; socialist uit behoefte aan onthechting en ongetwijfeld om dezelfde reden aangetrokken tot de sekten die het minst voelen voor de beweging - dat alles is Kafka en hij hoort nergens bij omdat als hij zich ergens bij zou aansluiten, dat een sprong over de waar-

heid heen zou betekenen. Hij hoort nergens bij, maar hij schrijft - precies tegen de heilsverkondigingen en eenheidsleuzen die in een leugenachtige wereld altijd alleen maar dienen om het bedrog in stand te houden. Hij schrijft om de valse harmonieën in de wereld te doorbreken en uiteindelijk eigenhandig te vernietigen wat toch al bezig is uiteen te vallen. Omdat hij beseft dat zijn werk vervuld is van een buitengewone subversieve gewelddadigheid, kan hij tegen zichzelf zeggen dat hij op bepaalde momenten 'bevreesder is voor de wereld dan voor zichzelf'. Dat is misschien ook een van de redenen die hem zijn laatste wil hebben ingegeven, de beschikking dat alle postume geschriften in het vuur gegooid dienden te worden.

6. Schrijven tegen het leven (Flaubert)

Kafka was een bewonderaar van Flaubert, meer dan dat: hij voelde zich de geestelijke zoon van de Franse kluizenaar (zoals hij zich langs een andere tak aan Dostojevski en Kleist verwant voelde); ook hij moest telkens weer bekennen dat het enige waarvoor hij leefde de literatuur was. En beiden onderhielden een briefwisseling met een geliefde die ze gebruikten om er hun hart bij uit te storten en die ze vreesden als belichaming van het leven dat hun schrijven in de weg stond. Marthe Robert heeft beiden dan ook als kroongetuigen kunnen opvoeren voor haar observatie hoe sinds de negentiende eeuw de literatuur de rol van de religie heeft overgenomen. In deze introductie van het werk van Marthe Robert is Flaubert enigszins onderbelicht gebleven, hoewel Robert een compleet boek aan hem besteedde, *En haine du roman* (1982), vooral als voorbeeld van haar theorie van de 'familieroman'.

Als tegenhanger van het fragment over Kafka's gespletenheid een glosse uit *La tyrannie de l'imprimé* (Livre de lectures III) over de dubbele Flaubert:

Passage [K]

Naar aanleiding van *En haine du roman* [Uit haat tegen de roman] werpt Pierre Nora een vraag op die de kritiek niet heeft opgemerkt en die ikzelf alleen maar heb aangestipt. Flaubert, zo oppert hij, moet geweten of althans vermoed hebben dat zijn brieven ooit eens zouden worden gepubliceerd; hoe komt het dan dat hij ze voor de pen weg heeft kunnen schrijven, soms in alle haast, zonder zich ook maar iets gelegen te laten liggen aan herhalingen, assonanties, foute woordkeuzes en twijfelachtige zinswendingen, terwijl hij daar in zijn romanproza voortdurend op gespist was? Die opvallende tegenstrijdigheid tussen de achteloosheid van zijn *Correspondentie*, overigens gelukkig

maar, en de 'kwellingen' die hem van de andere kant bezorgd werden door het kleinste zinnetje, kan Flaubert moeilijk ontgaan zijn, en toch schijnt hij zich er niet om bekommerd te hebben. Wat zijn idee over het lot van zijn brieven ook geweest moge zijn, het is een feit dat hij geen maatregelen heeft genomen om de publikatie ervan te verbieden of in te perken, wat de veronderstelling wettigt dat hij het misschien niet positief gewild heeft, maar er toch ook niet afkering van was dat zelfs zijn kleinste kattenbelletjes aan het nageslacht zouden worden overgeleverd. Maar dan nog, hoe die onverschilligheid voor de vorm te verklaren, die hem in zijn creatieve werk monsterlijk moet zijn voorgekomen? Een argument is zeker dat de theoreticus van de onpartijdigheid, voor wie de auteur in zijn werk moet zijn 'alsof hij nooit bestaan heeft', zijn brieven geheel vanzelfsprekend van de literatuur uitsloot, alleen al omdat ze te veel met zijn eigen leven verweven waren - omdat ze in zijn ogen geen kunst waren, telden ze uiteindelijk niet mee. Of anders dat je hier de 'twee verschillende kerels' terugvindt, van wie Flaubert zei dat hij tussen die twee heen en weer geslingerd werd; de ene die erop uit was het leven volop aan te grijpen en weer te geven, de andere die de droom nastreefde van een ascetische kunst, die bijna steriele vormen aannam door haar eigen schoonheid. In dat geval zou de eerste, door volop zijn hart te luchten in zijn brieven, zich schadeloos hebben gesteld voor de ondraaglijke dwang die de tweede zichzelf had aangedaan. Hoe dan ook, de dubbelzinnigheid wordt er niet door opgeheven, een bewijs te meer dat de zuiverste, de echtste, integerste van alle schrijvers in staat is zich in tweeën te splitsen en zo de resten te laten zien van de komediant die ernaar verlangt zichzelf te vertonen. (Op dezelfde wijze laat Kafka in zijn testament weten dat al zijn postume werken verbrand moeten worden, maar hij vertrouwt die taak toe aan de enige persoon van wie hij pertinent weet dat hij niet het kleinste stukje papier van hem zal kunnen vernietigen; inderdaad schrijft hij in zijn laatste verhalen juist een gruwelijke satire op de onverbeterlijke komediant die hij in zichzelf ontdekte onder zijn verlangen naar absolute zuiverheid.)

7. Postscriptum

Bij wijze van slot nog eenmaal de vraag van het begin: Wat is er waar aan of in de literatuur? In een gesprek met het blad Magazine littéraire (1983) zei Marthe Robert het volgende, wat misschien tevens een tip van de sluier oplicht - want wat is het geheim van de literatuur? Niet een verborgen boodschap of betekenis, maar hoe het werkt: hoe de gedaanteverandering plaatsvindt van werkelijkheid in geschreven werkelijkheid die de vergelijking met de zogenaamde echte met glans kan doorstaan.

Passage [L]

Je zou kunnen zeggen: dat is de wens om literatuur te maken, dat is de wens van de schrijver, wie het ook is, om iets te creëren dat tegelijk hij zelf is, wat het meest intieme, diepe en persoonlijke aan hem is, en daarvan iets te maken dat universeel te genieten is. Iedere keer dat dit project tot een goed einde wordt gebracht, zijn wij getuige van de geboorte van een meesterwerk. Dat is het geheim van de stijl, want het is de stijl die deze transformatie, deze overgang mogelijk maakt van het meest particuliere naar het meest algemene, die het mogelijk maakt de meest egoïstische stof te gebruiken, in hoge mate gekenmerkt door innerlijke trivialiteit of zelfs barbaarsheid, en er toch iets van te maken waar een groot deel van de stervelingen iets aan heeft, een heel kostbaar goed. Wat betreft het zoeken van een andere werkelijkheid in datgene wat er in boeken geschreven wordt, geloof ik dat dat een illusie is, die we graag koesteren, dat wel, omdat we die ongetwijfeld tot op zekere hoogte nodig hebben, maar die niettemin een illusie blijft. De romanschrijver geeft geen enkele waarheid door, behalve de wereld die hij met de middelen van zijn kunst geschapen heeft.

Zonder vraagteken is de waarheid in de titel van het tweede leesboek, *La vérité littéraire*, een ijdele droom, alleen geldig in de zin van Don Quichot zoals geciteerd in het motto van dit stuk; en als het al geen explosief woord is, literaire waarheid, geruststellend zal het ook niet gauw zijn, tenminste niet voor de lezer die eerst wil zien en dan geloven. Aan Marthe Robert daarover het laatste woord met een passage uit het zojuist genoemde boek. Andermaal gaat een vooroordeel in rook op: literatuur zou ons weerbaar maken?

Passage [M]

Niet alleen is de literatuur geen toevluchtsoord voor de vereende vijandelijkheden van de natuur en de samenleving, bovendien staat degene die van haar bescherming vraagt alleen maar weerlozer tegenover de brute krachten van het leven. Nauwelijks zet hij een stap buiten zijn vertrouwde hol of de hele wereld springt hem op z'n nek; hij merkt dan dat zijn verschansing in de literatuur hem helemaal geen dikkere huid bezorgd heeft, maar integendeel zijn huid nog dunner heeft gemaakt en niet gedeeltelijk gevoelloos zoals hij misschien hoopte, hij is gewoonweg van alle huid ontdaan.

Hank Geerts
Mila Haugová
Poëzie

Mila Haugová, geboren op 14 juni 1942 te Boedapest, woont en werkt in Bratislava, Slowakije. Zij is gescheiden, heeft een dochter van drieëntwintig, Elvira, en een tekkel, Aischi. Sinds tien jaar is zij als redactrice verbonden aan het gerenommeerde Slowaakse literair-kritische tijdschrift *Romboid* [benaming van een meetkundige vorm en kristalstructuur, zo genoemd naar een dichtbundel uit 1932 van de Slowaakse avantgardistische dichter Ladislav Novomesky; 1904-1976].



*Genese van het geheugenschrift:
een krachtige alt tracht te zingen
herinneringen te bewaren.*

*Primitiefvoelvermogen van vingers;
elektriciteit leidt het ritme der tederheid.*

*het ruilen van geuren;
bloesem, schuim, rook.
Het abc van achteren naar voren.*



Kiemen

*Uit zwart zijn wij,
mengsel van bloed, kristallen,
verstand en verdriet.
Doorweefd heeft ons de dag
met geslepen glans,
in gesloten herinnering
gevogelte, vis, amoebe -
Samen hangt slechts de nacht.
De dag rijpt voor ons
in de slaap.
Morgenmembraan -
Zuiver plantencredo -
Vreugde.
'Niet slechts een straal die het
oppervlak beroert, maar
een straal die er
doorheen dringt -'*

Verval halftijds

*Skelet van mijn skelet.
Bloed van mijn bloed.
Wie bemint, vraagt niet.*

*Hier!
'Drink van mijn wijn, eet van mijn brood.'*

*O, leeg groen der wateren!
De plek, waar je stenen in de afgrond werpt,
de plek, die niemand je afneemt -*

*... het stof van Mozarts botten.
Een wit graf.*

Alfa waarschuwt de man

*Verschuil je, je doden zijn gekomen.
Verschuil je in de diepe bron,
verschuil je in de afgrond,
in de sterren, in woorden - - -
Gekomen zijn allen die je beminde in korte
voorbije levens.*

*Allengs verdwijnt de man,
eerst de glimlach, dan de stem,
ogen, gebaren, schreden - - -
Hij keert weer... als God,
die vergat van elkaar te scheiden
nacht en dag, vuur en water, man en vrouw.*

*kieren in de wind, geur
van de eenhoorn, een aanwezigheid,
voor jou onvermoed: nogmaals de kinderjaren,
opname van nabij: uit het donkere water
doemen onder ons vleugels op, noem nooit
de naam in het bijzijn van oningewijden: met jou
zijn hele zinnen niet nodig: vertrouwd
we kennen elkaar nader uit het oneindige.*

*dier in het donker
harsen, scherp geurende schorsen
het ademen van de zuivere syllaben
van het hart: je heeft een fijnere
trilling: hoe zou ik, blind,
moeten zien, van hieruit
is alles ver weg.*

Odi et Amo

*Slechts de warmte van je lichaam beminnen,
weinig behoeven,
niets hebben,
dan jouw adem
en hand die mijn lichaam omsluit.*

*Twee pijnen van één wond,
beminnen - vleesetend gras.
Getweendeeld in mezelf door jou.*

*Slechts een beven,
door het sterven een striem tot bloedens toe.
Naakt en precies,
dicht op het bot.
Zonder veren van meelij en deernis.*

Uit Heldere dagen

Verlangen

*Graag had ik
de vos in de hest gezien,
wanneer haarjongen haar ontgroeien,
wanneer haar roestbruine yacht zich verdicht,
wanneer haar bloed haar weer lokt,
wanneer het lege veld haar weer kwelt,
wanneer ze in een oktobernacht
huilt om haar gezelschap
en haar glanzende, ruige yacht
oplicht in de diamanten vrieskou van de volle maan.*

Uit Heldere dagen

Geuren ruilen

*Dauwdruppel wordt spiegel.
Een sterrenbeeld knielt in het zand.
Overschreden is de drempel der tederheid.
Het primitieve voelvermogen der vingers groeit.
Het geuren ruilen begint.
Man wil vrouw.
Vrouw wil man.
Hij wil van haar alles wat hij zelf niet heeft.
Zij wil zijn stem kussen.*

Uit Heldere dagen;

Aan mijn dochter over de liefde

*Ik kanje er niets over zeggen,
maar eens zal voor de deur je weg liggen,
en je zal niet eens je kleren mogen pakken,
niet je moeder, niet je vader kunnen groeten,
naamloze, je krijgt een naam,
je opent,
in de plotselinge, korte kier zieje,
donkere, ondoorzichtige waterers,
de weerschijn van een matte ster,
dat beminde, ongekende,
en je redt het slechts
je lippen to openen.*

Uit Heldere dagen

Vertaling Hank Geerts

Van Mila Haugová verschenen de volgende dichtbundels in het Slowaaks

Hrdzavá hlina	<i>Roestbruine klet</i> , 1980
Premenlivý povrch	<i>Veranderlijk oppervlak</i> , 1981
Mozná neha	<i>Mogelijke tederheid</i>
Cisté dny	<i>Heldere dagen</i> , 1990
Praláska	<i>Oerliefde</i> , 1991
Nostalgia	<i>Nostalgie</i> , 1993
Dáma s jednorožcem	<i>De dame met de eenhoorn</i> , 1995

Zij vertaalde de volgende titels

Sylvia Plath	<i>Luna a tis</i> , 1986
Shuntaro Tanikawa	<i>Poludnie duse</i> [in samenwerking met K Mikulová]
Starojaponská lyrika	<i>Oudjapanse lyriek</i> [in samenwerking met Fumiko Kuwahara]
Záhyby reci	<i>Sprachfalten</i> [Oostenrijkse experimentele poëzie]

In tijdschriften verschenen vertalingen van haar van werk van I Bachmann, F Mayrocker, A Nemes-Nagy, S Kirsch, T Hughes, P Celan

*Le corps est le corps
it est seul
et n'a pas besoin d'organe
le corps n'est jamais un organisme
les organismes sont les ennemis du corps.*

Antonin Artaud

Truusje van de Kamp

Chris Delville

Portfolio

A state of emptiness in front of a growing flower

De beeldend kunstenaar Chris Delville (Luik, 1957) werkt en woont in Brussel. Sinds 1984 exposeert zij regelmatig - alleen of met anderen. Opvallend aan haar werk is het ontbreken van een perspectief, van een hiërarchie. Iedere tekening, elk schilderij, iedere gravure beweegt zich in een plat vlak, waardoor wordt benadrukt dat het afgebeelde nergens anders bestaat dan binnen de omtrek van dat wat we kunnen zien. De getekende wereld toont een eigen universum, heeft een eigen geschiedenis en een eigen aura. Het is een universum dat zichzelf manifesteert: al tekenend komt het tevoorschijn, het wordt zichtbaar, daar is het in al zijn fragiele schoonheid. Het is een wereld die Chris Delville ontdekt op hetzelfde moment dat ze haar ontwerpt.

