Verzameld werk. Deel 6

E. du Perron

Editie E. du Perron-de Roos, F.E.A. Batten en H.A. Gomperts

bron
E. du Perron, *Verzameld werk. Deel 6* (eds. E. du Perron-de Roos, F.E.A. Batten en H.A. Gomperts). G.A. van Oorschot, Amsterdam 1958

Zie voor verantwoording: http://www.dbnl.org/tekst/du_p001verz08_01/colofon.php

© 2015 dbnl / erven E. du Perron-de Roos / erven F.E.A. Batten / erven H.A. Gomperts

dbnl digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren i.s.m. dp E. du Perron Genootschap

Essays

Démasqué der schoonheid
Voorrede tot Menno ter Braak: Démasqué der Schoonheid

> Ik hoû van dikke vrouwen,
> Wat kan ik daaraan doen?
> Met zo een zal 'k dus trouwen,
> Al schaadt het mijn fatsoen!

Er bestaat geen moeilijker opgave wellicht dan een rechtvaardiging van de eigen voorkeur. Dit nu onderneemt het hier volgende essay. In de ijver van zijn betoog is het bijna gaan lijken op een anti-aesthetica; maar de afwezigheid van een werkelijke vijand (welk spel-met-de-blinde is iedere monoloog!) of de verwijtende stem van een oude liefde, bracht het terug, trok het om, wierp het met dezelfde vaart tegen de rangen der logici. In laatste instantie werd het de verdediging van het grensgebied. Dat van de Amateur, zegt Ter Braak, maar dat van de risquerende, de strijdbare, of zelfs strijdlustige, amateur. De amateurs van sofa en clubfauteuil, van de eclectische bibliotheek waarin de schoonheid van papier en letter een onderzoek van de tekst quasi-overbodig maakt, heeft men hier zelfs met de gedachte niet aangeroerd. Men heeft Stendhal en Nietzsche hier opgesteld, als de amateurs-typen bij uitstek voor de strijdende kunstenaar en dito filosoof, en met zorg de verstandige lieden vergeten, voor wie de helden van Homerus een vermaard literair genre vertegenwoordigen naast de snotterige kindertjes van mevrouw Zoomers-Vermeer.

Maar het betoog voor de eigen voorkeur, voor het recht van de eigen smaak, blijft moeilijk een rechtvaardiging alleen; ook hier het gevaar der grenzen: rechtvaardiging, verdediging, lofrede, aanval. Men strijdt, met een zeker temperament, niet altijd defensief. De rechtvaardiging van de eigen voorkeur wordt uiteraard en voor men het weet, de aanval op andermans voorkeur, en het zou vreemd zijn indien de wèrkelijke bewonderaar van Nietzsche en Stendhal de verachter niet was

van Carlyle en papa France. Aldus geraakt de essayist soms tot een nieuwe laakbare liefhebberij: de weinig gedistingeerde lust voor het literaire duel en de polemiek.

O, vergankelijk soort! Paul-Louis Courier kan zijn beroemde brief hebben geschreven aan de heer Renouard, Multatuli in zijn woede tegen Duymaer van Twist het gloedrijkste proza van Nederland, Nietzsche *Der Fall Wagner* en Stendhal zijn uitvallen tegen de vereerders van Racine: het polemische genre is *niet* gedistingeerd. Het doet de mensen terugverlangen naar de golvende frasen, waarin de hogere wijsheid, de oplossing van alle dingen, zoal niet vervat is, dan toch voor de ziel wordt gesuggereerd. De liefde, maar dan de ware liefde voor het Opstel - weg met de gedachte, weg met de inhoud, leve het Opstel, want het Opstel is alles! - deze liefde, waartoe men niet veel meer nodig heeft dan een zekere drang naar Schoonheid en enige vertrouwdheid met de syntaxis, precies zoals de gedistingeerde heer niet véél meer nodig heeft dan een vermaard tailleur en enige vertrouwdheid met het protocol van de 'betere stand'; deze liefde kan wonderen doen: zij glijdt in de zielen der vaag-intellectuelen met onafwendbare zekerheid. Ook de gentleman-verleider is niet al te vaak een heros van de geest, maar zijn 'manieren' zijn zo overtuigend... De polemist daarentegen is een minderwaardig individu in de literatuur; zijn bewonderaars zijn de ééndagsvrienden van de politiek. Voor zover dit essay van Ter Braak polemisch heten mag, is het dus van distinctie ontbloot.

Waarom die andere mensen, de beroeps-aestheten, de beroepslogici en filosofen, de beroepskenners van het woord, de argeloze lezers ook van *alles* wat hun in druk onder de ogen komt, waarom al deze ware liefhebbers toch ook niet hùn smaak te gunnen, hun systematisch geëtiketteerde, òf nooit-geanalyseerde, maar tenslotte even 'eigen' smaak? Waarom deze afbakening van een grensgebied, dat noodzakelijkerwijs een stropen langs de kust betekent van minstens twee gebieden tegelijk? Het is of Ter Braak coquetteert met zijn vermogens: de begrippen op te drijven, in het nauw te brengen, te vangen

zelfs, - om zich daarna van des te groter vrijheid van zondigen tegenover deze begrippen te verzekeren.

Toch vindt men in dit essay de definitie, de enig-juiste voorwaar! van het ‘bon genre’, het ene-en-enige, het genre waarvoor hij - op het ogenblik waarop dit essay verschijnt, waarde lezer - sneuvelen wil. Ik heb niet voor niets een kwatrijntje boven mijn voorrede gezet waarop men misschien meesmuilend heeft gekeken. De voorkeur van de perzische haremhouder is nu eenmaal anders dan die van de engelse lord; en zo Baudelaire een magere vrouw obscener vond dan een dikke, er zijn verstokte zondaars die terugdeinzen voor de te grote obsceniteit van het skelet. Wij, de Perzen van de literatuur, verdedigen onze smaak voor de dikke vrouw: *le* bon genre en de polemiek, tegen de distinctie van alle doorschijnende vrouwen in Engeland.

Men zal, in het volgende essay, niettemin enige bladzijden aantreffen vol gezond verstand, betreffende de vele aesthetica's, welke men nog zou kunnen schrijven, en de mogelijkheid van *kunst*vormen, zowel voor de parfumeur als voor de kok. Waarom niet de aesthetica van de kookschool? vraagt Ter Braak. Inderdaad: voor de erotiek althans werden dergelijke werken sinds eeuwen samengesteld. Noch van de heroïsche kok Vatel, noch van de, overigens oudere, proever Lucullus kwam helaas zulk een geschrift tot ons, maar de erotiek heeft een onafgebroken lijst van bezielde leerwerken, waartoe *Het Volkomen Huwelijk* van de heer Van de Velde zich verhoudt als de keuken van een dorpsherberg tot die van *Royal*: de *Ananga Ranga* naast de *Kama-Sutra*, de *Doorgeurde Tuin* van de sheik Nefzawi naast de *Handleiding der Klassieke Erotologie* van de geleerde Forberg. Waarom geen aesthetica voor de reukorganen, dus? Men verlustigt zich op de nieuwe mogelijkheden die hierdoor geopend zouden worden voor de meesters ook van het woord: de glorieuze taak om alle geuren te beschrijven, zó, dat men ze op het papier herkent. De golving van een bepaalde zin, om ons te vullen met rozengeur; de scherpte van een bijzondere reeks syllaben om ons te door-

snijden met citronella alleen! Het is jammer dat de heer des Esseintes nooit practische navolgers heeft gehad, dat zijn bestaan een literaire fantasie moest blijven en dat zovele kunstenaars op verschillend gebied nog steeds in het duister verkeren, zonder hun Dirk Coster zelfs, die althans in dikke zaligheid de drang naar Charitas van hùn organen bezingt.

Overal waar Ter Braak niet polemisch is, meen ik de lezer zijn essay intussen te kunnen aanbevelen. Het gezond verstand, waarvan ik hierboven een staaltje gaf, spreekt voor zichzelf; maar ook de ongedistingeerdheid wordt hier wel eens goedgemaakt door wat men noemt talent. Men spreekt niet over de eigen smaak zonder over zichzelf te spreken, en deze amateur van het grensgebied is niet zo intelligent alléén, dat hij onmachtig werd tot het leveren van eigen ‘muziek’. Bovendien kan men niet nalaten een zeker respect te koesteren voor zovele geserreerde bladzijden over onverschillig welk onderwerp. ‘Een klein talent moet hard werken’, zei Albert Helman. Ik had deze uitspraak hier niet aangehaald, indien ik niet zeker was, dat, volgens Ter Braak's overtuiging, een klein talent direct te zwijgen had. Maar ook dit is minder een argument tegen de ‘gepaste bescheidenheid’, dan wel vóór de ‘geest waarin men overwint’.

De korte baan
Inleiding tot De korte baan
Nieuwe Nederlandse Verhalen

De novelle, het korte verhaal, wordt zowel bij ons als in het buitenland onmiskenbaar achtergesteld bij de roman. Er heerst hieromtrent een traditie die nagenoeg heeft uitgemaakt dat de lange baan van de roman - zelfs waar deze mocht bestaan uit een complex van korte - van meer belang is dan de korte baan alleen. Men ziet blijkbaar niet in hoeveel meesterschap en beheersing juist de novelle vereist, hoe zich iedere inzinking hier onmiddellijk en beslissender wreekt, en tot welke resultaten een bondigheid leiden kan die een maximum tracht uit te drukken in het kleinste bestek. In ons land kan men steeds meer een bijna dwaze overheersing vaststellen van de roman, zonder dat de qualiteit van vorm of inhoud dit ook maar enigszins vermag te rechtvaardigen. Het blijft zelfs de vraag of de nederlandse literatuur uitmunt door de roman, en of, ook onder de oudere schrijvers, het korte verhaal niet vaak een grotere waarborg biedt voor waarde en meesterschap. Onder de nieuwe nederlandse schrijvers is dit zeker nog het geval.

De nederlandse prozaschrijver van nu voert, ten dele misschien onbewust, nog steeds een strijd tegen het naturalisme; tegen de mentaliteit althans die dit naturalisme tot een zo overwoekerende bloei heeft gebracht. De Beweging van Tachtig heeft de taaien de literatuur dank zij een waarlijk uitzinnige toepassing van de woordkunst, en met die specifiek-nederlandse voorliefde voor het detail ten koste van het geheel, verbasterd op een wijze die in geen buitenlandse letterkunde haar weerga vindt. De uitsluitende aandacht voor wat in die woordkunst - en soms terecht - voor schoonheid werd aangezien, werkte een verslapping van de verteltrant en een onbeduidend-

heid van de inhoud sterk in de hand. De reactie hierop is weliswaar reeds jaren geleden begonnen, maar volledig gezegevierd heeft zij nog niet. Al heel eenvoudig was buitendien het recept: men had immers niets anders te doen dan de wereld 'weer te geven', zo getrouw en minutieus mogelijk. En daar natuurgetrouw altijd neerkomt op trouw aan de eigen natuur, werd het leven niet alleen subjectief ondergaan en verbeeld (al bedoelde het voorschrift een maximum van objectiviteit), maar in de handen der vele middelmatigen naarstig omlaag gehaald.

De tijd van het befaamde huiskamerrealisme gaat intussen voorbij. De oude garde staat pal, maar ontkomt niet aan het lot van alle oude gardes. De jongeren zijn echter al te vaak uit hetzelfde deeg gemaakt, hoezeer de uniform die zij aantrokken ook veranderde. In de provincie van Europa die ons land op cultureel gebied blijft, dringt het minderwaardige zich met kracht op de voorgrond, door een fnuikende verwarring inzake peil en qualiteit. Het provincialisme blijft de vloek van onze literatuur, onverschillig of het in de huiskamer heerst, in de boerenhofstede of op de avontuurlijke reis, of het zich aandient als overtuigd regionalisme of als cosmopolitisch wereldbesef. In beide gevallen vergaapt men zich aan een mode: die van de vreemde kusten mag wat sneller veranderen dan die in het dal van de Maas, uiterlijk en minderwaardig zijn beide, en beide in hart en nieren provinciaal. De keuze tussen de zogenaamde 'literatuur' van onze huiskamer- en boerenroman, en de avontuurlijke bewogenheden op het peil van het magazine, *is* geen keuze, dan voor degenen voor wie lezen in de eerste plaats tijdverdrijf moet zijn. Provincialisme is geen kwestie van genre of gegeven, maar van structuur van de geest.

Tussen de klippen van het provincialisme door schiet het proza vooruit dat nederlands maar tevens europees tracht te zijn. De vrees dat een literatuur haar eigen karakter zou kunnen verliezen naarmate zij europeser van visie wordt, van cultuur en niveau, is een kinderachtige vrees, en nogmaals een pro-

vinciale: een schrijver blijft één met zijn taal en door die taal met zijn land. En de dwaling dat de zielskracht met het toenemen van de denkkracht verminderen zou, berust op een overeenkomstige vrees: wezenlijk wordt men alleen door de werking van zijn volle bewustzijn.

De bedoeling van deze bundel is de aandacht te vestigen op het korte verhaal, in het bijzonder dus zoals dat onder de nieuwere nederlandse schrijvers beoefend wordt. Dat wij bij onze keuze werden geleid door de overtuigingen hierboven geformuleerd spreekt vanzelf. Natuurlijk vindt de lezer ook hier verschil in waarde en rang; enkele verhalen werden vooral opgenomen omdat zij ons representatief leken voor bepaalde richtingen en terwille van een grotere overzichtelijkheid van het geheel. Wij wensen allerminst de indruk te wekken als moest met dit werk de nederlandse literatuur worden gered, maar mogelijk laat de lezer, eindelijk wars van de verindustrialisering daarvan, die zelfs de grens naar treinlectuur gaarne overschrijdt, zich door verschillende der hier geboden verhalen stemmen tot een besef van gehalte.

Over S. Vestdijk

Voor degenen voor wie de literatuur een behoefte is, en vaak een behoefte tot ontdekking, voor de ‘ware lezers’ in één woord, is het plotselinge opkomen van Vestdijk en de even haastige als beslissende wijze waarop hij zijn plaats innam tussen de eerste schrijvers van ons land, tussen de weinige vooral die aan provinciale grootheid ontsnappen, de voornaamste literaire gebeurtenis geweest van de laatste jaren.

Nauwkeuriger gezegd: van de laatste drie jaren. Ofschoon men in *Forum*, waarin hij zich deed kennen, van het eerste ogenblik af wist wat men van hem mocht verwachten, waren zijn bijdragen in de eerste jaargang vrij schaars; voor het publiek begint zijn optreden met de uitgave van zijn eerste roman. De eerste jaargang van *Forum* was 1932; in het jaar dat daaraan voorafging, en waarin ik Vestdijk leerde kennen, had hij geen enkel verhaal of essay geschreven; hij was een ‘mens naast de samenleving’ en op en top wat men een zonderling pleegt te noemen: een arts die voor de geneeskunde niets voelde en die opging in het schrijven van verzen voor zichzelf. Van deze verzen had hij dikke schoolschriften vol, die hem overal vergezelden; zij werden eindeloos omgewerkt en van sommige bestonden vier en vijf lezingen, die hij desgewenst onmiddellijk wist op te sporen in nog oudere kladboeken; een heel enkel maar was gepubliceerd, want deze poëzie-maniak had zich bepaald tot een sporadische inzending aan *De Vrije Bladen.* Voor wie de schriften te bestuderen kreeg, sprongen twee dingen in het oog: de overvloedige aanwezigheid van talent, en de daarom des te hinderlijker overheersing van één invloed in heel deze poëzie, die van Slauerhoff. (Ofschoon zij elkaar in jaren niet gezien hadden, was het Slau-

erhoff die mij met Vestdijk's poëzie-cahiers in kennis bracht en via die cahiers met hemzelf.) Ik zei hem wat ik hierboven schreef, over het talent en over de invloed, en hij gaf de laatste grif toe: met Rilke was Slauerhoff inderdaad de enige dichter aan wie hij zich helemaal had overgegeven. Maar dat die invloed hinderlijk was kon hij zich indenken; en hij had zijn verzen al zo vaak omgewerkt, waarom zou hij er zich nu niet toe zetten om er die invloed uit te werken?

Het leek een hachelijk ondernemen, maar geen half jaar later was hij er bijna geheel in geslaagd. Dezelfde dikke cahiers schenen verzen af te scheiden waarin van slauerhoviaanse tics en wendingen alleen voor een geoefend lezer nog iets viel te ontdekken. Daarbij had hij nieuwe gedichten geschreven, even rusteloos maar met meer overtuiging nog, leek het, dan tevoren. Ietwat huiverig gebleven tegenover een overdaad waarmee men, in de traditie van de nederlandse ‘jongeren’, op slag tien bundels had kunnen maken, bracht ik een kleine keuze naar een redactievergadering van *Forum*; ik vreesde vooral het oordeel van Ter Braak, toen onwilliger misschien nog dan nu tegenover wat zich aandiende in de ‘versluiering van een roes met woorden’. Dwaling: Ter Braak bleek meteen veroverd, en zelfs geestdriftiger dan ik, vooral voor één lang gedicht, vol originele beelden en gedachten immers: *De Parasiet*, in het 4e nummer van de 1e jaargang gepubliceerd, en ondanks het voorafgaan van twee kleinere gedichten, Vestdijk's werkelijke openbaring voor de oplettenden die ons lazen. Sindsdien stroomde deze eigenaardige poëzie (erkend, ook door hen die er in theorie eigenlijk alles tégen hadden: Engelman, Marsman) geregeld uit de cahiers in het tijdschrift. Twee maanden maar na *De Parasiet* verscheen Vestdijk's eerste verhaal: *Ars Moriendi*, speciaal voor het tijdschrift geschreven. Ik had hem gezegd dat wij vooral aan korte verhalen behoefte hadden; hij had gevraagd van welk soort, welk formaat ongeveer, en achteloos, maar zonder enige grootspraak (dit gemis aan grootspraak is zeer karakteristiek voor Vestdijk) erop laten volgen:

‘O, ik denk wel dat ik zoiets voor jullie kan maken’. Voor een ‘beginneling’ dus, al was deze beginneling van onze leeftijd, leek *Ars Moriendi* ons eenvoudig meesterlijk; ik ben deze mening nog toegedaan sinds ik het verhaal in de boekpublicatie heb overgelezen. Op dezelfde wijze waagde hij zich aan een groot essay, over de amerikaanse dichteres Emily Dickinson (voor de gehele redactie een mysterieus personage): in wezen een verdediging van de poëzie die hij zelf nastreefde. ‘Ik ben bang dat zoiets bij mij wat “duits” wordt, zei hij; ik wil altijd alles wetenschappelijk verantwoorden en er dan ook van alles bijhalen. Je moet me misschien deze eerste keer helpen met schrappen.’ Ik deed het, en het was de enige keer dat hij dit soort medewerking nodig had. Het essay was toch nog zo lang dat het moest worden uitgesteld en eerst tegen de helft van de 2e jaargang kon verschijnen. Maar ook hier was van méér sprake dan van een knap proefstuk: zowel in het verhalend als het essayistisch proza had Vestdijk zich ontdekt; hij was losgeraakt in deze beide genres en zijn bijdragen werden zo talrijk, dat *Forum* te klein bleek om ze alle te brengen. Een eerste bundel uit zijn poëzie was intussen verschenen als apart schrift van *De Vrije Bladen.*

Nu ik hem enige tijd niet ontmoette, zie ik des te duidelijker de zonderling weer die hij toen was: over het algemeen teruggetrokken en bijna mensenschuw, merkbaar gepreoccupeerd met zichzelf of met de werelden waarin dit zelf rondzwierf, maar met plotselinge uitbarstingen van meeleven, die soms een karakter van joviale humor aannamen. Hij bleek wonderlijke voorliefdes en talenten te bezitten; als kind had hij griezelig goed nagetekend, zoals een quasi-feilloze kopie van een antiek voorbeeld kon getuigen: ‘Het was zó goed, lichtte hij toe, dat het naar niks leek, en natuurlijk dachten ze allemaal dat ik schilder moest worden.’ Hij bleek een bekwaam, en zelfs persoonlijk, pianist: misschien was dit de verklaring waarom hij een zo a-melodieuze muzikaliteit nastreefde in zijn verzen, waarom hij in het gedicht *Tuinen bij Wind en Weer* bijv. die bewust ‘valse’, moderne muzikaliteit wist te

geven die men ook in Nijhoff's *Kleine Prélude van Ravel* bewondert, terwijl hij daarnaast een soort minachting scheen te hebben voor de goedkopere woordmuziek, de melodie in woorden. Behalve dat hij als arts het nodige weten moest van de geneeskunde, had hij zich op een eigenaardige manier ingewerkt in de psycho-analyse, de filosofie, de mysteriën van de dierenriem. In de literatuur gingen zijn voorliefdes uit naar Poe, Meyrink, Kafka, naar Van Looy (in het bijzonder *Gekken*); later kwamen hierbij Joyce en Proust, terwijl hij zich over het antipathieke karakter van Julien Sorel beklaagde. In de nederlandse poëzie stelde hij niemand boven Slauerhoff, maar Nijhoff ver boven A. Roland Holst; van de buitenlanders bewonderde hij echter, na Rilke en Emily Dickinson, vooral Rossetti, en van tijd tot tijd ging hij in de openbare bibliotheken op jacht bij onbekende dichters en schreef de verzen over die hij ontdekt had, in een woestijn soms van weinig-zeggende typografie, zoals het magische *Luke Havergal*, opgediept uit de complete werken van een amerikaans dichter die vooral een epigoon leek van Tennyson. (Over dit gedicht zou hij later een van zijn beste essays schrijven.)

Het idee zette zich bij Ter Braak en mij vast, dat hij als hij maar wilde, alles zou kunnen. Als hij de geleerdste Nederlanders zou willen evenaren in het schrijven van onleesbaardegelijke stukken, het zou hem zonder enige twijfel gelukken, en met zekere angst heb ik de verdachte knapheid van zijn essay over Verwey waargenomen. De knapheid waarin, laat ons zeggen een roman van Charles Morgan aanleiding wordt tot een beschouwing over Plato, met zijsprongen naar Plotinus en de christelijke gedachte en een conclusie over de platonische liefde bij Abélard na het grote gebeuren, behoort tot een *soort* dat hij zou moeten vermijden. Want bij al zijn intelligentie en poëtisch talent is Vestdijk in de eerste plaats kunstenaar, niet geleerde of zelfs dichter: de wijze waarop hij schrijft en omwerkt, het *zinnelijke* gevoel dat hij heeft voor de vorm van het object dat hij maken en vullen wil, voor de afstand die hij moet afleggen, voorde onderdelen van de

compositie, niet als probleem gezien maar als genot en werkstuk tegelijk, zijn lust in het a priori van elke opgave, bewijzen dit afdoend.

Poëzie van Vestdijk. - Tegelijk gevarieerd en eentonig. Als men alleen op de onderwerpen let, is er haast geen genre dat hij niet beoefent, maar de manier waarop veroorzaakt een quasi-onontkoombare uniformiteit. Heeft men bij Slauerhoff het gevoel dat het geringste en slordigste vers nog iets onmisbaars heeft, bij Vestdijk, die toch zeker niet minder 'rijk' is, krijgt men al spoedig de indruk van herhalingen; de geest des bloemlezers wordt over de lezer vaardig die zich in de doolhof van zijn bundels waagt. Zij zijn trouwens gekozen, geordend, onderverdeeld en van titels voorzien op een wijze die m.i. alleen voor Vestdijk zelf duidelijk is: een bundel heet *Berijmd Palet*, een andere *Vrouwendienst*, maar èn het eerste èn het tweede element zijn in beide, en in de voorafgaande *Verzen*, goed vertegenwoordigd. Van chronologie is hier evenmin sprake als van duidelijke ordening naar de onderwerpen: in werkelijkheid heeft men dan ook te doen met driemaal een keuze uit de overdaad der poëzie-cahiers, en hoewel *Berijmd Palet* misschien de gelukkigste schikking vertegenwoordigt, als Vestdijk wilde zouden in minder dan geen tijd nog drie even goede bundels het licht zien. Men staat dus tegenover één zee van poëzie, niet tegenover een ontwikkelingsgang in min of meer afgeronde fasen.

De genres zijn zeer verschillend. Er is, in de eerste plaats misschien, het picturale (verzen als *Perzisch Tapijt*, *Blinden*, *Danaë*, maar ook minder 'erkende'); dan het exotische (*Port Saïd*, *Kampong in Soerabaja*, *De Vrouw op den Broeken*), maar een exotiek die zozeer overloopt in de andere soorten, dat het irreële ervan - voornaamste karakteristiek van Vestdijk - tenslotte het enige is dat overblijft, terwijl men aan de andere kant deze poëzie *altijd* exotisch zou kunnen noemen. Dan de kinderherinneringen, met in de eerste plaats de reeks *Jeugdvrienden;* hier is de dichter Vestdijk het meest onge-

dwongen, en het beeld dat hij oproept, hoe eigenaardig ook belicht, schijnt hem enigszins af te houden van de grillige en savante kronkels die hij anders zo ijverig moet trekken. De enkele malen dat hij aan woordmuziek offert, wordt het een muziek van heksensabbath, als in *Horlepijp 1808* en het vers met de toverformule 'Sta op, tobbe, en spring, zij is van mij!' Er zijn tenslotte de bijna zuiver cerebrale gedichten, interpretaties van gebeurtenissen, van levenshoudingen, van verhoudingen en van gevoelens zelfs, waartoe evenzeer *De Parasiet* gerekend mag worden als *De Vlinder* of *De Opvolgster*, twee van zijn subtielst-werkende gedichten. Uiterst kwetsbaar, even analytisch aangelegd als op 'beelden' uit, zal men Vestdijk beter nog in zijn proza ontdekken dan in zijn poëzie, omdat het element van mysterie, van het ongezegde, in zijn opvatting van poëzie overheersend is. De *Jeugdvrienden* zijn gegeven met een krampachtige humor, met het mengsel van satire en gevoeligheid dat men in de roman *Ina Damman* sterker, bewuster, duidelijker vooral zal bewonderen; het caricaturaal-poëtische heerst onvermengd in *De Photographie* en *Het Portret*, de tot wraakzucht geworden gevoeligheid in *De Onderbroken Wandeling.*

Maar er zijn dingen die, technisch zelfs, het element van mysterie, de kuisheid, als men wil, van deze schrijver die zo vaak onkuis is, bevorderen: waar hij de 'versluiering' van de muziek versmaadt, schijnt hij het poëtische te moeten zoeken in de duisternis die hij weeft om het toch kantig picturale dat hij nastreeft, en zijn werkwijze komt hem daarbij ongezocht te hulp. Vooral in zijn gedichten doet Vestdijk's werkwijze mij denken aan Uccello, of liever aan het suggestieve beeld dat Schwob van diens kunstenaarschap geeft in het 'vie imaginaire' dat hij hem wijdde: er lopen zoveel draden naar de sterren over zijn beelden, dat men de beelden zelf nauwelijks meer zien kan. En er is in Vestdijk's wereld ook *altijd* de omstandigheid dat het ene masker het andere verbergt, dat wezens en dingen nooit zijn wat zij lijken en na hun onthulling door de auteur nog een geheimzinnig gezicht overhouden,

terwijl men bij andere gelegenheden de ogenschijnlijk eenvoudigste dingen zich uitvoerig en gedecideerd ziet maskeren. Maar in deze poëzie, waar vrouwen in vlinders, moeders in dienstmaagden overgaan en altijd een incubus achter de bedgordijnen loert (des te huiselijker waar de muzen een bijzondere vergunning verlenen), bevordert de complicatie van de versvorm ook het netwerk van lijnen, en het is niet bij toeval als onder de picturale verzen *Piranesi etst* een van de meest geslaagde is, want het 'palet' van Vestdijk is arm aan kleuren, maar zijn werkmethode is die van een etser. In zijn grillig geknoopte composities, waarin de lijnen harig zijn of spinnen vormen en doen denken aan de hoge, saamgeknepen, insectachtige letters van zijn handschrift, is het of ook de voorstellingen door elkaar schemeren, alsof een ets 'en surcharge' een andere maar half verbergt, en of ook hier soms op de meest bewuste manier een harmonie bereikt wordt, gracieus maar duister, uit de samenstrengeling van de twee voorstellingen.

Het is dus ook niet verwonderlijk dat Vestdijk zich tot het dichtwerk van Verwey aangetrokken voelt: zij zijn beiden, bij alle verschillen en tot in de esoterische bouw van hun bundels, 'makers' van poëzie, al is het in de beste betekenis.

De romans: *Terug tot Ina Damman* en *Else Böhler*, *Duitsch Dienstmeisje.* - Geen kunst is zo on-maatschappelijk, heeft zo weinig met de problemen van 'deze tijd' te maken, als die van Vestdijk. Zelfs het zogenaamd actuele element (Hitler-Duitsland) van Else Böhler is in wezen even caricaturaalsatiriek, en zelfs poëtisch, als het beeld van de jeugd van 'Lahringen' in Ina Damman: het lijkt telkens volstrekt waar, onbetaalbaar goed getroffen, - en het is tenslotte van alle realisme verwijderd. De maatschappelijke positie van Vestdijk, zijn 'buiten het leven staan', werpen hem ook voor het verhalend proza terug op zijn eigenaardige poëzie; en zo gezien is hij, tot in de gewaagdste bekentenissen toe, weer dichter; zijn beeld van de wereld, hetzij uit zijn herinnering geput, hetzij

uit zijn opmerkelijke romanciersfantasie, is altijd vervormd, d.w.z. waar en caricaturaal tegelijk, als bij een Daumier, als bij een Sjtsjedrin. Was bij hem dit element minder sterk, en minder sterk ook zijn liefde voor de zwarte romantiek, men zou hem bij ons het best met een Van Oudshoorn kunnen vergelijken. Ik meen nu dat, afgescheiden van het veel subtieler en rijker kunstenaarschap van Vestdijk (de intelligentie nog niet meegerekend), deze natuurlijke vlucht uit het verstikkende de ene het pleit doet winnen dat de andere verliest; zijn caricaturale poëzie redt Vestdijk van de ergste, de burgerlijke psychose. Er is psychose genoeg in zijn romans en verhalen, in zijn verzen ook, maar ik ben het oneens met wie hierin ongeveer heel zijn kracht, en bijna zijn hele inhoud, zijn persoonlijkheid zouden willen stellen. Kunstenaarschap en psychose alleen maken niet een eigen wereld: de tot satire verwrongen mensenkennis van Vestdijk, hoezeer ook gebaseerd op overgevoeligheid, is een reële factor meer, en niet de geringste. De eigenaardigheid van deze manier van zien kan niet bestaan zonder een eigen karakter, zonder - wat ongetwijfeld het geval is - een zeer eigen levenshouding. En men moet dom zijn als een onbevoegd marxist om te geloven dat een levenshouding iets is dat men gemakkelijk omschakelt naar uiterlijke omstandigheden.

Dat Vestdijk dus een ‘burgerlijk’ auteur zou zijn, ook als hij gedoemd zou zijn in een nieuwe samenleving volkomen onder te gaan, is een van die oppervlakkige waarheden die men niet genoeg kan wantrouwen. Couperus was een ‘burgerlijk’ auteur die in zijn *Kleine Zielen* de bourgeoisie een gevoeliger stoot heeft toegebracht dan menig proletarisch schrijver. De haat van Vestdijk tegen het kleinburgerlijk milieu, hoewel in zekere mate ontkracht door de poëzie die hij uit deze haat nog weet te distilleren, is zeker niet minder dan die van de even gevoelige en bijna even ‘afzijdige’ Couperus.

Terug tot Ina Damman is een roman, als men wil, en zelfs een uitstekend gecomponeerde: in de analyse van de jonge Anton Wachter in het eerste deel, zijn platonisch contact met

het schoolmeisje Ina in het tweede, in het nawerken van Ina, als symbool van de jeugdliefde, op de Anton die weer alleen gaat van het derde, heeft de kunstenaar volop gelegenheid gehad te bewijzen hoe subtiel hij zijn vak verstond. Van karakter is het boek memorialistisch, een afrekening met de jeugd zoals men bij ons misschien de weerga niet vindt. Het is niet alléén de 'wereld in het klein', het is als het complete leven van alle Anton Wachters dat samengevat wordt in deze meest ondankbare jaren, en Ina Damman is de Vrouw (*pour qui lâchera toujours la proie pour l'ombre*) zoals zij het meesterlijk weergegeven schoolmeisje is.* Zij is het bloemetje aan de sloot dat voor de liefde een sterretje wordt, terwijl des te genadelozer daartegen afsteken de jonge kikkers en padden die de slootrand verder bevolken. Als Anton Wachter, zich de vernedering van zijn schooljaren herinnerend, besloten had om door deze verantwoording achteraf te bewijzen wie hij toén al was en wie de Jelle Molls, Jan Breedevoorts en andere schoolhelden (de namen zijn bij Vestdijk bijna altijd feilloos goed gekozen), dan had hij zich niet verpletterender kunnen wreken. Wat is, vraagt de lezer zich af, van de wezens die toén al zo waren nu wel terechtgekomen? Hoe zouden zij er nú uitzien, die toffe burgerpeeën? En de lieve Ina... hoeveel kinderen?