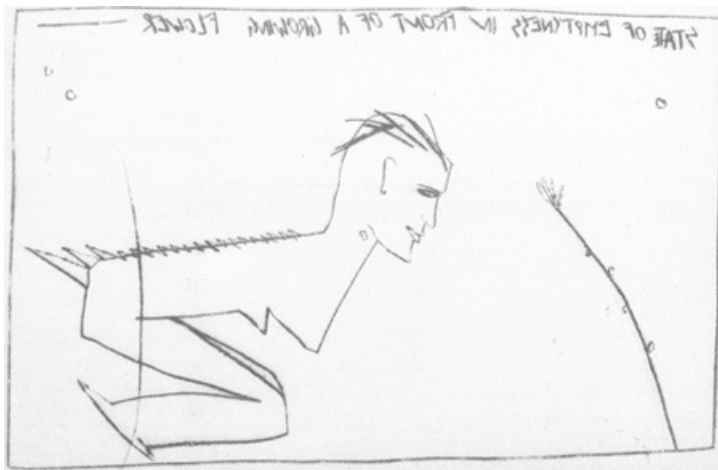
Binnen dit universum bestaan de lichamen van de getekende figuren - vrouwen wier buiken de wereld dragen - uit lijnen, scherp als een mes, traag en met precisie door Chris Delville gesneden in het naakte vlees van het papier. Het lichaam openbaart zich in haar werk als een contour, een grens, een limiet tussen de leegte binnen en de leegte buiten, tussen dat wat het zal kunnen zijn en dat wat het niet zal kunnen zijn. Doordat de ruimte om en in de figuren vaak in primitieve kleuren is aangebracht, worden die contrasten tussen binnen en buiten nog eens versterkt en krijgt het geheel tegelijkertijd iets onwerkelijks, iets mythisch.

De in lijnen veranderde lichamen omschrijft Chris Delville zelf als onbewoonde lichamen, hol en evident. Met deze benaming verwijst zij tevens naar de notie van het orgaanloze lichaam, zoals de filosofen Gilles Deleuze en Felix Guattari dat bijvoorbeeld uiteenzetten in hun boek *L'Anti-Oedipe*. Het zijn lichamen op zoek naar de nulgraad van het verlangen, naar de mogelijke, intensieve belevenissen en passies van het lichaam.

Deze zoektocht heeft Chris Delville vol humor, maar ook met een trieste ernst, neergezet als een intiem en broos verhaal. Een reis die trouwens niet zonder gevaar is, die verontrustend en gewelddadig is, en waar moed voor nodig is. '*Bonjour vertige - Traverser la vie avec courage*', staat bovenaan een van de hier afgebeelde tekeningen te lezen.

De zin van het verhaal ontstaat uit de ontmoeting van krachten die continu op elkaar inwerken en differentieel worden. Zo confronteren in het werk van Chris Delville de lichamen hun leegte bijvoorbeeld met bloeiende bloemen zoals de eerste afbeelding laat zien. Tijdens hun zoektocht worden de lichamen bovendien bezocht door een stoet van fabeldieren en obscure engelen. En daarnaast worden de lichamen die door de getekende lijnen als edelstenen in de ruimte van het papier zijn gezet opdat niets aan het onbewoonde, lege lichaam ontsnapt, bedreigd doordat zij elkaar het hoofd bieden, elkaar trotseren, tarten, uitdagen. De veiligheid en zekerheid van hun lijnen wordt hierdoor ondermijnd; ze veranderen in knetterende elektriciteitsdraden. En wij betreden een complex gebied waarbinnen alles aan een draadje hangt en balanceert tussen het wezenlijke en het verlangen: de lijnen sluiten de lichamen niet alleen in de veilige beslotenheid van hun innerlijke ruimte op, maar kunnen ook met een pennestreek doorkruist en gepasseerd worden. Een avontuur vol risico's, dat plaatsvindt op knooppunten waar alles steeds opnieuw kan beginnen, waar alles zich voortdurend kan vernieuwen, waar niets wordt herhaald, waar sporen worden gewist, maar waar ook het gevaar van waanzin en zelfdestructie voortdurend op de loer ligt. Het is niet voor niets dat de lichamen zweven en hooguit met hun tenen contact hebben met de vaste grond.

In haar schilderijen, haar tekeningen bedient Chris Delville zich ook van een bescheiden handschrift. Zij houdt ervan te schrijven, een '*peinture bavarde*' te maken en zo een beetje uit te leggen, of liever te vertellen hoe het uiteindelijke produkt tot stand is gekomen, zonder dat de tekst als een gids fungeert voor het geschilderde reisverhaal. Omdat het onderwerp eerst picturaal is, zijn de woorden moeilijk leesbaar, omgekeerd, verdraaid of in spiegelschrift neergeschreven. Voor het geschrevene geldt hetzelfde als voor de flarden zinnen van een opera. Het geschrevene is geen formule die weerspiegeld wordt in de tekening, het is een gestolde massa die ontsnapt - de zinnen of woorden zijn ingeschreven in de stroom van het ontwerp, zij zijn zowel een lijn als een betekenis die misschien geen weerklank vindt, maar niettemin bijdraagt aan het antieke en actuele verhaal dat Chris Delville in al zijn ontroerende en onrustbarende schoonheid vertelt, van de mens die telkens weer uiting wil geven aan zijn woede en hartstocht.



STATE OF EMPTINESS **1990** 21 x 14 CM DROGE NAALD-ETS



BONJOUR VERTIGE - TRAVERSER LA VIE AVEC COURAGE **1994** 40 x 50 CM MIXED MEDIA



PAPIER DE RIZ 1994 40 x 50 CM MIXED MEDIA



BRUN TERRE GRASSE **1994** 40 x 50 CM MIXED MEDIA



DES FLEURS, DES BANANES, DES ORANGES **1994** 40 x 50 CM MIXED MEDIA



LE PARDON 1 **1994** 40 x 50 CM MIXED MEDIA



TOUTES TES MÈRES 1990 60 x 40 CM MIXED MEDIA

rekkingen tussen wat geschreven is
it. In deze bundel die ik leesboek no
kritiek te bedrijven, zelfs niet in de
l ziet het er in bepaalde categorieën
onderzocht fonds zij nog altijd haar on



GRANIT CALCAIRE GRÈS **1991** 21 x 29,7 CM MIXED MEDIA



Lilian Faschinger
Foto Jan H Myslkin

Christiane Kuby
Een huis, een mens, een glas
Over de verhalen van Lilian Faschinger

Lilian Faschinger werd geboren in 1950 in het Oostenrijkse Karinthië en woont tegenwoordig in Parijs. Daar schreef ze ook haar laatste, onlangs verschenen roman **Magdalena** Sunderin. Zoals Ingeborg Bachmann in Rome moest leven om over Wenen te kunnen schrijven, zo schijnt ook Lilian Faschinger de geografische afstand nodig te hebben om over dat te kunnen schrijven wat haar aan het hart gaat. De poging om de, zeker in het katholieke Oostenrijk bijzonder hardnekkig aanwezige, rolpatronen op een lichtvoetige manier aan de kaak te stellen, loopt sinds haar debuutroman **Die neue Scheherezade** (1986) als een rode draad door haar boeken. Agressie en humor houden elkaar daarbij in evenwicht.

In **Die neue Scheherezade** overheerst de humor. De hoofdfiguur geeft onder andere een geestige beschrijving van haar liefdesverhouding met Christo, een kunstenaar die, zoals te verwachten valt, ook in zijn rol van minnaar zijn obsessie met het inpakken van alles wat hem fascineert niet kan verloochenen. (Dit al eerder vertaalde fragment is te lezen in **De Brakke Hond**, 36, 1992).

De verhalen uit de in 1993 verschenen bundel *Frau mit drei Flugzeugen* hebben een grote suggestieve kracht. In korte zinnen zet Faschinger een karakter neer, een milieu, een sfeer. Haar tempo is verstild en bedachtzaam. Achter het medegedeelde leeft een enorme spanning omdat er veel wordt weggelaten; het meeste blijft onuitgesproken. Faschinger beschrijft de buitenkant. Nauwkeurig beschrijft ze voorwerpen, gebaren, een huis, een ruimte, hoe een glas wordt neergezet op een bar. Al lezende krijg je al snel het gevoel in een filmscène te zijn terechtgekomen. Je weet niet wat er omgaat in de mensen die deze verhalen bevolken. Hun eigen drijfveren kennen ze nauwelijks; van een

ander weten ze al helemaal niets af. Gesloten werelden zijn het, met hier en daar een deur op een kier: mensen raken elkaar even aan, herkennen iets en verwijderen zich weer. Ze fascineren omdat ze hun geheim bewaren.

Faschinger beheerst de kunst om je al met de eerste zin haar wereld binnen te lokken, de wereld van het verhaal. Een bijzonder mooi voorbeeld daarvan is het in dit nummer gepubliceerde verhaal 'Jonas' uit de bundel *Frau mit drei Flugzeugen*. Het zet in met een regennacht in een grote stad, die echter snel plaats maakt voor de werkelijkheid van een bioscoopzaal waar we met de held, en met evenveel tegenzin als hij, ook weer uitstappen waarna we ons met hem over het felle licht van een stralende namiddag op straat verbazen. De scènes volgen elkaar op met filmische precisie, alles is zeer visueel beschreven en beweegt als in *slow motion*. Dat correspondeert weer met het doelloze dwalen van Jonas door de stad, met zijn door een walkman onderstreepte isolement en met zijn passiviteit, die duidt op concentratie op een innerlijke wereld. Die passiviteit gaat soms ver: zo wordt de lichamelijke agressie van een man in een eetcafé in 't geheel niet beantwoord door Jonas. Hij blijft luisteren naar de pianomuziek van Bach op zijn walkman, en zijn woede komt slechts achteraf in nauwelijks waarneembare gebaren tot uiting.

Ook in andere verhalen ligt onderdrukte woede op de loer. De figuren van Faschinger gaan het uiten van heftige emoties uit de weg, zoals ze ook elkaar ontwijken. De man die zijn vrouw 's nachts stiekem verlaat, na veertig jaar ongelukkig getrouwd te zijn geweest; het net getrouwde meisje dat zich, geobsedeerd door jaloezie op een vroegere geliefde van haar man, van hem terugtrekt; de veertigjarige dochter die zich aan de moederlijke macht onttrekt door van het dorp naar de stad te verhuizen: in al deze verhalen ontwijken mensen zoveel mogelijk de botsing met de ander, maar in de ruimte waarin hun leven zich afspeelt, is de spanning overduidelijk voelbaar.

De kracht van Lilian Faschinger ligt in de manier waarop zij de gesloten innerlijke wereld van haar figuren *suggereert*. De verhalen zijn uiterst gevoelige, genuanceerde schetsen die een sterke indruk nalaten omdat licht en schaduw in de juiste verhouding tot elkaar staan.

In haar laatste, veelgeprezen roman **Magdalena Sünderin**, een schelmenroman in de nog jonge traditie van romans over vrouwelijke *serial-killers*,

heeft Faschinger voor een andere benadering gekozen. In deze roman overheersen agressie, woede en wraak, wat echter in literair opzicht weinig subtiels oplevert. Het is dan ook te hopen dat Faschinger in haar volgende boek de oude draad weer op zal pakken en de zogenaamd weerbare heldinnen in hun kletterende wapenrusting, zoals ze die in **Magdalena Sünderin** opvoert, aan anderen overlaat.

de literatuur en vooral over de exacte
in de teksten en zelfs niet met hun k
plan werken en auteurs te behandele
g, ongrijpbaar en onbegrijpelijk is, c
sociale macht baseert en uit welk ste

Lilian Faschinger

Jonas

De ruitewisser gaat heen en weer. De auto rijdt door de grote stad. Je ziet de contouren van het hoofd van de chauffeur. De regen die over de voorruit stroomt, lost de zichtbare wereld op waarin de chauffeur rijdt. Het is nacht. Rode, groene, gele, witte lichten bewegen, smelten samen, vervloeien tot grote vlekken. De chauffeur drukt op een knop van de autoradio. Hij beweegt zijn lippen.

Pianoklanken stijgen en dalen, stijgen en dalen volgens een heldere reeks. In de bioscoopzaal wiegt Jonas zijn hoofd langzaam van voor naar achter. Hij heft zijn handen en zet de met zwart schuimrubber beklede oortelefoon van de walkman goed. De auto op het scherm stopt. De chauffeur stapt uit, sluit de auto af en loopt snel, met opgetrokken schouders, zijn handen in de zakken van zijn bruine leren jas, in de richting van een groen neonbord. CINEMA ROYAL. Onder het afdak van de bioscoop staan mensen te dringen. De man rekt zijn hals, alsof hij iemand zoekt. Hij loopt op een jonge blonde vrouw toe met lang sluik haar dat onderaan naar buiten is gekruld. De vrouw draagt een getailleerd rood mantelpak met korte rok en witte overhemdblouse. Haar gezicht is een meisjesgezicht. De man blijft voor haar staan en glimlacht. Hij beweegt zijn lippen. Hij sluit zijn mond. Nu beweegt de vrouw haar lippen.

Het muziekstuk eindigt met een reeks almaar hoger stijgende tonen. Na een pauze, die met witte ruis is gevuld, begint een nieuw stuk met drie krachtig op de piano aangeslagen lage klanken. Jonas sluit zijn ogen en concentreert zich een poos op de muziek. Hij doet zijn ogen pas weer open wanneer hij iemand langs zijn knieën voelt voorbijschuiven. Hij ziet hoe namen in goed leesbare drukletters bovenaan het scherm verschijnen, langzaam naar beneden glijden en onderaan weer verdwijnen. In de bioscoopzaal knippen de lichten aan. Elk van de drie andere bezoekers, met wie hij de film heeft bekeken, verlaat de zaal door een andere uitgang. Jonas gaat naar buiten. Hij staat verbaasd over het heldere middaglicht. De hemel is hoog en bleekblauw. Er waait een koude wind.

Jonas slaat de kraag van zijn zwarte leren jas op en knoopt die dicht. De walkman is vastgemaakt aan de riem van zijn zwarte spijkerbroek. Tussen de rode voering w van zijn leren jas en de grijze wollen pullover loopt het dunne snoer dwars

over zijn bovenlijf. Een jongeman die hij oppervlakkig kent, wacht voor de bioscoop. De jongeman spreekt hem aan en klopt hem op zijn schouder. Jonas verstaat niet wat hij zegt. Hij groet hem vriendelijk en loopt door, zonder de walkman af te nemen. De filmbeelden spelen door zijn hoofd. Ze overlappen de beelden die hij voor zich ziet: een brede straat, waarover vier rijen auto's langzaam voortbewegen. Jonas baant zich een weg tussen de auto's door. Aan de andere kant van de straat laat hij zich hossebossend op de stroom van voetgangers meedrijven. Iemand trekt aan zijn mouw. Het is een vrouwtje met een bruin gezicht in een veelkleurige jurk. Zij heeft een rode vergulde hoofddoek omgeknoopt, waaruit een lange donkere vlecht hangt. Op haar rug draagt zij een klein kind. Jonas blijft staan en kijkt omlaag naar de vrouw. Zij kijkt hem vragend aan en steekt haar handpalmen als een kommetje naar hem uit. Jonas schiet in de binnenzak van zijn jas en legt een bankbiljet in de holle handen van de vrouw. De vrouw neemt zijn linkerhand. Zij wijst naar de handlijnen en spreekt hem toe. Jonas denkt eraan om de walkman iets zachter te zetten. Hij doet het niet. Hij hoort de pianomuziek van Bach. Het vrouwtje glimlacht naar hem omhoog en haalt een verfrommelde papieren zakdoek tussen de vouwen van haar lange, wijde rok vandaan. Zij toont hem een klein stukje glas dat in het papier is gewikkeld, legt het terug en drukt de papieren zakdoek in zijn hand. Dan maakt zij een kruisteken over hem en verdwijnt in de menigte. Jonas stopt het geschenk in zijn broekzak en laat zich weer voortdrijven. Hij kijkt in de gezichten die op hem afkomen. Daaronder bevinden zich ook de twee gezichten van het paar uit de film. Zij duiken op en verdwijnen. Bij het verkeerslicht voor voetgangers staan de mensen dicht opeen. Jonas draait de muziek harder. Hij weet niet waar hij heen wil. Hij laat zich meedrijven, daalt de trap naar een metrostation af en stapt op de trein die net binnenloopt. Tegenover hem zit een vrouw in een goudglanzend broekpak. De vrouw leest een krant. BETROKKENHEID CIA BEWEZEN staat in grote zwarte letters op de eerste bladzijde. Tussen twee stations blijft de trein onder de grond staan. Hij blijft lang staan. De mensen staren voor zich uit. Jonas ziet dat ze niet spreken. De vrouw in goudglanzend broekpak leest. Zij slaat het blad niet om. Zij laat de krant in haar schoot zakken. Zij zucht en valt voorover op zijn knie, glijdt dan verder tot zij naast hem op de grond ligt. Er komt beweging in de metro. Jonas probeert de vrouw op de zitbank te heffen. Een man helpt hem. Ze leggen de vrouw op de bank. Ze schuiven de jas van de man onder haar hoofd. De vrouw ligt op haar rug. Haar benen hangen

over de bank aan de kant van het middenpad. De toppen van haar schoenen raken net de grond. Het zijn zwarte schoenen met hoge hakken. Jonas neemt de walkman niet af wanneer de man tegen hem spreekt.

Zo meteen is zij weer beter, zegt hij en stapt uit.

Hij loopt door de betegelde gangen. Hij ziet hoe een man een vrouw bij haar schouders pakt en haar dooreenschudt. Hij staat op de roltrap die naar boven loopt. Hij bekijkt de affiches tegen de muren naast de roltrap. Een mooie vrouw in een witte cape zit op een wit paard. Voor een bruinieren fauteuil en een open haardvuur staan op een glimmend bruine tafel een stralend groene fles en een fonkelend kristallen glas. Een man met een pruik van golvende krullen zit in de toga van een rechter achter het stuur van een Japanse auto. Een meisje in een rooskleurige pyjama buigt zich voorover naar een zwarte kat. Een man en een vrouw omhelzen elkaar op de rand van een fontein. Twee zwijntjes staan op hun achterpoten tegen een laag houten hek en glimlachen.

Jonas stapt de straat op en loopt voort. Hier is het rustiger. Op enige afstand ziet hij een uithangbord met het opschrift SPEELSALON. Hij loopt erheen, opent de deur en treedt een grote ruimte zonder ramen binnen. De veelkleurige lichten van de speelautomaten knipperen in zijn ogen. Buiten hem is er niemand. De ene speelautomaat staat naast de andere. Jonas kiest een automaat uit en werpt er een munt in. Voor hij begint te spelen, draait hij de walkman harder. Hij leunt met zijn onderlijf tegen de gladde voorkant van de automaat. Soms heft hij de automaat een weinig op om de bal beter in de gewenste baan te sturen. Hij wint een vrije beurt. Hij maakt er geen gebruik van. Ineens is hem te binnen geschoten waar hij heen wil. Hij verlaat de speelsalon en slaat rechtsaf. Hij kijkt naar de etalages van de winkeltjes. Hij ziet onder het stof geraakte blikjes tonijn en potjes jam. Hij ziet een bord met het opschrift WERK OP MAAT, met daarnaast vier afzonderlijke schoenen en twee tubes schoensmeer. Hij ziet ouderwetse gebreide jurken met bruine en beige strepen op levensgrote poppen met zorgvuldig beschilde gezichten. Hij loopt langs een muur. Hij neemt een spuitbus uit de zak van zijn leren jas. Hij drukt op de verstuur en houdt de bus bij het lopen zo dat er een lange zwarte streep op de muur ontstaat. Onder een viaduct van de stadstram blijft hij staan en spuit de woorden JOHANN SEBASTIAN BACH op de muur. Met deze drie woorden vult hij de hele oppervlakte van de muur onder de sporen. Ondanks de luide pianomuziek hoort hij dof het gedruis van de tram die ju boven hem passeert.

Zo'n vijftig meter voorbij de tunnel stuit hij op een hoog traliehek. In een cirkelboog staat RIJKSPSYCHIATRISCHE INSTELLING boven de poort. Jonas duwt de poort open en gaat langs een klein wachthuis. De man in het huisje kijkt even op. Jonas bevindt zich op een uitgestrekt ommuurd terrein, waarop met een vaste regelmaat mooie en oude, kwadratisch gebouwde huizen zijn geordend. Een aantal ervan hebben gelijkvloers gelegen terrassen of glazen veranda's. Grindpaden verbinden het ene paviljoen met het volgende. Tussen de huizen liggen groene plekken met hoge oude bomen.

Jonas draait de walkman zachter. Hij kijkt omhoog naar de hemel. De zon is ondergegaan. De kale boomtakken en de televisieantennes op de platte daken van de paviljoens steken zwart af tegen het gloeiende rood in het westen. Ongeschoren mannen met grijze gezichten komen in lichtblauwe pyjama's en gestreepte kamerjassen voorbij.

Jonas gaat zitten op een van de smeedijzeren banken. Op de bank naast hem zitten twee van deze mannen. Een van hen stroopt de mouw van zijn kamerjas en de mouw van zijn pyjama op, en toont de ander iets op zijn arm. De ander bevoelt diens arm en vertrekt zijn tandeloze mond tot zoiets als een lach.

Jonas wacht. Wanneer de eerste vlucht kraaien met een hoge boog over de muur van de inrichting vliegt, haalt hij de oortelefoon van zijn hoofd zodat die om zijn hals hangt. De vlucht strijkt op een van de kale bomen neer. De honderden kraaien op de boom zien eruit als loof. Zich uittrekkend, vervormend, samendrukkend trekken nog meer zwermen naderbij. Jonas spreidt zijn armen over de rugleuning van de bank en laat zijn hoofd achterover rusten. Het gekras van de kraaien dringt van alle kanten in zijn oren. Geleidelijk strijken steeds meer vogels op de bomen en de antennes neer. De zwermen verduisteren de rode avondhemel. Kreten en vleugelslagen beheersen de lucht.

Jonas glimlacht. Hij ziet dit schouwspel niet voor het eerst. Duizenden bonte kraaien komen hier bijeen. Ze slapen op de bomen en de antennes. De grindpaden, muren en trappen zijn bedekt met hun lichte gedroogde drek. Jonas ziet hoe ze steeds groter worden. Hij ziet hoe ze de mensen met hun scherpe snavels aanvallen en recht in het gezicht vliegen. Hij ziet hoe ze de mensen met hun klauwen bij de nek pakken, in de hemelen opheffen en naar de Russische steppen meevoeren. Hij sluit zijn ogen en luistert naar de muziek van de bonte kraaien.

Het is donker. Jonas wacht bij een tramhalte. Hij ziet de tram van ver aankomen. De tram is helverlicht. Jonas stapt in en gaat zitten op een van de smalle houten planken waaruit de banken bestaan. Het is warm in de tram. De radiators zijn onder de zitplaatsen aangebracht, de warmte stijgt op door de spleten tussen de planken. Buiten hem en de bestuurder zijn er maar twee personen in de tram. Het zijn twee nonnen in lange donkerblauwe ordeklaren. Om het hoofd dragen ze een kunstig gevouwen witte doek. Jonas ziet dat een van beide nonnen uit het verre Oosten afkomstig moet zijn. Zij is jong en dik, en heeft een rond, bruin, zuur gezicht. De tweede non is omstreeks de vijftig, lang en mager. Zij heeft een heldere en stralende blik, een dunne mond die aan de hoeken opwaarts krult. Haar wangen, voorhoofd en slapen zijn vol rimpels. Zij helt over naar de jongere non, legt een hand op haar dij, zegt iets en lacht. Jonas zou haar graag horen lachen. Hij heeft alweer de walkman opgezet en neemt die niet af. Hij kijkt uit het raam. Het heeft even geregend, de straten blinken zwart. Zoals in de film die Jonas heeft gezien, worden de lichten in de natheid weerspiegeld. Het gezicht van de blonde jonge vrouw uit de film duikt in de omlijsting van het raam op. Het rood, geel en groen van koplampen, lichtreclames, verkeerslichten en straatlantaarns trekken door het gezicht heen. Het gezicht van de blonde jonge vrouw uit de film doet hem aan het gezicht van het meisje denken. Jonas draait de walkman harder.

De nonnen stappen bij dezelfde tramhalte uit als hij. Hij reikt de lange, magere non de hand en helpt haar van het opstapje op het trottoir. Hij loopt een eindje door de straat, stapt dan een eethuis binnen met een gulden schoen boven de deur. Walm en lawaai slaan hem in het gezicht. Hij gaat naar de enige tafel die nog vrij is, een grote houten tafel zonder tafelkleed naast een jukebox. Voor hij plaats neemt, laat hij zijn ogen over de deels met blauwe balpen, deels met een oude typemachine beschreven kaartjes in de jukebox glijden. De bovenste helft van de meeste getypte woorden is zwart, de onderste rood. De O is nauwelijks waarneembaar. De achtergrond van de jukebox straalt blauw als mooi glas. Jonas werpt twee munten in de automaat en drukt op de toets naast de woorden AS TEARS GO BY EN ROLLING STONES. Hij hoort niet of het lied wordt gespeeld. Hij gaat zitten aan de tafel. Een kelner met een wit schort voor zijn dikke buik, een massief hoofd en een zware dubbele kin poot zijn handen op de tafel neer en kijkt Jonas vragend aan. Jonas bestelt spaghetti en pils. De muziek in de walkman houdt op. Jonas doet de walkman van zijn riem en hij draait de cassette om. Dan maakt hij het apparaat weer vast aan zijn riem.