Else Böhler, *Duitsch Dienstmeisje*, hoewel minder memorialistisch van karakter, behoort geheel tot dezelfde wereld. Voor de jonge hollandse burger Roodenhuis, zo gelijkend nog op Anton Wachter, speelt het geïmporteerde dienstmeisje Else de rol van Ina Damman, en evenals Ina is zij, uiterlijk meesterlijk 'gevat', in wezen geïdealiseerd, vervormd tot een wezen waarin de poëzie en de caricatuur elkaar weer rusteloos bestrijden. Met het kleinburgerlijk milieu, met alle bijfiguren, wordt even genadeloos afgerekend, ondanks de humor die ook hier weer telkens doorbreekt, als met de H.B.S. van 'Lah-

* Men vergelijke de uitwerking van een dergelijk gegeven in Larbaud's *Fermina Marquez*; maar hoe totaal anders zijn de middelen, het decor, het *soort* poëzie dat beoogd en gegeven werd.

ringen'. Ik zou niet weten wat knapper te noemen, wat echter ook, tussen deze twee romans: één ding is zeker, ik stel ze boven al het andere werk van Vestdijk, zelfs boven de zeer opmerkelijke novellen. En dit om de inhoud, om wat zij menselijk ontdekken en prijsgeven, - terwijl het daarnaast toch zeker is dat zij zuiver als *roman* genomen, als bewijs van romancierstalent, verreweg het beste zijn wat door deze en de vorige generatie in Holland werd gepresteerd.* Zij zijn daarbij hollands, zozeer als men maar verlangen kan, en ondanks al hun buitenlands raffinement.

De korte verhalen. - Het verhaal dat, tot dusver, het meest de sfeer van de romans heeft, is ongetwijfeld het laatst verschenene, *De Bruine Vriend.* Wederom een episode uit het schoolleven, wederom een visie die alles op een bijzondere wijze kleurt. Maar de 'ik' - een 50-jarige handelsman, die toch Gide en Thomas Mann heeft gelezen, een Hollander, die toch in de oorlog geweest is, en voor wie dit jeugdgebeuren zo onvergetelijk moet zijn - is niet alleen onwaarschijnlijk, hij stelt teleur. De bruine vriend zelf is even onecht als zijn gezicht vol rode sproeten eigenlijk *niet* bruin is, en tenslotte is deze hele episode van een kleinburgerlijke onbeduidendheid en blijft de trouvaille van de vervelende jonge Byron die in de Schwärmerei van de 'ik' als jonge god gezien wordt, zo verwant aan Kitsch, dat zelfs het talent van Vestdijk, moeizaam worstelend om deze materie boven de macht te brengen, voor mijn gevoel daarin faalde. De uitvoerige ontdekking van de haat die liefde is en omgekeerd, is versleten 'dostojevskyaans' en de beste stukken van het verhaal zijn een afglans van *Ina Damman.*

De Oubliette, een ander apart uitgegeven verhaal, middeleeuws voor zover een dergelijke bepaling bij een kunst van dit soort opgaat, is aangrijpend als gegeven, zeer karakteris-

* Ik laat hier buiten beschouwing werk als dat van Slauerhoff, dat van bijna even grote epische als lyrische kracht is, maar voor de hobby van onze critici: de 'echte' roman, slechts zijdelings belang heeft.

tiek ook voor de zwarte romantiek die ik bij Vestdijk signaleerde. Maar de afstand bedroog hem hier: hij nam die te kort of te lang; het begin is fraaie literatuur, die in al haar fraaiheid aan een verwrongen Van Schendel doet denken. Tot een kleine roman uitgewerkt, of tot de helft teruggebracht, zou dit verhaal wellicht een van de aangrijpendste zijn geweest, en te vergelijken bij dat waarmee de bundel *De Dood betrapt* opent: *Het Veer*, een demonische Brueghel en qua stijl over een korte afstand waarschijnlijk Vestdijk's meesterstuk. Er valt te noteren dat in deze prachtig beheerste fantasie Vestdijk kleuriger is dan waar ook in zijn verzen, dat men hier werkelijk, ondanks het zwarte licht waarin alles baadt, van een rijk 'palet' zou kunnen spreken. - *Barioni en Peter* geeft Vestdijk misschien het best als verteller. Het gegeven is bizar, als altijd, en desondanks heeft het misschien toch de meeste inhoud; niettemin lijkt de vervorming mij hier soms gemakkelijk en gezocht, en is het of de wil een volmaakte novelle te schrijven, geregeld verlopend en toch boeiend, de schrijver parten speelt. Er is iets van de 'magazine-story' in dit toch zeer knappe verhaal, waardoor ik het, ofschoon het misschien de grootste nawerking heeft, toch achterstel bij andere. - Even knap overigens, ofschoon veel meer als schrijfoefening in de superieure zin, als plezier voor de kunstenaar om een bepaald aantal bladzijden te vullen, is *Parc-aux-Cerfs*, een episode uit het leven van Lodewijk XV, waarin men helaas met de banaal-geworden d'Eon geplaagd wordt. Het historische deel van dit verhaal (en van het ongebundelde '*s Konings Poppen*) gaat niet ver boven de oppervlakkige navertellerijen van historische momenten zoals men er in Frankrijk zoveel aantreft, en valt als zodanig dus te verwaarlozen. Maar Vestdijk blijft zichzelf gelijk door ook hier injecties in de materie te brengen van de vreemdste vloeistoffen: als *Parc-aux-Cerfs* een bijzondere betekenis heeft, dan wel om de allesdoortrekkende 'Lust zum Stinken' die nergens zo werd uitgeleefd als hier. (Men moet toegeven dat de vrijbrief door een Lodewijk XV in dit opzicht verleend, inderdaad niet anders dan vor-

stelijk kon zijn.) Toch zou ook in dit opzicht een sterke bekorting de bedoeling van de schrijver beter gediend hebben. - Een andere historische episode, *Drie van Tilly*, opmerkelijk knap geschreven weer, en waarin marteling, moord en verrassing zeer vakkundig zijn gemengd en aangebracht, vertoont een element van bravoure, iets Hanns-Heinz-Ewers-achtigs, waardoor het een herlezing slecht doorstaat.

Wanneer ik het mindere deel van de bundel hierboven heb afgedaan - er zijn talrijke hollandse auteurs die zich met dit mindere de koning te rijk mochten achten -, dan is het om te eindigen met enige woorden over de twee andere verhalen: *Ars Moriendi* en *Het Steenen Gezicht*, die ik met *Het Veer* tot de beste reken. Men moet er zelfs nog een bij noemen, het ongebundelde *Een*, *Twee*, *Drie*, *Vier*, *Vijf*, als monologue intérieur geschreven, en dat in de bundel *De Dood betrapt* eigenlijk niet had mogen ontbreken. Alle deze verhalen zijn in zekere zin lyrisch: de gebeurtenissen worden er ondergaan en weergegeven door een bepaald personage, wat een psychologische begeleiding veroorlooft die èn het uiterlijk gebeuren somnambulesker maakt èn bijdraagt tot de spanning. Het is deze gelijktijdige verantwoording van de schokkende materie, die haar op een hoger peil brengt. Ik meen dus niet dat de vorige verhalen minder knap zijn, maar dat het karakter hier superieur werd, voor een groot deel door de opzet zelf. - *Ars Moriendi* is het fantastische, droom-achtige beleven van een revolutie waarin de verhaler zelf aan het eind wordt opgehangen; hoe goed het verhaal ook inzet en hoe overtuigend de sfeer van het einde gegeven wordt, het is iets zwakker dan de twee andere. (Men merke er een zwaan-motief in op, dat ook in Vestdijk's poëzie is te vinden.) - *Het Steenen Gezicht* is, met de soberste fantasie, een spel van licht op steen dat ieder kind met een electrisch zaklantaarntje spelend kàn hebben waargenomen, een van de beklemmendste korte verhalen die ik ooit las; dat achter de veranderende steen een stervende inderdaad voor de ontbrekende logica zorgt is dramatisch verantwoord, maar voegt niet eens zoveel toe aan het hal-

lucinerende spel op zichzelf. (Buiten het tragische om doet het denken aan een nogal onbekend verhaal van Larbaud, *L'Heure avec la Figure* uit *Enfantines;* het idee van de dood die elders waarneembaar wordt dan waar hij plaatsvindt, is niet ver verwijderd van het motief van *De Oubliette.*) - In *Een*, *Twee*, *Drie*, *Vier*, *Vijf*, nauwkeurige opname van vijf minuten gewijd aan een poging tot gemeenschappelijke zelfmoord, heeft Vestdijk gevoelens verwerkt waarvoor een auteur als mens moet hebben betaald, wat bij een meesterschap als hier aanwezig dubbel werkt. Vestdijk heeft een talent dat nooit onverschillig laat, maar het is groot genoeg om te eisen door een werkelijke inhoud te worden gevoed; in het andere geval speelt de kunstenaar het nog klaar met het fraaie object, maar zijn resultaat is tenslotte precies bestemd voor het soort recensenten dat, te stomp voor het andere, zich in vaktermen rechtvaardigt, en dat met een imbeciel schouderklopje de ‘grote belofte’ van bijv. *Parc-aux-Cerfs* prijst, ten koste van *Ina Damman.*

Marsman's verhalend proza
H. Marsman: *Verzameld Werk II*, *Proza.*

Zoals het verhalend proza van Marsman zich in deze bundel toont, geeft het voor de enigszins ingewijde duidelijk de curve aan van een verovering. Er is hier een strijd geleverd om zich een kunst eigen te maken, zoals er maar weinige gestreden werden in onze literatuur, waar het verhalend proza vooral - naar de vorm bepaald door de geeuwhonger van uitgevers en publiek naar romans - als vanzelf pleegt te ontstaan, dociel geboren op de roep van de verbruikers en meest zo edel van gehalte als de publieke smaak het maar verlangen kon. De bloeiendste episode van Marsman's ontwikkelingsgang tot op heden ligt, meen ik, juist in déze moeilijke verovering: tegen de regels in haast van onze nationale leestrommel-kunst. Dat wij geen volk zijn van romanciers - ik denk nu aan èchte romanciers, aan goede rijke romans - schijnt door deze strijd eens te meer te worden aangetoond. De halfwas-romans waar wij zo vruchtbaar in zijn dus daargelaten, met één haal op hun juiste waarde genegeerd, wat blijft ons eigenlijk buiten Couperus? Tegenover het wonder, dat voor ons een tienvoudig wonder heten mag, van een jongeman van 25 die *Eline Vere* schrijven kon, wat een armoe en middelmatigheid, waar alleen de leraar zich mee verstaan zal die zijn klas *moet* doen geloven aan een hollandse romankunst. En toch heerst onder de hollandse critici juist de meest opgewekte ‘classiciteit’ als het op cijfers geven voor en onderscheiden van zuivere vormen aankomt; toch wordt bij ons als roman afgekeurd, als verhaal verworpen, wat in het buitenland sinds jaar en dag zich haast alléén nog maar kan voordoen in de vormen die ons zo blijvend verontrusten. De hollandse behoefte om aan te tonen dat X. een heuzige roman schreef maar Z. niet, in

een zalige onwetendheid dat die zo echte roman van X. welbeschouwd vooral nix is, geeft ons misschien nog de meest juiste maatstaf voor het hollandse ongevoel voor rang en qualiteit inzake literatuur. Wij zouden niet zó welgemoed ons schoolmeestersmaatstafje aanleggen aan wat zuiver aan een vooropgezette eis beantwoordt of niet, indien wij ons rekenschap gaven van het toch al bitter weinigje dat wij bezitten aan boeken van literaire betekenis. Vestdijk is niet een beter schrijver dan Herman de Man omdat hij een beter romancier is - hoewel voorwaar ook dàt! - maar omdat hij een schrijver is van oneindig verfijnder, rijker, dieper (om dat bij uitstek hollandse woord te gebruiken) literaire begaafdheid. Slauerhoff is niet een beter romancier dan mevrouw Van Ammers-Küller, integendeel! hij is eenvoudig een schrijver van een andere klasse, omdat de wereld van zijn onzuivere romans begint waar van het zo blijmoedig en correct romanhandwerk van mevrouw Van Ammers niets meer overblijft dan een losse steek of vijf, zes. Marsman is in onze poëzie begonnen, begenadigd als weinigen. Omstreeks 20 jaar oud was hij zoniet geheel de leider, dan toch de vaandeldrager, de naam-die-de-burger kent, van onze moderne letteren. Verhalend proza bezaten die letteren toen niet of nagenoeg niet: dat zij die eens zouden bezitten was op zichzelf reeds een liedje van verovering. In het critisch proza daarentegen was iedereen al dadelijk een bolleboos: Binnendijk bedreef het, eilieve, haast beter dan nu, en Marsman liep ook hierin voorop. Dat zijn critieken toen, ondanks alles, veel meer een navertellend, althans naschetsend oproepen betekenden van de een of andere gestalte die haast altijd iets van Marsman had, is een tweede; hoofdzaak was dat zijn critisch proza voortreffelijk proza was, en als het er niet precies critisch uitzag, was dat beter nog, want dan was het een essay. Geen twijfel, van wie ook, omtrent dit punt. Slauerhoff alleen kon niet al te best essays schrijven, heette daar te ongedurig voor; de anderen konden het allemaal zeer wel, en Marsman deed het schitterend. (In hoeverre zijn critisch proza van nu een geweldige vooruitgang betekent: aan in-

zicht, aan ‘indringendheid’ zoals dat heet, aan werkelijk vermogen tot waardebepaling, het is de taak van hem die zich daarmee bezighoudt dit aan te tonen. Ik vrees dat het niet zal gaan zonder het woord intelligentie, dat zo langzamerhand op de ‘ware voelers’ in ons boekenbedrijf de macht krijgt van koud water op dolle honden: het dwingt hen zich te onthullen met tandgeblikker en vel dat zich samentrekt als randversiering op de ruggewervel.)

Van het ogenblik af waarop in Marsman een zeker geweten spreken ging, dat hem afleidde van de poëzie die hij zo ‘meegekregen’, zo weinig veroverd had, dat hem deed proberen zo mogelijk een gelijke hoogte te bereiken in het verhalend proza, keerde de stemming zich tegen hem. Zij die het meest met open monden zijn zogeheten dictatorschap hadden bestaard, waren wellicht de eersten om slag op slag met wellust uit te kraaien dat hij nu toch scheef ging, dat het nu naar niets leek, dat hij van de romanschrijverij niets kon, dat het dan ook tè mal was om romans te willen schrijven als God uitgemaakt had dat je een dichter zou zijn. En treurig genoeg, maar voor Marsman, als alles gezegd zal zijn, vleiend genoeg, deze geleerde biggetjes hadden volstrekt geen ongelijk. Het ging helemaal niet goed; en - ik haast me het erbij te zeggen, om niet van blij apotheosegeschal verdacht te worden in de slotzinnen van dit stuk - helemaal goed is het nòg niet. Het tekent het karakter van Marsman, het geeft de waarde aan van Marsman, dat hij voortging. Met enige verachting, maar met veel meer goed humeur.

De bundel die nu voor ons ligt, is nog maar een eerste bedrijf. Het zijn hier en daar de beste oefeningen van een rasschrijver - een schrijver van een gehalte, óók in proza, waar geen Herman de Man of geen Maurits Dekker aan tippen kan* - maar

* Deze heren hebben nu voor hun aanstaand geblikkertand dit bot dat ik hun toewerp, en misschien slagen zij erin hier veel geïnspireerd doms uit te blazen als uit een fluit. Laten zij zich overigens troosten met hun brede maatschappelijke decors, hun liefde voor volk en bodem, enz. die ik hun allerminst betwist. Veel slechter dan Marsman schrijven zij tòch.

soms veel méér reeds dan dat, soms op reeds meesterlijke wijze, bij fragmenten indien nergens als totaliteit, uitingen van diezelfde ‘wereld’ die aan Marsman's poëtische prestaties een zo onmiskenbaar karakter gaf van hoogheid en zuiverheid. Als men deze bloemlezing - want dat is dit boek tenslotte - overziet en denkt aan wat Marsman wegliet, dan zou men hem haast gaan bewonderen om zijn bescheidenheid, na hem bewonderd te hebben om de volharding waarvan hij blijk gaf. (Voor criticasters zonder literair geweten en het geringste besef van eerlijkheid is dit grieks: zij zullen roepen van steriliteit, van te vroeg verzameld werk uitgeven, kortom alle dooddoeners van een land zonder werkelijke literaire cultuur.)

Van de prozagedichten uit *De Vijf Vingers* werd bijna de helft onwaardig bevonden, hoewel ik mij uit die weggelaten helft althans één stuk herinner dat menig schrijver van ‘kort proza’ nu nog jaloers zou kunnen maken. Het verhaal *Bill*, slecht want hoogst onbeduidend, werd terecht als niets dan oefening - eerste oefening in naakt schrijven - veroordeeld. Verschillende verhalen van later, die men in *De Vrije Bladen*, *Forum*, *De Groene* zou kunnen terugvinden, werden weggelaten. Marsman's eerste poging tot een roman, *Vera*, sinds de lezing in *De Vrije Bladen* zo vaak door hem hervat, geheel omgewerkt zelfs tot wat het in wezen was (ook schoolmeesters krijgen gelijk): een verhaal en meer niet, ontbreekt hier eveneens. Alle lacunes waren gestopt, alle bluf was getemperd, alle onwaarschijnlijkheden van dit ‘revolutieverhaal’ waren vervangen en verbeterd; het was niet alleen technisch herzien, maar vooral, bijna geheel herleid tot zijn ware inhoud: tot die smaak van uitstervende liefdes, van losrakende verhoudingen, als men dat juister acht, waarvan ook de eerste lezing, ondanks alle jongensachtige lef, reeds doortrokken was. Het was, zoniet gehéél goed geworden, dan toch een zeer verdienstelijke proeve geworden met enige stukken eersterangs-proza erin. Op het laatste ogenblik werd het als ‘toch onecht’ geschrapt. Ik zou minder beschroomd of gewetensvol zijn geweest. Voor ik het tegendeel bewezen zie,

houd ik de herziene *Vera* voor zeer behoorlijk werk, méér dan goed genoeg voor de hollandse lezer vooral. Maar daar gaat het niet om: ik ben er niet van overtuigd dat het, ofschoon het zeker inferieur blijft aan *De Dood van Angèle Degroux*, in deze bundel zozeer zou hebben misstaan.

Wat mij nu bezighoudt, is intussen minder de waarde van elk der opgenomen stukken op zichzelf dan wel hun onderling verband, d.w.z. het verloop van Marsman's strijd met de materie. Zo beschouwd valt van de eerste prozagedichten weinig te zeggen: zij konden evengoed bij de gedichten gezet zijn als hier. Zij zijn ongetwijfeld ontstaan op even spontane wijze, vurig en geïnspireerd zichzelf voortzwepend naar een spoedig eind. Men vindt er dezelfde motieven in terug die Marsman niet loslaten, maar als werkstuk zijn ook zij ‘meegekregen’. Penthesileia rijdt naast de ‘ik’ van het prozagedicht dat haar naam draagt tenslotte even dichtbij en ver, kuis, geëerbiedigd en toch begeerd, als later Angèle stapt naast Charles de Blécourt. De dood van Poe's Virginia is als een korte heftige voorstudie - want bij alle verschillen in het sterven, dezelfde doodssmaak is er - van het sterfbed van Angèle, dat zoveel strakker en minder lyrisch zal zijn. Het stuk over Provence wordt later als weer opgevangen, minder Montherlant-achtig persoonlijk maar niet minder knap hervat in de brokken spaanse reis. Het wordt boeiender als men de verhalen bereikt heeft die de overgang vormen van het prozagedicht naar de langere verhalen *Vera* en *Angèle.* De prozagedichten zijn tot eigen vorm gekomen flarden poëzie, mutatis mutandis wat Baudelaire's *Le Spleen de Paris* is naast *Les Fleurs du Mal*, wat het verhalend en zelfs meditatief proza van A. Roland Holst is naast zijn geavoueerde poëzie. In dit verband is het Holst die mij voorkomt het minst geslaagd te zijn in het weergeven van deze geen-verzen-geworden poëzie in een eigen prozavorm; ik bedoel dat hij van de drie degeen is die het meest *verzen* in proza (iets anders dan *poëzie* in proza) is blijven schrijven, het meest een gescandeerd rhythme, een metrisch-plechtige betoning is blijven

verwachten van de lezer van dit proza, waar deze, ongewaarschuwd, alleen maar een vervalst resultaat te verwerken kreeg en slecht verwerkt misschien. (Ik denk hier nu niet aan lezers die alles prachtig vinden als zij maar hoge woorden, golvende literatuur en buitenaardse sferen voorgezet krijgen; een dergelijke adhaesie komt toch neer op nul.)

In Marsman's eerste twee proeven van novelle of verhaal (*Bill* dus niet meegerekend): *A.-M.B.* en *De Bezoeker* vindt men in kort bestek eigenlijk reeds al de deugden en gebreken van zijn groter verhalend werk. Misschien is *De Bezoeker* iets meer verhalend, iets minder bestaande uit één episode omgeven door een uitvoerig aangebrachte sfeer, dan *A.-M.B.* Althans, nú is *De Bezoeker* wel meer verhalend, in deze bekorte lezing; de eerste lezing zou kunnen doen zien dat het aanvankelijk op dezelfde wijze geboren werd uit een veel lyrischer sfeer van autobiografisch 'voorwerk'. Geen van deze twee verhalen is verbluffend goed, is zonder meer geslaagd te noemen; maar beide zijn zeer zuiver, beide uitstekend geschreven; beide behoren geheel en al tot die karakteristiek marsmaniaanse gevoels- en verbeeldingswereld, die hier waarborg is dat er niet werd getruqueerd. (Het verhaal *Bill* was één trucage, berustend op niets dan techniek en een modegril.) De nu volgende drie autobiografische stukken lijken - dit is het opmerkelijke - nauwelijks minder verhalend als men ze na *A.-M.B.* en *De Bezoeker* leest. De overgang is haast ongemerkt: de weggelaten bladzijden die *De Bezoeker* op gang moesten brengen en die op zichzelf beschouwd volstrekt geen vulsel waren, zouden gemakkelijk een vierde stuk hebben kunnen vormen bij het hier gegeven trio. Later zal men volmaakt dezelfde soort veredelde bekentenissen aantreffen in het *Zelfportret van J.F.*, waarvoor dit alles dan nog maar voorstudie lijkt, zoals het wellicht later zelf voorstudie voor een rijpere hervatting lijken zal. Zowel de verhalen als de autobiografische stukken als het (bewust vermomde) 'zelfportret' zouden evengoed een ander kunnen betreffen als de schrijver zelf. Beter nog: het is of zij hem betreffen *en* een ander tegelijk.

Het is of Marsman geschroomd heeft zijn lezer ‘historisch’ te laten lezen. Wilde hij hem die inspanning besparen, of verwachtte hij er zelf niet veel van? Het lijkt soms of hij daarom te veel heeft geschrapt. Maar in het verband, voor de overgang, laat zich dit niet merken: zozeer wordt in wat overblijft vaak het wezen behouden ook van de bladzijden die niet meer zijn.

In *De Dood van Angèle Degroux* heeft het schrappen mij hier en daar toch gehinderd. Ik geloof dat in dit verhaal, dat nu eveneens tot zijn juiste intrinsieke vorm werd teruggebracht, omdat het evenmin een roman was als *Vera*, soms wat al te hardhandig is gesnoeid. In de eerste hoofdstukken heeft de bekorting het maximum effect gesorteerd: de brave knecht Antoine, afgedane schim uit romans à la Werner of slechte films, is nu totaal verdwenen; zo madame Legrand de hotelierster; de soirée bij de baronne de Brives, die altijd wat mislukt aandeed en waar Charles de Blécourt zich zo ‘leuk’ kwaad betoonde, is gehalveerd en doet het nu best; bovenal zijn de twee stukken die wèl tot de glansrijke behoren van het begin: de ontmoeting van Charles met Ann en zijn zoontje en het ogenblik waarin de inspiratie over hem vaardig wordt, nu veel meer tot hun recht gebracht. Maar in het eerste gesprek met Rutgers - overigens nu beter geplaatst in de loop van het verhaal - zijn de bladzijden die het lange verhaal van Rutgers over zijn overleden vrouw vervangen misschien toch een vergissing. Het is duidelijk dat de logica Marsman hier gedreven heeft: als Rutgers was die hij was, zou hij nooit dat verhaal zo gedaan hebben aan een vreemdeling. Het gesprek dat er nu staat, is inderdaad logisch veel meer verantwoord; het is bovendien, ondanks een wat kwistig gebruik van intellectueel bargoens, handiger, minder met overbodige toelichtingen bezaaid, met aanwijzingen van hoe de sprekers keken, hoe hun stemmen klonken enz. (een procédé dat door Marsman toch nog niet genoeg overwonnen werd). Maar de eerste lezing was minder dor, verklaarde tenslotte toch meer van de spontane vriendschap tussen de twee mannen. Bovendien is

de gestorven Henriëtte, die toch een levend element moest vormen in de ‘mystieke’ verhouding Charles-Angèle-Rutgers-Henriëtte, nu vrijwel volkomen gedood. Haar portret en de bochel van Rutgers zijn nu nog maar een aanwijzing van de verhouding tussen die twee; het verhaal, hoe slecht verklaarbaar ook, was meer bevredigend, lijkt mij*. De juiste oplossing zou misschien geweest zijn om Rutgers in het *tweede* gesprek met Charles de confidentie over Henriëtte te doen uitspreken. Het had dan ook zin gehad, in zover hij Charles er dan mee had kunnen ‘helpen’, waar diens verwarring over Angèle hem, Rutgers, nu bekend was geworden; bovendien zou het van dit tweede gesprek dan meer een gesprek gemaakt hebben, terwijl het nu heel wat meer weg heeft van een monoloog waarin Rutgers uitsluitend als ‘voelend ontvanger’ optreedt. Het spreken over Henriëtte, dat bij een eerste ontmoeting misplaatst kon lijken, had nu - gegeven de trots ook van Charles - het karakter kunnen hebben van een tegelijk delicate en superieure tegenbeleefdheid.

Charles de Blécourt is, in dit kleine drama waarin men hem tenslotte maar van één kant leert kennen, de ‘demonische sjentelman’ gebleven die zeker iemand (die hem broederlijk had moeten herkennen) in hem zien wilde. Maar de ergerlijkste - lompste, onhandigste - getuigenissen van zijn ‘demonie’, het te jongensachtig overdrevene, zijn in de nieuwe lezing uit dit personage wel weggewerkt. De methode van Marsman bestaat er, wanneer hij zijn natuurlijke aanleg volgt, veel minder uit om zijn personages door hun woorden en daden te doen kennen, dan door een toelichting van die woorden en daden - zelfs wanneer er een gesprek plaatsheeft -, maar hij strijdt tegen deze natuurlijke aanleg of deze ‘duitse school’ met overtuiging en vaak met geluk. Zoals het conflict tussen Charles en Angèle zich nu voordoet, kan men het geheel aan-

* Het is moeilijk deze dingen precies te weten, zelfs ‘voor eigen gebruik’, als men nu eenmaal de andere lezing kent. Het is mogelijk dat de fantasie van iemand die alléén de aanwijzing kent, daaraan meer dan genoeg heeft.

vaarden, onder één voorbeding: dat men deze ‘onmogelijke liefde’, dit naderen en vluchten, deze wedstrijd tussen trots en liefde aannemelijk acht, niet tussen jongelieden van 18 tot 22, maar tussen volwassen mensen, een vrouw van 28 misschien, een man van bij de 40. Men moet een ‘terugkeer van jeugd’ bij deze beiden veronderstellen, zó sterk, dat het conflict hun toenadering blijft beletten, zelfs als zij *drie weken* in hetzelfde hotel hebben doorgebracht. Acht men dit niet mogelijk - één tactvol woord of gebaar van één van de twee zou er een eind aan hebben kunnen maken en gegeven de trots van de man mag men in onze 20e eeuw in zo'n geval alles van de vrouw verwachten - dan vervalt ook heel de logica van de rest. Neemt men het aan, dan is alles verder volkomen logisch: de vrees van Angèle voor de liefde, in het bijzonder de liefde met deze man; de overdreven kiesheid van Charles, juist omdat hij zich een libertijn weet, tegenover de vrees van deze vrouw, van wie hij houdt. Tussen de scène waarin Angèle Charles plotseling zoent om te bewijzen, dat zij géén allumeuse is (redenering: ‘zonder liefde zou ik toch zoiets niet doen’) en zich eigenlijk meer dan ooit als een allumeuse gedraagt - een scène die zweeft tussen de romantiek van Stendhal en die van Courths-Mahler - en de ontknoping, waarin de twee elkaar mislopen door een soort fataal uiterste van de trots van de een en de vrees van de ander, ligt het hele conflict zoals het zich als directe handeling in het verhaal afwikkelt, en eigenlijk heeft Marsman zich in zijn verslag daarvan nergens vergist. Als het verhaal onwaarschijnlijk blijft, is het niet doordat Marsman als psycholoog te kort schiet zolang de handeling duurt, maar door een wonderlijk punt van uitgang dat gemakshalve in het verleden werd geplaatst. De allumerendkuise zoen van Angèle is een peulschil, als men de drie weken uit het verleden zonder meer heeft verwerkt.

Die rare Charles toch! Niet alleen heeft hij het nooit van zich kunnen verkrijgen om Angèle te *bekennen* dat hij haar nodig had, maar zelfs niet om haar te *vragen* of zij niet van hem hield: een vraag die hoogstwaarschijnlijk het daverendste ge-

volg zou hebben gehad. Maar dit geeft Marsman gelegenheid hun een revanche te gunnen aan de rand van het graf, al is 't dan ten koste van die arme echtgenoot van Angèle, de heer Van der Mark, die door dat lange uitstel ook zo'n beetje zijn illusies gekregen had. Het is door deze slotscène dat het verhaal terecht *De Dood van Angèle Degroux* heet en niet bijv. *Het Gevaar van te veel Schroom* of *Het Moordend Misverstand.* En de logica werkt ook hier: door Angèle in die tussentijd een man te geven, voorkomt Marsman de verdenking dat er met haar iets niet in orde zou zijn, dat zij redenen had voor haar vrees die aan de auteur zelf ontsnapten, - en ik schrijf dit, denkend aan de onverklaarbare kuisheid, de sadistische allumeuse-kant ook (if ever there was one) van de Princesse de Clèves. Men moèt nu wel haast aannemen - zij heeft zelfs kinderen van de heer Van der Mark - dat alles toch was zoals het hoorde met Angèle. Als zij Charles aan haar doodsbed roept, vermoordt zij een beetje de heer Van der Mark, maar deze doorstaat het als een man. Ook dit laatste hoofdstuk, waarin alles wordt opgelost, waarin de oude mislukking toch zijn ‘zin’ krijgt, is volkomen logisch, tè logisch zelfs. Angèle ligt op haar bed zoals het moet; Charles komt het huis binnen, de echtgenoot gedraagt zich tegenover hem zoals het moet. Het zijn beschaafde lieden die allen met veel goede smaak hun rol spelen in dit afscheidstoneel. Ik had iets raars en onlogisch, hier juist, geprefereerd, ware 't slechts een dikke poes die op bed gesprongen zou zijn toen Charles zijn arm om de stervende Angèle sloeg. Het leven heeft van *die* revanches, terwijl de revanche hier bepaald met strengheid de vorige hoofdstukken beloert.

Punt van belang nu wat de techniek betreft: dit logische en haast te klassieke laatste hoofdstuk werd geschreven met veel meer klassieke soberheid ook dan al het voorafgaande. Het is in zekere zin een terugkeer tot het experiment *Bill* dus, in Marsman's verhalend proza, maar er is het grote verschil dat hij hier iets te zeggen had en daar niet. In deze klassieke soberheid schuilt voor hem een gevaar. Niet omdat hij er niet sla-

gen zou, als hij wilde, te schrijven in dit soort proza à la Mérimée of Kleist, maar omdat hij daarmee een van zijn wezenlijkste krachten, zijn lyrische opvluchten, zijn zwierige taaldrift, zou verlammen meer dan beheersen. Een studie maken van psychologisch vertellen en dan in alle soberheid is voortreffelijk, mits de schrijver er zijn eigen aard niet mee schaadt. Het zou interessant zijn in dit verband de hoofdstukken van Rudie Snellen (Marsman's bijdrage tot de met Vestdijk geschreven roman-in-brieven *Heden ik*, *morgen gij*) te bekijken: dáár vooral ziet men hem zich oefenen, soms slagen, soms mislukken in zijn hernieuwde beoefening van dit 'neoklassieke', en het hoofdstuk van Angèle's dood sluit technisch meer daarbij aan dan bij de rest van dit verhaal zelf.

Er is één ding dat men, als men als criticus voldoende gericht en georeerd heeft, niet genoeg erkennen kan in het tenslotte maar half 'geslaagde' *Angèle*: de dichterlijke mentaliteit van waaruit dit verhaal geschreven werd, de ontroering die er 'achter' leeft, zoals dat heet, wat een onjuiste term blijft, want men zou er niets van merken als het verhaal daar toch niet van doortrokken was. Als men genoeg gelachen heeft om de demonische Charles en de mysterieuze Angèle, blijft die smaak over, lijkt mij, voor wie ook maar enigszins literair gevoel heeft. Ook dit is de verhaalproeve van een dichter: om wat er in Marsman leeft, en wat in *Angèle* ongetwijfeld beter tot leven kwam dan in *Vera*, is *Angèle* superieur. Charles en Angèle zouden ons onverschillig kunnen laten, wanneer niet toch door hen leefde wat Marsman door hen heeft willen uitdrukken en voor een zeer groot deel heeft uitgedrukt. Het is niet de 'drang naar hoger leven' die ik hier bewonder en waarvan ik erkenning eis, want die 'drang' vindt men goddomy zelfs in het proza van Felix Ortt, maar de werkelijke zuiverheid van wat in Marsman dat 'hogere' is.

In het *Zelfportret van J.F.*, dat minder een geheel vormt, meer een mengsel blijft dan *Angèle*, vindt men deze zelfde smaak voortdurend. Het *Zelfportret* is technisch als de toepassing van wat aan literair kunnen veroverd werd in de

brieven van Snellen, en Snellen en J.F. lijken op elkaar en op Marsman; wat de inhoud betreft, die is hier, als caleidoscopisch, Marsman compleet. De autobiografische zelfbezinning waarop ik in voorgaande stukken reeds wees, is de onderstroom van dit verhaal, de woelende bovenwateren zijn ditmaal die van een familiedrama, minder naakt verteld dan men had kunnen vrezen, maar toch nog beknopt genoeg. In dit familiedrama het motief van de 'onmogelijke liefde' weer, het kuise-en-sensuele tegelijk: Penthesileia en Angèle ditmaal belichaamd in een zuster die tenslotte maar halfzuster blijkt te zijn. En tot in zijn felste uitingen blijft dit motief zichzelf gelijk. Penthesileia buigt zich niet naar de ruiter naast haar over om een eind zij aan zij te galopperen verbonden in een kus (al hangt zoiets wel in de lucht), maar Annie zoent haar broer, in het ogenblik dat zij hem onthult maar zijn halfzuster te zijn, even onstuimig als Angèle het Charles deed; en daarbij blijft het ook hier. Geen revanche echter hier met een doodsbed; het is de *René* van Chateaubriand, de verhouding tussen Byron en Augusta, maar zonder zonde en zonder dood; in een jongensachtig dichterlijke sfeer gehouden, die tevens overal uitweg biedt aan dit morele probleem, en daarom zuiverder Marsman, in de mate reeds waarin de germaansshelleyaanse J.F. meer door hem 'verantwoord' kon worden dan de bijna 40-jarige libertijn De Blécourt. Waar Charles de Blécourt zichzelf soms ontrouw schijnt te worden doordat hij zo op zijn jonger broertje Marsman gaat lijken, lijkt J.F. op Marsman in alle natuurlijkheid als een romantische tweelingbroer.

Autobiografisch waarheid en verzinsel mengen, liever dan geforceerd 'figuren scheppen', is - behalve voor de theoretische schoolmeesters - vaak een eerbiedwekkend bewijs van eerlijkheid. Wat deze bundel zijn grootste waarde geeft, is wellicht dat, bij alle lyrische en romantische vermommingen, Marsman doorlopend blijk geeft deze eerlijkheid te verkiezen, ondanks het gebral waarmee een zekere mode steeds meer het tegendeel voorschrijft. Wij zouden moeten marcheren, ook in

de literatuur; aan de lopende band onze portie leveren aan sociale belangstelling; wij moeten het remmende en steriliserende ‘ik’ ontvluchten om beter soldaat te zijn in het duvelt niet welke ‘totalitaire’ dictatuur. Dit boek van Marsman is mij lief, niet alleen om de qualiteit van zijn proza, maar om zijn onmiskenbare vrijheid tegenover die voorschriften, om de luxe die hij zich veroorlooft om vorstelijk zijn eigen stappen te zetten op de voorschriften van meneer Brentano, meneer Marx-Engels met nasleep, meneer Ehrenburg-Goebbels, meneer Van der Laars die waarschuwt tegen de ‘depressiefheid’, arme idioot. Wij willen niet luisteren, neen! - want natuurlijk, als ik Marsman's vrijheid hier verdedig, verdedig ik (dat doet iéder die wat verdedigt) een stuk van mijzelf. Après tout, wat weten die slaven van de collectieverij van bijv. zelfbevrijding? Na zijn zelfportret neergeschreven te hebben, eindigt J.F.: - maar men het leze het zelf na op blz. 256-257. Een ieder bevrijde zich van zichzelf met het volle quantum eerlijkheid dat in hem leeft. Ik vlei mij met de overtuiging dat ik niet de enige ben die meer geniet van, meer ‘heeft’ aan, de zogenaamd besloten en beperkte wereld waarin een J.F. zichzelf ontdekt, dan aan de ruime wereld van Maurits Dekker's *Oranje* bijv. en aan de voor mijn part nog ruimer tochten van Den Doolaard, want werkelijk, dié ruimten ken ik nog van de lagere school. De literatuurvervalsing bij ons heeft niet plaats door de overleefde individualisten - laat hen rustig voortwroeten als zij tòch overleefd zijn! - maar door het nadazen en naleven van opportunistische commando's.

In het laatste verhaal, *Teresa Immaculata*, verliest Marsman overigens bijna zichzelf aan de klassiekheid. Niet dat het geen ‘depressief’ verhaal zou zijn, o Here, het is een verhaal om vooràl niet na te leven, een verhaal van bloedschande, een ‘doorbraak’ zou men zeggen van J.F.'s gevoelens voor Annie, maar nu dan ook royaal verwezenlijkt: hier ‘leeft’ een broer ten volle met zijn zuster, verwekt een kind bij haar, zoekt dus uitkomst in een gezamenlijke zelfmoord. Ik weet niet precies wat ik van dit verhaal denk: het is niet mislukt maar het blijft

mager, het is goed geschreven maar het verwijdert zich weer al te veel van Marsman's werkelijk accent; het is tenslotte een soort bereiking (na vorige mislukkingen die men zich hierbij toch herinneren moet, als het in *Forum* gelaten *Drievoudig Afscheid*), maar dan een bereiking die men Marsman niet over zou willen zien doen. En toch, als men het vergelijkt met een geheel soortgelijk verhaal van een erkend meester als Roger Martin du Gard, met *Confidence Africaine*, dan zou men er geenszins toe komen het daar beneden te stellen.

Deze bundel doet, ook in zijn verloop, sterk denken aan een talent waaraan Marsman, ook qua karakter, altijd verwant leek: dat van Henry de Montherlant. Men vergelijke *Le Songe* met *Les Jeunes Filles*: wat een lyrisch woordvermogen met luttele inhoud tegenover een haast onovertrefbaar meesterschap, waarin de woorden niet meer cascaden zijn, fonteinen en vuurwerk, maar doel treffen met wreedheid, met de klank van staal op staal. Montherlant is een behoorlijk stukje ouder dan Marsman, men gunne Marsman nog wat voortleven alvorens opnieuw het gekwaak aan te heffen van hij-is-lekker-toch-geen-romancier. Wat er aan deze bundel ontbreken mag, niet de garantie dat hier een kunstenaar aan het woord is die beter de pen hanteert dan haast iedereen in Holland. Gun hem de tijd geheel volwassen te worden; want alleen volwassenheid stelt de prozaschrijver in staat te evenaren wat de dichter veelal bereikt in zijn meest onvervalste jeugd. En het gaat er niet om, voor een kunstenaar, om stuk voor stuk alle romans te overtreffen die de halfkunstenaars om hem heen jaarlijks afleveren, maar om ware 't maar één boek te schrijven, waarvan men zeggen kan, naar die anderen omkijkend: ‘ils peuvent courir’. Wanneer Marsman - over tien jaar misschien - dat boek schrijft, is het gekwaak tegen zijn vertellersgaven alleen maar nog wat belachelijker geworden dan het nu reeds is. Wat wil men? dat zelfs deze ene bundel *Proza* achterstaat bij het oeuvre van, laat ons zeggen Johan Fabricius? Het komt mij voor dat menig behoorlijk auteur dit werk zou ondertekenen, die zonder aarzelen die andere boekenstapel uit de

kamer zou doen verwijderen; dit zo te stellen is naief, ik erken het, maar ik bèn blijkbaar zo naief om nog te geloven aan ‘mogelijkheden’ voor Holland*. Een literatuur waarin een Arthur van Schendel mogelijk bleek, is niet onherroepelijk de literatuur van een provincie van Europa. Toen ik hierboven schreef dat deze bundel van Marsman nog maar een eerste bedrijf was, bedoelde ik zeer precies dit: laat de ‘ware voelers’, de brede-boeken-makers, de lectuurmakers, waarvoor zij zichzelf met zure gezichten zijn gaan herkennen, rustig voortgaan en Marsman ook. Het is heus een ander bedrijf en een andere klasse. En wanneer Marsman het boek zal geschreven hebben dat ik van hem verwacht, zal er vreugde zijn, ook voor Holland.

Een auteur als deze behoort vanzelfsprekend ook tot de auteurs die cachet verlenen aan de uitgever die hen uitgeeft. Daarom werd dit werk misschien gedrukt in een zo zuinige letter: ‘de mensen die dàt lezen, genieten het ook wel zo’, zal de uitgever hebben gedacht. Inderdaad, men dient als geroutineerd zakenman zijn voorzorgen te nemen, en niet alleen vooruit rekening te houden met de verkoopbaarheid van een boek, maar zonodig met de onverkoopbaarheid.

* Ter Braak spotte eens met de administratie van onze letteren door Anthonie Donker. En zie, het noodlot wil dat Ter Braak en ik sinds jaar en dag ook al aan het administreren zijn gegaan. Een feit is echter dat onze administratie zelden of nooit klopt met die van Donker.

Boekbesprekingen en andere artikelen

Blaise Cendrars: *Rhum. L'aventure de Jean Galmot*

Als men dit werkje gelezen heeft, vraagt men zich weer af waarom Cendrars eigenlijk nog steeds doorgaat voor de kenner bij uitstek van de avonturier; want ziehier, na de twee delen Dan Yack, zijn derde mislukking, en toch, fantasie werd hier van hem nauwelijks vereist. Jean Galmot heeft bestaan, iedereen in Frankrijk heeft wel eens gehoord van Jean Galmot; hij was als man van actie, en zelfs als schrijver, alleszins de moeite waard, en Cendrars had zijn geschiedenis dus maar nauwkeurig na te gaan, leek het, om er iets van te maken dat op de hoogte had kunnen staan van zijn eerste en beste proeve op dit gebied: *L'Or ou la merveilleuse histoire du général Suter.* Zou het het succes zijn, en de voortdurende aanvragen, die ook dit talent hebben verknoeid? Sedert enige tijd kondigt hij aan, onder de lijst van zijn werken: in voorbereiding 33 delen. Het is misschien niet meer dan een grap, maar het zou ook een aanwijzing kunnen zijn, dat hij geheel op weg is om de *reclame*-schrijver te worden van het avontuur, iets waartoe zijn stijl, op menige plaats, trouwens altijd voorbestemd leek.

In ieder geval, dit *Rhum*, dat evengoed anders had kunnen heten, van *Procedure* af tot *Knoeierij*, brengt van de figuur van Galmot zoveel als een intelligent buitenstaander, die trouw de kranten heeft gevolgd en zijn boeken kent, die daarbij dan nog enige brieven en processtukken heeft ingekeken, zonder veel moeite vermag te doen. En wat het avontuur betreft: behalve enige oppervlakkige aantekeningen over zijn journalistiek debuut en zijn leven in Guyana, aan het begin en aan het eind (de delen waarop juist het accent had moeten vallen, omdat men er deze man het meest als avonturier in had kunnen zien), krijgen wij eigenlijk niets dan enige processen achtereen

te Parijs, waartoe de rhum-affaire dan aanleiding was. Het is niet de avonturier, het is de door zijn tegenstanders vervolgde parvenu, die Cendrars ons, met vele citaten en résumé's uit de krant, voorzet; een sympathiek en weerbarstig slachtoffer van de vervolgingswoede der afgunstigen. (Nog een titel: het boek had *Afgunst* kunnen heten.)

Alvorens zich deze afgunst in zo ruime mate op de hals te halen, is Galmot erg rijk geworden; wij vernemen niet precies hoe. Wij horen alleen dat hij hard gewerkt heeft, ondanks slopende koortsen, dat hij dus op waardige wijze tot het goudzoekerstype van de avonturier behoort. Aan het eind wordt hij vermoedelijk vergiftigd, iets wat wij alweer uit de krant wisten en Cendrars' schrijfwijze past zich gemakkelijk bij dit nieuwe mysterie aan. Wat in het oog springt is: dat Cendrars van het avontuur niet alleen, maar van het leven en de persoonlijkheid van Jean Galmot, eigenlijk weinig heeft geweten. Als men dit vooropzet, moet men misschien toch weer bewonderen dat hij (terwijl hij in de loop der processen zoveel cijfers ook citeert) er nog in geslaagd is een vrij leesbaar boek in elkaar te zetten van 250 bladzijden. En het is zelfs geen ‘vie romancée’; al is het soms een ‘vie poétisée’ geworden, wat erger is.

Cendrars heeft Galmot persoonlijk ontmoet, maar meer dan ontmoet is het niet geweest, en dit werkje bewijst dat het niet voldoende was. Ik heb verder niet goed begrepen waarom Cendrars telkens terugkomt op de bovendien banale vergelijking dat Galmot een Don Quichote zou zijn geweest. De avonturier, en dan in onze 20e eeuw, moet, wil hij ook maar enigszins slagen, minstens 9/10 in zich hebben dat zich aan een dergelijke definitie onttrekt; ik kan Cendrars ook niet voor simplistisch genoeg aanzien om hier aan zijn goede trouw te geloven.

Ik voel mij als lezer dus tekort gedaan, en als terugslag, ofschoon ieder gegeven mij ontbreekt, zou ik dit *Rhum* haast overlezen, om in Galmot te speuren naar het element ‘aigrefin’. Ik weet wel dat hij twee avontuurlijke boeken geschreven

heeft, waarin het gedicht-in-proza, met wat het aan melancholische rhythmen meebrengt, voortdurend overheerst; ik weet ook dat Galmot, in de brieffragmenten die Cendrars citeert, een werkelijke emotie soms wekt, door een lyrisme dat niet alleen menselijk, dat dikwijls dichterlijk is - maar toch! dit alles vertegenwoordigt niet meer dan één kant; vooral wanneer men aan de spionnage of contra-spionnage denkt, waarmee de jonge Galmot zich een plaatsje veroverde in de journalistiek van de Riviera. Wordt zijn lyrisme, dat op zichzelf beschouwd dikwijls faciel is, anderzijds ook weer niet verklaard door ditzelfde verleden? - men voert niet straffeloos jarenlang de pen in de kolommen van *Le Petit Niçois.* Wat ik van Galmot zou willen weten, heeft Cendrars mij verzwegen; heeft hij, meestal door onweten, maar soms toch ook uit een soort tactiek, verborgen onder de procedure, die het grootste deel van zijn boek overstelpt.

En vérité, besluit hij de haastige notities van zijn 4e hoofdstuk, *l'Aventure pour Galmot n'aura été que du travail*, *du travail*, *du travail.* Met alle respect voor Galmot, ik geloof het niet. Maar indien het waar was, dan nog zou ik een andere biografie van hem willen lezen, waarin de feiten niet zo dooreengesmeten worden als hier, waarin zij ook, zoveel mogelijk althans, tot één schaal worden teruggebracht, en vooral: waarin zij niet, volgens het beproefde systeem-Cendrars, plotseling bladzijden lang worden weggevaagd door z.g. synthetische reeksen van substantieven, die in werkelijkheid niets anders doen dan het gebrek aan informatie maskeren, of aan beeldende kracht.

Edgar Allan Poe: *The Masque of the Red Death and Other Tales*

Het is wel bijzonder verdienstelijk van de uitgever Stols om in deze crisistijd voor iedereen, waarin ook een zo krachtige

klaagzang opstijgt uit de boekhandel, een boekwerk als dit op de markt te brengen, en zich, temidden van défaitisme en angstgeschreeuw, zó nauwgezet bezig te houden met de honderd details die een volkomen geslaagde bibliofielenuitgave vereist. Dezelfde uitgever gaf, niet zo lang geleden, een prachtuitgave van *The Fall of the House of Usher*, met illustraties van Alexeïeff; nogmaals heeft hij dus gewed op Poe, en ditmaal bereikte hij door de houtsneden van John Buckland Wright een nog grotere harmonie met de gekozen tekst. Een vergelijking tussen deze twee uitgaven zou niet geheel opgaan door het grondige verschil van procédé tussen de illustraties; hoogstens kan men zeggen dat bij Alexeïeff een zekere burleske bijsmaak zich van Poe verwijdert, terwijl Buckland Wright, op de soberste wijze, de donkere poëzie die altijd bij Poe aanwezig is, zowel in zijn lijnen als in zijn bijzondere oplossing van het wit-en-zwart-probleem, bijna fixeert. Ook als ik denk aan de vermaarde Poe-uitgave met platen van Harry Clarke, geef ik aan deze veel strengere, veel decoratiever en bijgevolg 'begeleidender' opvatting, veruit de voorkeur. Bij Clarke vindt men op een gecompliceerde spinnewebbenmanier, wat erg rijk en juweelachtig, de 'arabeske' kant van Poe benaderd, bij Alexeïeff een neiging naar het 'groteske'; Buckland Wright, als een volmaakt illustrator, geeft houtsneden die zich ook zonder de tekst als kunstwerkjes zouden handhaven, die zich niettemin bij de tekst als vanzelfsprekend aanpassen, en toont zich, bij een technisch kunnen dat onmiddellijk als superieur opvalt, zo decoratief pretentieloos, zo weinig geneigd om hetzelfde onderwerp boven het verhaal uit te schreeuwen, dat een boek als dit meteen een antwoord wordt op de vraag: waarom een tekst te illustreren? Om er fraaie houtsneden *bij* te hebben, die in het boek als drukkunstvoorwerp hun eigen bestaan leven, en zich zowel aan typografische als aan literaire tekst aanpassen, hetgeen mij, bij een auteur als deze, moeilijker lijkt, en meer tact vereist, in het tweede geval dan in het eerste.

De absolute genialiteit van Poe is in Engeland nog altijd niet erkend; in Frankrijk en op het verdere vasteland heeft men

hem volgens engels-aesthetische opvattingen overschat. Het is vreemd te bedenken dat, naast de totaal voorbehoudloze bewondering van mannen als Baudelaire, Mallarmé en Valéry, Poe voor velen een rolletje blijft vervullen van ongezond auteur, een soort voorvader van alle ‘thrillers’, wiens naam direct ijdel gebruikt wordt ook door Jan Rap en zijn maat, wanneer het erop aankomt reclame te maken voor de een of andere prikkelscribent. In een van zijn essays heeft Aldous Huxley zich beijverd de ‘vulgariteit’ te bewijzen van Poe's literaire middelen, in het bijzonder van zijn poëzie; volgens deze Oxford-aestheet zou Poe te bewust een tovenaar zijn en de magie er zo dik op leggen, dat zij niet meer werkt. Voor de verhalen is dit bezwaar even toepasselijk: de middelen om zijn effect te bereiken zijn bij Poe bijna altijd èn volkomen berekend èn brutaal; maar daar is naast zijn feilloze stijl en verhaaltrant, ook bijna altijd die innerlijke, onnavolgbare ‘poëzie’, dat mysterie van de werkelijke kunstenaar, dat de reden is waarom men, als men zijn verhalerstrucs volkomen doorziet en hem op dit gebied meesterlijk imiteert, nog steeds allesbehalve een Poe geschreven heeft, zoals zijn knapste imitators (waaronder Hanns Heinz Ewers) keer op keer hebben bewezen. Men noemt verkeerdelijk Villiers de l'Isle Adam een imitator van Poe: wanneer Villiers zijn succes aan Poe moest danken, zou er waarschijnlijk niet veel van over zijn. Als navolger van Poe (in enkele verhalen als *La Torture par l'Espérance*) is hij bijzonder zwak, en zelfs inferieur aan onze mr F. Bordewijk; de werkelijke wreedheid van Villiers' *Contes Cruels* ligt elders, op een terrein dat meer aan Maupassant dan aan Poe grenst. De verhalen van Poe zelf zijn onderling zeer verscheiden: het bizarre of behekste is er altijd wel in terug te vinden, maar zij lopen in zo verschillende richtingen dat zij Conan Doyle konden inspireren zo goed als Jules Verne. Het is niet absoluut dwaas Poe een ‘tovenaar’ of desnoods een ‘charlatan’ te noemen, indien men daarbij in aanmerking neemt dat hij tevens was: een der intelligentste kunstenaars die ooit geleefd hebben, iemand in wie zich het wonder vol-

trok van de origineelste creativiteit met het doordringendste critische vernuft, kortom, in de meest acute zin van het woord geniaal.

Het zou mij te ver voeren om in dit artikel uitgebreid te spreken over Poe's onnavolgbaar accent, ook in zijn marginalia en essays, waarvan het doorzicht, de analyserende kracht gepaard aan zijn zekerheid van expressie, ons met te meer verwondering meeslepen, als wij bedenken dat het dikwijls gaat om amerikaanse auteurs uit zijn tijd, van wie wij negen op de tien keer niets afweten. Critieken, aforismen, poëzie, het grote filosofische prozagedicht *Eureka* of de avonturenroman *Arthur Gordon Pym*, en tenslotte de kortere verhalen: niets van deze man laat wie zich aan zijn opium overgaven onverschillig. Er bestaan uit zijn verhalen vele keuzes, want voor zover ik weet is iedere uitgave van zijn verhalen, die niet deel uitmaakt van zijn verzamelde werken, een keuze - ik persoonlijk heb mij nooit tevreden kunnen stellen met wat mij in een dergelijk boek geboden werd, omdat ik, bij het doorkijken van de inhoud, altijd weer dacht aan wat eraan ontbrak inplaats van mij tevreden te stellen met wat men had uitgezocht. De heer Henri van Booven heeft voor Holland, in de Wereldbibliotheek, een vertaling gegeven van tien verhalen, die niet precies dezelfde zijn als de tien welke wij in deze uitgave van Stols vinden. Eenmaal gegeven het standpunt dat men een kleine keuze van tien verhalen uit Poe wil geven (hij schreef er ongeveer zeventig), lijkt mij zowel deze keuze als indertijd die van de heer Van Booven uitstekend. Deze keuze echter toont meer verschillende kanten van Poe's talent: *The Man of the Crowd* bijv., dat zonder twijfel een van zijn mooiste en diepste verhalen is, grenst aan het essay, door het filosofisch-generaliserende karakter ervan; *The Conversation of Eiros and Charmion* grenst aan het gedicht-in-proza, en evenzo het kleine, delicate *The Island of the Fay.* Van de verhalen waarin het poëtische zich nog slechts in een duidelijk vooropgezette angstsfeer kenbaar maakt - voor velen de meest representatieve vorm van Poe - vindt men hier de mees-

terlijke, klassiek-geserreerde *Masque of the Red Death*, en het langere, prachtige, ontzenuwende *Ligeia*; een overgang van dit soort naar het meer gewoon-griezelige vormen *MS. found in a Bottle* en *A Descent into the Maelström.* Dit laatste is reeds een specimen van de verhalensoort waarin Poe, soms fragmentarisch en als met de deur in huis vallend, één sensatie, maar eindeloos langgerekt, van doodsangst geeft: met alle nuances, psychologisch en technisch onfeilbaar 'bespeeld'. *The Pit and the Pendulum* is er een realistischer, ruwer doublet van; maar ook *The Premature Burial* hoort ertoe - een verhaal dat, overigens even gaaf, voor mijn gevoel toch bedorven wordt door het *erkende* van de nachtmerrie erin; deze verhalen zijn zelf nachtmerries, waarin de protagonisten zich de luxe van een nachtmerrie voor zichzelf (van 'a dream within a dream', om met Poe te spreken) niet zouden mogen veroorloven. Maar tenslotte: of de 'ik' van het verhaal gered wordt door een wonder of door het besef van in de realiteit terug te keren, welk wezenlijk onderscheid maakt het voor de 'ik', die in alle fysieke veiligheid, toch alleen met hem meetrilt als lezer?

Men zou willen dat een boek als dit materieel gesproken succes genoeg kon hebben, om een herhaling mogelijk te maken: een tweede, en zelfs een derde keuze van Poe, op deze wijze geillustreerd en gedrukt - indien de rasechte bibliofiel een dergelijk idee althans verdragen kan. Men heeft nog de Poe van de maanreis van *Hans Pfaall*, de grijnzend-humoristische van *Why the little Frenchman wears his Hand in a Sling* en van *The Spectacles*, de vader van het detective-verhaal met *The Murders in the Rue Morgue*, de diabolisch-bizarre van *King Pest* en *Hop-Frog.* Daar zijn zelfs die parodieën van zijn eigen genre, voor zover het aan de griezelverhalen van *Blackwood's Magazine* verwant blijft, waarin de satire ternauwernood dezèlfde bedrevenheid maskeert; en de halve essays, daarom niet minder boeiend voorwaar, die *The Domain of Arnheim* heten of *Mesmeric Revelation*, of *Maelzel's Chess-Player.* Een nieuwe keuze uit Poe's verhalend proza, met geheel andere fa-

cetten zelfs van zijn kunstenaarschap, is hiernaast gemakkelijk samen te stellen; het is de realisatie van het boekwerk, helaas, die oneindig moeilijker is!

Louis-Ferdinand Céline: *Voyage au bout de la nuit*

Céline, anders gezegd: dr Destouches, assistent in een volkshospitaal en dokter in een armenbuurt, tot op gisteren onbekend, is door dit boek, dat de prix Théophraste Renaudot verwierf na als bij ongelukkig toeval de prix Goncourt te hebben gemist, meer dan de winners der andere prijzen op dit ogenblik *de* naam van het parijse literaire seizoen. En terecht: want zijn boek is niet alleen in de seizoen-zin een ‘gebeurtenis’; sinds tijden heeft in Frankrijk geen schrijver zich opgedaan met een zo sterk temperament, een zo eigen toon, een zo bijzonder karakter. Het boek van meer dan 600 pagina's kleine druk heet ‘roman’ zoals alles ‘roman’ heet; het is in werkelijkheid een lappendeken van waarschijnlijke en onwaarschijnlijke avonturen, in de ik-vorm verteld door iemand, die alle recht scheen te hebben om in de oorlog een streep door de hersens op te doen, en wiens krankzinnigheid het karakter heeft aangenomen van een ongeneeslijke, en zelfs niet te verzachten, levenswalg. Als men het boek als een roman beschouwt, dan stamt het in zekere zin af van al de grote schelmenromans der wereldliteratuur, van de *Satyricon* van Petronius over Quevedo's *Don Pablo* en *Le Compère Mathieu* van l'Abbé Dulaurens tot de *Moravagine* van Cendrars; maar men heeft hier als verhaaltrant de volle directheid van het gesproken woord, en wat meer zegt, van een verre van gekuist argot. Het vermoeiende van een dergelijke opzet, en de grenzen ervan, liggen juist in het te zeer gesprokene: niets veroudert zo snel als het argot, niets slijt zo snel als de overvloedig gebruikte krachttermen, en al slaat men de handen ervan in elkaar

hoe een man van bij de veertig zoveel juveniele razernij in het spel kan brengen - en dat 600 bladzijden lang - tegen de mensheid en de wereld, in het belang van Céline's haat zelf ware het beter geweest wanneer hij geleerd had zich te beheersen. Men zou zich dit boek, dat reeds zo verwoed en fel is, nog doeltreffender en gevaarlijker kunnen denken, hoe vreemd dit de weldenkende lezer ook lijken mag: wanneer de schrijver, inplaats van de gek Bardamu als vertolker van zijn gevoel te nemen (want de vermomming is practisch, maar meer ook niet), zichzelf had uitgesproken - gesteld dat hij de onafhankelijkheid daartoe bezat. Bardamu, wiens visie op mensen en dingen wanhopig monotoon is, want de oorlog zowel als Afrika, Amerika zowel als ieder ander decor, en onverschillig welke de wereld is waarin hij terechtkomt, leger of wildernis, boot of hospitaal, alles is even grondig corrupt en walgelijk, pover en troosteloos, en het opium dat hij ertegen vindt met zijn visie volmaakt in harmonie - Bardamu, die *alles* in één zak gooit, heeft het excuus van zijn door de oorlog bedorven brein. Met dr Destouches zou het lichtelijk anders hebben kunnen zijn; wanneer hij minder 'temperamentrijk' en met grotere helderziendheid zijn bezwaren tegen de wereld had geformuleerd, ware het in de subjectieve vorm van zo rijke persoonlijke ervaring, zijn boek had een minder koortsige literatuur, een overtuigender aanklacht opgeleverd. Zoals het is, mag men het niettemin bewonderenswaardig noemen, heeft men te erkennen, of men ervan houdt of het verfoeit, dat men hier te maken heeft met een brok werk dat niet dan met de grootste opofferingen tot stand kon worden gebracht, en dat de keurig in elkaar gezette, min of meer subtiele, min of meer gedistingeerde producten van duizend-en-één auteurs 'van naam', èn qua kracht èn qua inzet veruit overtreft. Het kan op ketterij lijken, maar men zou er die fameuze *Geschiedenis van San Michele* naast kunnen zetten, die andere halve mémoires van een geneesheer, waarin licht en duister elkaar zo gevoelig afwisselen (het duister tot schrik toch van menigeen), en dr Axel Munthe naast dr Destouches werd volledig wat hij

in de grond van de zaak altijd was: een gezellige praatvaer, en de zwartste grotten van zijn wereld worden hiernaast een tot dromen nodende schemer. Zij, die Céline nu nog lezen willen, zijn gewaarschuwd.

Ramon Fernandez: *Le Pari*

Ramon Fernandez, winnaar van de Prix Fémina met zijn eerste roman, heeft zich tot dusver uitsluitend leren kennen als essayist. Zijn werk als zodanig maakte een bijzonder vakkundige indruk, was zeker niet minder intelligent dan ‘sorbonnard’; dat hij een boeiend essayist zou zijn, mag men met enig recht betwijfelen. Zijn roman *Le Pari* is door een ander denker van de *N.R.F.* vergeleken met een dolle autorit, na het voorzichtig stadsverkeer waartoe een werkelijk goed bestuurder in staat is. Het kan zijn dat het grote aandeel van de automobiel in deze roman iemand op zulk een vergelijking brengt, maar van een dolle autorit heeft *Le Pari* vrijwel niets, op enige bladzijden na in het laatste hoofdstuk, waarin een dergelijk gegeven wordt uitgewerkt; veeleer heeft dit boek van meer dan 300 dichtbedrukte bladzijden iets van het nadrukkelijke van een stoomwals. Slechts bij flitsen, in bepaalde gesprekken en overpeinzingen, bekoort de intelligentie van de schrijver, in wie men dan de essayist hoort die zich met een grotere losheid uitdrukt; daarnaast herkent men voornamelijk de stevige ijver die ook Fernandez' ander werk kenmerkte; men verwondert zich alleen over zijn onbetwistbare gaven van romancier. Tot deze gaven behoort, een onderwerp dat eigenlijk zo jeugdig en mager is als de historie van Robert Pourcieux tussen de marquise en het jongemeisje, te omgeven met zoveel bijfiguren, die alle weer zo behoorlijk verzorgd werden dat zij, ofschoon zij de lezer werkelijk niet blijven kwellen, op het ogenblik van hun onmiddellijke aanwezigheid althans geheel aanvaardbaar zijn. Het is een roman, geschreven in een land waar het

voorbeeld van Stendhal nu eenmaal een krachtige steun kan zijn, maar die overigens (ook uiterlijk vermagerd) heel goed in het oeuvre van onze hollandse 'jongeren' had thuis gehoord. De inhoud is volkomen traditioneel en zelfs ouderwets: de titel van het hoofdstuk 'Une héroïne démodée' zou boven een groot deel van het boek kunnen staan; het is nauwelijks nieuwer in de verhaaltrant; de werkelijke aanbrengst van Fernandez bestaat uit de automobiel, en enkele herzieningen van nog actuele onderwerpen, als wanneer Robert aan het slot, om te rechtvaardigen dat hij Pauline op de gewoonste wijze bemint en met haar 'het leven in wil gaan', uitroept: 'Plus ma "sincérité" était cynique, plus elle était fausse. Ah! la sincérité, Pauline, quelle sinistre fumisterie...' enz.

Robert Pourcieux, de held van het verhaal, is karakteristiek de held van wat men meer en meer de roman van de 'burgermaatschappij' noemen zal. In enkele opzichten heeft hij iets van jongemannen uit Stendhal (Octave, le duc de Montenotte uit *Le Rose et le Vert*), die zichzelf bewijzen willen dat het bloed van moediger voorvaderen in hen stroomt, ondanks hun ijdel bestaan: de autorit aan het eind vervangt voor Robert een duel. En de logica van Fernandez trekt enige lijnen door het boek van begin tot eind: de bocht die Robert niet nemen kan in het eerste hoofdstuk vindt haar fatale uitloper in het laatste; de nauwelijks gewaagde foto die hij van Pauline neemt, krijgt een meer dan gezwollen betekenis in de rest van beider levensloop. Dat Robert een 'ondankbare' held zou zijn, lijkt mij onjuist; hij is ongetwijfeld sympathiek, en als zijn verdere avonturen zullen worden opgetekend (want een vervolg wordt 'voorzien') heeft men voor Fernandez als romancier ook wel genoeg sympathie om desnoods een nieuwe 300 bladzijden in te gaan. Het is met deze 'burger'-helden een vreemd geval, vooral in de laatste tijd: bij een heel groot talent worden zij zoiets als de Barnabooth van Valery Larbaud, bij minder talent zoiets als honderd direct vergeten jongemannen uit de huidige franse productie, met iets meer talent en intelligentie en veel ijver worden zij Robert Pourcieux, rij-

den zij de automobiel in de franse literatuur en vullen zij een dik maar zeer leesbaar boek als *Le Pari.*

André Gide: *OEuvres complètes I*

Deze uitgave van Gide's volledige werken, in strikt chronologische volgorde, met alle nog onuitgegeven en verspreide stukken tussen de herdrukken in, bezorgd door L. Martin-Chauffier, is een der belangrijkste en met de meeste smaak uitgevoerde, welke in tijden verscheen, en even verwonderlijk als verheugend wanneer men denkt aan de crisis waarin ook de franse uitgeverij verkeert. Niet alleen is deze uitgave fraai, maar een deel als dit eerste, dat 550 bladzijden dik is, in een 'vierkant' formaat, gedrukt in een nogal ronde maar sierlijke Baskerville-letter op licht getint vergé, onder een wit omslag met gegraveerd vignet van Galanis, valt goedkoper uit dan de erin vervatte delen van Gide in gewone uitgaven zouden zijn, gesteld (wat niet het geval is) dat men ze alle krijgen kon. Ieder deel zal een portret bevatten uit de tijd der gepubliceerde teksten; dit eerste brengt een Gide als 'André Walter', dus van ongeveer twintig; een smal gezicht, zinnelijk en schuw tegelijk, boven een lavallière en onder lang donker haar.