De mannen aan de tafel naast hem draaien zich naar hem om en lachen. Jonas eet en drinkt snel. Hij heeft zijn leren jas uitgedaan. Het snoer van de walkman hangt over zijn pullover. Het hindert hem niet bij het eten. De mannen aan de tafel naast hem drinken bier uit grote glazen. Ze bewegen hun lippen en vertrekken hun gezichten. Telkens weer kijken ze in de richting van Jonas. Een van de mannen staat op en komt dichterbij. Hij blijft naast Jonas staan en spreekt hem aan. Jonas draait de walkman zachter. Uit de verte hoort hij de woorden van de man.

Doe dat ding van je hoofd, arrogante zak, zegt de man. Hier moeten we dat niet hebben.

Jonas zet de walkman harder. De man spreekt voort zonder dat Jonas verstaat wat hij zegt. Jonas brengt het laatste restje spaghetti met de vork naar zijn mond. De man slaat de vork uit zijn hand. De waard, die achter de tapkast bier in een glas schenkt, kijkt naar hen. Jonas neemt zijn bierglas. De man slaat het glas uit zijn hand. De kelner met de dubbele kin blijft bruusk staan. De man probeert Jonas de walkman van het hoofd te rukken. Jonas houdt het snoer vast. De man pakt Jonas bij de haren en duwt diens hoofd voorover tot zijn voorhoofd en neusrug tegen het bijna leeg gegeten bord slaan. Dan rukt hij diens hoofd weer omhoog. Rode saus druipt over het voorhoofd. Zonder weerstand te bieden laat Jonas zijn hoofd een tweede keer in het porseleinen bord drukken. Hij houdt het snoer vast. Hij verzet zich niet. De gasten, de kelner en de waard slaan het voorval gade. Ze grijpen niet in. Pas wanneer de man Jonas loslaat en naar zijn tafel terugkeert, gaat de waard op hem af en spreekt hem toe. Hij leidt hem naar de deur. De man gaat.

Met het papieren servet veegt Jonas de saus van zijn voorhoofd. Met een handbeweging maakt hij de kelner duidelijk dat hij wil betalen. Hij ziet de verontschuldigende gebaren van de kelner. Hij hoort de muziek van Bach. Hij betaalt de rekening, trekt zijn leren jas aan en verlaat het eethuis. Hij schuift zijn rechterhand onder zijn open leren jas en houdt het snoer weer vast.

Jonas loopt door de straten. Zijn huid en haar worden nat door een lichte motregen. Hij heeft het volume van de walkman op maximum gedraaid. Hij ziet vaag zijn weerspiegeling in een etalage. Hij ziet een rijzige, slanke jongeman met zachte gelaatstrekken en een bleke teint. Hij kiest voor een precieze richting. Hij loopt door een laan met kastanjes. In het voorbijgaan slaat hij kort en hard met zijn vuist op een stam. Hij loopt midden op

straat. Zijn stappen schallen op het asfalt. Een chique zwarte auto komt met volle snelheid op hem af. Hij springt opzij en voelt hoe de buitenspiegel rakelings langs zijn heup gaat. Hij slaat een andere straat in. Hij neemt de spuitbus uit zijn jaszak en trekt een lange zwarte streep over de huismuren.

Voor een hoge voordeur blijft hij staan. Hij drukt op een van de knoppen naast de verlichte naambordjes. Zonder te horen of een stem door de intercom antwoordt, spreekt hij in de luidspreker.

Ik ben het, Jonas, zegt hij.

Hij wacht even.

Ik ben het, Jonas. Ik ben het, Jonas. Jonas, herhaalt hij, op de maat van de muziek.

Hij zet zich schrap tegen de voordeur. Na een paar seconden geeft de deur mee en gaat open. Jonas loopt langs twee zwarte vuilnisemmers en brievenbussen die goudgeel glinsteren in het schemerdonker. Zijn blik valt op de naam van de fotografe op een van de bussen. Hij gaat de afgesleten stenen treden op tot de eerste verdieping en ziet de vertrouwde tekening aan de muur, het hoofd van een kleurling met talrijke vlechtjes. Voor een donkerbruine deur blijft hij staan en drukt op de bel. Wanneer de fotografe opendoet, draait hij de walkman zachter. Hij laat hem op zijn hoofd.

Hij betreedt de bruinrode tegelvloer van de ruime, hoge hal. De hal heeft geen ramen. De brede witte vleugel deur naar de woonkamer van de fotografe staat halfopen. De fotografe glimlacht over haar schouder heen en loopt door de deur. Jonas blijft even in de hal staan. Voor de plafondlamp bengelt een vliegtuigje van schril rooskleurig plastic. Hij heeft het bij een kermistent gekocht, opgeblazen en aan de fotografe cadeau gegeven. Zij heeft het in de hal gehangen. In een hoek van de hal staan oude stoelen en versleten of ingezakte leren fauteuils opeengestapeld. Tegen een van de vuile witte muren staat een opgevouwen droogrek voor wasgoed, tegen een andere een hoge metalen trapleer. Op een houten stoel ligt een stapel oude kranten. Lege mineraalwaterflessen staan op de grond. Aan een zelfde muur zijn naast elkaar een grote ovale spiegel en een affiche van bijna twee meter hoog en anderhalve meter breed opgehangen. Op de affiche zijn twee mannen in kostuum afgebeeld die met opengesperde monden tussen lila wolken zweven. Uit de opengesperde mond van de een valt telkens de verkleinde afbeelding van de ander. Naast de hoge witte vleugel deur staan twee paraplu's opgezet, een grote zwarte en een kleine grijze. De handgreep van de grijze paraplu is felrood.

Jonas gaat voor de spiegel staan. Hij hoort hoe de fotografe door de open deur zijn naam roept.

Ik kom eraan, antwoordt hij.

Hij bekijkt zichzelf opnieuw in de spiegel. Hij nadert zijn gezicht tot vlak bij het glas. Zijn ogen zijn lichtgroen. Zijn wimpers zijn zwart. Hij heft zijn linkerhand op en trekt met zijn wijsvinger de donkere ringen onder zijn ogen na. De huid onder de ogen is dun. Hij strijkt over zijn wangen. Het gezicht is zo goed als onbehaard. Hij plant zijn handen strak tegen zijn dijen en staat kaarsrecht voor de spiegel.

Dat ben ik. Ik ben het, Jonas, zegt hij zacht.

Jij bent het, Jonas, zegt de fotografe, die naast hem is komen staan, en glimlacht. Ook zij plant haar handen strak tegen haar dijen. Ze kijken elkaar in de spiegel aan. De fotografe is klein en ongeveer tien jaar ouder dan hij. Zij draagt een witte stofjas. In de spiegel zien ze er even oud uit. Jonas legt zijn arm over haar schouder. Hij volgt haar in de ruime, heldere, zo goed als lege woonkamer. Ze gaan zitten aan een kleine tafel.

Ik ben moe, zegt de fotografe. Ik ben pas een half uur terug van een modeshow waar ik foto's nam. Daarvoor had ik een afspraak met die schrijver. Ik moest bij hem thuis een portret van hem maken. Het was slopend. Zijn gezicht beviel me niet. Het is niet makkelijk om iemand te fotograferen als je zijn gezicht niet mag.

Ik heb twee nonnen gezien, zegt Jonas.

Waarom neem je je walkman niet af, zegt de fotografe.

Nee, zegt Jonas. Ik kan je horen. Ik versta je.

Twee nonnen, zegt de fotografe.

Ik zou vanavond hier willen slapen, zegt Jonas. Kan ik blijven.

Ik ben moe, zegt de fotografe. Ik heb een drukke dag gehad. Je kunt hier blijven, als je wilt.

Ze gaan de donkere kamer in. Het bed van de fotografe staat in de donkere kamer. De donkere kamer is de enige rustige kamer in de flat. De fotografe knipt het rode licht aan. De ruimte wordt er zwakjes door verlicht. De fotografe doet haar witte stofjas uit en gaat in bed liggen. Jonas kleedt zich uit en kruipt naast haar. Hij tast naar haar lichaam. Zij trekt zich niet terug. Ze bewegen langzaam. Hun naakte lijven gloeien in het rode licht van de lamp als in de weerschijn van een verwoestende brand. Jonas neemt de walkman niet af. Hij draait hem harder. Hij hoort de stem van de fotografe niet meer. Hij heeft het zwarte doosje aan de binnenrand van het bed gelegd. Soms verschuift het een eindje. Het snoer ligt tussen

hun beide lijven verzonken. Bij een bruuske beweging van de fotografe komt het snoer plots rond haar hals te liggen. Jonas glimlacht en trekt de lus speels iets strakker aan. De fotografe gaat overeind zitten. Jonas kijkt naar haar op. De muziek van Bach dreunt in zijn oren.

Het meisje. De vrouwen.

Beiden zijn in hun beweging verstard. Dan verslapt Jonas zijn greep en neemt het snoer zachtjes van de hals van de vrouw. De fotografe legt haar hoofd op zijn borst.

Laten we slapen, zegt Jonas.

Vertaling Jan H Mysjkin

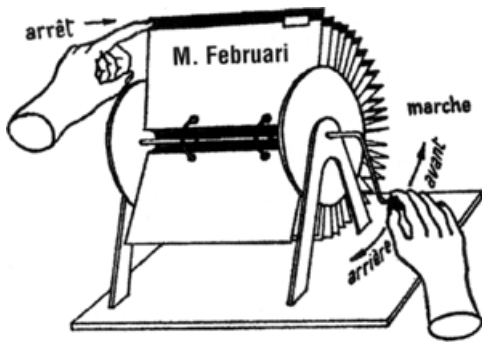
et leven, ben ik voornemens hier, in e
iteraard bij wijze van antifrased, wa
tenschappelijke en technische zin die
ergebracht zo geruststellend uit. Uite
rstaanbare aantrekkingskracht put.

Marthe Robert

Marja Loomans

‘Ik denk, dus ik ben niet’

In de tweede aflevering van de serie over vrouwelijke denkers laten wij **Hannah Arendt** (1906-1975) aan het woord, aan wie de titel van deze serie is ontleend: **Ik denk, dus ik ben niet**. Zoals al eerder gezegd vallen vrouwelijke denkers vaak buiten de canonieke wijsbegeerte omdat zij hun pen veelal scherpen aan andere dan strikt filosofische genres. Arendt vormt een uitzondering: als er één vrouw is opgenomen in de canon, dan is het deze Duits-joodse filosofe, die volgens velen het denken van Heidegger complementeert. Toch tekent Arendt in een tv-interview uit 1964 protest aan als men haar een filosoof noemt. Zij zegt zich eerder thuis te voelen bij de politieke theorie. De filosofie heeft sinds Plato dusdanig vijandig tegenover de politiek gestaan, vervolgt zij, dat deze traditie voor haar te zwaar belast is om zich nog ‘politiek filosoof’ te kunnen noemen. Tegelijkertijd zegt zij in hetzelfde interview dat zij na de eerste kennismaking met Kant op haar veertiende al wist filosofie te willen studeren ‘Het was filosofie of het water.’



De hartstocht voor het denken over politiek deelt Hannah Arendt met de Amerikaanse schrijfster Mary McCarthy (1912-1989), met wie de uit Duitsland gevluchte filosofe vriendschap sloot. Wij selecteerden en vertaalden enige brieven uit de vorig jaar verschenen correspondentie van hen beiden, *Between Friends*, een correspondentie die niet alleen de neerslag vormt van een intellectuele vriendschap, maar zich ook laat lezen als een *conte philosophique*. Arendt en McCarthy zijn buitengewoon benieuwd naar elkaars ideeën en werk, ze becommentariëren en vullen elkaar aan. Worstelt de een met een vraag en legt zij deze per brief voor, dan antwoordt de ander per kerende post met een gretigheid die ons een glimp laat zien van het plezier dat zij in elkaars werk hebben gehad. Daar blijft het niet bij. Moeiteloos wisselen filosofische vragen, politieke onderwerpen, meningen over u, gelezen boeken, amoureuze aangelegenheden (McCarthy trouwde viermaal, de

meer honkvaste Arendt geeft geduldig raad) en roddels over gemeenschappelijke kennissen elkaar af. En altijd met dezelfde intensiteiten het verlangen elkaar spoedig in levende lijve te ontmoeten.

Wanneer Arendt 4 december 1975 sterft, legt McCarthy haar halfvoltooide manuscript terzijde (*Cannibals and Missionaries*, waarover zij in de laatste brief spreekt) om drie jaar lang aan Arendts onvoltooide *The Life of the Mind* te werken. 'Een pittige klus', zoals McCarthy eufemistisch verklaarde, die duidelijk maakt hoe nabij zij elkaar stonden op intellectueel en vriendschappelijk gebied.

Het woord is aan Hannah Arendt en Mary McCarthy.



Hannah Arendt

‘Denken is altijd zonder resultaat’

**De briefwisseling tussen Hannah Arendt en Mary McCarthy
1949-1975***



Mary McCarthy

Brieven

hgen en vragen vast te leggen die bij mij

Wellfleet 4, Massachusetts 10 augustus 1954*Lieve Hannah,*

Dit is de tweede brief die ik je schrijf; de eerste heb ik als te saai opzij gelegd. Kom je ons in de eerste helft van september met Heinrich opzoeken? Ik hoop het zo. Ik verlang er erg naar met je te praten. Op het ogenblik ben ik uitgeput door het beschaafde geklets van hartje zomer aan de Cape en snak ik naar adem. Op de een of andere manier werd ons afweergeschut doorbroken, en nu zijn we overgeleverd aan het genadeloze geven en aannemen van invitaties. De vroege lente was fantastisch, maar sinds drie weken geven wij als lemmingen gehoor aan de geheimzinnige roep van sociale verplichtingen. [...] Hoe dan ook, dit eindigt allemaal abrupt op Labor Day, zoals een halverwege stopgezette plaat. De maand september zal weer van goud en vredig zijn.