De inedita van dit eerste deel zijn van het grootste belang; het journaal aan het eind licht de gehele periode toe, die tot 1895 gaat, dus van Gide's 20e tot 26e jaar. Bijna alles van dit werk is nog geschreven in de golvende, muzikale stijl, die in *Les Nourritures Terrestres* zijn meest declamatorische vorm vindt, in *Amyntas* zijn innigste en overtuigendste. De onuitgegeven fragmenten, voornamelijk de *Voyage en Bretagne* uit het tijdschrift *La Wallonie*, die daar nog 'studie in rhythme' heet en getekend is 'André Walter' (er is zelfs sprake in van diens voorgenomen roman *Allain*, ofschoon hier met één l geschreven), kondigt reeds geheel de behandeling van het landschap aan, zoals men die bij Gide onvergelijkelijk aan-

treffen zal. De liefde van Gide voor het landschap als ‘staat van de ziel’ spreekt bij herhaling uit dit eerste deel: van de proza-aantekeningen uit *André Walter* over diens *Poésies*, en het volmaakte *La Tentative Amoureuse* tot in *Le Voyage d'Urien*, waar hij voor het eerst de humor tot een poëtisch element maakt, en sommige delen van *Paludes* toe.

Van de *Cahiers d'André Walter* vindt men hier de voorrede die zijn enige literaire, tevens zijn boezemvriend uit die tijd, Pierre Louÿs, ervoor schreef, en een appreciatie, of liever depreciatie, van Gide zelf voor dit werk, waarin hij toch, volgens sommigen, ‘reeds geheel aanwezig’ is. Deze *Cahiers* geven een morele ontwikkelingsgang, het verloop van een ‘ferveur’ (onvertaalbaar woord), voortspruitende uit een geremde liefde: Emmanuèle, André Walter's kameraad, die met een ander trouwen zal, zal Alissa worden in *La Porte Étroite*, is hier poëtischer gezien, en toch bijna tot een aanleiding teruggebracht. Er is verwantschap met de geestestoestand van Werther, misschien iets van Dominique ook, maar een vergeestelijkte verwerking daarvan, die zich direct geheel bij het symbolisme liet inlijven. Allain, André Walter's voorgenomen romanfiguur (Walter staat voor Gide en Allain weer voor Walter) wordt gek; Walter eveneens, want hij sterft aan hersenkoorts; de wedloop naar de krankzinnigheid tussen Walter en Allain behoort tot het minst geslaagde, het meest literair-aangebrachte van alles wat Gide schreef. Maar een vergelijking met het geheel nieuwe journaal van de auteur zelf achterin geeft aan alles de reële betekenis terug; uit dit journaal, dat bijna geen gebeurtenissen geeft, dat de contrôle blijft van een intellectuele en morele ontwikkeling, werd trouwens een groot deel van *André Walter* samengesteld.

In de poëzie die op de *Cahiers* volgt, vindt men een lichte toon à la Laforgue, onverwacht bekoorlijk voor wie in Gide voornamelijk de cerebrale schrijver zien, van een volstrekte, poëtische waarde, welke men nogmaals vindt in de onuitgegeven *Poèmes* (1892-'97), met het journaal de belangrijkste ‘onthulling’ van dit eerste deel, daar zij een plaquette zouden vormen

van dezelfde grootte als de gezochte *Poésies d'André Walter*, en deze weinig bekende kant van Gide nogmaals krachtig naar voren brengen. ‘Walter zou die verzen niet meer geschreven kunnen hebben, meent Gide zelf, ik was hem ontgroeid.’ Poëtisch is Gide in dit eerste deel trouwens telkens en telkens weer; men heeft nooit meer poëzie in proza bereikt dan hij het doet in *La Tentative Amoureuse*, in vele stukken van *Le Voyage d'Urien*: het eerste herinnert aan de sfeer van gedroomd geluk die Vigny's *Maison du Berger* tot een zo groot gedicht maakt; in de huidige belichting (na *Si le Grain ne meurt...* en naast het journaal) geeft men zich rekenschap van het sterke puberteitskarakter van deze kuise ‘traité du vain désir’, zo bijna ironisch toch tegen het eind. Bij geen ander auteur wellicht vult zozeer het ene werk het andere aan; reeds hier, in het tweede der bijna verborgen plaquettes, waardoor hij zich bij de symbolische élite onderscheidde, hoort men ook de eerste klank van *Paludes*, waarin zijn ironie zich tegen de beweging zou keren.

Zonder veel betekenis zijn een bladzijde uit een voorgenomen roman, ouder dan *André Walter*, en een paar bladzijden *Paysages*. Voor de ‘gideaan’ vormt echter het journaal, dat zich door de veertien delen van deze uitgave zal vervolgen tot na de recente bekering tot het communisme, op zichzelf reeds een onfeilbaar verlokkingsmiddel. In dit eerste deel vindt men daarin als grondtoon de twijfel over de eigen betekenis en persoonlijkheid, een drang tot onderscheiden tussen schijn en wezen, een soort vrees voor het kunstenaarskameleontisme, waarover hij zich later met trots zal uitspreken.

George Bernard Shaw: *The Adventures of the Black Girl in Her Search for God*

Dit boekje bestaat uit een verhaal en een commentaar. Uit het laatste blijkt ons dat Shaw, gedurende een oponthoud van vijf

weken in Knysna, lust kreeg een nieuw toneelstuk te schrijven, maar inplaats daarvan zich liet verleiden tot het samenstellen van dit verhaal: de verschillende karakters die God in de Bijbel aanneemt, de nog andere opvattingen over God daarbuiten, de in Engeland en Amerika nòg heersende opvattingen over de Bijbel als boek van God, en tenslotte de tegenwoordige crisistijd wellicht, en de behoefte aan een nieuwe boodschap juist in deze tijd, en aan de andere kant weer het heelvele moois dat Shaw in de Bijbel vindt (*Het Hooglied* vindt hij onvergelijkelijk bevredigender voor een verliefd gemoed dan Shelley's *Epipsychidion*), enz. enz...., om al deze en nog andere redenen kon hij zich niet weerhouden en schreef zijn God-beschouwingen neer in een voltairiaans verhaal. De 'ingénu' van Voltaire was aanvankelijk een Huroon, de Godzoeker van Shaw werd een negermeisje met een knuppel gewapend (ik vertaal aldus, misschien wat ongegeneerd, het woord 'knobkerry'), met welke knuppel zij zonodig de opgeblazen, valse en anderszins bedriegelijke goden te lijf springt.

Dat de God van Noach eigenlijk een ander personage is dan die van Job, en de god van Micah weer een derde fase vertegenwoordigt, en andere wetenswaardigheden van ditzelfde allooi, krijgen wij in een reeks ontmoetingen en samenspraken als de laatste ontdekkingen van Shaw voorgezet. Anatole France had een dergelijke voltairiaanse bevlieging toen hij een handboek van filosofische systemen schreef in romanvorm onder de titel *Thaïs*, maar hij slaagde erin zijn personages nog min of meer levend te maken; vóór Voltaire wist Swift ons op bijzonder suggestieve manier de ontdekkingen te laten meeproeven van zijn held Gulliver. Hier, in dit verhaal, staat ongeveer niets wat men niet op een mijl afstands ziet aankomen; de werkelijk platboertige herschrijving van het betoog van de God van Job is om te huilen zo goedkoop; de ontmoeting met Jezus en met de blijmoedige Petrus die een kerk torst (maar van papier) omdat hij zelf een 'rots' is, met de Prediker, die een betoog houdt à la Epictetus en een uiterlijk vertoont à la Alcibiades, zijn kinderachtig faciel, en de

grappige ontmoetingen met de bijziende geleerde die op een krokodil zit, met de Engelsen van de Curiosity-Club, met de beeldhouwer en de Arabier, zijn kinderachtig ‘leuk’. Tenzij Shaw op een populaire wijze een soort aanvangsklasse wenste te beginnen in ‘vergelijkende religie’, kan men één ding uit dit volmaakt overbodige boekje opmaken: dat een leven lang van dialoog-schrijven tenminste nuttig kan zijn om een schijn van kordate vlotheid te verlenen aan iets dat in wezen bestaat uit seniele babbelzucht. Wij zijn ver verwijderd, zelfs van de Shaw die het lijvige handboek voor vrouwen schreef van het socialisme; maar zeker werelden van de veerkrachtige, meeslepende, overal directe vertelkunst van Voltaire. Het verwondert ons niet dat deze laatste (met een nieuwe raad à la Epictetus overigens) het negermeisje een bestemming weet te geven. Dat hij als deel van dit programma haar liet huwen met een roodharige Ier die in zijn achtertuin de grond wat omspitte, en die volgens de illustraties op Shaw zelf lijkt, is echter zo grof onwaarschijnlijk, dat alleen de schrijver van deze onnozele fantasie ervoor aansprakelijk kan worden gesteld.

Niettemin is het boekje een alleraardigst boekje geworden, dat tot kopen uitlokt, en volgens de lijst van herdrukken blijkbaar druk gekocht wordt. Als enige werkelijke reden daarvoor kan ik slechts de illustraties aanwijzen, bijzonder geslaagde, elegante en aantrekkelijke houtsneden, waarvan de maker in de colophon moet worden opgezocht. Diens naam toch is het enige belangrijke dat men uit dit boekje kan onthouden; hij heet John Farleigh.

Jules Supervielle: *La belle au bois*

Het doet er weinig toe, dat de vertoning van dit stuk door het gezelschap Pitoëff over het algemeen, met uitzondering van één bedrijf, vervelend is gevonden; Supervielle's geest is, als ik

mij niet vergis, vóór alles poëtisch en fantastisch, en in de vlotte vorm van de dialoog neemt men hem, lezend althans, gemakkelijk tot zich, en om verschillende redenen bekoord. De toneelkwestie is iets aparts: dit stuk is tenslotte een 'feeërie', een sprookje met moderne draaien à la Pirandello; zolang het publiek zelf nog niet meespeelt (ik spreek nu niet van als publiek vermomde acteurs) is niet alles in deze lijn uitgeput, en men kan zich stoutmoediger toneelschrijvers denken voor een volgende gelegenheid.

De personages van het stuk zijn uit de Sprookjes van Perrault gehaald: namelijk De Schone Slaapster, De Gelaarsde Kat en Blauwbaard. De laatste is gezien, zoals hij in deze tijd onvermijdelijk gezien moest worden, na Freud, Wedekind, en de film 'M'; hij is nog wel een boeman, omdat zijn legende dat wil, maar een boeman, die dood-angstig is voor zichzelf. De Schone Slaapster is de ongerepte jonkvrouw, die in Blauwbaard de allereerste man ontmoet en hem dus bemint; en hem zo argeloos bemint en zo stoutmoedig in haar onnozelheid, dat zij hem omtovert en tot een lam maakt. De Gelaarsde Kat vervult een beetje de rol van vaag-verliefde raisonneur; hij doet dat volgens franse traditie met enige humor (die soms droevig klinkt) en geest. Aan het eind van het tweede bedrijf, als er niettemin een huwelijk tussen Blauwbaard en de Jonkvrouw dreigt, worden alle drie door een fee in slaap gemaakt. Het derde bedrijf staat los van de rest: als de toverprins komt, die maar een moderne jongeman in jachtcostuum blijkt te zijn, ontwaken de drie, maar zijn zichzelf niet meer. Men constateert een buitengewone gevatheid bij de jonkvrouw, na zoveel eeuwen van slaap. Maar alle drie zijn in de nieuwe eeuw als 'schipbreukelingen' en geheel de kluts kwijt; hun legende wordt langzamerhand sterker dan zijzelf; zij verliezen elkaar en hun eigen wezen en verstijven op de planken, om tot besluit in het boek teruggezogen te worden waaruit zij gekomen waren. Hoe zwaar, hoe diep, hoe subtiel de symboliek is, en waar zij precies haar nieuwe draai neemt, gedurende de drie bedrijven, lijkt mij van geen belang. De schrijver van vele be-

koorlijke gedichten en fantastische verhalen heeft zich in deze dialoog zichzelf waardig betoond: of men het stuk gezien heeft of gelezen, op het ogenblik dat men er uit is, denkt men er niet meer aan. Was het de bedoeling van Supervielle geweest een diepere indruk na te laten, hij zou zich waarschijnlijk op iets anders hebben toegelegd dan op dit spel met personages van Perrault, en zijn symbolische waarheden gepeperd hebben met een andere dosis dan mogelijk was in een ‘feeërie’.

Gustave Roud: *Petit traîté de marche en plaine.*

De titel staat op een etiket, geplakt op een landkaart, die om het boek gevouwen is; het heeft iets moderns en iets ouderwets, iets leuks en zakelijks tegelijkertijd. Een titelblad werd hierna overbodig geacht, maar de lezer verneemt nu meteen dat de hier verzamelde pennevruchten nagedrukt werden uit het tijdschrift *Aujourd'hui.* Het is een zwitserse uitgave van een zwitsers schrijver, die blijkbaar met het modernisme vertrouwd is geraakt; en het is een grappig iets, dat men ook kan nagaan bij een zo modern Zwitser als bijv. Girard, dat de zwitserse ‘bonhomie’ niet weg te werken is door het meest parijse procédé; terwijl de moderne Zwitser schrijft als Giraudoux, zingt de stem van zijn ziel nog duidelijk hoorbaar een provinciaals wijsje, verwant aan Daudet en aan Paul Arène. De schrijver van deze notities, of liever prozagedichten met symbolistisch-intellectualistische analyses opgevuld, schrijft overigens allerminst als Giraudoux; die naam noemde ik slechts in verband met het werk van P. Girard. Neen, Gustave Roud is voor het rhythme van zijn zinnen veel meer in de leer geweest bij André Gide, een beetje bij Claudel ook, bij Schwob, kortom, bij het hele symbolisme. Zijn opmerkingen zijn dikwijls heel zuiver, raak, goed gevoeld en goed genoteerd; zijn rhythme is meeslepend als een drama in vers, dat het

publiek na vijf bedrijven lust geeft op rijm te spreken over wat het gezien heeft. Een bespreking van dit merkwaardige en sympathieke boekje zou eigenlijk in een prozagedicht moeten worden vervat. Alles, indrukken van het wandelen, gesprek met het spiegelbeeld in een trein, met de eigen schaduw onderweg, brieven aan een vriend, die Th. heet en ééns Thevoz, alles wordt opgenomen en verwerkt in één rhythme. Het fotografische portret van de molenaar alleen vormt een contrast; brengt een smaak van 'eerlijke arbeid' in deze gevoelssfeer, die door niets wordt gerechtvaardigd. Maar de energie van het gelaat is op een andere manier zwitsers en oprecht.

Thierry Maulnier: *La crise est dans l'homme*

Als Thierry Maulnier werkelijk pas 22 jaar is, zoals men zegt, is hij een buitengewoon zekere en krachtige geest; een opstandig gemoed wellicht (hijzelf zou tegen deze qualificatie niets kunnen hebben), maar het type ook van een 'tête bien faite'. De essays, die hij onder bovenstaand opschrift heeft verzameld, zijn merkwaardig helder geschreven, en ofschoon zij tenminste evenveel met de politiek, of althans met de historie van de tijd, te doen hebben als met literatuur, zij blijven tenslotte de kroniek van een strijd die op een tussengebied gestreden wordt: de wereld der ideeën, zegt hij zelf ergens. Een nationalist en overtuigd Fransman, wat zijn politieke overtuiging aangaat, verwijdert hij zich nochtans van iedere vulgaire actie, door doelbewust de kant van het geestelijke uit te gaan; de waarde van de mens, die hij door de komende wereldvorm bedreigd acht, is voor hem die van de cultuur, van een hoger egoisme, van het individu, maar dan niet genomen in de kleine betekenis. Zijn boek werd een van de helderste overzichten door deze tijd opgeleverd; en wat er doctrinair in is, vergeet men gemakkelijk, naast het waarachtige accent van protest, het weloverwogene, gecultiveerde en niettemin wan-

hopige, dat zijn houding karakteriseert. Hij staat voor een groot deel van de hedendaagse jeugd, die heeft leren begrijpen dat achter de anarchistische opstandigheid een nieuwe staatsvorm zich opdringt, dwingender, onverbiddelijker dan de vorige, en die (wat misschien nog nooit gebeurd is) het enigmenswaardige van de mens opeist, opslorpt, tot rantsoen maakt. Het individu buiten de gemeenschap is een valse stelling, maar als de gemeenschap voor een beetje meer comfort zo maar geheel-onszelf vraagt, is dat te veel, luidt zijn redenering; de mens onderscheidt zich niet van het dier omdat hij wat beter eet en slaapt. Tegen Ford en tegen Stalin, schijnt deze jeugd front te willen maken. Waar Maulnier polemiseert, bijv. wanneer hij Berl eerst belachelijk maakt, daarna weerlegt met een onontkoombare ideologische kracht, is hij werkelijk eersterangs; en tot de scherpste samenvattingen van het tijdsgebeuren behoren zijn essays *Pour que demain ne vienne pas*, *A la recherche d'un avenir*, en de werkelijk meesterlijke inleiding van deze bundel. Literair gesproken is hij nogmaals in verzet: tegen de na-oorlogs-mentaliteit, het gebrek aan ernst, de pose in de kunst; ongewoon ernstig, omdat het ogenblik het vraagt, en ook omdat de *gehele* mens weer in het spel moet worden gebracht. Zijn verschillende appreciaties van Malraux, Bernanos, Arland, zijn verachtelijke behandeling van de naturalistische grammaticus Thérive en de schrijver-voor-de-grap Delteil, geven als het ware een balans van een voorbij tijdperk voor een nieuw. Het bij de haard zitten in deze tijd is voor de schrijver die zich respecteert ondoenlijk, de strijd een eerste vereiste; het geldt de mens: niet de primitieve, maar die van Pascal, Dostojevsky, Nietzsche. Men kan geen ogenblik twijfelen over de middelen van Thierry Maulnier, al mag men vrezen dat de tijd hem niet aan het woord zal laten komen, zoals hij het verdient. Hoe zal zijn volgende boek zijn? nòg geestelijker, of reeds meer vervlakt tot een journalistieke bedrijvigheid? Want er zijn twee kansen voor een jonge man van deze ernst, intelligentie en cultuur, - of zelfs drie: hij kan de denker worden, laat ons zeggen de Maurras,

van zijn generatie; of de bezadigde criticus van het serieuze critische feuilleton, de Paul Souday. Hij kan ook ondergaan in een schare van militante anoniemen, een intelligenter camelot du roi worden dan een ander, die alleen uit zal blinken wanneer hij niet alleen geestelijke en literaire, maar ook politieke wapens bezit, en een ‘chance’ die meer van de tijd afhangt dan van hemzelf.

Hugh Kingsmill: *Frank Harris*

Het is moeilijk om een boek over Frank Harris te schrijven zonder onmiddellijk tot een vergelijking aanleiding te geven met de beruchte autobiografie die dit vreemde personage naliet, en met zijn boeken over Wilde en Shaw, waarvan althans het eerste terecht voor een onovertroffen meesterwerk in het soort doorgaat. Hugh Kingsmill, die naar het schijnt eigenlijk Cunn heet, en zoon is van de stichter van het reisbureau van die naam, is een journalist, die in zijn jeugdig enthousiasme een soort trawant van Harris was, maar nu, met het toenemen der jaren, een critischer blik op hem gekregen heeft. Misschien is het dus niet alleen het geringe talent van Hugh Kingsmill, maar ook de wijsheid der toegenomen jaren, die bij een Engelsman vooral zo'n pijnlijk grijze kleur krijgen kan, waardoor zijn boek zo onbelangrijk bleef. Dat Harris zichzelf voortdurend overschatte, dat hij in hevige mate een mythomaan en dus een leugenaar was, wordt hier werkelijk overtuigend aangetoond; als de mythomanie maar hevig genoeg is, komt de patiënt ertoe zichzelf niet alleen als Bismarck en Shakespeare, maar ook als Jezus te zien, waar het zo uitkomt. Frank Harris loog over anderen en over zichzelf, en zeker ook tegenover zichzelf, met een volkomen ongegeneerdheid; een soortgelijke leugenaar was Casanova, wiens mémoires niets anders zijn dan een boeiende roman, als men ze naar hun historische waarde schat, die anderszins blijk geeft

een consciëntieus psycholoog en verslaggever te kunnen zijn, juist wanneer men besloten heeft hem nergens te geloven.

Het boek van Hugh Kingsmill is een voortdurende contrôle op de autobiografie van Harris, en als zodanig volstrekt niet overbodig. Maar het is onbelangrijk van karakter, omdat het de voortdurende contrôle is van een misschien wijs maar zeker heel erg gewoon man op een misschien onwijs maar buiten twijfel bijzonder man. Om Harris te tekenen in zijn dwaasheid, zijn onbetrouwbaarheid, zijn tegenstrijdigheid en zijn misschien wat te gevarieerde gaven, maar zonder hem onrecht aan te doen, is een andere geest nodig, een mate van gelijkheid, die hier geen ogenblik bestaat: de afgezworen en becritiseerde held is een half-vermakelijk, half-beklagenswaardig personage geworden, wiens avonturen hier zelfs niet vlot genoeg verlopen, om op zichzelf bijzonder leesbaar te zijn. Het is heel gemakkelijk om te zeggen: Harris was geen Bismarck, wanneer blijkt dat Harris als man van actie dan toch nog eigenschappen vertoonde, die duizenden hem zouden hebben benijd; om te zeggen: hij was geen Shakespeare en begon op een dag verhalen te schrijven toen hij geen ander middel meer had om zijn eerzucht te bevredigen - wanneer deze verhalenschrijverij uitloopt op een lof door Meredith, zoals die niet iedere dag gewoon was te plaatsen. Dat Harris vóór alles een ‘chevalier d'industrie’ was, zowel binnen als buiten de literatuur, was ook vóór dit boek vrij duidelijk; dat hij het op een buitengewone manier was, en steeds, zoals Shaw zei ‘niet eerste-rangs noch tiende-rangs, maar altijd zijn eigen horribele unieke zelf’, wordt door dit boek nogmaals bewezen, maar zonder dat het in toon of zienswijze ook maar even aan dit bewijs gelijkwaardig werd, helaas.

Men leze Harris met voorzichtigheid - dat is wel de voornaamste les, die Hugh Kingsmill ons geeft. Als wij dat nog niet wisten, is het een uitstekende les. Als wij het eenmaal weten, verlangen wij terug naar de zo vaak onjuiste maar levende portretten, die de onbetrouwbare ons wist te geven, zonder om te kijken naar de gematigde reportage van een biografie als deze.

Het is jammer, dat Frank Harris er op zijn zestigste jaar nog uitzag als de marqué uit een populaire draak, maar als men hem maar even herleest, voelt men dat dit beeld niet gehéél juist kan zijn. En het innerlijke mysterie van Frank Harris heeft misschien hijzelf niet, maar zeker ook niet Hugh Kingsmill, voor ons waar gemaakt.

Wel is het nu duidelijk, dat hij leed, omdat hij klein van stuk en lelijk was; dat hij zuivere pornografie bedoelde toen hij het eerste deel van zijn mémoires uitgaf, want de foto's van juffrouwen die hij daarbij had gedaan, wijzen reeds op een geheel andere mentaliteit dan de 'profetische' bijv. van D.H. Lawrence; dat er in zijn wezen altijd een gevoelig domein overbleef voor het geestelijke en zelfs ideële, schijnt echter even waar. Wat zijn talent als novellist en romancier betreft, dit moet erg dateren, als men Hugh Kingsmill gelooft. Het is mogelijk; toch zou men althans *Elder Conklin*, *Montes the Matador* en *The Bomb* willen overlezen, alvorens vrede te hebben met een dergelijke uitspraak.

Jules Vallès: *Un gentilhomme*

De merkwaardige figuur van Jules Vallès maakt dat men zich interesseert voor ieder nagelaten werk, dat van hem, in deze laatste tijd juist, wordt gepubliceerd; de bundel herinneringen *Souvenirs d' un Étudiant pauvre* bijv. bleek een voortreffelijke begeleiding van zijn bekendste romans: *L'Enfant* en *Le Bachelier*; *Le Tableau de Paris* gaf een kijk op de journalistieke en politieke Vallès: een anarchistisch temperament welbeschouwd, in oppositie tegen iedere nieuwe regeringsvorm in Frankrijk. *Un Gentilhomme* is van 1869 en feitelijk Vallès' eerste roman; dat hijzelf het verhaal geen herdruk in boekvorm waard achtte, kan men zich voorstellen als men het uit heeft. In de eerste helft voelt men zich geboeid; deze sombere historie van familiehaat onder de landelijke adel, in

wat haastige, maar ruwe trekken weergegeven, doet aanvankelijk denken aan een voorloper van Julien Green en Mauriac, zonder de massiefheid van de eerste of de subtiliteit van de tweede, maar toch duidelijk van dezelfde categorie. Men let niet op fouten in de compositie, en laat zich meevoeren door de eenvoud van Vallès' verhaaltrant, zoveel minder heftig ook hier dan in zijn later werk. Maar als men de tweede helft ingaat, verandert alles. Het lieve meisje Louise, dat ons als toonbeeld van vrouwelijke fermheid, gezondheid, beminnelijkheid wordt voorgesteld, blijkt een van de banaalste cliché's uit de toenmalige literatuur; de kant van het boek, die het ook verwant doet zijn aan de vele romans die in geïllustreerde tijdschriften als *Les bons Dimanches* verschenen, accentueert zich, en nog iets verder wordt het een volslagen ineenstorting: binnen enkele bladzijden, maar dan ook tot het eind, tuimelt het voort als een volslagen caricatuur van Hugo en Barbey d'Aurevilly dooreen, een Quasimodo-motief in een religieus-getinte schandhistorie, zoals de schrijver van *Les Diaboliques*, met hoeveel meer stem en toch zelf soms al zo caricaturaal, met merkbaar genot heeft opgedist. Men kan een boek als dit literair-historisch niet geheel verwerpen; het is kort en meer dan vlot, zodat men het zelfs geboeid lezen kan, maar alles welbeschouwd moet men het, Vallès ten spijt, vrijwel erkennen als een prul.

André Gide: *OEuvres complètes II*

Dit deel van Gide's verzamelde werken opent met aantekeningen over een reis naar Italië en Noord-Afrika; de laatste vormen in de gewone uitgave een deel van *Amyntas*, de eerste waren tot dusver alleen in een thans onvindbare plaquette gepubliceerd, maar zijn van minder belang. Men ziet in dit proza nu duidelijk de overgang naar *Les Nourritures Terrestres*, en des te merkwaardiger zijn de golvende, met zorg mu-

zikaal gehouden zinnen van deze reisbeschrijving ook, wanneer men er het latere *Voyage au Congo* naast legt, waar de ‘meester’ schrijft in het bewustzijn dat alle proza van zijn hand, tot het simpele rapport toe, de stempel van zijn persoonlijkheid wel dragen zal.

Twee bekende bundels in de gewone uitgave zien wij in dit deel door de chronologie reeds versnipperen: *Amyntas* en *Prétextes.* (Van het laatste zullen enkele critieken, die nu hun actualiteit verloren hebben, niet worden herdrukt.) De voornaamste werken hier integraal bijeengebracht, zijn *Les Nourritures Terrestres* en *Saül.* Bij het eerste, dat door velen voor Gide's hoofdwerk gehouden wordt, door anderen zelfs voor zijn ganse ‘filosofie’, staat hier de veel latere epiloog afgedrukt, waarin de schrijver zelf het veeleer een werk van zijn jeugd noemt, in ieder geval verbonden aan een bepaalde tijd, en, zijn eigen voorschrift getrouw, door hem verlaten zodra het achter hem lag. (In menig opzicht is toch *L'Immoraliste* er in verhaalvorm een repliek van.) Het is vreemd, dat Gide, noch in zijn journaal noch elders, in deze periode op het citeren van Nietzsche te betrappen is, terwijl hij de invloed van Goethe bij herhaling erkent; indien hij Nietzsche destijds nauwelijks kende en men bij de *Nourritures* dus met een ‘ontmoeting’ te doen heeft, geldt het een der belangrijkste ‘ontmoetingen’ van de 19e eeuw.

Saül is de ernstigste toneelproeve in Gide's oeuvre, en welk een onthullingen bevat het werk niet, wanneer men het herleest na *Si le Grain ne meurt...*, en op deze plaats, tussen de *Nourritures* en *L'Immoraliste.* Het is het drama van Gide's ‘inquiétude’ uit die tijd; vurig en beheerst, en toch telkens (als in de scènes die te maken hebben met het afknippen van Saul's baard) met die bijsmaak van het groteske, waaraan Gide zijn lezers op de meest onverwachte ogenblikken heeft gewend, en die hier en daar zelfs het kluchtige benadert. De dwaze opmerking van Paul Souday, dat *L'Immoraliste* een satirieke roman zou zijn, wordt verklaarbaar bij een oppervlakkige lezing van *Saül.*

De hierop volgende *Réflexions*, *Feuillets* en *Lettres* vervangen het dagboek, dat door Gide enige jaren verwaarloosd werd. De *Réflexions* zijn droger, strenger, in 'wiskundiger' formules vervat, dan de meeste van zijn direct-moralistische aantekeningen. Zij worden gevolgd door het belangrijke artikel over *Les Déracinés* van Barrès, dat de a-nationale houding van de 'beweeglijke' Gide tegen de steeds nationaler wordende van zijn voornaamste rivaal (in invloed op de franse jeugd) reeds geheel aangeeft, met die subtiele onderscheiding waar de *Catalogue des pépinières Croux* voor aansprakelijk blijft: 'niet ontworteld, maar overgeplant'. De brieven aan het slot geven een voorproef van de omzichtige en hoog-literaire manier, waarop deze kunstenaar zich telkens ronddraaide om te bepalen waar hij zich precies bevond; hier krijgt de historicus voornamelijk een glimp van Gide gedurende de Dreyfus-zaak (hij bewondert Zola meer dan Drumont).

Het portret, aan dit deel toegevoegd, is dat waarnaar het 'masker' van Valotton (in Gourmont's *Livre des Masques*) getekend werd, maar het gaat tot de knieën: men ziet er een zwerver met romantische mantel, een soort bergbeklimmershoed, de smalle zoekende ogen, en de baard van een 16e-eeuws Hugenoot.

Henri Michaux: *Un barbare en asie*

Dit is de tweede grote reis waarop Henri Michaux zijn lezers meeneemt. Niet zo lang geleden nog, trok deze jonge schrijver de richting uit van de Amazone en bracht een boek met zijn reisindrukken tot stand, onder de sonore titel *Ecuador.* Men zou, als men hem niet beter kende, aan een avonturier hebben kunnen denken in het genre van F.W. Up de Graf. Maar wat een dwaling! Want Henri Michaux, belgisch literator uit het modernisme voortgekomen, en ongeveer Parijze-

naar geworden na zijn debuut in de brusselse *Disque Vert*, heeft andere titels en een verleden dat men werkelijk niet zo maar verloochenen kan. Als Michaux zich van zichzelf ontdoet, is het in een plaquette in de literaire reeks *Une OEuvre*, *un Portrait*, in een aantal ontmoetingen, samenspraken, etc. met zichzelf, onder het opschrift *Qui je fus*: 'Wie ik was' staat dan bijv. voor de Michaux van de brusselse tijd, 'wie ik ben' (belangrijk verschil!) voor de Michaux van de *Nouvelle Revue Française.* In *Ecuador* komt de Michaux die misschien voorgoed 'wie ik ben' geworden is, tegenover een exotisch landschap; hij ondergaat allerlei indrukken en noteert; hij komt bij een vulkaan, die hem als zodanig niet meevalt en spreekt zijn hele boulevard-geest uit, met specifiek parijse 'ah! ah!''s. Geen ogenblik wordt hij dupe van het decor, iedere navolging van Chateaubriand blijft verre van hem; hij blijft heus werkelijk wie hij nu voorgoed wel is: een intellectueel van deze tijd, in Parijs gevormd, zonder respect, immers een Westerling, maar met veel fantasie toch (op z'n parijs), en voortdurend bereid tot de deformaties van de humor. De belangrijkste literaire prestatie van Henri Michaux blijft tot dusver dan ook een gedicht als *Le Grand Combat*, waarin het grote gevecht geschilderd wordt door overtuigende eigengemaakte woorden; zoiets is origineel en humoristisch, en maakt de auteur in zekere zin tot rivaal van James Joyce in de lijn *Anna Livia Plurabelle.* Het zou jammer zijn indien het grotere talent van Joyce de wel *even* originele prestaties van Michaux (die het evenmin bij dat ene gevecht heeft gelaten) opslokte; maar misschien steekt hierin de materie voor een belangrijke literaire discussie, als indertijd, gedurende het symbolisme, over het vaderschap van het vrije vers, dat al of niet voor het eerst geboren heette - symbolistisch althans - uit Gustave Kahn.