Tot drie weken geleden ongeveer, toen ik gasten kreeg met wie ik mij dacht te moeten bemoeien, heb ik tamelijk goed aan mijn nieuwe roman (*A Charmed Life*) gewerkt. Over een probleem dat met het boek samenhangt, het probleem van de pseudo-bohémiens, en het dogmatiseren van de onwetendheid moet ik per se met je praten. Ofwel over de uiteengevallen wetenschap van de epistemologie. 'Hoe weet je dat?' zo luidt de standaardreactie van een van de personages op alle feitelijke of esthetische uitspraken. Bij morele kwesties klinkt het refrein: 'Waarom niet?'

'Waarom zou ik mijn grootmoeder niet vermoorden als ik daar zin in heb? Geef me één goede reden', zegt een ander personage. Het is het oude probleem van Raskolnikoff (in *Schuld en boete*), grotesk geparodieerd; de vraag is namelijk niet serieus bedoeld, maar drukt een soort geestelijke onrust uit, zoals een kind dat om antwoorden bedelt die het niet eens wil begrijpen. Deze pseudo-vragen, deze domme 'nadenkendheid' verspreidt zich volgens mij steeds meer in de moderne maatschappij; de doorsneemens, wantrouwend en slim, is een soort intellectueel - maar wat voor een. Hij twijfelt als een kluchtige filosoof en hij is belust op informatie zoals je belust bent op snoep. Ik zie dat en probeer het te beschrijven, maar wat ik niet weet - en dat is het waarover ik met je wil praten - is hoe en wanneer dit is ontstaan, historisch. Ik heb het gevoel dat ik een thema heb opgepakt dat ik niet aankan. Wanneer begon deze geritualiseerde twijfel alles te doortrekken, de filosofie en

vervolgens het alledaagse denken? Ik vermoed dat die twijfel in zijn moderne vorm teruggaat op Kant. Of zou je zeggen, Hume? [...] Ik neem aan dat Nietzsche beslissend was en dat er sindsdien eigenlijk niets meer is gedaan aan het probleem. Zijn niet alle moderne filosofieën [...] uitvluchten of pogingen om de epistemologische vraag te omzeilen, net als de terugkeer naar de religie die vooral zo deprimerend is omdat niemand er eigenlijk in gelooft; het is slechts een andere vorm van twijfel. In die zin is het marxisme als politieke filosofie zeker een anachronisme; het heeft niets te maken met de moderniteit, voor zover ik het kan inschatten.

Philip Rahv was hier en nam je artikel voor me mee¹, dat ik net zit te lezen en niet alleen zeer levendig vind, zoals al je artikelen, maar ook verbazingwekkend relevant voor het probleem dat mij kwelt. Verder ben ik bezig geweest met je stuk over ‘ideologie’ en ‘terreur’ - in het bijzonder met de ideeën over logica.² Dat de logica als het belangrijkste instrument van het begrijpen wordt ingezet, lijkt mij ook typisch voor de bovengenoemde ‘nadenkendheid’. Het is tevens te zien in Dwigths³ filosofie en zijn seksuele moraal die zeer ‘logisch’ is. Ook daar zou ik graag met je over praten. Ik ken verder niemand die zich bezighoudt met deze vraag die voor mij zo ontzettend belangrijk is. [...]

Zo, ik moet nu stoppen. Alsjeblieft kom, als je kunt. Je weet niet hoe zeer ik naar je verlang. [...]

*Veel liefs voor jullie beiden,
Mary*

Chestnut Lawn House, Palenville, N Y 20 augustus 1954

Liefste Mary,

Ik heb genoten van je brief. Pas toen ik hem kreeg, merkte ik dat ik hem had verwacht. Laat ik meteen met het belangrijkste beginnen en de ditjes en datjes voor straks bewaren.

De stompzinnige nadenkendheid of de nadenkende stompzinnigheid van intellectuelen - je voorbeeld: waarom zou ik mijn grootmoeder niet vermoorden als ik daar zin in heb? [...] Het filosofische antwoord hierop zou dat van Socrates zijn: aangezien ik met mezelf moet leven, zelfs de enige persoon ben van wie ik nooit kan scheiden, wiens gezelschap ik voor altijd moet verdragen, wil ik geen moordenaar worden; ik wil mijn leven niet in gezelschap van een moordenaar doorbrengen. Dit antwoord is niets meer waard omdat heden ten dage nauwelijks nog iemand met zichzelf leeft; als hij alleen is, is hij eenzaam, dat wil zeggen: niet samen met zichzelf. (Of je onder zulke omstandigheden in staat bent om met andere mensen samen te zijn, is iets anders.)

Ik ben het volledig met je eens dat al deze mensen zich gedragen als kluchtige filosofen, omdat zij in een situatie terecht zijn gekomen waar in onze geschiedenis alleen filosofen op in durfden te gaan. Het socratische antwoord heeft nooit echt voldaan omdat het zogenaamde leven met jezelf waarop dat antwoord gebaseerd is, het leven van de denker *par excellence* is: wanneer ik denk, ben ik samen met mezelf - en niet met andere mensen noch met de wereld op zich, zoals de kunstenaar. Onze vrienden die verlangen naar filosofische 'informatie' (iets wat niet bestaat) zijn geenszins 'denkers' of van plan aan een denkgesprek met zichzelf te beginnen. Het socratische antwoord zou dan ook niet helpen. [...] Wat het soort redenering betreft, die is meer dan de algemene houding (inzake de twijfel) afhankelijk van verschillen in nationale traditie, in opleiding et cetera. Ik denk dat Dwight het Angelsaksische-Amerikaanse type bij uitstek vertegenwoordigt. In de Engelse filosofie komt de moderniteit tevoorschijn in de vermomming van een 'gezond verstand-redenering', dat wil zeggen: men verdraaide het gezond verstand met zijn zintuiglijke eigenschappen naar een zeer specifieke manier van redeneren die Hobbes, de grootste meester van de Engelse filosofen, typeerde als een '*reckoning with consequences*' Dat is precies wat Dwight doet: hij gaat

uit van een bepaalde vooronderstelling die hij meestal niet expliciet maakt, dat zou hij overigens ook niet kunnen, en vervolgens ‘berekent’ hij ‘de gevolgen’ ervan. Het eindresultaat is wat hij denkt dat de waarheid is. De denkfout is simpel: iedere dwaas kan de vooronderstelling aanwijzen, op zijn beurt met een andere hypothese inzetten en bij een ander soort ‘waarheid’ uitkomen. De twijfel waarvan jij gewag maakt, is in deze traditie slechts huichelarij; de redenering begint helemaal niet met de twijfel, maar met de vooronderstelling.

Dit is heel anders dan het Franse soort van moderniteit waarin de cartesische twijfel overheerst en alles doordringt wat erna komt. Wat beide tradities, de Franse en de Engelse, gemeen hebben en wat, denk ik, de wortel van de moderniteit is, is het wantrouwen tegen de zintuigen, het directe gevolg waarschijnlijk van de grote natuurwetenschappelijke ontdekkingen waaruit bleek dat de menselijke zintuigen de wereld niet onthullen zoals zij is, maar integendeel de mensen slechts naar de vergissing leiden. Daaruit komt de pervertering van het gezond verstand voort, of beter gezegd, de twijfel aan het zintuiglijke karakter van het gezond verstand (*le bon sens*), dat toch een soort zesde zintuig is dat alle bijzondere, door de vijf zintuigen geleverde gegevens in een gemeenschappelijke wereld onderbrengt, een wereld die wij met anderen kunnen delen, die wij met hen gemeen hebben. [...] Als dit gezond verstand verloren gaat, bestaat er geen gemeenschappelijke wereld meer, niet eens die wereld waarvan de filosoof een tijdje afstand meent te mogen nemen en waarheen hij altijd terug moet keren. De pervertering van het gezond verstand begon toen men bedacht dat het niet een zintuig is dat de gemeenschappelijke wereld constitueert, maar een vermogen dat ons allemaal eigen is, dat wij gemeen hebben. Dit vermogen is het logische vermogen, het feit dat wij allemaal unaniem zeggen: twee en twee is vier. Maar dit vermogen, ook al hebben wij het allen gemeen, is absoluut niet toereikend om ons door de wereld te gidsen of om ook maar iets te begrijpen. [...]

Nu in historisch perspectief: het ritueel van de twijfel begon bij Descartes, en alleen bij hem zul je de oorspronkelijke redenen vinden: de reële angst

dat niet God, maar een boze geest achter de hele vertoning van het Zijn zou staan. Bij Hobbes zul je de consequente ontwikkeling van het modernistisch redeneren vinden. Kant: probeerde al aan dit dilemma te ontsnappen. [...] Hume: is denk ik niet zo interessant. Nietzsche: natuurlijk, vooral zijn late manuscripten, gepubliceerd onder de misleidende titel **Wille zur Macht**. Maar ook de **Zarathustra**. - Dan van Kierkegaard: een kleine, onbekende verhandeling over de cartesische twijfel, *De omnibus dubitandum est*. - *Last but not least*: Pascal. Van de moderne filosofen is Heidegger de meest interessante, denk ik, omdat hij probeert om Nietzsche in al zijn consequenties te doordenken, terwijl hij tegelijk de hele traditie van de filosofie meeneemt en levend houdt. [...]

Als ik zelf iets toe mag voegen, onafhankelijk van de historische situatie: de belangrijkste vergissing is te geloven dat de waarheid een resultaat is dat zich aan het eind van een denkproces voordoet. Integendeel, waarheid is altijd het begin van de gedachte; denken is altijd zonder resultaat. Dat is het verschil tussen 'filosofie' en wetenschap: wetenschap kent resultaten, filosofie nooit. Het denken begint nadat een waarheids-ervaring is ingeslagen, bij wijze van spreken. Het verschil tussen filosofen en andere mensen is dat de eerstgenoemden weigeren die ervaring los te laten, niet dat zij de enige pachters van de waarheid zijn. De opvatting dat waarheid het resultaat van het denken zou zijn, is heel oud en gaat waarschijnlijk terug tot de klassieke filosofie, mogelijk zelfs tot Socrates. Als ik gelijk heb, en het is een misvatting, dan is het waarschijnlijk de oudste denkfout van de westerse filosofie. [...]

De waarheid zit, met andere woorden, niet 'in' het denken, maar zij is, om de taal van Kant te gebruiken, de voorwaarde die denken mogelijk maakt. Ze is allebei, begin en a priori. [...] Ik verheug me heel erg op alles watje van je roman wilt laten zien. Overbodig te zeggen dat ik het onderwerp fascinerend vind. En laat ons gauw bij elkaar komen, op de een of andere manier.

*Liefs voor jullie beiden,
Je Hannah*

8, Rue de la Chaise, Paris 7 28 september 1962

Liefste Hannah,

Het is nu zo ver dat ik het gevoel heb dat, als ik je niet binnen de komende vijf minuten schrijf, ik het nooit meer zal doen - ik zou me te veel schamen. Ik weet niet precies wat de oorzaak is van deze stilte. Gebrek aan tijd om een lange brief te schrijven en geen genoeg nemen met een korte. Of je bent van mijn invalidelijstje verdwenen. Nicola [Chiaromonte] zegt dat hij heeft gemerkt dat ik hem schreef zo lang hij een geclassificeerd invalide was; daarna, stilte. [...]

Tucci kwam in Edinburgh opdagen, waar ik half augustus een congres over de roman bezocht - een ongelofelijke aangelegenheid; heb je er iets over gelezen?⁴ Tucci onthulde er een mij tot nu toe onbekende karaktertrek - die van de *malade imaginaire*. Hij besloot dat hij zijn arm gebroken had doordat hij in de trein de koffer van een schone dame had gedragen. [...] Ook zonder hem was het congres bizar genoeg. Mensen sprongen op en bekenden homo- of heteroseksueel te zijn; een geregistreerde heroïneverslaafde gaf leiding aan de jonge Schotse oppositie tegen de literaire tirannie van de communist Hugh MacDiarmid (die weer tot de partij was toegetreden na er jarenlang uit te zijn geweest na de Hongaarse revolutie); de Joegoslavische groep was uiteengevallen en haar gezant dreigde het opera- en balletensemble van Belgrado van het festival terug te trekken omdat een onofficiële gedelegeerde vóór de officiële mocht spreken; een Engelse schrijfster beschreef de gesprekken met haar overleden dochter; een Nederlandse homoseksueel, ooit verpleger, nu bekeerd katholiek, was op zoek naar iemand die hem zou kunnen dopen; een Sikh met een baard en haar tot op zijn heupen stond op het podium uit te leggen dat homoseksuelen niet in staat zouden zijn van iemand te houden, zoals (zei hij) hermafrodieten niet in staat zouden zijn om een orgasme te hebben (waarop Stephen Spender in zijn functie van voorzitter mompelde dat hij zou denken dat ze er juist twee konden hebben). En dat allemaal voor een publiek van meer dan dagelijks tweeduizend mensen, de meesten van hen Schotse presbyterianen naar ik vermoed. Het meest frappante was het grote aantal gekken zowel op het podium als in de zaal. Een schrijfster van jeugdboeken was tijdelijk vrijgelaten uit een psychiatrische inrichting om aan het congres deel te nemen, en zij

was een van de lichtere gevallen. Ik geef toe dat ik er enorm van heb genoten. [...]