Als reiziger naar Azië is de subtiele 'barbaar' Michaux (de subtiliteit druipt al uit de keuze van die naam) precies even interessant als de bereizer van Ecuador. Overal vindt men wel curieuze aantekeningen, hier wat gevoeliger, daar wat scherp-

zinniger, elders weer wat grappiger, over de bevolkingen van Engels-Indië, China en zelfs van ons Indonesië. De trots van Michaux schijnt te zijn dat hij er overal zo weinig mogelijk van 'begrijpen' wil; dit onbegrijpen immers komt de 'frisheid' van zijn indrukken zeer ten goede. Er zijn verschillende manieren van onbegrijpen; getuige het minstens even weinig begrijpende boekje over China, dat enige tijd geleden geschreven werd door een andere intellectueel, Marc Chadourne. Déze manier van Michaux nu is wat men in Parijs zonder mankeren qualificeert als 'charmant'. Het is allercharmantst om de jonge auteur van de *N.R.F.* zich aan al die zwarte, gele en bruine snoeshanen te zien wrijven, met precies dezelfde puntige naiefheid, waarmee zo'n gekleurde snoeshaan zich soms in ons werelddeel aan de dingen wrijven komt. En de èchte reizigers zelf, de vakkundigen, de weters en begrijpers, staan tegenover deze manier ontwapend; zij lachen ook. Wat een amusement voor Hermann Graaf Keyserling bijv. om deze vergissingen nauwkeurig en toch direct te controleren op de fundering van eigen ijverig verworven en bijgehouden kennis van dezelfde zaken, die door Michaux alleen maar fris bekeken zijn; bekeken, en zo origineel getoetst aan zijn *eigen* wereld van 'wie ik nu wel voorgoed ben'. Ik kan alleen zeggen dat ik hierin minder gelukkig was dan de kenners van Engels-Indië en China, landen die ik niet ken; voor mij was de contrôle alleen mogelijk ten opzichte van Nederlands-Indië, en de oppervlakkigheid, de kinderachtigheid, de botte verwarring van deze bladzijden hebben mij minder getroffen als grappig dan wel als idioot. Maar ik ben er zeker van dat Henri Michaux zelf een veel belangrijker wezen vertegenwoordigt dan men uit zijn grote reizen zou opmaken; en wie weet hoeveel ervaringen hij vergeten heeft te noteren, uit slordigheid en misschien wel eens uit schroom? Het volgende boek van deze auteur - reisverhaal, poëzie, roman of wat het zijn mag - moet men niet verzuimen te lezen, wanneer men zich interesseert voor het feit of hij nòg altijd voorgoed dezelfde, of tòch al een klein beetje een ander is.

Roger Martin du Gard: *Vieille France*

Als men let op de telkens terugkerende namen van bepaalde franse schrijvers in Nederland en de, zuiver literair gesproken, soms ongemotiveerde redenen van hun populariteit (Duhamel, Mauriac, Montherlant en zelfs Maurois), dan voelt men de behoefte om bij het minste werk van Roger Martin du Gard er weer aan te herinneren, dat ook hij, en met meer recht dan bijna ieder ander, een eerste rang in de franse letteren van deze tijd inneemt, dat hij niet alleen de schrijver is van het bekende en nog steeds onafgewerkte *Les Thibault*, maar van het wellicht nog belangrijker *Jean Barois*, een van de sterkste boeken die het Frankrijk van de 20e eeuw heeft opgebracht, een van de weinige boeken ook, waar op bijna iedere bladzij de man spreekt, die iets te zeggen heeft. *Les Thibault* is een wonderlijk boeiende familieroman; een van die lange werken, waarin het talent van de schrijver ons niet alleen schadeloos stelt, maar volkomen vasthoudt, terwijl het toch gaat over de lotgevallen van personages, die op zichzelf weinig belangrijks hebben. Dit boeien tegen de gegevens in heeft Roger Martin du Gard gemeen met onze Couperus; *Les Thibault* is in dit opzicht vergelijkbaar met een reeks als *De Boeken der Kleine Zielen.* Evenals Couperus is Martin du Gard, in de ontwikkeling van zijn verhaal, door zijn dialoog vooral, zonder inzinkingen overtuigend. Zijn dialoog is, met de zo beroemd geworden dialoog van Hemingway, misschien wel de voortreffelijkste die er op het ogenblik bestaat, maar het verschil hier is in het oog lopend: bij Hemingway, ondanks het bewuste negéren vaak van de rechte lijn, toch een synthese, met de bedoeling krachtig te zijn, een maximum kracht te geven bij een eenvoud vol voorgewende achteloosheid; bij Martin du Gard, ondanks groter uitvoerigheid, een zelden loslaten van de rechte lijn, maar een genuanceerdheid, een waarschijnlijkheid ook, zonder dat er trucs gebruikt worden als bijzondere manieren van uitspreken, waarbij ieder gesproken woord feilloos bij een bepaald personage hoort, en de

dialoog dus voortdurend de karakters van de personages blijft differentiëren en handhaven.

Een bijzondere kant van dit talent heeft zich gewijd aan de boerenpsychologie - aanvankelijk in kluchten als *Le Testament du Père Leleu* en *La Gonfle*, thans in dit 'album van dorpsschetsen', zoals de auteur het in een opdracht zelf noemt, *Vieille France.* De techniek van het boek is zuiver, maar haast al te eenvoudig: de auteur maakt ons getuige van het wakker worden van een dorpsbrievenbesteller; wij leren hem en zijn vrouw kennen en gaan dan met hem mee op zijn dienstronde. Aanvankelijk getrouw met hem samen - later wordt de auteur vrijer en de brievenbesteller soms opzijgezet, totdat men weer aan hem denkt en ziet dat hij er nog is - gaan wij dan het hele dorp rond, met de omliggende boerderijen en het blijft, alles bij elkaar genomen, niets dan een knappe reportage, een verzameling portretten en notities van franse boeren en dorpelingen, met hun schandalenkroniekje, hun kleine levensdrama's en hun strijd om het bestaan, met al de trekjes en karaktertrekken die wij na Zola gerust mochten verwachten: blinde godsdienstijver en naief immoreel winstbejag, jaloezie en afgunst, domheid, de zieligheid van een oud heer die 'gâteux' wordt, sluwheid, achterlijkheid, boerenpolitiek en nogmaals veel domheid. Men legt het boek weg, met het gevoel niet uit een 'wereld' te komen, maar werkelijk alleen maar uit het dorp. De knapheid van Roger Martin du Gard gaat in dit kader zelfs geheel onopgemerkt voorbij, het is een beetje als de huisvlijt per verfkwast van een schilder die vele meesterstukken vertonen kan. Er is, behalve het roerende portret van de gâteux, die zijn collectietje waardeloze boeken en oude prullen voor een heel bijzondere museumcollectie is gaan aanzien, één werkelijk boeiende en in zijn soort beklemmende, maar te korte en te los staande episode, het hoofdstuk 'Les gendarmes chez les Pâqueux', het bezoek van de brigadier bij de eenzame boerenfamilie, waar de zoon en dochter verdacht worden hun oude vader te hebben opgeruimd en men de oude vader terugvindt, vervuild en

opgesloten, maar een echo geworden van zijn dochter, wettelijk niet te verlossen uit de ‘geluksstaat’, waarin hij zegt te verkeren.

Het blijft de vraag of dit boek onbelangrijk is op zichzelf, onbelangrijk in de productie van Martin du Gard, of juist integendeel toch belangrijk, alleen omdat het van hem is. Eén ding is zeker: men herinnert zich hierna niet voor niets dat dezelfde man eens *Jean Barois* schreef.

Arturo Uslar-Pietri: *Les lances rouges*

Er bestaat sedert enige tijd een literatuur van massabewegingen; de dramatische spanning vereist voor deze literatuur liefst hevige gebeurtenissen, oorlog en revolutie zijn dus wel het meest voor de hand liggend als ‘klimaat’. Het al te beroemde *Erfolg* van Feuchtwanger gaf nog een aantal duidelijk onderscheiden figuren binnen een handeling die voornamelijk uit een brok actuele geschiedenis bestond; in een roman als *Les Conquérants* van André Malraux werd de individuele psychologie nog geenszins losgelaten; een der fraaiste voorbeelden van het nieuwe soort is echter *De Schaduw van de Caudillo* van de Mexicaan Martin-Luis Guzman. Hier werd de bewuste psychologie straffeloos op zij gezet, zozeer werden de personages, door de sterk-zinnelijke uitbeeldingskunst van de schrijver, niettemin levend, niet alleen representatief, maar als onderdelen van een reeks uiterst boeiende tafrelen uit de mexicaanse revolutie onmisbaar en overtuigend. Eén enkel portret misschien had nog een karakter, waardoor men het voor het-personage-dat-voor-de-auteur-staat had kunnen aanzien: dat van de afgevaardigde Axkana Gonzales. Een ander boek, van dr Azuela, dat in de franse vertaling *Ceux d' en Bas* heet, gaf niet veel meer dan typen, die door een algemeen-realistische sfeer geheel werden opgenomen: maar in bijna al deze boeken heeft men te doen met een bezetting, die

tegen het eind van het stuk geheel of bijna geheel uitgeput is - het zijn bestaantjes van mensen die nu eenmaal aan een revolutie of oorlog deelnemen: geen wonder dus, dat zij tegen het eind van het boek zijn opgeruimd. De lezer krijgt hun geschiedenis voor zover die het kader van de oorlog of de revolutie doorkruist; in negen van de tien gevallen komen zij niet aan het eind van het kader, maar binnen dit kader vindt hun bestaan juist een (voor de lezer eigenlijk nogal geruststellend en bevredigend) eind.

Zo hier, met de bezetting van deze *Rode Lansen*, van een jong zuid-amerikaans diplomaat, op het ogenblik te Parijs gevestigd, Arturo Uslar-Pietri. Het boek is zijn eerste roman (het werd nog slechts voorafgegaan door één bundel verhalen), en men kan niet anders zeggen dan dat de 230 bladzijden ervan zich vrijwel onafgebroken aan de eisen van het genre hebben aangepast. De psychologie van de personages is tot het hoognodige teruggebracht en dient alleen om hun reacties tegen de ‘tijd der woelingen’ te onderstrepen; de godsdienstige crisis van Fernand Fonta bijv. is alleen nuttig om zijn ‘cynische lafheid’ in de oorlog logisch te doen zijn. De oorlog komt als een onweer over het boek; eerst een verwijderd gerommel, onheilspellende geruchten en vrezen waar nog over gesproken wordt; maar als het onweer er eenmaal is, woedt het ook ongestoord vele bladzijden lang en verplettert alle personages met hun rudimentaire gevoelens, zo volledig als het maar kan. Twee generaals: Bovès en Bolivar, de eerste af en toe zichtbaar, de tweede als een legende op de achtergrond, beheersen dan het toneel; er zijn vele charges van cavalerie, en ontzettend veel lansen; er is bloed bij stromen, en allerlei moed en wreedheid; een paar vrouwen ploeteren door al dit mannenwerk heen en weten zich alleen in haar meest rudimentaire staat van vrouw te handhaven. Er is een halfbloed die met de slaven van zijn meesters erop uit trekt om ook generaaltje te spelen, omdat hij zich in de algemene moordpsychose waarschijnlijk niet langer beheersen kon en omdat hij nu eenmaal een sterke, mannelijke man is:

voor hij de hacienda verlaat, waar hij tot dusver alleen maar opzichter was, violeert hij dan ook de zuster van zijn meester en steekt daarna de hacienda in brand. De man heeft alles om een generaal in het oorlogende Venezuela te zijn; hij hanteert de lans, wordt gewond, hanteert de lans nogmaals en sneuvelt in het laatste hoofdstuk. In normale omstandigheden zou hij misschien de 'held van het verhaal' zijn geweest; hier is zijn leven één lijn door al het andere heen, maar zijn grotere vitaliteit geeft hem recht op het begin- en het slotaccoord.

Zijn meester, de laffe Fernando, die alleen even door een gevoel van wraak wordt aangegrepen en dan de fout begaat om ook het oorlogspad op te gaan, sneuvelt roemloos; zo diens toch dapperder vriend Bernardo. Al deze levens gaan nutteloos verloren; het meest nutteloos misschien nog dat van een romantische en strijdlustige engelse kapitein, die als Lafayette in den vreemde voor de vrijheid begeert te strijden, maar niet veel meer dan de koorts van het land vindt en met koorts en al snel wordt gefusilleerd. Als men uit dit alles een conclusie moet trekken betreffende de psychologie van de schrijver, zou men haast zeggen dat diens moderne luciditeit en averechts romantisme zich omgezet hebben in een sadistische opruimingsmanie tegenover zijn geesteskinderen - maar men moet rekening houden met de mode van het uur. Modern lucide *is* hij: zijn romantische Engelsman vraagt de hand van het gevioleerde meisje niet omdat hij merkt dat hij eigenlijk van haar houdt, maar zomaar uit romantisme en juist terwijl hij merkt dat hij eigenlijk *niet* van haar houdt. Eén zo'n trekje geeft voldoende aan dat wij met een auteur te doen hebben, die wel degelijk van deze tijd is; de oorlog, het onweer, de charges en het bloed, het gedreun en de moord-en-doodslag op grote schaal zijn misschien eerder een *toegevoegde* eis van de tijd, van de allernieuwste, die van de massabewegingen, bedoel ik. Men hoeft niet veel mensenkennis te hebben om een roman te schrijven als deze, en het is dus niet verwonderlijk dat de auteur nog zo jong is; de beschrijvingskunst doet veel, de mannelijke sfeer ook, de filosofie van nuttelоosheid, die uit

dit alles opstijgt, verleent een schijn van intelligentie, maar het spaanse temperament geeft eerlijk gezegd de doorslag. Misschien zou men een boek als dit, om het op zijn volle waarde te schatten, moeten vergelijken met een prozavertaling van de *Ilias;* die van Leconte de Lisle bijv. Hoe het zij, er is véél schrijfkunst en temperament in, terwijl de opslorping der individuen in het massa-geroezemoes werkelijk heel suggestief is aangetoond. Ik geloof niet dat er meer nodig is om een volkomen geslaagde roman te maken (of wat voorlopig nog zo heet) volgens de mode van het uur; ik vraag mij alleen of hoelang dit zonder vermoeienis voor de lezer duren kan en welke variaties men nog zal kunnen toepassen in dit grotere opruimingsbedrijf.

Ernest Hemingway: *Death in the Afternoon*

Hoe vertrouwd Hemingway met het stierengevecht is, heeft men uit sommige van zijn novellen duidelijk genoeg kunnen zien. In de eerste plaats is daar dat onvergetelijke *The Undefeated*, waaraan de technische kennis, zonder ook maar even opdringerig te worden, de laatste toets van waarheid bijzet. Frank Harris' toch lang niet verwerpelijk verhaal *Montes the Matador*, dat, ware dit chronologisch niet onmogelijk, geïnspireerd lijkt door de matador Juan Belmonte, wordt een romantisch spel, behoorlijk voorbereid, maar ontoereikend, hiernaast; ongetwijfeld heeft men hier een van de blijvendste meesterstukken in de onbegrensde productie over dit onderwerp. Naast het volslagen talentloze, taaie boek, dat via de film zo beroemd geworden is, van wijlen Blasco Ibañez, naast de pretentieuze, al te kleurige, al te locaal-kleurige schrijverij waartoe een boek als onze hollandse bijdrage *De Jongen* met *de Blouse* moet worden gerekend, geven deze ± 30 bladzijden van Hemingway weer eens overtuigend aan hoe bij talent, kennis van zaken en veel eenvoud, het ware meesterstuk eruit komt te zien alsof het vanzelf was ontstaan.

De bijzondere, pakkende toon van Hemingway, op het stierengevecht toegepast, is op zichzelf niet minder in de hele korte fragmenten - uit afgekeurde verhalen misschien - waarmee hij zijn eerste novellenbundel *In our Time* heeft gelardeerd. Het is alleen jammer voor de historische juistheid dat een zekere Maera, die een onvergelijkelijk banderillero en moedig matador moet zijn geweest, maar die aan tering gestorven is, in een van deze brokstukken op alleszins overtuigende manier de dood door de stierenhoorn sterft. Misschien wist Hemingway toen nog bij lange na niet dat hij eens, na 2077 spaanse gidsen voor tauromachie, deze lijvige inleiding tot het stierengevecht schrijven zou.

Als hij het op bestelling deed, en omdat men moeilijk in Amerika een beter aficionado bedenken kon, heeft hij zich alleszins behoorlijk van zijn taak gekweten: met de stijl van de rasschrijver, de ernst van de kenner, de smakelijkheid van de bedreven journalist, de anecdotische verve van de gezellige reiziger, en zelfs de vrijmoedigheid van de celebriteit. De anecdoten van Hemingway, die zijn technische beschrijvingen moeten kruiden, zijn namelijk lang niet alle aan het leven der torero's ontleend: er zijn er bij die vol humor kinderlijke dingen weergeven en andere die, met minder humor, de horreurs van het café Le Sélect vertolken aan de boulevard Montparnasse, die de nooitversaagde mensenkennis brengen van de internationale bohème-kletstafel Le Dôme, aan diezelfde boulevard.

Enige malen valt Hemingway zelfs geheel buiten het leven, om in technisch-critische beschouwingen te vervallen over zijn eigen vak: de literatuur. Hij komt even in schermutseling met Aldous Huxley, hij geeft in het voorbijgaan een steekje aan Virginia Woolf, wanneer hij het heeft over het gevaar dat men loopt als men tegen koeien vecht inplaats van tegen stieren; hij houdt bijna een verhandeling over het talent van zijn amerikaanse ‘rivaal’ William Faulkner. Ook dat alles is zeer wetenswaardig. Het allerbeste is hij nog in enige opmerkingen over het schrijven zelf, over de dingen die men veilig

weg kan laten want die de lezer toch wel in de toon proeven kan als de schrijver die dingen maar *weet.* (In het tegenovergestelde geval maakt hij alleen maar gaten.) En dit citaat, dat door duizenden letterlievenden, bij ons vooral, uit het hoofd moest worden geleerd: ‘And this too remember: a serious writer is not to be confounded with a solemn writer. A serious writer may be a hawk or a buzzard or even a popinjay, but a solemn writer is always a bloody owl’. (blz. 183, onderaan.)

Als gids voor de aspirant-bezoeker van corrida's is *Death in the Afternoon* op zijn minst volwaardig: er staat een glossarium achterin met uitgebreide verklaring van alle spaanse namen, in deze spelen gebruikelijk; er is zelfs een appendix, dat niet alleen voor de vrienden van de schrijver aardig is, hoewel voor die toch wel het allermeest, met aantekeningen over reacties op het schouwspel in kwestie, als door de schrijver nagegaan op allerlei exemplaren, van 4 tot 40 jaar oud, van de mannelijke en vrouwelijke kunne en, op een enkele uitzondering na, van amerikaanse nationaliteit. De opmerkingen van de schrijver over al de bekwaamheden met rode lappen die *capa* en *muleta* heten, over de danspassen die het spelen met de dood zo gracieus maken en niet aangrijpend alleen, over de dappere domheden en ondappere venijnigheden van de stier, over de verschillende bedrijven van dit spel waarin de acteurs tenslotte alles goed maken omdat de beesten meestal minder glorievol geslacht worden en de heren-vedetten minstens even ijdel zònder hun huid te wagen zoals hier, alles op dit gebied heeft die betrouwbare toon, die niet voor te wenden is door iemand die niet, zoals Hemingway, minstens driehonderd stierengevechten heeft gezien. En zijn romancierschap laat hem bij dit alles niet in de steek: er staan door dit boek uitstekende beschrijvingen van spaanse landschappen, rake en geserreerde portretten van torero's, waaronder Joselito, Belmonte, Maera, Zurito en de komische El Gallo de diepste indruk nalaten. Op één punt zou men met de schrijver in discussie willen treden, een zachte avond op het terras van Le Dôme: over zijn wel wat erg royale toepassing van het woord

‘genius’ op niet minder dan èlke stierenvechter. Als het genie Joselito alleen nog maar een genie onder genieën is, wordt zijn waarde daardoor niet vermeerderd maar verminderd, en men krijgt neiging hem te vergelijken met Freddy, de geniaalste bar-man van Monico, op zichzelf toch weer onvergelijkelijk *primus* tussen al de *pares* die hun cocktails schudden over het wereldrond.

Een aantal welgekozen foto's verhoogt zeer de waarde van het boek. Men ziet hierop het buitengewone gemak van Joselito, het meesterlijke planten der banderillas door Maera, die dit inderdaad doet met de gratie van een dirigent, de verwoedheid van Belmonte, die geknield in het zand een profiel naar de vijand keert dat hem tot de stier en de stier tot kalf maakt, men ziet de verschillende *paseo's*, draaien en halve draaien, goede en verkeerde manieren van doden, hierdoor zó goed weergegeven als zelfs het duidelijke proza van Hemingway alleen het wellicht niet had vermogen te doen. En toch zou men niet kunnen zeggen dat de 260 bladzijden tekst niet ijverig genoeg werden samengesteld; integendeel, lezers met een slecht geheugen of onvoldoende aandacht zullen sommige passages drie en zelfs viermaal kunnen overlezen zonder daarom ‘op hun schreden terug te gaan’, maar ook de kunst van het gepaste herhalen is Hemingway toevertrouwd. Een oude dame, die volstrekt niet gerild heeft bij het opentornen der paarden, geeft hem zelfs gelegenheid tot het invoeren van zijn befaamde dialoog. Op verschillende manieren, meer of minder modern, heeft hij zijn materie gevarieerd en boeiend gehouden, en zijn ‘inleiding’ is zeker niet alleen een van de degelijkste, maar ook van de pakkendste die er bestaan. Eén illustratie is er tenslotte nog waarin de geest van Le Dôme de ernst van de arena-foto's weer opheft: het frontispiece, dat een matador voorstelt door Juan Gris. Ofschoon deze reproductie in kleuren is, mag men zeggen dat het verreweg het verwardste en misluktste portret is, dat in het hele boek voorkomt; en het is misschien spaans maar heel zeker niet mooi van kleur.

Henry de Monfreid:
Les secrets de la mer rouge
Aventures de mer
La croisière du hachich

Henry de Monfreid is de zoon van de rijke kunstkenner Daniel de Monfreid, bekend om zijn vriendschap en zijn briefwisseling met Gauguin. Aan het eind van het eerste deel van deze reeks avonturen, *Les Secrets de la Mer Rouge*, dat hij afbreekt op een zo spannend moment, dat men wel met verlangen naar een volgend deel moest uitzien, spreekt hij zelf van zijn 'mémoires'. Op het eerste gezicht zou men gemeend hebben, dat men te doen had met een afgerond relaas van avonturen ter zee, zoals andere avonturiers er meer op schrift hebben gesteld. Voor mémoires trouwens blijven deze avonturen wat eenzijdig. Monfreid moet op het ogenblik een man van vijftig zijn; het eerste deel begint in 1912 of 1913, dus ruim twintig jaar terug, toen hij dus reeds dertig was of daaromtrent. Hij spreekt over zichzelf in die dagen als jong en voortvarend of onervaren, maar de ondervinding waarmee de oudere man op zijn jeugd neerkijkt, moet snel komen in deze branche van het bestaan; en het kan zijn dat voor Monfreid alle gebeurtenissen van zijn jeugd vóórdat hij dit bestaan koos van 'paria', zoals hijzelf zegt, vergeleken daarmee geheel zijn weggevallen. Met een enkel woord zegt hij, dat hij zijn werk verwaarloosde in een leer- en koffiehandel te Djiboeti, sinds hij een eigen vaartuig gekocht had. Van zijn familie en opvoeding in Frankrijk verneemt men niets; op een gegeven ogenblik in zijn leven, tussen 25 en 30, bevindt hij zich te Djiboeti en na zes maanden wordt het hem te machtig, zijn boot brengt hem op een idee: hij wordt parelhandelaar en de avonturen vangen aan.

Monfreid vertelt uitnemend, weet de episodes, zonodig met een oplossing van vele jaren later, af te ronden, op het slot van het eerste deel na, waar hij de geschiedenis juist met zorg 'open' houdt voor een vervolg. Zijn stijl is kort en bij het

achteloze af, maar zowel de bijzonderheden, die hij over de verboden negoties geeft, als over de volksstammen waarmee hij in aanraking komt, over de scheepsmanoeuvres en over de gesteldheid van klimaat en land, alles wijst erop dat hij zo volledig is ingewijd, dat een grotere uitvoerigheid enkel op langdradigheid of coquetterie lijken zou. De 'geheimen van de Rode Zee' zijn voor de oningewijde lezer tweeërlei: in de eerste plaats de geheimen van het vak; daarna de verborgen machinaties en gauwdieverij van ongeveer alle spelers, de allerdomste en toegewijde inboorlingen uitgezonderd.

Het vak nu verandert voor de hoofdpersoon nog vóór het midden van het boek; als parelvisser begonnen, gooit Monfreid het na de eerste successen over een andere boeg en legt zich toe op de smokkelhandel in wapens; hij bestelt geweren uit Luik en andere oorden die hij aan de opstandige kleurlingen, Abessiniërs, Arabieren of Somali-negers verkoopt, waarbij hij zich evenzeer moet hoeden voor de valstrikken van concurrenten als voor de ijver van de douane. Met de douane en de franse overheidspersonen vooral is het een zonderling geval: het gaat er blijkbaar om, van *die* wetten en bepalingen gebruik te maken die vóór de smokkelhandel schijnen te bestaan en daarna al de andere te ontduiken, die de uitoefening ervan in de practijk belemmeren. Men kan niet anders zeggen dan dat de energie en de sluwheid van Monfreid voor de rustige lezer alleszins bevredigend zijn; hij is zelden dupe, zijn équipage, de trouwe Abdi in de eerste plaats, is bewonderenswaardig van toewijding; als men eenmaal in de geest zijn partij gekozen heeft, wat niet moeilijk is, gegeven de overtuigende wijze waarop hij *zijn* kant van de waarheid belicht, en de grif geloofbare corruptie van zijn (vooral officiële) tegenstanders, wordt men voortdurend en op gevarieerde wijze in spanning gehouden, met meestal tot slot een bevredigend resultaat. Hoe Monfreid zelf precies is, behalve slim en onvervaard, zou men na het eerste deel moeilijk weten te zeggen; de rol van 'paria' in dergelijke omstandigheden is niet weinig romantisch, en als held van het verhaal hoeft Monfreid, ondanks het

accent van authenticiteit dat zijn proza bezit, voor de Karaben-Nemsi van dr Karl May de vlag niet te strijken. (Monfreid trouwens noemt zich ook muzelman en als zodanig Abdel Haï.) De vele schurken en enkele edele figuren die hij ons voorstelt, zijn werkelijk zeer levend, een baardige en buikige, maar bange douanier zorgt voor de komische noot, die in het ontsnappen aan een vervolging zoveel goed doet; en er is toch geen reden om aan te nemen, dat het werkelijke leven van een avonturier niet rijk genoeg zou zijn aan dergelijke details, of niet traditioneel genoeg om ze zo en niet anders te doen zijn.

Het slot alleen is bedroevend. Op een gegeven ogenblik, als de Engelsen zich bij de Fransen beklagen dat de opstandige zwarten allen met Gras-geweren bewapend zijn, heeft de franse gouverneur een schuldige nodig, en de vervolging wordt, met alle vormen van verraad, meedogenloos ingezet tegen Monfreid. Hij wordt, zonder mogelijkheden van verdediging, in de gevangenis gezet, beboet, geruïneerd, en tot besluit als quantité négligeable en dan nog bijwijze van gunst naar het front gezonden, omdat de oorlog dan juist uitgebroken is. Hij vertrekt, strijdensmoe en verbitterd, na een laatste vernedering hem aangedaan door de gouverneur, van een zo laf en weerzinwekkend karakter, dat hij er zijn wraaklust door voelt verscherpen. Hij belooft de lezer dat hij terug zal komen en dat het hiermee niet uit is...

In het tweede deel, *Aventures de Mer*, wordt de oorlog toch in enkele zinnetjes afgedaan. De grote avonturier wordt soldaat tweede klas en als zodanig onbruikbaar, gegeven zijn formaat. Hij loopt, gelukkig voor de rest van zijn avontuurlijk bestaan, een longaandoening op en wordt afgekeurd; liever dan op een bureau in Frankrijk te blijven zitten, keert hij naar Djiboeti terug. Hij heeft een nieuw idee: officieus, maar toch voor Frankrijk, zogenaamd als parelhandelaar, de Farzaneilanden bezetten, er een franse post van maken in het ‘Arabie heureuse’ dat door de Turken ontruimd is. Minister Doumergue is het met dit plan niet oneens; Monfreid vertrekt en

op zijn, dooreen vriend teruggekochte, boot spreidt hij weer al zijn bedrevenheid ten toon. Maar hij komt niet in botsing met de officiële vijand, maar met de politiek van het geallieerde Engeland, met dezelfde koloniale activiteit die door een kolonel Lawrence zo beroemd is gemaakt. Monfreid wordt door de voorzichtige en lakse franse politiek niet gesteund en ziet zijn plannen weinig roemrijk mislukken; hij plaagt de Engelsen dan zoveel hij kan, en wordt de particuliere 'franse muskiet die de britse leeuw tergt'. Zijn vijanden, de Britten, vinden hem interessant en waarderen hem als goede sportsmen; als er niet zoveel zeewater aan te pas kwam, zou men soms kunnen denken verzeild te zijn geraakt in de avonturen van die onvergetelijke held van Conan Doyle, brigadier Gérard. Voor iemand die van de franse overheidspersonen zo weinig plezier heeft beleefd, is Monfreid werkelijk onuitroeibaar patriottisch aangelegd. Men moet trouwens leven, en de verboden negoties van het eerste deel worden nu eigenlijk, vanzelfsprekend voor eigen rekening, zij het dan met die toegevoegde haat voor Albion, hervat en voortgezet.

De avonturen zijn op zichzelf misschien niet minder boeiend dan in het eerste deel, maar zij sluiten minder goed aan; het is of de lijnen door elkaar lopen en men enkele episoden en portretten alleen apart genieten kan. Is het een grotere slordigheid van vertellen of een verslapping van het geheugen, waardoor Monfreid hier slechts ten dele erin slaagt een ondergronds verband te suggereren? Stukken als zijn gevangenschap bij de Engelsen in Perim en het redden van Abdi volgen zozeer de traditie van de avonturenroman, dat de authenticiteit bijna verloren gaat. Soms doen gapingen zich sterk voelen: als in het portret van de op Engeland verliefde Fransman Besse, dat kort maar nogal geslaagd is, maar dat uitloopt in een vruchteloze hofmakerij aan de vrouw van Monfreid zelf, een tot dusver geheel onbekend personage, opeens met een 3-jarig dochtertje in deze streken overgekomen. Men wordt dan werkelijk nieuwsgierig naar een ander 'ik' dan dat van de man-van-actie, avonturier, halve zeeschuimer, enz., dat men voortdurend voor ogen

krijgt. Op welke manier de heer Besse ‘er enkel in slaagde zich belachelijk te maken’ bij mevrouw de Monfreid, had een belangrijk toevoegsel aan zijn portret kunnen zijn en aan dat van Monfreid zelf, en een aangename variatie op al de psychologie van kleurlingen en blanke specialisten van handel en zeevaart.

Maar enkele trekken van berusting in pijn en dood bij de kleurlingen zijn van een werkelijke grootheid. In *Les Secrets de la Mer Rouge* bijv. de operatie, door een medicijnman met gloeiende boter als enig antisepticum op een gewonde verricht, die zich alleen maar ‘in zichzelf terugtrekt’ als om niet te voelen wat hij ondergaat; in dit tweede deel de aangrijpende episode van de dood van Gabré, door een vergiftigde pijl gewond. De verteller geeft op menige plaats sterk de sensatie van de onwaarschijnlijke dingen die de menselijke wil, met verachting van het lichaam, bereiken kan. En er is een vreemd en ongezocht contrast in de twee tafrelen, waarvan het eerste zijn ontroering beschrijft bij de dood van een door hemzelf geschoten aapje, een scène die hem voorgoed van de jacht geneest, en zijn precieze en rustige beschrijving van de plaats waarop twee vijandige stammen na een gevecht hun doden hebben laten liggen, en waarvan de details doen denken aan de traditionele wreedheden in koloniale oorlogen. Het indrukwekkendste van deze avonturen ter zee doet trouwens aan indisch bijgeloof denken: de vreemde historie van de grote boot die Monfreid onder lugubere voortekenen een jaar lang bouwt, waarop hij trots is als zij eindelijk uitvaart, en die op dezelfde reis reeds vergaat, terwijl de opvarenden nauwelijks het leven redden, en een nacht doorbrengen in doodsangst, met zwermen haaien in de fosforescerende zee overal om hen heen. Het verhaal van deze schipbreuk vormt wel het hoogtepunt van dit deel, de toon is hier beklemmend eenvoudig en bijna nooit geforceerd, als avonturier te water is Monfreid zich op de natuurlijkste manier van zijn waarde bewust en zijn fatalisme, wanneer de Natuur met hem afrekent en niet het een of ander politieke gezag, geeft hem een grootheid, waarvan hij soms

ver verwijderd lijkt, ondanks het sterke en twijfelloze *pro*-'ik' van deze 'mémoires'.