Zie alsjeblieft mijn zwijgen over het hoofd en schrijf gauw. Het verontrust me dat ik zo lang niets van je en over je heb gehoord.

*Met veel liefs voor jou en voor Heinrich,
Mary*

New York 16 september 1963

Liefste Mary,

Ik weet hoe lang deze brief al over tijd is. Ik heb erg veel plezier gehad in *The Group*, het is heel anders dan je andere boeken, milder en tegelijk droeviger; het komt over als een scherp statement over die tijd, maar vanuit een zeer grote afstand. Je hebt perspectief gewonnen, of misschien beter: je hebt een punt bereikt dat zo ver verwijderd is van je vroegere leven dat alles nu op zijn plaats valt. Je bent zelf niet meer rechtstreeks betrokken. En deze eigenschap maakt dat dit boek meer dan welk ander boek van jou een roman is. Ik hoef niet te herhalen wat iedereen die er ook maar een beetje verstand van heeft zegt - dat het mooi geschreven is (het innerlijke evenwicht van de zinnen is buitengewoon) en vaak op verfrissende wijze komisch. [...]

Waarom ik niet eerder schreef? Tja, de waarheid is dat ik niet kon zeggen 'met mij gaat het goed'. Heinrich was niet in orde, nu gaat het weer beter, hij werkt weer als gewoonlijk et cetera, maar ik ben nog altijd zeer bezorgd en erg ongelukkig over het feit dat ik naar Chicago moet.⁵

Wij zijn nu 28 jaar bij elkaar en een leven zonder hem zou ondenkbaar zijn. Daar komt de Eichmann-narigheid⁶ bij die ik ver van hem probeer te houden, zo goed als ik kan - en dan zul je begrijpen dat ik niet in de stemming om te schrijven ben. Je weet waarschijnlijk dat de P[artisan] R[evue] zich ook tegen mij heeft gekeerd en wel op een tamelijk boosaardige manier (Lionel Abel doorkruist de stad met kwaadsprekerij over mij en Heinrich), en in het algemeen kun je wel zeggen dat het - intellectuele of overige - gepeupel met succes is gemobiliseerd. Ik hoorde net dat de Anti-Defamation League een rondbrief naar alle rabbijnen van New York heeft gestuurd met het verzoek om op nieuwjaarsdag tegen mij te preken.

Nou ja, ik geloof dat dit mij niet zo buitensporig zou storen als de rest in orde was. Maar ik ben zo bezorgd dat ik er niet meer vanuit kan gaan dat ik mijn hoofd niet verlies en ontplof. Riskant hoor, om de waarheid op het niveau van de feiten uit te spreken zonder theoretische en academische franje. Deze kant van dit alles, dat geef ik toe, vind ik leuk; ik heb er heel wat van geleerd over waarheid en politiek. [...]

Ik ben blij je op de bestsellerlijst te zien staan, en ook blij dat je zoveel

geld krijgt. Je hebt het verdiend, liefje, geniet ervan en wees gelukkig! De hartelijke groeten aan Jim. [...]

*Veel liefs,
Je Hannah*

Tegna 8 augustus 1969

Liefste Mary,

Ik zou veel eerder geschreven hebben en veel eerder hebben moeten schrijven, maar meteen na je brief kreeg ik de **Review of Books** met je stuk over Sarraute⁷ en toen was er zo veel te schrijven dat ik het opgaf.

Ik heb het met groot enthousiasme gelezen, niet alleen vanwege de kwaliteit, maar vooral omdat er zo veel in staat wat heel, heel dicht bij die dingen staat waarover ik de laatste jaren heb nagedacht. De hele kwestie van het innerlijke leven met zijn verwarring, verveelvoudiging, gespletenheid (bewustzijn), het eigenaardige gegeven dat ik slechts Eén ben in gezelschap⁸, de importantie of non-importantie van deze feiten voor het denkproces, de ‘zwijgende dialoog tussen mij en mezelf’ et cetera.

Ik ben nu (Sarraute's) *Entre la vie et la mort* aan het herlezen - dank je wel dat je een nieuw exemplaar voor me meenam. Ik weet zeker dat ik het niet begreep toen ik het voor het eerst las en ermee ophield. Ik dacht toen dat zij de maatschappelijke komedie opeens serieus nam. De belangrijkste zin in je essay voor mij en mijn specifieke interesses is: ‘van binnen... bestaan er geen verschillen; iedereen is hetzelfde.’ En dat is letterlijk waar, niet alleen metaforisch; alleen dat wat aan de buitenkant *verschijnt*, is onderscheiden, anders, zelfs uniek. Kortom, onze gevoelens zijn allemaal hetzelfde, het verschil zit in wat we daarvan laten verschijnen en hoe. Anders gezegd, de natuur heeft alles verstoep wat louter functioneel is en heeft het vormeloos gelaten. Wat uiterlijk is of wat uiterlijk verschijnt, is bijvoorbeeld precies symmetrisch, gekleurd et cetera, maar de innerlijke organen van alle levende wezens zien er niet uit, alsof zij toevallig bij elkaar gegooid zijn.

Ad alter ego: de zwijgende dialoog van het denken vindt plaats tussen mij en mijzelf, maar niet tussen twee ikken. In het denken ben je zonder zelf [*self-less*] - zonder leeftijd, zonder psychologische eigenschappen, helemaal niet zoals je ‘in werkelijkheid’ bent. Dit twee-in-één kan ontaarden en dan spreken er twee ikken met elkaar waarbij ieder claimt het ‘ware’ ik te zijn, met een identiteitscrisis en al dat soort nonsens, inclusief de oneindige regressie die ermee gepaard gaat.⁹ Het klopt natuurlijk dat er altijd en voortdurend iets in mezelf omgaat; dat ‘iets’ staat in contact met de buitenwereld, het is iets ‘van binnen’ wat ‘naar buiten’ kijkt.

Waarheen zou het anders kunnen kijken? Als het naar binnen begint te kijken¹⁰, valt het onmiddellijk in de oneindige regressie, niet één zelf, maar verveelvoudiging. De ‘projectie van iemands eigen ego in de wereld’ is ofwel een daadwerkelijk project - ik zal dit of dat doen, zal dit of dat zeggen et cetera - of het is een projectie van de wereld in het eigen ego. Het cartesische *cogito me cogitare* [ik denk mezelf denkend] als de enige realiteit. Niet *cogito mundum* [ik denk de wereld] of wat dan ook, maar *cogito me cogitare, cogito me cogitare* [ik denk mezelf denkend, ik denk mezelf het denken denkend] et cetera; met als resultaat dat nu de wereld onderworpen is aan dezelfde eindeloze caleidoscopische verandering, aangetast als het ware door de innerlijke verwarring van het zelf, zijn *vormeloosheid*. In deze innerlijke verwarring lossen alle identiteiten op, mets meer om je aan vast te houden. Identiteit is afhankelijk van manifestatie, en manifestatie is allereerst uiterlijkheid. De ‘primitieve functie’ van het woord, het ‘ai!’ of ‘goh!’, onderscheiden van een ongearticuleerde kreet, is al manifestatie voordat het een ‘teken of betekenaar’ kan worden. Taal is de uiterlijke manifestatie van iets innerlijks; maar het is een misvatting te geloven dat deze presentatie een loutere weerspiegeling is, een soort carbon-kopie van wat er binnen gaande was. Taal, gebaren, gezichtsuitdrukkingen - ze maken alle iets verborgens manifest, en het is deze manifestatie die het vormeloze, chaotische innerlijk zodanig *verandert* dat het geschikt wordt om te verschijnen, om gezien of gehoord te worden. Maar het pint ons evenzeer vast, het verplicht ons et cetera. Je zou (met Aristoteles) kunnen zeggen dat alles wat is, verschijnt; maar het punt is dat al wat leeft, ieder levend organisme, een ‘drang’ tot verschijnen lijkt te hebben; de moderne biologie, vooral A. Portmann¹¹ en zijn school, heeft aangetoond hoezeer de functionele verklaring van natuurlijke feiten - zelfbehoud en het overleven van de soort - te kort schiet omdat ze geen rekenschap aflegt van de rijkdom van de fenomenen. Portmann definieert leven als ‘het verschijnen van een “binnen” in een “buiten”’, en ook hier is wat daadwerkelijk verschijnt natuurlijk helemaal niet hetzelfde als wat in het binnenste ‘is’ dat wij kunnen zien wanneer wij het opensnijden. In mijn optiek zou het verschil tussen

mens en dier niet alleen in de manifestatie liggen, waarmee ik nu de bewuste keuze bedoel van wat ik wil dat er verschijnt, maar in de taal, voor zover deze niet alleen de communicatie is voor bepaalde doeleinden - de 'taal' van de bijen, hun dans, of de geluiden van de vogels, zijn tamelijk adequaat voor een louter informatief doel - maar in de zin dat de woorden per definitie de primaire levensbehoeften overleven en overstijgen, tenminste zolang de soort het uithoudt en woorden deel worden van de wereld.

Als je vanuit dit gezichtspunt naar het 'innerlijke leven' kijkt, dan zijn de innerlijke opwellingen gelijk aan de onvermijdelijke herrie van ons functionele apparaat, wat Broch *zielelatvaai* noemt. Het is datgene wat ons gaande houdt. Het is niet minder aanstootgevend of ongeschikt om te verschijnen dan ons spijsverteringsapparaat of anders onze innerlijke organen die ook door de huid aan het zicht worden onttrokken.

Vandaar: 'De handeling bij N[athalie] S[arraute] komt op uit het duister dat haar verbergt met zulk een zichtbaarheid dat het bijna *onbescheiden* is' (McCarthy). Als het duister zelf verschijnt, blijkt dat wij allemaal 'hetzelfde' zijn, en het verschijnt slechts als wij ziek zijn.

Dit heb ik enigszins haastig en ongeduldig opgeschreven - alleen maar om je te zeggen hoe en hoezeer onder de indruk ik was van je artikel. Ik hoop dat mijn ongeduld het niet onbegrijpelijk maakt. Mocht dat zo zijn - *tant pis*. [...]

*Mijn lief, het gaje goed,
let op jezelf en heel veel liefs voor jullie beiden,
Je Hannah*

141 Rue de Rennes, Paris 6 12 november 1975

Lieve Hannah,

[...] Hoe gaat het met je, mijn lieve? En met je werk? Ik geloof dat ik je verteld heb dat we in Holland geweest zijn, het was erg leuk op onze verschrikkelijke verkoudheden na - alweer. Maar ik ben in het parlement geweest en heb met de minister-president gedineerd. Hij en de staatssecretaris van Defensie gaven me zeer toepasselijk advies over enkele technische problemen in mijn roman [Cannibals and Missionaries], zoals de vraag of de Nederlandse regering een helikopter die dertig passagiers kan vervoeren, zou kunnen lenen van de Duitse Navo-strijdkrachten. Erg amusante en aardige mensen. De enige angst is dat, daar Holland zo'n klein land is, iedereen al snel op de hoogte zal zijn van de plot van mijn verhaal. We hebben ook een polder bekeken en de landingsmogelijkheden onderzocht.

Ik schrijf je snel een echte brief.

Ik mis je, en veel liefs
[niet ondertekend]

Bewerking en vertaling

Christiane Kuby en Marja Loomans

soort ongedateerd journaal, de opmerkin
men zal er niet de voorbeelden aantreffe
t woord tegenwoordig voor ons heeft gek
delijk wil ik van de boeken die me op ee

gen en vragen vast te leggen die bij mij
 in uit de schoolbloemlezingen en nog min
 cregen, maar veeleer om stap voor stap
 n gegeven moment in handen vallen. we

Eindnoten:

- * Between Friends. The Correspondence of Hannah Arendt and Mary McCarthy 1949-1975. Edited and with an introduction by Carol Brightman New York, Harcourt Brace & Company, 1995
- 1 Misschien een deel van *The Concept of History, Ancient and Modern* dat verscheen onder de titel 'History and Immortality' in de *Partisan Review* van januari/februari 1957 Maakte deel uit van een door Arendt geplande studie over de paradoxale houding van het marxisme tot de, zoals zij het noemde, 'grote traditie' van het westerse denken en de opkomst van het moderne totalitarisme Arendt sloot deze studie nooit af, maar de essays werden later gepubliceerd in *Between Past and Future*
- 2 'Ideology and Terror', oorspronkelijk het vierde hoofdstuk in het onvoltooide boek over het marxisme, verscheen voor het eerst in de *Review of Politics* in juli 1953 In de tweede uitgave van *The Origin of Totalitarianism* (1958) vormde deze tekst de epiloog
- 3 Dwight Macdonald Vriend van McCarthy en uitgever van het tijdschrift *politics*, waarin zij regelmatig publiceerden
- 4 Het congres vond tijdens het jaarlijkse Edinburgh Festival plaats McCarthy hield er een veel geciteerde afscheidsrede voor William Burroughs, de auteur van *Naked Lunch*
- 5 Arendt bekleedde een leerstoel aan de universiteit van Chicago Wat zij hier eufemistisch omschrijft als 'Heinrich was niet in orde', heeft betrekking op een van de eerste hartinfarcten van Blucher, die hem uiteindelijk in 1970 fataal zouden worden
- 6 In mei 1963 verschijnt *Eichmann in Jerusalem a Report on the Banality of Evil*, waarin Arendt de rol van Eichmann in de holocaust analyseert Er ontstond een enorme controverse rond het boek Men verweet Arendt het joodse volk te hebben 'verraden' met haar beschrijving van de gedweeheid van de Joodse Raden tegenover de bevelen van de nazi's om hun leden te laten registreren Verzet zou de politiek van de uitroeiing niet hebben verhinderd, volgens Arendt, maar het had de uitvoering ervan kunnen bemoeilijken Een van de felste reacties was van Lionel Abel in de *Partisan Review*, waarin hij Arendt verweet Eichmann te hebben geesthetiseerd en de joden afstotend te hebben beschreven
- 7 Mary McCarthy's essay 'Hanging by a Thread' in *The New York Review of Books* was een bespreking van *Entre la vie et la mort* van Sarraute Het werd opnieuw afgedrukt in *The Writing on the Wall* Overigens heeft ook Arendt een artikel over Sarraute geschreven en wel naar aanleiding van *Les fruits d'or* Dit artikel verscheen oorspronkelijk in *The New York Review of Books* in 1964 en is later opgenomen in *Men in Dark Times* (1968)
- 8 Kanttekening Arendt 'Tantôt je pense, tantôt je suis' [nu eens denk ik, dan weer ben ik], zegt Valéry
- 9 Kanttekening Arendt - waarbij velen ook beweren dat dat het 'ware' ego is
- 10 Kanttekening Arendt 'se replier sur soi-même' [je terugtrekken op jezelf]
- 11 Adolf Portmann (1897-1982) was een Zwitserse zooloog wiens boek *Das Tier als soziales Wesen* misschien aanleiding gaf tot deze opmerking