Na het zoveelste verlies van zijn fortuin, verhuurt hij zich drie maanden als duiker, heeft dan weer geld genoeg... en het deel eindigt met een nieuw conflict met de Engelsen, vol politieke details en lacunes, zoals de schrijver zelf toegeeft, in een zaak die wat duister blijft, ook voor de lezer. Men begrijpt eruit, dat Monfreid haastig door de Engelsen moest worden opgeruimd, maar dank zij twee zeeofficieren, die de eer boven het vak verkiezen, er met een vreemde gevangenschap afkomt. Een deel van deze gevangenschap brengt hij door tussen de dienaren van het perfide Albion, maar die zelf dikwijls zulke eerlijke jongens zijn, en bevordert de wederzijdse sympathie door anti-engelse liedjes voor te dragen, die men in de tekst vindt.

Men behoudt de indruk van een buitengemeen taai en energiek man, die nooit het hoofd verliest, maar men mist steeds meer een *andere* zijde van zijn karakter. Het gaat met de held van deze 'mémoires' als met andere franse avonturiers van het genre 'chevalier français', zoals die bijna mysterieus geworden marquis de Morès, die overal zo heroïek optrad en als een held tenslotte in Afrika werd vermoord, maar van wie sommigen met even grote overtuiging beweren, dat hij een omkoopbaar 'fripouille' was, als hij voor anderen 'zonder vrees of blaam' gebleven is, zozeer als zijn leeuwerig optreden het maar bewijzen kon. Casanova durfde nooit precies schrijven waar hij galeislaaf en waar hij spion was, en toch was hij in de zeventig toen hij zijn mémoires schreef. De avonturier Monfreid geeft in deze mémoires, die hij in het volle leven nog publiceert, minder zijn portret dan wel zijn legende; er zullen later enige documenten van andere zijde nodig zijn om ons een juister en vollediger beeld te geven - voor zover een goed geïnstalleerde legende zoiets nog mogelijk maakt. Er is althans *kleur* genoeg in deze autobiografie, die zich nu deel per deel afwikkelt, om ook in de toekomst iedere blekere tint te ontkrachten.

Het derde deel verlaat de Engelsen en de politieke preoccupaties van Monfreid als bij toverslag. Het begint met enige hoofdstukken, die zich nauwelijks aan het vorige boek aansluiten: een eigenaardige vriend komt er in voor, Marill, die zich half als weldoener, half als vennoot doet kennen, en in de laatste hoedanigheid - misschien, want het is of Monfreid de zekerheid niet onder de ogen durft zien - als een gewetenloze schavuit. Twee nieuwe pogingen om door handel en visserij in zijn onderhoud te voorzien, mislukken; dan vaart weer een flits door het brein van de avonturier: zonder er iets van te weten, en juist omdat hij er niets van weet, met al de naiefheid die nodig is om de gevaren te overwinnen, besluit hij tot het smokkelen van haschisch over te gaan. In Griekenland, waar hij na vele merkwaardige lotgevallen komt, scheept hij een ongelooflijke hoeveelheid in; met de douane speelt hij het overal klaar omdat, als altijd, sommige bepalingen voor verschillende uitleg vatbaar zijn; eindelijk komt het grootste waagstuk, op zijn kleine boot onderneemt hij een tocht van langer dan een maand, om de haschisch in Suez binnen te voeren. Zijn voornaamste troef is, dat deze smokkelwaar daar nooit uit het zuiden wordt verwacht, vanwaar hij juist komt. De avonturen ter zee vormen weer een verhaal, of liever een bundel verhalen, op zichzelf; de episodes lijken nu dikwijls korter, het is of de novellist in Monfreid wakker wordt; hij kondigt trouwens een bundel novellen aan, die, wanneer zij op de losse episodes hier zullen lijken, dicht bij de verhalen van Panaït Istrati zullen staan, zowel wat de erin verwerkte ondervinding betreft als door de verteltrant.

Het is ook, in het begin van dit deel vooral, of Monfreid aan zijn ondervinding een didactischer karakter wil geven: alinea's vol levenswijsheid staan tussen de rest door; bijv. hij betreurt het wanneer ouders hun kinderen vrijwaren van de spelletjes met de kornuiten van de handel en soortgelijke slimmerds, omdat in de wrijving met dezulken juist de mannelijke en strijdbare kanten van het karakter zich vormen. In Suez aangekomen, krijgt hij persoonlijk gelegenheid te over om deze

kanten weer aan het licht te brengen: zijn komst is per telegram onder de gepatenteerde smokkelaars van die streken gesignaleerd, en hij moet niet alleen slimmer zijn dan de douane, maar het spelletje spelen van de medesmokkelaar die, hoe kort aangekomen dan ook, volstrekt niet aan ‘de bende’ overgeleverd is. Zijn vierhonderd pakken haschisch hebben zeewater in zich opgenomen; hij droogt ze aan de kust en verstopt ze in het zand; maar de grootste moeilijkheid blijkt dan om ze er weer uit te krijgen, als de smokkelaars van Suez de kust van hun kant bewaken om te weten te komen waar de schat begraven ligt. Monfreid nodigt dan zonder aarzelen de franse consul uit op een parelvisserij - hij heeft zich voor parelvisser uitgegeven - en terwijl de consul tussen de rotsen geniet van het voorrecht ingewijd te worden in een bedrijf dat voor de gelegenheid niet weinig getruqueerd is, want de parels die hem tot souvenir worden aangeboden, zijn vooraf behoorlijk in de schelpen aangebracht, brengen Monfreid's getrouwen Abdi en Ali-Omar niet ver daarvandaan de haschisch weer in de boot. Ofschoon daarmee het pleit nog niet direct beslecht is, zien de andere smokkelaars nu wel in dat zij de vreemdeling als ‘gelijke’ zullen moeten behandelen; men komt tot een accoord over de prijs, nieuwe gevaren te kust en ter zee worden ontzeild, en tenslotte onderneemt Monfreid de terugreis met een behoorlijk kapitaal in zijn buidel. Zijn rusteloosheid laat hem echter niet los; nauwelijks heeft hij overwonnen of een gevoel van verveling bekruipt hem. Hij is nog maar acht-endertig jaar...

Van werkelijk belang, bij een competentie als deze, is de nadruk die Monfreid legt op het instinct in gevaar, op mystische wetten waaraan de avonturier tot zijn geluk of zijn ongeluk gehoorzaamt en die hij helder en als onbetwijfelbaar erkend hoort in een betoog van de smokkelaar Stavro. Op een ander ogenblik erkent hijzelf de waarde van het acteren in een kritieke situatie; het verhogen van de moed bij iemand die zich laf voelt worden en zichzelf dan dwingt op te treden als een held van de bioscoop. Het is precies de tegenstelling van de

gespeelde moed bij de filmheld, het is de metamorfose van het spel in moed, wat nog altijd een werkelijk moedig man vereist.

Monfreid droomt over verdere mogelijkheden om in de haschisch rijk te worden; de voornaamste zaak lijkt wel, het geduchte goed ‘erin’ te krijgen onder een andere naam. ‘Fleur de chanvre’ heette het voor de douane van Marseille; de Engelsen laten het in hun koloniën toe onder de naam ‘sjaras’. Een overdenking van geheel andere aard schijnt hem toch even te weerhouden: ‘Men moet om dit soort zaken tot het einde toe te realiseren, schrijft hij, betrekkingen onderhouden met lieden, die te ver van mijn mentaliteit afstaan, met handelaars voor wie het lokaas van de winst alleen telt’.

Er zijn in onze tijd, waarin de politiek velen nog slechts mogelijkheid schijnt te bieden tot avontuur, zeker weinig avonturiers van een zo zuiver soort als de schrijver van deze mémoires. Maar, hoezeer ook gedreven door zwerfzucht, of door geest van verzet tegen de maatschappij, het ogenblik dreigt waarin ook een Monfreid zich oud genoeg voelt om onverschillig te worden voor alles wat niet de rust is, en zo mogelijk bij voldoende gerieflijkheid. De wijsheid van deze man lijkt tenslotte misschien op een kist met dubbele bodem; op de eerste vindt men de walging voor de ‘verkochten’, ambtenaren of kooplieden; daaronder sluimert altijd de mogelijkheid op een verzoening met de wereld, met ministers bijv. die iemand van dit slag op een gegeven moment genoeg leren erkennen om hem te gebruiken - en het idee van de ‘grootheid van het vaderland’ (*ondanks* de corruptie van haar dienaren, wel te verstaan) ligt dan gauw genoeg klaar. Juist iemand die eens tegen *allen* is geweest, moet gemakkelijk een dergelijke formule kunnen vinden, tot rechtvaardiging van zijn behoefte aan rust; ik wacht de rest van Monfreid's mémoires, af, met een soort van angst om te zien, wanneer hij haar misschien vinden zal, en hoè, en of zijn mensenkennis ook in dit klimaat nog schitteren blijft.

Ferdynand Goetel: *Mijn dubbel leven*

Van deze poolse roman, door Galsworthy ingeleid en door nog vele anderen als een meesterwerk geprezen en gesignaleerd, moet de beschouwing scherper dan gewoonlijk zich in tweeën splitsen: een deel van onze aandacht gaat naar de inhoud, erkent wat de auteur te vertellen had als belangrijk, ontroerend, boeiend of niet, m.a.w. staat voor de opinie van de 'gewone lezer' die met literaire techniek niet dan onderbewust te maken heeft, het andere deel gaat de methode na, de bijzondere, nieuwe, of zelfs 'moderne' manier van presenteren. Met de inhoud kan ik hier, zonder die na te vertellen, spoedig hebben afgedaan. Wat Ferdynand Goetel te vertellen heeft wijkt in niets af van de menselijke inhoud van vele andere romans, is geheel in de traditie van de russische roman (en wellicht dus ook van de poolse) sinds Gogol-Dostojevsky-Toergenjev; als zodanig kan men dit boek dus alleen belangrijk noemen in de tweede graad, en bijv. omdat iemand die in de oorlog geweest is, immers belangrijker dingen ondergaan heeft en dus allicht 'terug moest geven' dan een ander. De inhoud is verder 'ontroerend': het gaat om mislukte liefdes, om mensen die elkaar niet begrijpen, om kinderen die sterven, enz. Niets wat, ook op dit gebied, de hollandse lezer vooraf verwonderen of ontstemmen zal. Er staat hier en daar een wat 'cynische' opmerking, maar deze wordt ruimschoots goedgemaakt door vele dierbare episodes en fijne trekjes elders; als Ferdynand Goetel met de 'ik' van het boek, die ook auteur is, moet worden vereenzelvigd, is zijn gevoel - men kan dat als auteur ook gerust zo hebben - intellectueel wat misvormd, maar goddank nog op een stevig-banale, 'menselijke' ondergrond gefundeerd. De grootste trouvaille van deze schrijver staat voor mijn gevoel op blz. 113, waar hij zegt: 'Laten we ook de moraal met rust laten. Als ik zou zeggen dat die bestond, zou ik vuurrood moeten worden; als ik zou zeggen dat die niet bestond, zou ik een strop moeten zoeken.' Deze zin geeft niet alleen een juist beeld van de algemene houding te-

genover de moraal in wat men noemt ‘intellectuele kringen’ van deze tijd, maar ook een goed begrip van hoe een schrijver zich te gedragen heeft, die niet a priori anti-intellectueel wenst te doen, en toch graag gelezen zou worden door een ruimer publiek.

De flair van Ferdynand Goetel lijkt mij in deze branche van het schrijverschap boven twijfel verheven; de critiek trouwens zou het laatste restje van twijfel opheffen en werd zeker niet voor niets voor in het boek zelf afgedrukt. De inleiding van Galsworthy is een meesterstukje van nietszeggende - voor het ruimere publiek dus alleszeggende - banale lof. Hij heeft het over de bedrevenheid van Goetel, die op een zo gloednieuwe manier twee verhalen dooreen wist te mengen (het heden in dagboekvorm, met een ‘ik’ als hoofdpersoon, het verleden in romanvorm met zekere Tadeusz als vertegenwoordiger van deze zelfde ‘ik’), hij roemt het samenvallen van de twee verhalen tegen het eind en zou ‘een onervaren schrijver beslist niet willen aanraden’ zich aan een dergelijk experiment te wagen.

Dit alles is opperbest en voor een deel zelfs waar. Ook technische bedrevenheid heeft de poolse schrijver waar het hier om gaat zonder enige twijfel, en het versmelten van zijn twee verhalen aan het eind is inderdaad lang niet onhandig uitgevoerd. Maar zo origineel als het lijkt, is zijn methode niet precies. Integendeel, alle experimenten van de laatste tijd voerden naar een dergelijk resultaat: het in vertrouwen nemen van de lezer, het blootleggen van de arbeid en de aarzelingen van de auteur, zoals die door Pirandello en Unamuno, in de boekhouding-bij-romans (als het *Journal des Faux-Monnayeurs* van Gide), werden nagestreefd, zijn ook de principes geworden van dit boek, waarvan de portie verleden - de eigenlijke *roman* dus, die buiten het dagboek valt - op verreweg de meeste plaatsen zo dood is als een pier. De herinnering van de schrijvende ‘ik’ aan zijn krijgsgevangenschap, die telkens gereleveerd wordt door zijn aantekeningen over het heden, heeft die onderbrekingen en contrasten-ter-opheffing hoognodig,

om daar niet apart te staan als een onbezield, oppervlakkig en vervelend voorgedragen verhaal. De ‘ik’ levert er trouwens de nodige critiek op, waarbij men zich, als men eenmaal zijn aandacht aan deze kwesties is gaan wijden, onvoorwaardelijk (de vertaler zou schrijven ‘beslist’) neerlegt.

Een andere vraag betreft de vertaling. Hoeveel in dit boek is bête-hollands geworden, burgerlijk, en op een lager plan gebracht door de vertaling van S. van Praag? Ik ken geen pools, maar zou een andere vertaling hiernaast willen leggen, om dit ongeveer na te kunnen gaan. Ferdynand Goetel verliest er werkelijk wat bij, als men hem zo kwistig laat omgaan met het woord ‘beslist’, als men hem kan laten schrijven dat zekere boeken ‘*hoorden van* het stedelijk comité of van de parochiebibliotheek’ (blz. 70); als zijn personages (blz. 110) tot driemaal toe ‘beleedigd op elkaar’ zijn, en als hij (blz. 45) in een hollands stijlbloempje vervallen moet als: ‘Zoska legde *vannacht* een groote teederheid voor mij *aan den dag*’. Er zijn zo andere staaltjes. De heer Van Praag heeft mij jaren geleden, toen ik zijn vertalingen van Dostojevsky en Andrejev las, er vaak toe gebracht mij af te vragen of die russische auteurs werkelijk zùlke verfoeilijke taalfouten maakten, en nu weer vraag ik mij af: is het volstrekt nodig dat een overigens verdienstelijk werker als de heer Van Praag wel zijn moet, voortgaat zijn auteurs zo te bederven? De slordigheden van Dostojevsky bijv. zijn legio, naar men zegt, maar hebben zij het burgerlijke en ‘beslist’-minderwaardige karakter van fouten als deze? Misschien is het hier de taak van de uitgever om in te grijpen. Een verzameling personages die met elkaar in min of meer gewaagde gevoelscomplicaties raken, hebben dikwijls alleen nog maar het vocabulaire van een auteur om hen althans te handhaven op een zeker peil; met het vocabulaire van de hollandse vertaler zijn zij meestal direct op het niveau geraakt van wat men naar een representatief deel van de amsterdamse bohème, ‘kringheren en -juffrouwen’ noemen kan, - waaronder het aan burgerlijke kopieën naar Dostojevsky trouwens niet ontbreekt, wat de vervelende gelijkenis nog maar

bevordert. Ik kan de heren uitgevers een voorbeeld aan de hand doen: sommige franse ‘huizen’, die veel vertalingen publiceren van leken en soortgelijken, houden er mensen op na, die in de bibliotheken, zo nodig met hulp van Littré, de taal van deze vertalingen voor weinig geld controleren en zuiveren. Ik ken een schuchter heer, sinds jaren gespecialiseerd in dit werk, en die werkelijk geen ander literair genie heeft dan zijn vertrouwdheid met de geschreven taal, zijn eerbied voor Littré en het geweten waarmee hij door zijn dikke brilleglazen zinnetje voor zinnetje naspeurt in de vaak van alle bekoring verstoken manuscripten. De arbeid van dergelijke mensen, die er bij ons vooral gerust mogen zijn, helpt de arme recensent ook weer bij het schatten van vreemde auteurs, zoals er meer en meer over de grens komen: Polen, Serviërs, Tsjechen en verdere Slaven en Croaten. De inhoud en de technische handigheid van Ferdynand Goetel zijn wellicht veilig tot ons gekomen, maar zijn *stand* kan geleden hebben, omdat het karakter van zijn taal naar alle waarschijnlijkheid te laag is ‘overgezet’.

Dit is geen slechte critiek; het zijn enige beschouwingen over een boek dat ik op zichzelf heel leesbaar vind, zoniet eersterangs, en waarvan het succes mij in menig opzicht verdiend lijkt. Er staan enige subtiele bladzijden in het dagboekgedeelte van *Mijn dubbel Leven*, en dat is werkelijk al veel meer dan men van de meeste succesboeken zeggen kan.

André Chamson: *L'auberge de l'abîme*

Het begint als in de beroemde brief van Paul-Louis Courier over zijn reis door Calabrië. Een napoleontisch officier, ontslagen na de val van de keizer, reist door de Piémont en komt in een herberg vol sombere lieden. Maar het loopt dramatischer af dan bij Courier, ofschoon het nog idyllischer had kunnen zijn. De dochter van de waard komt in de nacht bij de

gast binnen, maar een officier van het grote leger heeft sla- en steekgewoonten, hij denkt aan dieven, houwt erop los en wondt het meisje aan de pols. Daarna valt hij tevreden in slaap. De volgende dag wordt hij als bonapartist aangehouden; nogmaals doet hij een beroep op zijn wapens en ditmaal schiet hij een zoon van dezelfde waard dood. Hij vlucht in een grot en de bevolking komt op de been om de uitgang daarvan te bewaken. Na twintig dagen zou hij dood moeten zijn. Maar hij leeft dan nog, ofschoon hij wel een been gebroken heeft. De oude dokter van de streek namelijk is langs een andere ingang, hem alleen bekend, in de grot gedrongen en verpleegt de vervolgde en gewonde man. Zijn dochter, Amélie, gaat soms met hem mee en natuurlijk worden de twee jonge mensen hevig tot elkaar aangetrokken. De bevolking geeft het beleg tenslotte toch op, en het had misschien nog goed kunnen aflopen, als niet een nieuwe onverwachte gebeurtenis het verhaal weer een zetje in een andere richting had gegeven. De oude dokter komt opeens aan zijn eind en dat nog wel terwijl hij voor het eerst zijn dochter bij de patiënt in de grot had achtergelaten. Daar eindigt het boek, dat misschien een pakkende novelle had kunnen worden, maar door de overtuiging van de schrijver, moet men aannemen, tot driehonderd bladzijden is uitgedijd. Het sterven van de oude dokter, waarmee het hele laatste hoofdstuk gevuld is, mag werkelijk roerend heten, maar de beklemming waarmee de lezer daarna nog bedenkt, dat de twee jonge mensen in de grot, die aan het eind van het voorlaatste hoofdstuk juist dromend naar één zichtbare ster keken, nu zeker een afschuwelijke hongerdood zullen sterven, vaagt die andere ontroering weer weg. Want alleen de dokter kende de uitweg, en zijn Amélie is wel met hem meegegaan, maar toch niet achter de complicaties kunnen komen van dit topografisch geheim.

Ik zou niet kunnen zeggen met welke bedoelingen André Chamson dit verhaal heeft uitgedacht en zo breedvoerig opgetekend, tenzij om te laten zien hoe raar het in de wereld lopen kan door toevallige gebeurtenissen en onbezonnen da-

den. Zijn roman is te vaag om historisch te zijn, te traag om als avonturenroman iets te betekenen, en als psychologische roman bestaat hij geen enkel ogenblik. Voor dit nieuwe genre in zijn eigen werk ook, schijnt hij zich, wat de verhaaltrant betreft, nog het meest te hebben aangesloten bij de traditie van Erckmann-Chatrian; hij kent zijn bergbewoners als die twee oudere vertellers hun elzasser dorpelingen en de gezapigheid, vooral in de dialoog, is hier geen haar minder. Het is een stijl van: hoe vertel ik vreeswekkende dingen op een gezellige lees-bij-de-haard-manier. Zo beschouwd is het boek trouwens zeker ook wel boeiend. Men zou best kunnen zeggen dat het ongeschreven had kunnen blijven, maar dan vreest men weer te apodictisch te zijn geweest tegenover de smaak van bepaalde lezers; het zou trouwens niet aangaan om kwaad te spreken van deze zogenaamde 'avonturenroman' van André Chamson, als men bedenkt dat dezelfde napoleontische officieren zo een succes hebben geoogst in de volmaakt platte vertellinkjes van Georges d'Esparbès en dat er bewonderaars gevonden worden voor het nog onbeduidender werk van een 'avonturenromanschrijver' als bijv. Constantin Weyer. Een ding is zeker: Alexandre Dumas père en zelfs Paul Féval (père) hebben in hun minste romannetje meer gepresenteerd aan verve, meeslepend rhythme, boeiende verwikkelingen, levenskennis zelfs, en vooral aan overtuigende dialoog.

Drieu la Rochelle: *Drôle de voyage*

Ieder boek van Drieu la Rochelle staat dichter bij een intelligente mislukking dan bij het idee dat men zich vormt van een 'meesterwerk', en toch is ieder boek van hem een getuigenis meer in een reeks getuigenissen, waardoor de gever, zowel door zijn intellectuele kijk als door zijn gevoeligheid, een der meest representatieve mensen blijft van deze tijd - als men daarbij slechts in aanmerking neemt dat hij onherroepelijk

uit de burgerwereld voortgekomen, door de oorlog misvormd en in het leven teruggeworpen, bij alle belangstelling voor politieke en culturele veranderingen waartoe het nieuwe bestaan ons dwingt, niettemin in het diepst van zijn wezen afzijdig blijft, als individu geïsoleerd, moe van de 'absurditeit van deze wereld' en zonder geloof. Verscheurd tussen zijn gevoel voor het oude, en zijn conceptie van de toekomst, kiest hij in laatste instantie het oude: zo was het in zijn beste boek *Le Jeune Européen*, zo in het laatste hoofdstuk van zijn politieke geschrift *L'Europe contre les Nations.* 'Alles welbeschouwd is een revolutie ook een oorlog... Europa heeft de keuze niet meer: te oud en te gecompliceerd, kan het zich alleen herstellen door de vrede... Ik kondig dus aan dat ik passief zal sterven voor de vrede. Ik zal op geen enkele mobilisatie antwoorden, noch op die van de vaderlanden, noch op die van de partijen. Ik zal mij laten fusilleren door onverschillig welke gendarme - die van Hindenburg of van Tardieu, of die van Stalin... Het kleinste voorbeeld vindt nog wel zijn weg'.

Het ware onjuist om de politieke geschriften van Drieu te beoordelen als zodanig alleen; hij speelt met landen, volken, systemen op dezelfde vage en poëtische manier als met de vrouwenfiguren van zijn *L'Homme couvert de Femmes;* men zou hem een verwijt ervan kunnen maken wanneer de meeste beroepspolitici er inderdaad meer van afwisten. De wereld van Drieu bestaat uit een politieke en een erotische afdeling; wat de twee verbindt is een stijl, die door sommigen bewonderenswaardig, door anderen vervelend wordt genoemd, maar die in laatste instantie is afgestemd op de poëzie, niet op de melodieuze incantatie, maar op de sonoor dromende, de poëzie van Whitman en Claudel. De politiek leent zich voor een behandeling op deze wijze eigenlijk zonder moeite, met het verschil dat men dan spreekt van 'beschavingen'. De verouderende, misschien verdwijnende europese beschaving heeft in deze afzijdige 'jonge europeaan' een staag-belangstellend voortbrengsel, lui en landerig, maar in wezen op fatale manier trouw. Zijn intelligentie werkt, rustelozer misschien nog dan

zijn gevoel, en een bevestiging als de slotzin die ik hierboven citeerde komt zelden bij hem voor; zij is trouwens de bevestiging van een passiviteit. En, of het de politiek betreft of de analyse van zijn erotische belangstelling, in laatste instantie komt de poëtische vaagheid zijn intelligentie ook te hulp; de grootheid van de poëtische droom of tirade verdoezelt negen op de tien maal een slotsom die scherp, hetzij verslagen of hardvochtig, had moeten zijn. Bij de belichting van een bengaals vuur dat altijd te juister tijd ontbrandt, maskeert Drieu, met de schijn van ze te onthullen, de landerige trekjes van zijn gezicht.

De libertijn Gille, uit *L'Homme couvert de Femmes*, is zonder twijfel een zelfportret. Er is een Pierrot-kant in deze libertijn, die aan zelfbespotting doet denken, en die niettemin aan de grootheid van het drama van Don Juan grenzen wil.

Evenals Don Juan zou Gille de liefde willen vinden, eindelijk de liefde voor één; evenals hij ziet hij zich veroordeeld om te versnipperen tussen meer of minder waardeloze 'deelgenoten van plezier'. Maar zijn enige tragiek wordt, dat hij zich erkennen moet als een personage van een komedie. Een enkele maal, altijd door de poëzie geholpen, zegt hij 'God'; het is niet veel meer dan zijn traditie van christen die hem ook met dit woord een beetje tragisch spelen doet. De absurditeit van het leven wordt voor Gille opgelost door zijn diepste temperament, dat niet vurig maar landerig is; met deze landerigheid behept voelt hij zich na alle gemopper niet alleen met de absurditeit verzoend maar erin thuis; en het grote spel van Pierrot en een beetje Don Juan bestaat uit strelen en krabben, uit de heilige gevoelswaarheid: ik krab waar ik word teleurgesteld, en al ligt het aan mij, ik word het altijd. De analyse van dit personage door Drieu geschiedt met een supreme en dus verachtende luciditeit; het zal zijn schuld niet zijn wanneer zijn lezeressen de Gille niet even goed hebben leren doorzien als hijzelf. Steeds mokkender en lamlendiger, maar steeds rijker aan ondervinding en intelligentie, die op bedrevenheid in het krabben uitloopt en op de rechtvaardiging daarvan

door zelfbeklag, is Gille in de reeks libertijnen door Drieu ten tonele gevoerd de hem naast-bijstaande en vooral de compleetste. In zijn roman *Le Feu Follet* is Alain een minder genuanceerd, satirieker maar grover behandeld specimen van het type; in *Une Femme à sa Fenêtre* is de revolutionnaire minnaar Boutros ondanks alle politieke studiën op niet veel meer uitgedraaid dan een banale gigolo, terwijl de 'Gille' van het verhaal, de diplomaat Rico Santorini, zijn verfijnd en nonchalant overwicht voor de lezer handhaaft.

De kunst van Drieu bestaat nooit uit zwart-en-wit, altijd uit grijzige halftinten; toch heeft men aanmerkelijk meer houvast aan hem in zijn libertijnse dan in zijn politieke geschriften. In *Drôle de Voyage* vindt men Gille in eigen persoon terug; maar een kenmerkende verandering heeft plaatsgehad, hij heeft nu een betrekking, ook hij is diplomaat geworden, en hij heeft een achternaam, hij is de heer Gambier. De analyse van zijn persoon is even onmeedogend als in *L'Homme couvert de Femmes*, maar er is nog meer agressiviteit verloren en behagelijkheid in de berusting ingetreden, en het grote geval dat in zijn leven moet komen heeft, met een 'petit air' van onafwendbare tragiek, iets zeer onbeduidends en komisch tegelijk: Gille, thans de heer Gambier, is van zeven-en-twintig nu vijf-en-dertig geworden en een jonkman (misschien moet men zeggen: een kind) dat zich oud voelt worden en dus door het huwelijk wordt bedreigd. De 'rare reis' van de titel slaat niet op het tweemaal gaan van de hoofdpersoon naar het jongemeisje in Spanje, maar helaas, met een wat verkleurde symboliek, op het leven zelf. De wereld van Gille heeft reëler en burgerlijker vormen aangenomen met de ietwat onbeduidende preciesheid van de roman-à-clef die ook het befaamde *Point counter Point* van Huxley op vele plekken zo vervelend maakte, krijgt men nu een reeks portretten, zoals Drieu tot dusver niet heeft overtroffen, een reeks mondaine mensen, niet meer alleen de verleidsters maar de vrienden en kennissen van Gille, mannen en vrouwen, ongetwijfeld zeer gelijkend, zowel in hun pretentieuze, altijd parate, lichte of geestige of

satirieke kout, als in hun caricatuur-platte berekeningen en andere gedachtengangen. Het is de echtheid van deze valsheden, de ‘beduidende’ wijze waarop al deze onbeduidendheid wordt voorgesteld, die het voornaamste karakter geven aan het boek; het blijft trouwens heel dik voor een zo mager onderwerp. Het beste wat ik erover hoorde zeggen is de opmerking van iemand die zich kon voorstellen dat men het met plezier kon schrijven.

Het geval van een mijnheer die op zijn vijf-en-dertigste jaar zijn libertijnen-historie wil afsluiten met een jong meisje, dat hij slechts matig aantrekkelijk vindt maar waarover hij ‘pour le besoin de la cause’ toch als aan de éne van zijn verdere leven denken wil; de manier waarop hij haar en ook wel zichzelf plaagt bij zijn poging tot verwezenlijking van deze onlucide fase in zijn bestaan; het korte en hevige, en banale, intermezzo met een vrouw uit zijn ‘gewone’ historie; en tenslotte de mislukking van de nauwelijks aangegane verloving, waarbij Gille nogmaals glorieus en zijn lamlendigheid en zijn krabkunst bewijst, het had in de helft van deze bladzijden kunnen worden afgedaan, waren daar niet zoveel pakkende en subtiele formules, was daar niet heel de intelligentie van Drieu op haar best, die de lezer geboeid houden of laten slingeren tussen zijn afkeer van het onderwerp en zijn waardering voor een onmiskenbaar persoonlijk en knap schrijverschap. Drieu kan met deze roman - behalve voor de mensen van de erin behandelde milieu's plus enige provincialen, die daarover hun licht zouden willen opsteken - het pleit bij de lezer alleen winnen, dunkt mij, tegen zijn eigen onderwerp in. Er zijn passages in zijn boek, waarin Gille aan de eeuwige boulevard-held van Jean-Louis Vaudoyer doet denken, andere waarin gesprekken ten gehore worden gebracht, die men ook zou kunnen vinden in bijv. de beste roman van Pierre de Coulevain. Maar de laatste indruk die men ontvangt is er niettemin een van eenheid; er heerst over dit alles een manier van voelen en zien, die uniek en representatief blijven; men gelooft niet aan een werkelijke opstandigheid tegen de absurditeit van het bestaan, zoals de

rhetoriek van een Montherlant voor sommigen suggereert en het zoveel positiever talent van een Malraux tastbaar maakt; toch is er een ontegenzeglijke bekoring in deze vluchtende, maar subtiele luciditeit, in dit défaitisme van het ware gevoel en van de ware opstandigheid, dat zich echter zoveel tijd gunt om in savoureuze details te treden. Gille is niet alleen, als zijn voorvader de Monrose van Nerciat, een 'libertin malgré lui', maar ook, misschien een beetje als Proust, een 'mondain malgré lui': critisch, ook hier zonder geloof, ook hier trouw aan een bestaan waarin zijn temperament zich nog het minst verveelt. Een enkele maal ziet men hoe het milieu hem opslokt en men voelt het op zijn beurt zonder protest, als onvermijdelijk en als 'zo is het ook goed'. Men kan zich niet werkelijk interesseren voor het vraagstuk of Gille nu trouwen zal of niet, maar men kan met een zeker verlangen afwachten dat Drieu nog eens zijn roman van het huwelijk schrijft, het zou zeker iets geheel anders worden dan de gelukkige huwelijken die met zoveel verfijnde wijsheid behandeld werden door de pen van Jacques Chardonne.

Drôle de Voyage, buiten de terugkeer van Gille om, is een milieuschildering met de filosofie van een libertijnenleven, een beetje larmoyant, een beetje schijnheilig, een beetje aanstellerig, een beetje erg landerig en misschien een beetje fataal, met alle compensaties van een scherpe zelfcritiek beoefend. De levenswijsheid, die in *L'Homme couvert de Femmes* in de vorm van sandwiches werd opgediend, doet hier soms denken aan dikke boterhammen van een soliede 'pain de ménage bien français'.

Het vrouwenkennerschap van Drieu maakt hem, veel meer dan Huxley, tot de beste tegenpool die men zich zou kunnen denken tegenover D.H. Lawrence: hoe begrepen en gevoeld zijn vrouwenportretten ook zijn, het gaat bij hem essentieel om vrouwen waarop het niet aankomt, die nooit *de* vrouw waarnaar zelfs een Gille hunkert, kunnen vertegenwoordigen; het is een vereiste dat deze vrijgevochten dames zonder betekenis blijven, of Gille werd eerst met recht - ook voor de lezer

- een vod. De wereld van Gille is op een haar na de wereld waartegen het positieve temperament van een Lawrence zijn vloek uitspreekt, het ‘koudhartige gedoe’ dat hij minacht en bestrijdt. Voor de overtuiging en de soms botte koppigheid van een Lawrence tellen de subtiliteiten van Drieu's erotische wijsheid minder dan niets; voor de buitenstaander vertegenwoordigen zij een opvatting van menselijke eenzaamheid, anders dan die van Lawrence, anders dan die van Malraux, minder tragisch of heroïsch, maar door al de intensiteit en intelligentie toch gedragen, waarover iemand beschikt die zichzelf erkent als een personage van een komedie. De ‘profeet’ Lawrence, positieve brenger van een nieuwe boodschap, regenerator van een wereld door het primitieve geloof aan de sexualiteit, verkeert in de positie van de filosoof Feuerbach, die na voorgoed met de Hemel te hebben afgerekend, niet volledig tot de materie komen kon, en zich op het sexuele als systeem, niet minder dan als laatste redding en waarheid, aangewezen zag, zoals Engels aangeeft in zijn studie over deze filosoof. Bij Malraux is er een bewust opzoeken van de tragiek, niet uit een epigonisme van Nietzsche's Übermensch-schap, zoals men gezegd heeft, maar met eerder een heroïsche behoefte aan éclatante ondergang. Bij Drieu, misvormd door de oorlog of om andere redenen, een staat, slingerend tussen het nooit volwassen kind, en de vermoeienis van de grijsaard, tussen het hunkeren naar een definitieve koestering en de baldadige vernielzucht van de ontgoochelde die het vóór alles blijven wil. Het heroïsme is hier ver te zoeken, tenzij bijna uitsluitend passief. Maar al ware het slechts omdat hij beter dan ieder ander heeft bewezen uit welke passieve elementen de rol van de ‘verleider’ bestaan kan, en met welke goedkope mokzucht zijn ‘drama’ soms gevoed wordt, zou men hem moeten erkennen als niettemin een der belangrijkste auteurs van de hedendaagse europese letteren.

Dominique Fleuret: *Description des passages*
Publiée par son petit-fils Fernand Fleuret

Fernand Fleuret is voornamelijk bekend om zijn knappe constructies van het verleden; ofschoon hij de schrijver is van een der beste Don Juan-verhalen die er bestaan, heeft een zekere liefde voor militaire onderwerpen zich eveneens gemanifesteerd: zowel in het fantastische verhaal van *Jim Click*, waarin een automaat het genie van Nelson vervangt, als in zijn mystificatie *Le Carquois du Sieur Louvigné du Dezert*, waarin hij een volledig zeventiende-eeuws satiriek dichter creëerde, een geletterd oud-soldaat, wiens levensbeschrijving aan het dichtwerk voorafging. Daar is ook nog Fleuret's liefde voor Agrippa d'Aubigné.

Nu hij het authentieke zelfgeschreven relaas van de veldtochten van zijn overgrootvader uitgeeft, met slechts de punctuatie en een voorrede van hemzelf, draagt hij bij tot die bijzondere napoleontische mémoires, waarin, voor zover het schrijvende militairen betreft, de russische veldtocht door de Ségur, de buitengewoon levendig geschreven mémoires van de cavalerist Marbot (door Conan Doyle voortreffelijk gevulgariseerd in zijn *Brigadier Gérard*), de snoeverige van kapitein Coignet en de sobere van sergeant Bourgogne bovenaan staan. Vergeleken met al deze voorgangers, is het boekje van Dominique Fleuret sympathiek en curieus, meer niet: hij is voor het minst even sober als Bourgogne, die geschreven heeft als een kapitein waar Coignet ophakte als een sergeant, maar hij mist alles van diens onmiskenbare beschaving. Reeds taalkundig is zijn boekje in zekere zin de moeite waard; het opent met de zin: ‘J'ai donc existé audit Bertheléville jusqu'à l'âge de huit ans’, en op deze pakkend naieve toon, met een meer dan spartaanse nuchterheid, gaat het voort, met alle verwarringen ook die het spraakgebruik kent tussen ‘être’ en ‘avoir’ als hulpwerkwoorden toegepast. Fleuret heeft voornamelijk de spaanse campagnes meegemaakt, daar waar het grote leger de verwoedste tegenstand vond; en zijn mentaliteit is zonder één

moment van twijfel die van de franse soldaat uit die tijd: hij doet zijn plicht als hij vecht, hij verwondert zich over niets - tenzij over vissen in vier kleuren die hij in Lyon ziet. Hij wordt gewond en geneest weer, en vertelt door zonder één gevoelsdetail; hij schrijft op dezelfde manier: ‘Toen keerden wij terug om die stad af te branden’, als: ‘Daar heb ik toen grote honger geleden en grote dorst’. Het is zelfs vermakelijk te zien, hoe voor al deze mensen van actie bepaalde woorden met de grootste rust terugkomen, als ‘naar kantoor gaan’ voor de grotere en kleinere ambtenaar. Het is bij de boekaniers van OExmelin precies als bij de soldaten van de Grande Armée; tegenover de techniek van sommige dingen geen verschil - Fleuret schrijft: ‘Toen hebben wij daar alles afgebrand, vermoord of buitgemaakt wat zich maar aan ons voordeed’.

In Spanje krijgsgevangen gemaakt, wordt hij naar Engeland gevoerd; zijn verblijf in Engeland is iets rijker aan ‘menselijke’ details, omdat hij hier minder voelt met het collectieve gevoel van de troep. Maar Spanje of Engeland, waar hij de liefde ontmoet, zij het op zijn manier - zijn rapport blijft even laconiek. Als Napoleon van Elba terugkeert, schaart hij zich even vanzelfsprekend weer onder de adelaars. Hij maakt de slag van Waterloo mee en de vlucht, en de laatste stuiptrekkingen van de ‘brigands de la Loire’, en geeft alles weer als gold het een spiegelgevecht. Over de Keizer zelf laat hij zich zo goed als niet uit; maar hij ‘bijt op zijn knevel’ als hij een parade van zijn regiment ééns niet kan bijwonen. Een enkele maal laat zijn achterkleinzoon, die toch met liefde alle punten en komma's (en zelfs te veel komma's) in zijn tekst heeft gezet, een paar woorden, maar dan gecursiveerd, zo staan als hij ze zelf geschreven heeft, waarschijnlijk om zijn accent ook eens weer te geven: ‘hureusement’, ‘en érière’. Voor zover zijn spelling alleen maar fonetisch leek, werd zij verbeterd. Daar is ook nog het mysterieuze woord ‘Passages’ uit de titel, dat men misschien te lezen heeft als in deze zin, die veelvuldig terugkomt: ‘Nous nous sommes fait passage’, enz. Men leest het boekje in één trek uit, overtuigd van de speciale betekenis ervan. De

bijdrage is bescheiden, maar ongemeen zuiver, voor de literatuur waartoe zij behoort; het woord vooraf van de achterkleinzoon misstaat bijna door een te groot contrast van literaire cultuur; hier, meer dan elders, wordt het sierlijke proza van Fernand Fleuret langzaam en gemaniëreerd.

Jean Grenier: *Les îles*

Onder deze geografische naam geeft Jean Grenier, leraar in wijsbegeerte, een vijftal essays uit, waarin, bij veel smaak en verfijning, een toch reëel besef van het eeuwige probleem van dood en leven om aandacht vraagt. Het essayistisch talent van Jean Grenier is in dit kleine boekje zeker niets minder dan, in menig later gebundeld werk, de al te bedreven opstellen van de essayist Huxley; wat hij op dergelijk werk voor heeft is - ondanks al het getemperde van zijn toon - zijn beperkter standpunt: de lezer houdt het gevoel dat dit boekje geschreven moest worden, dat hij niet de stem hoort van iemand die eindeloos zou kunnen doorgaan. In bepaalde gevallen is het niet alleen nuttig maar nodig dat een spreker ‘s'écoute parler’, bijv. wanneer hij les geeft. De spreker die zichzelf niet meer praten hoort, wordt meegesleept door zijn strijd met het probleem. Dit laatste is bij Jean Grenier zelden het geval: hij spreekt over de ‘wereld’ van het dier, over de maatschappij, over de reis, over de dood en over het absolute bij Indiërs en Grieken, ongetwijfeld omdat hij *moet*, en toch niet zo, dat het uitsluitend een eigen experiment wordt, een eigen ondervinding waarbij het idee van gelijk te krijgen zich niet voordoet. In *Les Îles* is de drang zuiver maar beperkt, de smaak groot genoeg om het gelijk willen krijgen tot bijna niets terug te brengen; maar er is een derde element: het tòch gelijk hebben van de cultuur - van de cultuur bijv. waaraan men voor het minst gelooft als men leraar in de wijsbegeerte is. Er is een verschil in ‘drang’ tussen Grenier en Huxley, maar ook tus-

sen Grenier en bijv. een boek als Stendhal's *De l'Amour*: met een maximum van smaak en essayistische eerlijkheid blijft de lezer hier bekoord worden door fijn essayistisch werk, en als het boek driemaal zo dik was en in deze toon voortging, zou men - wat men nu juist niet doet - misschien opeens verklaren dat het 'niet veel om het lijf' heeft.

Zoals het is, kan men het aanraden als behorende tot het beste van de hedendaagse franse essaykunst: het heeft de volle charme van een lang gesprek over eeuwige onderwerpen met een niet minder intelligent dan sympathiek mens.

André Gide: *OEuvres complètes III, IV*

In deze beide delen zijn de voornaamste inedita stukken uit het *Journal*: in deel III van januari tot maart 1902, in deel IV, een belangrijke plaats innemend, nauwelijks minder dan ingenomen wordt door het verhaal *L'Immoraliste*, en gaande van 1903 tot 1906. (*L'Immoraliste* zelf is van 1902.) Het *Journal*, zoals het nu tot ons komt, geeft voornamelijk Gide's literaire en psychologische activiteit in Parijs en Cuverville, en vult dus ieder tekort aan voor hen die zijn reizen naar Noord-Afrika in meer literaire vorm, en toch nauwelijks minder als dagboek, reeds voorgediend kregen in het deeltje *Amyntas*, waarvan de uiteenrafeling en herschikking, in chronologische volgorde ook hier wordt voortgezet. Het voortreffelijke poème-en-prose-achtige *Mopsus* opent deel III, om met *De Biskra à Touggourt* in hetzelfde deel en met *Le Renoncement au Voyage* in deel IV te worden gecompleteerd. Met veel minder symbolisme dan in *Les Nourritures Terrestres* vindt men hier Gide's lyrisch leven in het decor van *L'Immoraliste.* De korte stukken in min of meer verhalend proza of (erger, helaas) in bastaardverzen: *Philoctète*, *El Hadj*, het toneelstuk *Le Roi Candaule*, zo ontzettend mager, welbeschouwd, en zo ijverig geconstrueerd nog om een ideetje van niets, en *Beth-*

sabé, liggen er als eilandjes tussen; knap werk vóór alles, weg vallend tegen de werkelijke Gide die men er zo vlakbij vindt: die van de indringende, vloeiende critieken, in de eerste plaats de *Lettres à Angèle*, van de geestige *Prométhée mal enchainé*, van het ontroerende grote essay over Oscar Wilde, en tenslotte van wat het belangrijkste werk is uit heel deze periode, *L'Immoraliste.* Men kan dit laatste werk overlezen; ook in deze tijden van troebelen en politieke actie, in zijn soberheid, zijn tegelijk streng en gevoelig exposé, zijn superieure stijl blijft het niet alleen een van de boeken die de grootste invloed hebben gehad op een groot deel van de franse (misschien moet men zeggen: europese) jeugd, maar een van die weinige schrifturen die zonder belachelijkheid bij het leven van de schrijver zelf 'klassiek' mogen heten. In tegenstelling met een soort literair handwerk als *L' École des Femmes*, waarvan de klassieke bedoeling en de correcte aflevering bij voorbaat het pleit moesten winnen - en natuurlijk wonnen, voor wie dan aan een poverheid van inhoud niet meer denken durft - blijft *L'Immoraliste* in zijn soort een moedig boek, pover alleen voor hen die, plus royaliste que le roi, om sterkere immoralismen roepen, ook waar zij, meer dan schrijver en hoofdpersoon, onherroepelijk tot de geestelijke bourgeoisie behoren. Dat Gide ook geen 'immoralist' zou zijn geweest voor een goed leerling van Bakoenin, was inderdaad altijd duidelijk.

De toegevoegde stukken doen, op het *Journal* na, helaas eerder denken aan overbodige retouches dan aan werkelijk voor het eerst onthulde schatten. Ik althans zie niet goed wat men hebben kan aan het onaffe scenario voor *Proserpine* en aan de korte dialoog tussen Minerva en Odysseus die een scène vertegenwoordigt van een voorgenomen *Ajax.* De nieuwe critische artikelen, als die over het Salon d'Automne van 1904, als de inleiding tot een tentoonstelling van Maurice Denis, een artikel bij de dood van Hérédia en een ander over een boek van Barrès, staan erg bleek naast ander critisch werk. Men ziet het literaire leven uit die dagen, en de plaats die Gide er innam, misschien ook op deze manier nog wat meer 'van opzij be-

licht', maar bij een schrijver van zo onmiskenbare qualiteiten wordt het een teveel, dat verzwakkend werkt.

Het *Journal* daarentegen weet zich, na de lezer soms ontmoedigd te hebben, vooral in deel IV, geruime tijd achter elkaar te handhaven op een eerste rang. In deel III verneemt men hier enige dingen, waarvan het belang zeer relatief bleef: dat Gide een slecht spreker is, dat de Goncourts in hùn *Journal* geen conversatie konden weergeven, dat Gide de Goncourts las om te leren hoe men *niet* moet schrijven, dat hij zich dwingen moet om, tegen zijn neiging en gewoonte in, *snel* te schrijven à la Stendhal. Het slechte spreken schijnt zich bij deze oefeningen voor de lezer kenbaar te maken: in de improvisatie schijnt Gide verminderd; de anecdotes die hij optekent zijn misschien niet zozeer, maar lijken, op deze 'stendhaliaanse' manier weergegeven, onbeduidend; de karakteristieke gideaanse toon van meditatie is er niet meer. Onthullend is in dit verband de bladzij waarop hij zijn vermoeienis bekent bij het luisteren naar de vlotte, door intelligentie gespannen spreektrant van Valéry. Er zou een catalogus te maken zijn van al de boeken die Gide 'Em.' (zijn vrouw) voorleest; er zijn te veel opmerkingen als: gisteren heb ik piano gespeeld, vandaag had ik hoofdpijn, gisteren ben ik suf geweest - zonder dat men het belang van deze temperatuurcurve erkennen moet, tenzij om toe te geven dat het *Journal* in deze tijd inderdaad nogal slecht voorzien is. Zo in het laatste (zevende) cahier achterin deel IV, dat na de aankondiging van nieuwe hoofdpijn gestadig mindert en ongeveer niets goeds meer oplevert, buiten een rake appreciatie van Anatole France. De onopgemerktheid van *L'Immoraliste* schijnt oorzaak te zijn geweest van deze morele inzinking bij Gide.

Als het *Journal* echter goed is: wat het bijna even voortdurend is van 1903 tot-en-met 1905, is het voortreffelijk, en niet minder dan in de uit Algiers teruggebrachte notities, Gide op zijn best. Ik kan mij tenminste niet voorstellen dat zelfs zijn ergste vijanden hier zouden kunnen ontkennen dat zij te doen hebben met een van de intelligentste schrijvers van Europa, te-

vens een even persoonlijk als eersterangs-stylist: alles bijeen qualiteiten die men misschien niet bij een dozijn tijdgenoten in gelijke mate bijeen zou vinden, ook als men de hele literaire wereld afzocht. Psychologische notities, schilfers van een 'roman' waarvan hij de half onwillige getuige is, daartussendoor schetsen en flitsen van landschappen, weergegeven gesprekken, alles wisselt elkaar dan af met een gelijke gevoeligheid, een gelijk meesterschap. Er is een portret van P.C. (zonder twijfel Paul Claudel) in enkele bladzijden, dat zo lijkt, dat men met weinig fantasie en een geringe kennis van Claudel's schrifturen, het gevoel heeft hem volledig te kennen, de zekerheid ook dat niemand, ook psychologisch, dit portret verbeteren kan. Het resultaat werd bereikt door een curieus mengsel van bewondering, teruggedrongen maar daarom des te scherper loerende critische zin en een instinctief gevoel voor juiste verhoudingen dat zich *achteraf* openbaart, bijna als een soort wraak, maar dan ook feilloos tot uitdrukking komt op het papier.

De grote studie *De l'Influence en Littérature*, misschien de penetrantste welke Gide ooit schreef, gaat door haar algemene strekking hierboven, maar een slechte lezing als *L'Évolution du Théâtre* bijv. komt er op geen stukken na aan toe. In deze lezing heeft Gide zich ongeveer over alle 'grote dingen' in de kunst uitgelaten zonder drie regels van werkelijke betekenis te hebben geschreven over het toneel: gelukkig leest men in het *Journal* dat hij daarover niet alleen niets denkt, maar zich om de gedachten die hij erover zou kunnen hebben allerminst bekommert.

Een geschreven zelfportret (bij een 'masker' door Valotton) is van geen betekenis. Grappig daarentegen de bijzonderheid die men uit een brief verneemt, dat Schwob de schrijver van *Les Nourritures Terrestres* nooit heeft kunnen vergeven dat hij (zoals hij dacht) zijn *Livre de Monelle* had geplagieerd. Het krachtige bijsmaakje van symbolisme alleen had Schwob hierin toch kunnen geruststellen: in dat opzicht verslaat *Monelle* de *Nourritures* nog met iedere superioriteit van grotere onleesbaarheid.

De foto van Gide in deel III geeft meer schedelveld dan gezicht, maar die in deel IV, met pelgrimsmantel, hoed en stok is, ondanks een duidelijk bijgeplakte achtergrond, weer vol karakter.

Claude Farrère: *Les quatre dames d'Angora*

In deze tijd waarin gevarieerde soorten van romanvernieuwing om het hardst tegen elkaar in schreeuwen, is het niet onaardig soms een boek in te zien van de oude garde, al of niet de l'Académie Française. Een nieuwe roman van Claude Farrère (eens luitenant-ter-zee Charles Bargonne, dienende onder commandant Julien Viaud, modeste alter ego van Pierre Loti) is toch nog heel iets anders dan een roman van Bourget of Bordeaux; met Loti behoort Farrère tot die enkele gelukkigen: grote zeevaarders en globe-trotters, die het exotisme in de franse literatuur brachten, weliswaar lang na Chateaubriand, maar ook met onvergelijkelijk meer succes ‘in ruimere lezerskring’. Sindsdien is het exotisme een zaak geworden van iedereen: men heeft het superieure boek gekregen van de milliardair in de luxe-trein (*Barnabooth*), maar ook de madonna van de sleeping-car (le slipèng) van de meer-dan-ieder-ander-populaire Dekobra. Daartussenin: Paul Morand, diplomaat en modernist, de *halve* vulgarisator, een zo moeilijk en toch zo prikkelend auteur, iemand die ook als modernist niet alleen representatief maar vol talent was, en die nu de journalistieke ‘sous-produits’ van zijn eerste reputatie onvermoeid voortproduceert. Claude Farrère zou misschien schrikken als men hem zomaar zonder waarschuwing in deze wereld bracht. Hij toch is allerminst een modernist; zijn exotisme leek destijds wel hard en nieuw na het verdroomde muzikale proza van zijn éne voorganger-in-Constantinopel, maar die dan ook zijn oudere-aan-boord was, Loti; maar Loti schrijft voor hem dan ook een proza zonder weerga, is een schrijver, dichter, denker, reiziger

en persoonlijkheid zonder weerga, heeft als ‘meester’ misschien één evenknie: de even prachtig-frans schrijvende Pierre Louÿs, maar is verder een legendarische figuur geworden waarover Claude Farrère nog maar schrijven kan als de oude Commynes over Saint Louis. Constantinopel en Japan zouden voor Frankrijk misschien niet bestaan hebben zonder *Aziyadé* en *Les Désenchantées*, zonder *Madame Chrysanthème* en *La Troisième Jeunesse de Madame Prune*; tenzij daarna - ook zonder Loti - Farrère gekomen was: met *Les Civilisés* (dat verreweg zijn beste boek blijft en in die tijd Paul Morand in decadent cosmopolitisme vooruitliep), met *L'Homme qui assassina* en natuurlijk met het ietwat heroï-komische *La Bataille.* Farrère mocht minder geniaal zijn, minder prachtig prozameester dan Loti, hij had een allergelukkigst talent, hij vertelde boeiend en aangenaam, en hij wist van wat zijn zeevaarderschap hem bood evenzeer te profiteren als wie ook: op *zijn* - toen zo nieuwe - manier gaf hij een portret van Saïgon, van Constantinopel, van Japan, waarmee de franse lezer, ook na Loti, rekening moest houden. De eigenlijke verhalen bij Loti waren altijd uiterst eenvoudig: meer dan een liefdesavontuur gedurende een ‘escale’ was het feitelijk nooit; bij Farrère waren ze, ofschoon bijna even ongezocht, toch wat gecompliceerder; er gebeurde iets in, er was een drama met enkele conflicten, iets dat het midden hield tussen de avonturenroman en de ‘franse roman’ van toen.

Door dit nieuwe boek, dat ons weer in Turkije brengt, wordt men dubbel verleid om te zien hoe Farrère zich in de onbarmhartige nieuwste tijd handhaaft. Men wist dat hij steeds meer een gewoon, een middelmatig vlot romancier was geworden, maar het onderwerp scheen hem zijn revanche te kunnen geven, ook na herhaalde commerciële prestaties. En het is wonderlijk hoe juist dit boek een niets ontziend licht *terug* werpt over alles wat deze auteur ook in zijn glorietijd heeft kunnen publiceren. *Les Quatre Dames d' Angora* is voor wie ook nog maar één illusie had, even moordend en troosteloos als de sfeer, die Farrère van het nieuwe Turkije (ondanks alle sympa-

thie!) geven wil. Deze roman is als reportage inferieur aan het onderzoek, dat Myriam Harry naar de zeden van de ex-haremdames heeft ingesteld, en als ‘gewone roman’ zo gewoon, zo beneden het realisme zelfs, zo vol traditionele gebeurtenisjes, die met een cocasse parfumeurselegantie worden voorgedragen en dan nog volgens het recept van ‘vijf zinnen zijn altijd beter dan een’, dat men er een nieuwe school naar zou kunnen noemen, die het *banalisme* heten zou. Wat aan stadsbeschrijvingen in dit boek voorkomt is niets, vergeleken zelfs met *L'Homme qui assassina*; zowel Angora als Stamboel bestaan geen ogenblik. De psychologie is alleen volkomen raak binnen het strengste banalisme. Er komt een modern schrijver in voor: ‘le dernier prix Stendhal’, die door Farrère dan ook veracht wordt, op een manier die hem zelfs niet meer zou releveren na een onverhoopte ‘prix Loti’; er komt daarentegen een verouderend frans chirurg in voor, die *alle* sympathie van de schrijver meekrijgt en door hem zelfs voor een homme de génie wordt aangezien, zonder dat de lezer iets anders in hem herkennen kan dan het toonbeeld van de bekrompen franse burger; en tenslotte zijn er de turkse nieuwe dames, die zowel in adeldom als in opgewekte kout in niets meer schijnen te verschillen van de ergste specimina van mondaines à la mode de Paris. Een van deze dames pleegt aan het eind, om psychologisch nagenoeg ondoorgrondelijke redenen, zelfmoord, maar zij doet het keurig, en al lezend in een franse roman over oude turkse kerkhoven, als het niet van Farrère zelf is, dan toch zeker van Loti. De andere dame ziet zich daarop verhinderd om gevolg te geven aan haar voornemen met de beroemde chirurg te huwen, dit om zowel familiale als religieuze als patriotse redenen, en er is een afscheidsscène precies aan het slot van het boek, waarop Wilhelmine Heimburg trots had kunnen zijn. Deze romankunst is vooruit verzekerd van alles, en het verwachte effect vooral blijft nooit uit: twee mensen staan in een gevoelsverwikkeling enkel onder het maanlicht, en niettemin ziet de een ‘de lippen van de ander verbleken onder haar verf’ en een ogenblik later ‘een nuance van karmijn opkomen op

haar discreet van rouge voorziene wang'. Verreweg het belangrijkste bij dit soort lectuur is: na te gaan waaruit de onloochenbare boeiendheid bestaat van de roman voor typistes, en voor deze qualiteit verdient Farrère ook ditmaal ieder compliment. Maar bedroevender wordt het als hij met dit boek zijn *Désenchantées* had willen geven, waar het alle schijn van heeft: evenals zijn 'meester' moet hij de visie van zijn rijpere leeftijd hebben willen verwoorden op zijn 'tweede vaderland'. Het verschil is dan wel groot, niet omdat de roman voor luie dames zoveel verhevener zou zijn dan het soort hierboven vermeld, maar omdat men dan opeens ziet hoezeer Loti altijd superieur was: het proza van Loti, ongeveer van alle intelligentie gespeend, was altijd een wiegende, woelende muziek, tussen melancholie en slaap in vervoerend zelfs. Het boek van Farrère, bij *deze* graad van natuurlijk schrijverschap, bereikt qua ideeën het peil van een provinciaal weekoverzicht en voor de rest de vindingrijkheid van letterlijk iedere romanfabrikant, die zich met diep geloof aan zijn bestaande cliëntele overgeeft.

Marcel Jouhandeau: *Monsieur Godeau Marié*

Ieder boek van Marcel Jouhandeau brengt een nieuwe moot aan van een bijzondere wereld. Jouhandeau is een 'écrivain avec un monde', zoals men zegt; en deze 'monde', die aanvankelijk verwantschappen vertoonde met die van Jules Renard (in *Les Pincengrain*) heeft zich spoedig geconsolideerd tot iets geheel eigens, iets dat wel alles met deze tijd te maken heeft, met de hedendaagse *mode* zelfs in de literatuur, maar dat sterk en authentiek zichzelf geworden is en dit nu onveranderlijk schijnt te blijven. Een schrijver als Jouhandeau wordt veel geacht en eigenlijk weinig gelezen en geen wonder, hij is voor het minst genomen moeilijk; hij is zelfs te beschouwen als een auteur voor ingewijden; evenals Joyce zou hij fei-

telijk al een dik boek nodig hebben door een uitlegger die een speciale studie van hem heeft gemaakt, terwijl ook een repertorium of catalogue raisonné van zijn personages van lieverlede zich in de lucht samenpakt. Met dat al wordt ook de gewone lezer die zich met toewijding aan deze literatuur overgeeft, meer dan gewoon beloond; men moet zich ingraven en zich aan de onderaardse gangen, die dikwijls angstig veel van een doolhof hebben, wennen, maar het is geen ijdel spel, als bij zovele andere auteurs voor wie Jouhandeau een ideaal en bijkans onovertrefbaar meester moet zijn, die hem vurig moeten bewonderen of benijden, omdat hij ook *hun* 'wereld' tot volmaakte uitdrukking heeft gebracht, omdat wat bij hen op zijn best grillig gekleurd ectoplasma bleef, bij hem tot een bijzonder, maar scherp en diep leven kwam.

Zijn stijl is langzamerhand toch soberder geworden; het pittoreske detail heeft zich bij hem losgemaakt van de precieuze humor à la Jules Renard. Ook hier leest men nog: 'Er is een witte veer in mijn blik die zich op de hoeden der voorbijgangers zet', maar enkel bij hoge uitzondering. In *Monsieur Godeau intime* was de wonderwereld hermetischer dan hier; in *Monsieur Godeau Marié* schijnt de schrijver zijn voornaamste kracht te hebben gezocht in het aforisme, en er zijn bladzijden achtereen die uit algemene waarheden bestaan, subtiel geformuleerd, tenslotte altijd teruggebracht tot de voor buitenstaanders onwezenlijke realiteit van de 'ik' die van zichzelf ook 'M. Godeau' zegt, maar losstaand daarvan even genietbaar. (Er zijn misschien lezers die een huwelijk-in-aforismen kunnen genieten in dit boek, nauwelijks minder dan in *Claire* van de huwelijksspecialist Jacques Chardonne.) Jouhandeau slaat een brug van de opmerkers-literatuur à la Jules Renard naar de dromenwereld van de surrealisten; met andere woorden, hij zou, ondanks zijn onvergelijkelijk grotere intelligentie, evenals Ribemont-Dessaignes, voor die school een grote verwante ziel hebben kunnen zijn (en de 'poëzie' van zijn bijzondere sfeer gaf hem alles mee in die richting) als hij zich tenslotte niet zo trots buiten alle betrek-

kingen met het freudiaanse gehouden had, zich niet had georiënteerd naar *toch* een eigen logica, naar verklaringen van dingen, die door de school als poëtische requisieten, mysterieus en *daarom* van betekenis, moesten worden gebruikt en bemind zonder meer. M. Godeau is een groot voeler, maar niet minder een groot denker voorwaar; men zou hem met M. Teste willen vergelijken, wat de subtiele werkingen van zijn brein betreft, maar zijn gevoelswereld is veel meer verwant aan die van een Willem Mertens, als men denken wil aan een Willem Mertens die zijn ellende uit alle kracht bestrijden en versieren zou met zijn 'poëzie'. Men stikt niet in de wereld van Jouhandeau, men voelt en begrijpt en geniet soms, terwijl men weet dat niets werkelijk verklaard zal worden, dat onder iedere ontdekte laag immers een nieuwe laag van grauw geheim wacht, dat men tussen symbolen en wolken in dit leven blijft tasten, met een aroom of een wijsheid tot bevrediging of troost.

Dat dit alles niet een beetje vervelend zou zijn, zou ik allerminst willen zeggen. Er is geen enkel personage van Jouhandeau, behalve misschien M. Godeau zelf die men als de rest weerspiegelende 'ik' nu eenmaal te aanvaarden heeft, waaraan men (tenzij men zelf met precies dezelfde mentaliteit behept zou zijn) ook maar even gelooft. De vrouwenfiguren, Véronique, de vrouw van M. Godeau die danseres is en Elise heet, zijn zo door de filter van Jouhandeau's wezen gegaan, dat zij op zichzelf tot namen en symbolen zijn teruggebracht. Er is geen enkele gebeurtenis in dit geheel die met een werkelijke gebeurtenis ook nog maar gelijkstaat; er is geen enkel gevoel, geen egoïsme, geen ondeugd, hoe monsterlijk ook door de schrijver naar voren gebracht waaraan men gelooft binnen menselijke verhoudingen. Maar voor wie hem zou beginnen te citeren zou het een 'embarras du choix' worden van betekenis; deze poëtische wereld is tegelijk vol wijsheid en vol psychologische raakschoten, tegelijk symbolisch en filosofisch, en heeft niets te maken met de nieuwe mode van morele laagheid die zich in een tooi van meer of minder poë-

tisch lyrisme uitstalt: in de populaire ‘temperament’-rhetoriek van een Céline of in het *Illuminations*-achtige déraisonnement dat zichzelf voortschrijft van een Neyrac; men is hier *niettemin*, en door bepaalde stijlprocédé's, in een verwant gebied, maar met althans deze geweldige tegenstelling dat hier nooit de ‘poëzie van de domheid’ beoefend wordt (wat nog heel iets anders is dan Poesjkin's onthullend woord over de ‘domheid van de poëzie’).

Als ik ‘psychologie’ zeg bij Jouhandeau, bedoel ik een psychologie die zich richt naar algemene waarheden. Het feit dat geen enkel personage bij hem levend wordt in de gewone betekenis van het woord als men spreekt over romanpersonages, geeft genoeg aan dat van karakterbeelding hier geen sprake is. Zijn personages hebben alle subtiele en scherpe (en overdreven) trekken die men verlangen kan (en zelfs veel meer), zonder ooit vlees te worden. Elise, de vrouw van M. Godeau, dient als tegenpool in een hoogst bijzonder duo waarin alle hoofd- en zij-wegen, alle fasen heen-en-terug van de huwelijkse staat ontleed worden, maar zij is alleen als zodanig van belang. Dat zij een danseres zou zijn, ziet men alleen, als men het volstrekt wil, door de bril van M. Godeau; door deze bril zelfs gezien maar door andere criteria geklasseerd, werd zij gemakkelijk de symbolische Malloot van het Egoïsme. Maar de lezer weet dat M. Godeau veel te subtiel is om zich niet honderdmaal te vergissen en zich dan nòg geenszins een definitieve mening te vormen; een volgend boek brengt ons wel een beetje verder in de exploratie van het eeuwig mysterieuze. Een beetje verder of een beetje terug; het doet er niet toe, waar het enige einde van alle leven *alleen* de dood kan zijn. Men geniet van Jouhandeau trekje na trekje, men onderwerpt zich aan *zijn* criteria en visies als men niet hoogst onaangenaam, vermoeiend en nutteloos worstelen wil. Een enkele maal smaakt een subtiliteit bij hem laf als een gemeenplaats, maar dit kon ook niet anders, waar zóveel werd voorgediend. Iedere bladzij in dit oeuvre lijkt - daar komt het op aan - even persoonlijk als rijk.

André Suarès: *Vues sur Napoléon*

Met de stof voor één groot artikel heeft André Suarès, met een gemak overigens dat van hem geen verwondering hoeft te wekken, een boek van over de 250 bladzijden gevuld. De manier van schrijven moet hem aangenaam zijn geweest; deze indrukken werden waarschijnlijk inderdaad genoteerd terwijl zij zich onder het lezen vormden. Vandaar ook dat men zo dikwijls hetzelfde tegenkomt, dat allerlei banaals zich zo bedriegelijk als diep aforisme voordoet. Al studerend in de napoleontische literatuur is André Suarès tot de ontdekking gekomen (wanneer het tenminste geen a priori van hem was) dat Napoleon, ofschoon ontegenzeggelijk een 'groot man', niet tot de grote mannen behoort die hij met liefde aanvaardt.