Ernst & Mijmering



pkomen in verband met wat ik lees, z
er de zekerheden waarop de handbo
an het licht te brengen wat er eigenl
n wat de literatuur in het algemeen

Marleen Slob

En o en o en o

Een terugblik op het werk van Josepha Mendels (1902-1995)

Waarom houden wij zo graag zo veel van onbekende, vergeten, verwaarloosde of onderschatte schrijvers? En waarom moeten die vervolgens geherwaardeerd worden? Opgenomen in de canon? Bijgezet in een eregalerij? Is het omdat aan de eerder gecanoniseerden geen eer meer te behalen valt? Of om te paraderen met onze originele smaak? Of is het toch uit oprechte verontwaardiging over de miskenning die onze lievelingsauteurs ten deel valt? Uit verrassing en onvervalste hartstocht? Uit liefde voor de letteren? Wie het weet, mag het zeggen.

Maar sommige auteurs gedijen misschien wel beter in de luwte van het literair klimaat, waar hun meesterwerkjes telkens opnieuw ontdekt kunnen worden met telkens hernieuwd enthousiasme.

Voor mij is Josepha Mendels zo'n auteur, en het verbaast me dan ook nauwelijks dat de in de jaren tachtig hoog oplaaiende belangstelling voor haar werk weer enigszins bekoeld lijkt. Als de summiere aandacht voor haar dood vorig jaar daar tenminste een graadmeter voor mag zijn.

De herwaardering van haar sinds eind jaren vijftig in vergetelheid geraakte werk begon in 1978, toen de bundel *Fragmentarisch proza* van Anna Blaman verscheen. Daarin waren onder meer vier hoofdstukken van een onvoltooide roman opgenomen die Mendels en Blaman in 1951 van plan waren te schrijven. Mendels' bijdrage aan deze roman werd in de besprekingen alom geroemd - ten koste van Blaman overigens, wier zware proza er niet best afkwam in vergelijking met de lichtvoetige, sprankelende bijdragen van Mendels ('ga naar de kerk kind, zou mijn vader zeggen, en alles komt in orde') - en dat bracht Meulenhoff op het idee haar werk te herdrukken.

Er was sprake van een ware Mendels-revival: in 1981 verscheen een biografische schets van Max Nord; Mendels was te gast in de show van Sonja Barend; Tony van Verre wijdde acht afleveringen van zijn radioprogramma aan gesprekken met Mendels; en bijna al haar werk verscheen successievelijk opnieuw in druk.

De climax werd in 1986 bereikt, toen Josepha Mendels de Anna Bijnsprijs ontving. Van een belangrijke figuur in wat een recensent ooit 'de kosmopolitische sector' van ons literaire leven noemde, was ze inmiddels uitgegroeid tot de verpersoonlijking van de 'vrouwelijke stem'. 'Te midden van het zesduizend jaar oude mannenkoor klinkt haar stem', aldus het juryrapport. 'Niet luid, maar met een uniek timbre. Ze voert ons een wereld binnen waar het vrouwelijke regel is en het mannelijke uitzondering. Waarin de mannen, hoe lief of boosaardig ook, voornamelijk verbazingwekkend zijn, vreemd, anders.' Paradoxaalwijs voldeed haar werk daarmee voor de jury aan de laatste eis van het juryreglement: dat op geloofwaardige wijze aan de traditionele vrouwelijke rol ontstegen moet zijn. Maar al zijn Mendels' personages in wezen 'aartsvrouwelijk', zoals Hans Warren in een bespreking opmerkte, ze schikken zich inderdaad niet in de hun toebedachte vrouwelijke rol en stellen zich zo goed en zo kwaad als dat gaat onafhankelijk op van de heren der schepping. Al doen ze dat op een klassiek-vrouwelijke wijze: door een licht medelijden met de mannen tentoon te spreiden, gepaard aan de constatering dat mannen nu eenmaal mannen zijn, wezens die vrouwen nooit helemaal zullen begrijpen en vice versa. Want waar haar mannen midden in de wereld staan en zich conventioneel, zakelijk en nuchter betonen, zijn haar vrouwen intuïtief, dromerig en bij het kleine betrokken.

Zo *ewig weiblich* als haar vrouwen zijn, was ook Mendels' manier van schrijven. 'Ik denk niet, ik schrijf', gaf ze in interviews herhaaldelijk te kennen, 'het wordt me zo ingefluisterd', 'ik ben zo intuïtief'.

De metaforen waarmee ze haar werkwijze toelichtte, waren al even vrouwelijk. 'Ik maak wat aantekeningen en zet me aan de hand daarvan aan de haute couture, een modelschets, allerlei lapjes uit oude en nieuwe dozen, een effen lapje rechts, een streepjeslapje links, vuurrood en roze, een brede strook zwart. Ik begin te schrijven, de eerste zin vaak gedroomd, de rest vanzelf.' En 'als een naaister' bewaarde ze alle stukken die ze overhad. 'Zomen, een ceintuur, repen die over zijn worden elders weer toegepast. Stukken stof worden bij mij nooit weggegooid en bij het schrijven is het net zo.'

Deze manier van werken bracht met zich mee dat de kwaliteit van Mendels' oeuvre (zeven romans, twee verhalenbundels, een kinderboek en een kookboek) niet overal even hoog is. Vooral op de structuur van haar romans is wel eens iets aan te merken, al schuilt in het springerige van haar vertelwijze ook een deel van

de charme van haar werk en lijkt ze de slordigheid soms bewust te hebben laten prevaleren boven stilistische en grammaticale correctheid. Haar romans zijn dan ook geen gave, ongenaakbare kunstwerken, ze laten het pure schrijven zien, een onbevangen enthousiasme voor de bellettrie. ‘En o en o en o en o die scheppingsdrang tot schrijven’, zoals Rolien, de titelheldin uit Mendels' debuutroman Rolien en Ralien (1947), verzucht.

Maar alle luchthartige slordigheid ten spijt, uiteindelijk is Mendels' werk niet zo vrolijk. ‘Wat mij betreft gaan mijn boeken over mislukte levens’, zei ze in een interview. ‘De meeste romans en verhalen eindigen triest, zoals veel levens triest zijn.’ Josepha Mendels was er echter de auteur niet naar om trieste verhalen triest te vertellen, en haar romans worden gekenmerkt door een blijmoedige, lichte toon waarin levenslust en melancholie naast elkaar liggen, en woede, bitterheid en vertwijfeling geen plaats hebben. ‘Het fascinerende van Josepha vind ik vooral, dat ze ook over de ergste dingen in haar leven kan vertellen met toch iets feestelijks in haar stem’, zei Tony van Verre naar aanleiding van zijn gesprekken met haar, en dat feestelijke is ook terug te vinden in de toon van haar werk.

Een andere constante in het werk van Mendels is het conflict tussen het kinderlijke, speelse en de volwassen realiteit. Het meest uitgesproken is dit thema terug te vinden in Rolien en Ralien, over het meisje Rolien dat zich een Rallen schept, ‘een andere, nauwverwante Rolien, die zich telkens tussen haar denken en doen dringt’. De argeloze, onbevangen Rolien laat zich steeds meer op de kop zitten door Ralien, die haar toeziende, schrijvende, bewuste en corrigerende ik vertegenwoordigt.

Ralien heeft nog wat Ralien is kwijtgeraakt: de o van de verwondering.

En o, het is weer lente, ik eet de eerste aardbeien, en o, het is weer zomer, met mijn badpak dat nog naar de kamfer ruikt duik ik van de wip af, en o, nu is het herfst en terwijl de stengels niet meer genoeg kracht hebben hun blaadjes aan de tak te laten bengelen [...] tintel ik van kracht [...], en o, nu is het winter, nu lig ik lang in bed en lees [...]. Je wordt veertien en op een dag ben je vijftien, dan zestien, zeventien, achttien en vandaag negentien. Wat is er gebeurd wat heb ik onthouden, behalve de o's die mijn basis zijn en waardoor er in wezen eigenlijk nooit iets in mijn leven veranderd is?

Met Ralien begint er voor Rolien ‘een nieuw verbeeldingsspel dat door afwezigheid van vormgevend speelgoed aan haar verbeelding paal noch perk meer stelt’. Rolien gaat schrijven. En dat is voor haar luisteren, opschrijven wat Ralien dicteert.

‘Rolien, dat was ik’, zei Mendels later. En net als voor Rollen, was schrijven voor Josepha Mendels luisteren. Maar terwijl ze steeds weer benadrukte niet te reflecteren op haar schrijven, lijkt ze afstand tot zichzelf nodig te hebben gehad om ertoe te komen, zoals Ralien Rolien tot schrijven aanzette. ‘Ik zie mijn bewegingen, ik zie mijzelf lezen, de bladzijde ongeduldig vasthouden en omslaan, ik zie hoe ik ernstig kijk en hoe ik glimlach, ik verlies mij zelden of nooit’, liet Mendels Rolien denken. En zo had ze zelf ook vaak het gevoel van een afstand naar zichzelf te kijken. ‘Binnen in mij is het nog steeds zo dat iemand meeluistert en meekijkt’, zei ze in interviews. ‘Ik ben zelfde toeschouwer, altijd erbij.’

Misschien was het juist die afstand tot haar eigen, lang niet altijd gemakkelijke, leven die maakte dat ze er zo lichtvoetig over schrijven kon. Misschien ook was het schrijven voor Mendels een manier om de toeschouwer even van zich af te schudden door er mee samen te vallen, zich er door te laten dicteren om zo in haar eigen wereld te kunnen verdwijnen. Of schreef ze om haar toeschouwer te behagen? Zoals Rolien door zucht naar erkenning werd gedreven. ‘Mensen zullen naar haar wijzen: “Kijk, daar gaat Rolien, je moet zien dat je bevriend met haar wordt, want zij is beroemd!”’

Sommige critici lijken iets dergelijks te vermoeden wanneer ze Mendels verwijten dat haar werk hier en daar nogal gezocht is: ‘De schrijfster ziet zichzelf te veel schrijven’, zoals Bordewijk constateerde. Maar dat de scheppingsdrang tot schrijven niets is ‘dan de hulpkreet van je egocentrische ik waar je niet bovenuit kunt komen’, liet Mendels Ralien al opmerken.

De speelsheid, die Rolien aan Raken moest opofferen, is Josepha Mendels echter nooit kwijtgeraakt, en de titel die ze meegaf aan de in 1985 verschenen omnibus van drie romans, *Spel is het leven*, is programmatisch op te vatten.

De dood zag ze als de Spelbreker. Maar bang was ze er niet voor. ‘Als je lang van tevoren bang bent voor de dood, dan verpest je zoveel tijd van je leven’, zei ze. ‘Je moest eigenlijk met honderd jaar geboren worden en dan steeds beter en steeds jonger worden. Dan word je 40 en 30 jaar, geweldig en later werd je baby en kwam je, hup, in moeders buik terecht.’

Op de een of andere manier floepte je erin. Hè, zou dat niet goed zijn?’ En als ze dan toch sterven moest, dan het liefst als actrice. ‘In een prachtige jurk op een groot toneel met veel bekende mensen om me heen. En dan zo mooi glimlachend achterover vallen, heel zachtjes en een beetje zwaaiend. Nog net dag lieve kinderen kunnen zeggen en dan floep... weg...’

Zo ging het niet. Josepha Mendels stierf op 10 september 1995, in haar slaap, in het huis van haar zoon. Ze werd drieënnegentig jaar, maar is nooit echt een oude vrouw geworden. Het portret op de achterkant van de biografische schets Josepha Mendels; Portret van een kunstenaar (1981) is wat dat betreft typerend: het toont de dan bijna tachtigjarige schrijfster op de schommel. Zo te zien is het een druilerige dag, maar Mendels lacht uitgelaten en draagt haar paraplu als ware het een parasolletje.

Josepha Mendels behield wat volwassenen meestal plegen te verliezen: nieuwsgierigheid, levendigheid, fantasie, het vermogen tot verwondering en een verfrissend schaamteloze koketheid. (‘Ik heb er geen enkele moeite mee om mijn leeftijd te noemen’, zei ze eens in een interview. ‘Hoe ouder je zegt, hoe beter. Ik danste een keer in Montmartre, ik was zestig jaar. En ik zei dat ik drieënzeventig was. Ze konden er niet over uit. Als ik had gezegd dat ik tweeënvijftig was, dan hadden ze gedacht: ze ziet er goed uit voor haar leeftijd, ze past bij haar leeftijd. Maar nu waren ze stomverbaasd. Dat is toch veel leuker?’) ‘Lichtvoetig’, ‘vitaal’, ‘eigenzinnig’ en - bovenal - ‘charmant’, het is al vaak opgemerkt, maar zo was Josepha Mendels, en zo is haar werk. Zo'n auteur kan niet uitgroeien tot een ‘gevestigde literaire reputatie’, kan niet verstenen tot een verplicht nummer op de leeslijst. En dat is maar goed ook. Zo kan er steeds weer een verrukt ‘en o!’ opklinken bij de zoveelste ontdekking van haar werk.

*Alle betekenis vaag (ook vroeg men 't hem niet),
alles verzonken in droom.
Anders te lezen, hermetisch: de loge,
Zon, Maan, hun alchemistisch kind?*

Christine D'haen, *Mirages*

Mirjam van der Zee

Overgave en aanbidding

Waarom, o waarom wordt Christine D'haen toch altijd en eeuwig met Ida Gerhardt vergeleken? Beide dichters laten weleens de naam van een klassieke god of held vallen en beiden laten in hun gedichten hun grote belezenheid doorklinken. Allebei houden ze van woorden, en hun liefde daarvoor eindigt niet op het moment dat de spellings- of woordenboekencommissie besluit er letters vanaf te halen of een woord tot verouderd te bestempelen. Maar daar houdt de vergelijking wel op. Rob Schouten besprak in Vrij Nederland van 11 november 1995 de jongste bundel van Christine D'haen, *Morgane*. 'En nog steeds, in alles wat ik schaf / Maak ik me er liefst makkelijk van af', schreef hij al in zijn bundel *Gedichten 2*. Zo makkelijk, te makkelijk, maakt hij zich er ook van af in zijn bespreking van *Morgane*. Schouten ervaart D'haens woordkeuze als een provocatie aan het adres van de hedendaagse lezer. Die is volgens hem 'niet geboren om zulk ultraklassiek, anachronistisch taalgebruik nog gewoon te slikken'.

En hij legt het verband met Gerhardt: 'Misschien dat het enige Nederlandse dichterschap van deze tijd waarmee haar werk zich laat vergelijken dat van Ida Gerhardt is, maar die wist zich in enkele bundels tenminste nog kwaad te maken over vermeende misstanden van onze tijd als abortus en euthanasie.' Ik wist niet dat vermeende misstanden verplichte themata waren in de hedendaagse poëzie. Maar goed, als het dan toch moet: D'haen zou Schoutens vermaning ter harte kunnen nemen en het momenteel zeer actuele fileprobleem via - om haar liefde voor de klassieken niet volledig ontrouw te zijn - de Hel van Dante aan de kaak kunnen stellen. De taal en vorm in de gedichten van D'haen provoceren mij niet, integendeel, ze fascineren en plezieren me. Om te verwoorden hoe dat komt, heb ik een gedicht uit de bundel *Morgane* gekozen, het derde van haar tien 'Dizains', Eenregelige rijmende gedichten over 'de laatste dingen'.

D'haen zegt zelf in haar toelichting bij het gedicht dat daarin wordt 'gemediteerd over de vraag of niet alles een droom is (een innerlijk gezicht, een bewustzijnsverschijnsel dat zich in elk brein anders afspeelt). De eerste droom is het gedicht.'

*Droom, vreemde vriend, een klankmetriek in tel,
seconden, lichter; zwaarder; langer; kort,
taalwet verwrikt, orgaan van vlees, been, vel,
als zoen en spijs verzaakt, en lucht luid wordt;
een marmeren Maagd, haar dode Zoon op schoot,
Gersaint, Sardanapale, Van Eyck, Vermeer,
paardshaar op lammerdarm; godinnen, bloot
begeerd door god; Idee, Monade; Beer.
Of deze vaas, trillend fotonental,
of deze hand, ofwel: ik sterf nu al.*

‘Droom, vreemde vriend.’ Hoe een droom of gedicht, dat ‘klankmetriek in tel’, tot stand komt, is een onbegrijpelijk proces waarin associatie en intuïtie een grote rol spelen. ‘Seconden, lichter, zwaarder, langer, kort’ - worden in dromen de tijd en vormen uit de materiële wereld getransformeerd? De ‘taalwet verwrikt’, brengt met andere woorden het ‘orgaan van vlees, been, vel’ in beweging. Tenminste, ‘als zoen en spijs verzaakt’ worden, ‘en lucht luid wordt’: de droom vormt zich in de geest die zich uit via het lichaam; de droom kan een gedicht worden, als lichaam en geest hun aandacht op de droom en niet op andere geneugten richten.

De regels van een wet leggen vast, maar binnen en juist door haar beperkingen kan orde in de chaos worden geschapen, wordt het onbenoembare concreet en hanteerbaar gemaakt. De wereld heeft zeer veel verschillende wetten gekend, die op even zovele manieren zijn uitgebeeld: stenen tafelen, muurschilderingen, boekrollen; beelden, schilderijen, poëzie. De goddelijke wet wordt telkens anders verbeeld en gerechtvaardigd. Wanneer je al die vormen vlak achter elkaar gestald ziet, als in een museum, ontrolt zich een droom waarin tijd en ruimte zich heel anders openbaren dan in het dagelijks leven - dingen die ver uit elkaar lagen worden één; dingen die verschillend leken, blijken gelijk. Het aanschouwelijk maken van de goddelijke wet levert schoonheid op in de vorm van kunst. Deze schoonheid wordt aanbeden, zoals de goddelijke wet aanbeden wordt. Met de ‘marmeren Maagd’, het beeld van Mana met ‘haar dode Zoon op schoot’, wordt een voorbeeld van aanbeden schoonheid gegeven; is het de piëta van Michelangelo die in Brugge, D'haens woonplaats, staat?

Gersaint, Sardanapale en Vermeer zijn de namen die de opsomming van kunstwerken in de regels vijf en zes compleet maken. D'haen heeft ze al eerder, in haar bundel **Mirages**, beschreven.

Watteau, die **L'Enseigne de Gersaint** schilderde, stierf jong aan tuberculose. Zijn schilderijen verbeelden een broze schoonheid. In het besef van zijn eigen vergankelijkheid en die van de schoonheid in het algemeen legt hij in zijn schilderij

*vreugde vervulling [././]
voor wie raadt, voorzichtig, zijn inzicht.
zolang deze wereld bestaat,
van ruimte en tijd zijn de wetten,
zijn de getallen, vlezig in vlees, altijd verschillend,
dezelfde.*

D'haen uit haar verbazing over het feit dat een gruwelijk tafereel als Sardanapale die zijn hofhouding af laat slachten voor hij zelf sterft, onder de handen van Delacroix tot een adembenemend mooi kunstwerk is geworden:

*de hoogmoedige lust van de onlust, het hoogtij,
overvol, groots, van schoonheids dood.*

Van Eyck maakte een prachtig schilderij van de aanbidding van het Lam, dat in Gent hangt. Het Lam is Jezus, die door God zijn Vader werd geofferd ten bate van de mensheid. En Vermeer? Hij 'geeft dat ene meisje leven, / Faam of Muze'. Het melkmeisje is in haar schoonheid een godin geworden. De in de regels zes en zeven genoemde kunstuitingen tonen de aanbidding, die op haar beurt, als de in het kunstwerk vervatte schoonheid, wordt aanbeden. Die schoonheid kan met een paardsharen penseel op lamshuiden perkament geschilderd of geschreven worden. 'Paardshaar', want dat wordt gebruikt voor penselen, en Pegasus was het godenpaard dat met zijn hoefslag de bron van de poëzie deed opwellen; 'lammerdarm', want het lam was ook in voorchristelijke tijden, toen men nog voorspellingen las in ingewanden, een offerdier.

Godinnen werden vaak bloot, dus kwetsbaar, afgebeeld. De Olympische opper- of zonnegod Zeus begeerde en overwon vele godinnen die de Maangodin of een vorm daarvan voorstelden. Deze mythen worden wel gezien als de verbeelding van de Zonnecultus, het patriarchaat, die de macht overneemt van de cultus van de Maangodin.

Weliswaar volgen de wetten elkaar op en worden de rechtvaardiging of verbeelding ervan in woord en beeld aangepast aan de omstandigheden, maar ze komen allemaal neer op één ding. ‘Idee, Monade’: elke wet is telkens een andere poging orde te scheppen in de chaos door de dingen en de gebeurtenissen te benoemen. Want de ‘Beer’ uit regel acht is misschien wel de ongelikte beer uit de bestiaria, volgens welke kleine beertjes vormloos ter wereld komen en pas door de tong van hun moeder in model gelikt worden, zoals de taal vorm geeft aan de droom. Het sterrenbeeld Beer is door de middeleeuwse kerk geannexeerd en het symbool geworden voor de bekering van heidenen.

De maangodin moest zich overgeven aan Zeus, die het veld moest ruimen voor de christelijke God, die op Zijn beurt plaats moest maken voor de Verlichting. Et cetera. Al deze machtswisselingen zijn geboekstaafd in kunst; mensen streven zo naar eeuwigheid, maar ze blijven vergankelijk.

Uiteindelijk zijn alle voorbeelden willekeurig, zo kunnen ook ‘deze vaas, trillend fotonental’, een vaas die slechts zichtbaar is bij de gratie van het licht, of een hand die gedurende het leven al afsterft, een droom verbeelden.

Van de gedichten van D'haen geniet ik het meest wanneer ik ze op een rustig plekje hardop, langzaam en zorgvuldig uitspreek, elk woord alle ruimte gevend die het nodig heeft, liefst met een zo Vlaams mogelijke tongval: de Noordnederlandse harde g breekt de woorden vrij cru af, terwijl de zachtere Vlaamse uitspraak die D'haen bezigt, de klanken harmonieus in elkaar laat overvloeien. ‘Het ritme is alles, dat draagt en schraagt het vers.’¹

Woorden staan niet alleen symbool voor de dingen, ze dragen ook betekenis in zichzelf, als klank en beeld. Een gedicht is méér dan de optelsom van de afzonderlijke woorden, achter die woorden schuilt de betekenis van het gedicht als totaliteit, het raadsel dat poëzie heet. Zonder de kennis die D'haen in haar gedichten verwerkt, kun je je toch overgeven aan de magie, het ritme en de klank van de woorden. Hier en daar zoek je een woord op om te ontdekken hoezeer, meer dan je vermoedde, het met de andere woorden samenhangt; je herkent een aangestipte mythe of iets van Shakespeare, Keats of uit de Bijbel. De kennis die in de gedichten is verwerkt, is geen bijzaak, maar encyclopedische kennis alléén maakt nog geen gedicht. Een gedicht ontstaat pas met de overgave aan de poëzie die achter de woorden en betekenissen schuilt - en soms, als je het in vakmanschap gevangen geheel doorgrondt, leidt dat tot sublieme aanbidding.

Christine D'haen maakt geen geheim van haar enorme belezenheid en brouwt daar prachtige gedichten van. Zoals een ander van popmuziek houdt en daar veel over spreekt omdat het een belangrijk deel van zijn of haar leven uitmaakt, zo gaat D'haen om met de wereldliteratuur. Als je leest als D'haen, worden lezen en ademen één.

Christine D'haen, *Morgane* (Querido, 1995)

Eindnoten:

- 1 Interview door Elly de Waard in *Vrij Nederland*, 3 maart 1984

Medewerk[st]ers

Jacq Vogelaar [1944] publiceerde recent *De dood als meisje van acht* (roman, 1991); *Speelruimte; Vier lezingen over kritiek en essay, lezen en schrijven* (1991); *Striptease van een ui. Terugschrijven 2* (essays, 1993); *Weg van de pijn* (roman, 1994). **Marthe Robert** zie essay Jacq Vogelaar. **Mila Haugová** [1942] is dichteres, schrijfster en vertaalster (zie voor verdere gegevens pag. 41 en 42). **Chris Delville** [1957] is beeldend kunstenaar. **Hank Geerts** [1962] is slaviste en vertaalster Tjechisch en Slowaaks. Vertaalde werk van Eda Kriseová, Jaroslav Putik, Daniela Fischerová e.a. **Lilian Faschinger** [1950] publiceerde de romans *Die neue Scheherezade* (1986), *Lustspiel* (1989) en *Magdalena Sunderin* (1995) en de verhalenbundel *Frau mit drei Flugzeugen* (1993) waaraan het hier opgenomen verhaal 'Jonas' is ontleend. Zij ontving in 1990 de Oostenrijkse Staatspreis für literarische Übersetzer voor haar vertaling van *The Making of Americans* van Gertrude Stein. Uit haar debuutroman verscheen eerder een fragment in *De Brakke Hond* (36, 1992). **Jan H. Mysjkin** [1955] is dichter en vertaler. Recente publikaties: *Verlangen, explosie* (poëzie, 1994), *Geboorten van het vers* (bloemlezing van hedendaagse Franse poëzie, 1994) en *De Staten en de Rijken van de Zon* van Cyrano de Bergerac (vertaalde roman, 1995). Hij ontving in 1990 de Belgische Staatsprijs voor Literaire Vertalingen. **Mirjam van der Zee** is poëziedirectrice van het recensieblad *Surplus*.

Rectificatie

In het vorige nummer van *Lust & Gratie* zijn tijdens de eindredactie van het essay van Joke Hermsen, ‘De vrijplaats van de brief’ over Betje Wolf en Belle van Zuylen, een aantal slordigheden geslopen. Hiervoor onze excuses.