Deze niet-aanvaarding nu geschiedt op een gecompliceerde wijze. Had Suarès zich ronduit als aanvaller van de Napoleon-figuur doen kennen, men had misschien een boeiende uiting van haat meegemaakt. Maar Suarès is een geest die naweegt; zijn oordeel schommelt dus volgens al de regelen van de kunst, die wil dat een essayist hier en daar dingen toegeeft die hij elders weer met interest terugneemt. Iedereen heeft ongetwijfeld weleens iemand ontmoet voor wie het probleem van Napoleon in één vonnis werd opgelost: Napoleon is een moordenaar. 'Napoléon, bandit qu'un pleutre loue', schreef in het envoi van een van zijn ballades de grote scheldmeester Tailhade. Zoiets is wat simplistisch, maar laat ten opzichte van het gevoel dat in het spel gebracht werd althans geen twijfel over. Het boek van André Suarès tenslotte ook niet. Suarès haat Napoleon met al de haat van de bewonderaar van de 'Geest'; deze 'Geest' heet zelfs bij hem, zoveel de lezer maar wil: 'God'. Napoleon is tenslotte *geen* groot man, omdat hij zeer ver verwijderd is van 'God'; dat is de grondgedachte waartoe al deze aforismen zich laten herleiden: alleen de grote mannen die de nodige eerbied hebben gehad voor de 'Geest', voor het 'Ideaal', als men wil, zijn werkelijk grote

mannen, want verwant aan ‘God’. Het is tenslotte toch weer niet minder eenvoudig dan dit.

Er zijn mensen die in André Suarès een groot denker zien en bijna een groot (literair) filosoof; ik moet bekennen dat ik nooit iets anders in hem heb kunnen zien dan een zeer klein denker onder een zeer ijverig essayist. Napoleon verwonderde zich over zijn eigen fortuin op de dag van zijn kroning en fluisterde zijn broer in: ‘Als vader ons nu zag’. De essayistische denker Suarès verwondert zich prompt over deze verwondering en heeft zijn conclusie meteen klaar: deze verwondering is het genie onwaardig, dat zich nooit over een succes verwondert, deze verwondering tekent de parvenu. De niet-verwondering van Suarès tekent de grote man van het laboratorium, waar het genie van iedere menselijke bijkleur in een minimum van tijd voorgoed wordt ontdaan; in het laboratorium wordt men niet alleen genie geboren, maar is men onveranderlijk genie zonder één inzinking, zonder het schatten van afstanden, zonder verwondering over wat de eigen menselijke stof wist te overwinnen en van zichzelf verkreeg. Napoleon is voor Suarès kort en goed een parvenu en een moordenaar, en tegen het eind wordt hij in zijn nadeel vergeleken met Julien Sorel, die volgens Suarès gemakkelijk Napoleon had kunnen zijn, maar juist zoveel groter was omdat hij de mislukking, de gevangenis en het schavot verkoos. Deze faciele en lachwekkende redenering zou op zichzelf bijna volstaan; Suarès trouwens kiest partij tegen Stendhal, die bij alle critiek Napoleon ten zeerste bewonderde, maar hij doet het zo nodig dan ook tegen Stendhal zelf; immers, Stendhal hield zich volgens hem voortdurend met ‘God’ bezig, alleen noemde hij hem ‘Liefde’.

Al de fouten van Napoleon, door Suarès gedurende zijn lectuur bijeengebracht, vragen geen contradictie, omdat hun slotsom niets betekent dan een *halve* waarheid, degeen die door Suarès wordt voorgestaan. Overal waar deze essayist zijn onderwerp haat en zich aan hem ergert, schrijft hij volgens zijn ziel, die met al de overtuiging van de vergeestelijkte

mens zich tegen die totaal verschillende vorm van grootheid schrap zet; overal waar hij gematigd waardeert houdt hij de schijn op die hij zichzelf verschuldigd is als ‘grondig’ essayist. Er zijn drie boeken die onmisbaar zijn, zegt hij, voor de kennis van Napoleon: het relaas van Monge na de terugkeer uit Egypte, dat van Caulaincourt na de tocht naar Rusland, en tenslotte natuurlijk het *Mémorial de Sainte Hélène.* Hij vergist zich: er zijn twee getuigenissen van ‘geestelijke’ tijdgenoten van een ten minste even groot belang: de haat met bewondering gemengd van Chateaubriand (*Mémoires d'Outre-Tombe*) en de bewondering vol critiek van Stendhal. Het boek van Suarès is voor de kennis van Napoleon van geen enkel belang, en draagt weinig bij tot nadere kennis van Suarès, die een Wagner boven een Nietzsche stelt, die ook hier weer verzucht dat Nietzsche eigenlijk een parodie van Napoleon was, die ‘alleen op het papier (wonderlijke bedenking voor een Suarès!) het won van Wagner en van God’. Ik heb weinig bewondering voor een boek waarin met een zo slecht verholen afgunst en met een zo moeizame komedie van ‘objectiviteit’ feitelijk niets anders beweerd wordt dan: Napoleon is een moordenaar. Er is nog een boek over Napoleon dat Suarès met vrucht moet hebben geconsulteerd en waaruit hij enige argumenten heeft geput: de mémoires van Napoleon's kamerdienaar Constant. Het is wonderlijk zoals zijn eigen boek, ondanks alle ‘Geest’, daar vlak naast komt te staan; men vindt hier in wezen hetzelfde soort ‘onthullingen’, op een geestelijk peil, een zelfs hevig vooropgezet geestelijk schavotje ten gehore gebracht.

Fernand Fleuret: *De Gilles de Rais à Guillaume Appollinaire*

Dit is wat men tegenwoordig in Nederland een ‘essaybundel’ zou noemen, waarmee men in Frankrijk iets anders bedoelt.

Het zijn opstellen die buiten Fleuret's creatieve arbeid vallen; men zou ze als critische artikelen kunnen aan duiden, maar enige stukken, die veel meer hebben van de herinnering, onttrekken zich zonder moeite aan die benaming. Het slotopstel, dat Fleuret's vriendschap met de dichter Guillaume Apollinaire behandelt, is een portret vol poëzie en met romantische details; de herinneringen vervat in het opstel *Blasco-le-Magnifique*, gewijd aan Blasco Ibañez, is niet minder poëtisch, maar dan poëtisch-satiriek. Vanuit een oogpunt van menselijke inhoud zijn deze twee opstellen wel verreweg de beste uit de bundel. In de rest herkent men voornamelijk, en bij alle vertederde accenten voor zijn geboortestreek Normandië, de geleerde, de man die niet alleen dichter en romancier is, maar ook met vele banden aan het verleden vastzit. Fleuret is niet voor niets een der weinige franse dichters die in staat bleken een compleet 17e-eeuws auteur te creëren: *Le Carquois du Sieur Louvigné du Dezert* is een der knapste mystificaties uit de gehele franse literatuur, knapper volgens de kenners (waaronder Apollinaire) dan de vermaarde mystificaties *Théâtre de Clara Gazul* en *La Guzla* van Mérimée. Het uitgesproken satirische en libertijnse karakter van dit werk, waardoor een braaf man als Francis Jammes de gesupposeerde auteur sinds eeuwen in het hellevuur waande, maakt dat men het, ondanks zijn verdiende roem, weinig in de boekhandels aantreft.

Daarentegen kan men zich gemakkelijk een beeld vormen van Fleuret's elegante eruditie in de roman *Histoire de la bienheureuse Raton*, *fille de joie*, paradoxaal en à la Anatole France goed geschreven, een beetje aan elkaar hangend met ficelles, en bestaande uit genrestukjes, keurig geconstrueerde portretten en kleurtjes van 18e-eeuwse gravures, maar met dat al ‘seer aengenaem om leesen’, zoals men bij ons in een vorige eeuw bij de titel vermeld zou hebben. Als de heldin Raton, ondanks haar wonderlijke loopbaan, al nooit reëel wordt, en altijd van het illustratiemateriaal van haar eeuw afhankelijk blijft, de portretten van de marquis de Sade, van

de polygraaf Restif de la Bretonne, van de verlopen en toch zo goed gebleven abbé Lapin (een uitvinding van Fleuret, deze laatste) zijn te krachtig en kleurig om ook niet buiten de losse intrige van het verhaal te leven. Deze gave, om historische personages te herscheppen, maakte van Fleuret de aangewezen persoon voor een bundel als de hier besprokene; men kon er zeker van zijn, dat zijn solide kennis door veel bijkomstigs en zelfs 'menselijks' zou worden veraangenaamd.

De keuze van de stukken is overigens vrij willekeurig, zoals trouwens de titel reeds doet vermoeden. Verreweg het grootste opstel is aan Gilles de Rais gewijd, die wij in Nederland onder de schrijfwijze de Retz (zoveel kantiger voor ons oog) plegen aan te duiden. Fleuret heeft jaren geleden met Louis Perceau de processtukken van deze zogenaamde 'blauwbaard' en kindermoordenaar uitgegeven met een alleszins belangrijke inleiding, welke studie nu als eerste in deze reeks werd herdrukt.

Het is voor de velen die zich voor Gilles de Retz interesseren van het grootste belang de studie van Fleuret te kennen. Dat Gilles nooit Blauwbaard was, is door anderen bij herhaling aangetoond, maar Fleuret doet oneindig meer: hij wast Gilles' reputatie schoon en wel zozeer, dat hij hem zijn hele legende (die toch zo rijk en bekoorlijk was voor alle amateurs van het satanisme) met een onweerstaanbare logica afhandig maakt. Het getuigenverhoor wijst volgens hem duidelijk, niet alleen op de infaamste pressie, want met folterwerktuigen heeft men in de middeleeuwen iedereen alles kunnen laten bekennen, maar op een samenraapsel van idioten en dronkaards. Na het proces van Jeanne d'Arc verdient het proces van Gilles de Retz zijn revisie, die hier meesterlijk gedaan wordt. Haat, afgunst, politieke redenen weefden een net om de gewezen wapenbroeder van de Maagd van Orleans, waarin hij evenals zij hulpeloos verstrikt moest raken; de priesterschap heeft daarna alles gedaan om de kerk van deze daad vrij te pleiten, zoals men het ook voor dat andere proces gedaan heeft. Gilles de Retz, slachtoffer van machtige benijders maar

niet minder van de duivelbezweerders en alchemisten, die hij in zijn intimiteit had toegelaten, maakt een zielige indruk en behoudt tenslotte alleen zijn grote stervensmoed, die niet de berouwvolle zondaar tekent, zegt Fleuret, maar de onschuldig veroordeelde. Het is een curieuze bewijsvoering, eens zo interessant in een tijd waarin het proces van Leipzig ieders aandacht vraagt; men zou ook willen weten hoe het proces van Landru eruit kan zien, door een Fleuret herzien van over vijf eeuwen.

Eén ding is zeker: dat de 'poëzie' ook hier haar rechten niet verliest, dat men na de klassieke bladzijden van Huysmans en anderen nog vele bladzijden verwachten mag, door de onaantastbare *legende* van het 'monster' geïnspireerd, van Hanns-Heinz Ewers over Ribemont-Dessaignes tot onze verteller Bordewijk, of beter nog tot onze S. Vestdijk (die trouwens een studie aan Gilles wijdde, meer doorstraald van het bescheiden licht van dr Cabanès helaas dan van dat van Fleuret, wiens vertrouwenwekkende naam zich voor deze studie tot dusver dan ook schuilhield onder het collectieve pseudoniem Ludovico Hernandez, de eerste naam voor zijn medewerker Louis Perceau, de tweede voor zichzelf).

Over een franse vertaling van onze *Beatrijs*, over een avonturier die niet ten onrechte een Casanova uit een vorige eeuw is genoemd: Pierre-Corneille Blessebois, die eveneens iets met ons land te maken had, want hij maakte het hof aan een weduwe Elsevier, diende op onze vloot onder Cornelis Tromp en droeg zijn werken - waaronder libertijnse - op aan onze Stadhouder uit die dagen, over de manuscripten van Casanova en diens uitgever Brockhaus vindt men hier een alleszins lezenswaardig commentaar. Het stuk over Stendhal is, ondanks enige vernuftige opmerkingen, weinig treffend - de manier waarop Fleuret hier tracht te bewijzen hoezeer Stendhal op Restif de la Bretonne lijkt, is met geringe inspanning toepasselijk op iedereen en iedereen - maar men leest dit proza altijd met genoegen, als men zich eenmaal voorhoudt, dat het van een lettré komt voor wie Rémy de Gourmont, na

Moréas en Anatole France, de grootste franse schrijver is van zijn tijd. Over deze ‘grootheid’ van ‘schrijven’ kan men met Fleuret krachtig van mening verschillen en zozeer zelfs dat men niet meer weet wat hier met dit toch al sybillijnse woord bedoeld wordt; niettemin blijven zijn andere gaven sterk genoeg om van hem te doen genieten, waar hij zonder voorbehoud als zeer genietbaar moet worden erkend.

André Rouveyre: *Singulier*

Een man van omstreeks vijftig jaar trekt zich het lot aan van een vrouw van omstreeks dertig. Het wordt een grote liefde. Zij sluiten zich af voor de rest van de wereld. Een dergelijke proefneming is altijd vol gevaar. De vrouw heeft een goede moeder in haar jeugd gehad, een die altijd vol aandacht voor haar was; daarna twee teleurstellingen, door twee mannen veroorzaakt. De derde man (van vijftig) is een eenzame; gewond, overgevoelig, maar vol opvoedkundige qualiteiten. Hij onderneemt het de vrouw haar zelfvertrouwen, of vertrouwen in het leven - of in de liefde - terug te geven. Zij deelt zijn eenzaamheid; als op het laatst dit samenzijn bedreigd wordt, zoals te voorzien was, oordeelt de man dat de opvoeding van de vrouw voltooid is en dat hij haar wel alleen kan achterlaten. Hij schrijft dan een eindeloze brief, in een even analyserende stijl als de rest van het boek, die trouwens door zijn dagboek, aantekeningen of hoe men het noemen wil, wordt ingenomen; de golving van zijn volzinnen verandert niet, noch wordt zijn oversubtiele stijl ook maar iets minder duister; daarna pleegt hij zelfmoord. In zijn brief schrijft hij de vrouw woordelijk en tussen aanhalingstekens voor wat zij bij zijn dode lichaam denken moet; zoiets als: dit is degene die mij tegen mijzelf beschermd heeft, die mijn moeder wist te vervangen, en wiens invloed ik wel niet vergeten zal. Of de vrouw dit *werkelijk* zal denken, schijnt de man geen al te

kwellend probleem geweest te zijn; bovendien, hij wilde hun liefde immers gaaf houden, en misschien zouden zijn analyses niemand werkelijk geïnteresseerd hebben, zonder de tragiek van dit slot. Renan zegt van Jezus dat hij, om zijn leer te bevestigen, de dood aan het kruis nodig had; dat hij anders een leraar gebleven zou zijn als een ander, verouderd tussen zijn leerlingen en spoedig na zijn normale dood vergeten: de opvoedkundige vijftiger van André Rouveyre schijnt een soortgelijke bekroning van zijn taak te hebben gewenst. De lezer blijft natuurlijk vrij te betwijfelen, dat de vrouw in kwestie niet de dupe werd van deze straffe maatregel, maar als hij een lezer is die de regels van het spel respecteert, zal hij meteen toegeven dat voor de compositie van de 'roman' een andere ontknoping veel minder bevredigend had kunnen zijn.

Rouveyre is in de franse letteren een aparte en merkwaardige geest: uiterst scherp, bijtend, moordend als geen ander wellicht als tekenaar, veel te bitter en te moordend en te 'humorloos' voor een caricaturist, zoals althans mevrouw Jane Catulle-Mendès erkende, die een aanklacht tegen hem indiende om haar portret in *Visages des Contemporains* (uit latere drukken op last van het tribunaal verwijderd). In zijn geschriften kon men Rouveyre leren kennen als dezelfde onmeedogende scherpkijker, maar evenals hier, zou men zich ook elders kunnen beklagen over de manier van schrijven die hij zich bij dit scherpkijken heeft aangewend. Door te veel te willen opeenhopen in enkele zinnen, door een samengestelde syntaxis die diepte en volume tegelijk moet weergeven en daarbij rhythmisch en muzikaal tracht te zijn, vervalt men bij hem voortdurend in duisternissen, waarbij men zich afvraagt wat eigenlijk irriterender wordt: het toonloze van zoveel woorden toch, het stuntelige rondtasten van zinsdelen die hoogstwaarschijnlijk penetrant gedacht werden, of de afwezigheid van alles wat aan *directe* weergeving van een werkelijke intelligentie herinnert. Men twijfelt niet aan de denker en de analyticus Rouveyre; men meesmuilt bij een verfijning, die zolang woog, wikte en rangschikte tot men te doen

kreeg met een taal die de inhoud verraden moest, en met een geheimschrift dat misschien alleen voor de auteur en enkele getrouwen levend bleef. Met surrealisme of andere mode-procédé's heeft dit alles niets te maken; het is een teveel, niet een verwerping, van analyse, waaraan men hier laboreert.

Dat het onderwerp zonderling is, kan men de schrijver niet toegeven, tenzij men deze vervaarlijk verpolitiekte tijd in aanmerking neemt en al de collectieve driften die nu ook als bij verordening in de literatuur worden uitgeleefd. Maar het verhaaltje dat ik in het begin van deze bespreking weergaf, wordt in het boek allerminst zo verteld; men moet het van onder de analytische beschouwingen opgraven - ik had het anders ook niet zelf geformuleerd. Dat er zelfs van personages sprake zou zijn, is nauwelijks waar; er is: de kijk van een gegeven iemand op zichzelf en op een ander iemand, die hem bekend is, glashelder en angstig juist wellicht voor wie een van de twee, of liever nog beiden, kent. Curieus en zonderling, ja, en vooral zeer vermoeiend, voor wie dit voorrecht alleen door het boek deelachtig worden moet.

Léon Bloy: *Lettres à Véronique.* Introduction de Jacques Maritain René Martineau: *Léon Bloy et* '*La femme pauvre*'.

Deze beide werkjes zijn eigenlijk alleen van belang tot nadere kennis van Bloy, en sluiten zich aan bij een reeks van andere werkjes, die in de loop van de laatste jaren het licht zagen. Katholiek zijnde, had Bloy voor velen een te grote mond, een te opstandig gemoed, en een scheldtalent, dat zich zo nodig aan de Paus zelf durfde wetten. Deze katholiek was een 'man van karakter', en in de afschuwelijke armoede, waarin hij zijn leven lang worstelde, al te vaak een verbitterde en een wanhopige. Met de uitgave van zijn brieven - aan 'Véronique',

aan ‘zijn verloofde’ - beoogt men de zachtere kanten van zijn gemoed te bewijzen.

Vóór hij zijn lange reeks dagboeken uitgaf, die met *Le Mendiant Ingrat* aanvangt, vermomde Bloy zijn treurig bestaan in nauwelijks minder autobiografische romans; zijn commentatoren zien zich nu voor de taak gesteld om overal aan te stippen, waar de werkelijkheid van de fictie verschilde en wie de modellen waren van de figuren uit de twee romans *Le Désespéré* en *La Femme Pauvre*, waarin de Bloy-gemeente zijn meesterwerken wenst te zien.

‘Véronique’ uit *Le Désespéré*, vernemen wij nu dus, heette in werkelijkheid Anne-Marie Roulé, of Roullé of Roulet, en, volgens een voetnoot, waarschijnlijker nog: Rouleau. Zij was ongeveer zoals Bloy haar in *Le Désespéré* beschreef; hij had inderdaad een artistieke en ongeoorloofde liefdesverhouding met haar, waarvan hij als katholiek doorlopend kwellingen ondervond, en hij trachtte haar te ‘redden’, wat hem in werkelijkheid nog beter dan in de roman gelukt schijnt te zijn. Zij werd aangedaan met gevoelens van heiligheid en onderwerping, die de zijne verre overtroffen; geen zweem bleef over, mag men aannemen, van de demon, die haar nederig verblijf tot in alle hoeken scheen te vullen, zoals Bloy in een brief aan een derde mededeelt, erbij voegende, dat hij daar dan ook ‘stierf van angst’. De heldin van *La Femme Pauvre* doet, wat haar leven en sterven betreft, en vooral haar nederige staat, veel aan ‘Véronique’ denken; maar Bloy noemde haar in zijn roman ‘Clotilde’, en *haar* echte naam was Berthe Dumont. Beiden waren eenvoudige zielen, beiden waren in staat zijn waarde te erkennen en te bewonderen; bij beiden heeft hij erover gedacht de ongeoorloofde betrekking door een huwelijk te wettigen. Beiden stierven inplaats van met hem te trouwen; en hij huwde ‘la Fiancée’, een deense, genaamd Jeanne Molbech.

Dergelijke feiten en uitleggingen somt vooral René Martineau in zijn boekje op, in een stijl die geen stijl meer is, niets dan een kinderlijke opsomming van bijzonderheden, een naief

getuigenis van bewondering en tot bouquet één lang volgehouden maar dan ook heel moeizame en potsierlijke vergelijking. Bloy is voor René Martineau een baudelairiaans auteur, en zelfs de meest baudelairiaanse; Baudelaire nu wordt telkens met Hamlet vergeleken - geen wonder dat René Martineau op zijn beurt naar het verleden teruggrijpt, en Bloy vertoont voor hem een frappante gelijkenis met Oedipus, niet om het al te befaamde complex waarvan tegenwoordig zoveel sprake is, maar veel eenvoudiger als 'trouveur d'énigmes'.

In het boek van Maritain is de stijl van de inleiding persoonlijker, men kan daar tenminste lezen dat toen Bloy 'Véronique' ontmoette: 'elle se livra à la prostitution, jusqu'au moment (juin 1877) où le Désespéré fit entrer la Vierge dans sa vie'. Verder moeten de *Lettres de Véronique* vooral het bewijs leveren dat de grote schelder zich zonder moeite door bijna ongeletterde zielen wist te doen verstaan. Dit bewijs wordt volledig geleverd, ook voor hen die geneigd zouden zijn (wat op zichzelf verwonderlijk lijkt!) zich daarover te verwonderen. In de bitterste armoede, gefolterd bovendien door die demonische liefdesverhouding die hij in een redding wil omzetten, schrijft hij onvermoeid aan 'Véronique', dat zij tot de heilige Jozef moet bidden. Telkens schijnt de heilige Jozef - tot wie Bloy zelf zich driemaal per dag wendt - uitkomst te zullen brengen, o.a. in de vorm van een katholiek blad, dat gefinancierd zou worden door een zekere heer Puyjalon; maar als men, met Bloy meevoelende en -hopende, het boekje aandachtig volgt, merkt men dat de heilige Jozef het op een gans andere manier aanlegt om hem te helpen dan hijzelf, en met hem 'Véronique', het zich voorstelt. De lezer kan hier dus weer eens de ware kracht en rijkdom van de gelovige aantreffen, voor wie immers niet het resultaat van het gebed, maar het bidden zelf alle steun uitmaakt.

Pierre Benoît: *Cavalier 6 suivi de l'oublié*

Als men over Pierre Benoît schrijven moet, lijkt het nuttig niet te vergeten, dat hij niet alleen de auteur is van *Koenigsmark* en *L'Atlantide*, de twee romans die het meest over hem hebben doen spreken, maar van *Mademoiselle de la Ferté*, dat nog steeds veruit zijn meesterwerk blijft. Voor naieve geesten - die zich toch gemakkelijk wisten te wennen aan een gelijke eer voor Henri Bordeaux en René Bazin, en ook Edouard Estaunié niet te vergeten - kan het verwonderlijk zijn dat een schrijver van het talent, of laat ons zeggen: van de inspiratie, van Pierre Benoît, lid kon worden van de Académie Française. In werkelijkheid heeft Frankrijk in deze man, die ongetwijfeld een goed quantum humor bezit tegenover de ‘relativiteiten des levens’, zonder twijfel zijn beste *verteller*; men verveelt zich met Benoît bijna nooit. Dat hij andere gaven bezat dan die van amuseur alleen, het bovengenoemde *Mademoiselle de la Ferté* en de eerste helft van *Alberte* kunnen het gemakkelijk bewijzen; er is ook een meer dan oppervlakkige boeiendheid in *Le Lac Salé.* In ieder geval is bijna iedere vertelling van Benoît, die zich over een voldoend aantal bladzijden uitstrekt om het zozeer verlangde etiket van ‘roman’ te verdienen, in haar soort ongeveer volmaakt; met minder naieve houdingen tegenover het leven, zoals dit zich aan lezers van ontspanningslectuur pleegt te openbaren, kan men het werk van Benoît toch zonder schaamte vertonen aan hen, die bij schrijvers als Conan Doyle, Anthony Hope, Stanley Weyman, de crème van de engelse story-tellers in één woord, hun opperste ontroeringen vinden. (Ik spreek zeer expresselijk niet over Edgar Wallace.)

Het valt daarom in het oog hoezeer, naast zijn gewone prestaties, deze novellenbundel - want de twee langere verhalen in de titel vermeld, worden door twee kortere gevolgd - de speciale roem van Benoît onwaardig is. Het verhaal *L'Oublié*, een militaire satirieke fantasie die door een droom gerechtvaardigd wordt, en die hier als oude bekende tussen nieuwer

werk staat, blijft met zijn goedkope humor en vlotheid nog verreweg het beste. Het grote verhaal waarmee de bundel opent, *Cavalier 6*, had vijfmaal zo kort kunnen zijn zonder er iets van zijn onbeduidendheid bij in te schieten, alleen was de lezer er dan gauwer mee klaar geweest. Het is van een min of meer dramatische kleur. In de twee slotvertellingen, waarbij de korte manier werd toegepast, wordt mijn stelling ten opzichte van *Cavalier 6* bewezen. Deze vertellingen zijn meer gelijk *L'Oublié*, fantastisch-humoristisch. Maar de fantasie ervan nam nog meer uit de dagbladpers haar opvlucht en de humor is eenvoudig stoutmoedig van goedkoopheid. Is het de korte afstand die Benoît in dubbele betekenis verraadt, of heeft men hier het bewijs hoeveel van een goed romancier vereist wordt om zich ook nog een meester te betonen in het korte verhaal?

Roger Couderc: *Justine*

Er is ernstig sprake geweest van deze kleine roman voor de Prix Goncourt, en in dat geval was er wel een heel ander boek aan de publieke aandacht overgegeven dan nu gebeurd is. Men kan zich moeilijk een stiller, bescheidener, ouderwetser boek voorstellen dan *Justine*; zo volkomen toch ook in de traditie van het kleine franse meesterwerk: ‘mesure latine’, eenheid van toon en gegeven, soepele stijl die tegelijk fleurig en sober weet te zijn, zachte belichting op beheerste ontroering, etc. *Justine* is het eerste boek van Roger Couderc, die zich dorpsdokter noemt en verblijf houdt in Cahors; Roger Couderc is vijftig jaar op het ogenblik dat hij deze stille kleine roman uitgeeft; dit alles zegt genoeg voor de hoek waaruit men het resultaat heeft te beoordelen. Als men van de tegenwoordige tijd uitgaat, van de vele en collectieve driften, het hunkeren naar leiding van millioenen meer of minder razend verdwaasden, verdient het met nog geen hoek van het oog

te worden ‘langsgeschouwd’. Als deze roman, behalve een verouderd vrouweportret, het ‘portret’ brengt van Cahors, dan gebeurt het nog op een wijze, waarbij die van het verwante geval *Bruges-la-Morte* van Georges Rodenbach bijv. stormachtig afsteekt: hier zelfs geen geliefde die tot besluit met haar eigen vlechten geworgd wordt, alsof de betrokken-lucht-sfeer van de stad, zo doortrokken van carillon-regentjes, opeens door een donderslag moest worden opgeschrikt - hier sterft een der geliefden ook, maar veraf, in den vreemde, in het achterland van Laos, en de andere, die eenzaam overblijft, zal op zijn dood nakauwen als op het enige wat haar rest, zal zijn ziekteverloop uitvoerig reconstrueren, uit de gegevens van de dokter die hem verpleegd heeft. De roman *Justine* sterft langzaam uit; als René op de boot vertrokken is, heeft nog wel de heldin Justine, maar allerminst de geroutineerde lezer, enige hoop dat hij terugkeren zal...

Wat aan het tragische slot voorafgaat, is ‘een Liefde in Cahors’: een jonge weduwe aan haar venster ziet een jonge man voorbijgaan; zij gaat op hem letten; hij wordt haar vriend. Voor mensen die tuk zijn op een ‘kiese’ behandeling van dit soort onderwerpen, zou dit boek nog te sterk kunnen zijn van ‘kiesheid’: alle gevoelens van het jonge paar worden vermeld, naast welgekozen, doodeenvoudige, daarom toch tactvol suggestieve feiten als: een kleine jaloezie, een daarbij behorende ruzie, een wandeling, een verkoudheid waarvoor René in een hotel door Justine verpleegd moet worden, omdat dit nog het minste opzien baart. Er is ook nog de figuur van Justine's tante, de ongetrouwde Annette, die over haar burgerlijke bezwaren heenstapt, om alleen naar haar medegevoel te luisteren voor het gelukkige paar. Op het bekoorlijke relaas van deze kleinestads-idylle na doet de *sfeer* misschien nog het meest denken aan het vermaarde *Un coeur simple* van Flaubert. Maar de tijd waarin *Justine* verschijnt, geeft voor hen, die het niet negeren willen of kunnen, een bijzonder relief eraan: Roger Couderc, die met de literatuur zolang alleen als genieter omging, de oude vriend van Jean de Tinan, die tot

dusver alleen enige - naar men zegt zeer fraaie en lieflijke - verzen in tijdschriften verspreidde, moest wel buitengewoon standvastig in zijn voorkeur voor het verleden zijn, om nu opeens deze geschiedenis te kunnen publiceren, waarin iedere koorts van heden volmaakt wordt genegeerd. Gelezen als tegengif voor heden - van hoe korte werking dan ook - is dit literaire kunstwerk van een dorpsdokter bijzonder verkwikkelijk. Er zijn, als men de franse roman na Fromentin's *Dominique* nagaat, nog verscheidene voorbeelden te noemen van even geslaagde, stille, beheerste en kleine 'meesterwerkjes' van dit soort; het zij dan de roem van Roger Couderc dat zijn eersteling daar gemakkelijk bij in de rij kan. Groter eerzucht heeft hij waarschijnlijk niet gehad; en sterker: een herhaling van *Justine* zou pijnlijk kunnen zijn; het zou iedereen volkomen onverschillig kunnen laten als Couderc tweemaal of vijfmaal tot een gelijke prestatie in staat bleek.

Museum voor Stendhal geopend

Grenoble, *9 Mei 1934*. - Er is geen stendhaliaan, of hij heeft in deze dagen het conflict Stendhal-Grenoble moeten oprakelen, moeten toelichten, in de stijl van 'geen profeet die in eigen land' enz., of in het vergoelijkende en bemiddelende betoog: Beyle had vooral het land aan de bewoners van Grenoble zelf; de stad zelf zag er in zijn tijd heel anders uit dan nu; men moet bovendien niet vergeten dat hij een ongelukkige jeugd had en, onder de bewoners van Grenoble, het meest nog zijn naaste familieleden verfoeide: zijn vader Chérubin Beyle, en het onvergetelijke monster van kwaadaardigheid, tante Séraphie... De verzoening heeft nu plaatsgehad: dank zij de koppige vlijt van een paar stendhalianen en beylisten (want dit verschil is groot genoeg om telkens weer te worden aangestipt) heeft Grenoble, het nieuwe, zoveel grotere en gevorderde Grenoble, de nagedachtenis van zijn belangrijkste

zoon geëerd: een Stendhal-museum, zij het klein nog, werd op de 5e Mei 1934 (vier dagen geleden) hier geopend. Men bedenke dat ook de Stendhal-vereerders heden aanzienlijk groter in getale zijn dan toen Casimir Stryienski in de *Mercure de France* de aandacht op Henri Beyle begon te vestigen door de uitgave van al die pakkende kleine documenten, waardoor men steeds meer het karakter van deze 'tegelijk aantrekkelijke en irritante auteur' begon te begrijpen: *Les Soirées du Stendhal-Club* - een titel die toen aan een mystificatie deed denken en nu nauwelijks meer opvalt.

Overal heeft men nu aangetoond, dat, zo Beyle Grenoble al verfoeide, deze stad niettemin onmisbaar is als decor voor wie *Vie de Henri Brulard* wenst te situeren; dat Beyle zich bovendien bij herhaling in de vurigste termen van geestdrift heeft uitgelaten over het dauphinese landschap. Daar is de lange laan die Grenoble met Claix verbindt, waar het landhuis van de Beyles stond: 'een idee van Le Nôtre in dit landschap van woeste bergen'. (Het idee is nu wat bedorven door een bijna ononderbroken rij van moderne, en over het algemeen lelijke villa's.) De vallei van Grésivaudan, waardoor de Isère stroomt, was voor Beyle een van de mooiste punten van Frankrijk, zo niet van de wereld. (Men zei in die tijd - toen er zoveel minder reizende journalisten waren - gemakkelijk 'van de wereld'.) Het uitzicht bij Domène vooral heeft hij erg geprezen. En al dadelijk heeft hij, toen hij in Parijs was, het gemis gevoeld van de bergen, en van de linden van het landhuis van Claix, en aan zijn zuster Pauline schreef hij, dat hij, na haar, van dit landschap het meeste hield ter wereld. Er is dus reden genoeg voor Grenoble om zijn *nu* beroemdste zoon te vergeven. *Nu* - want sedert hoe kort nog maar bestaat deze beroemdheid? Nog niet lang geleden was de naam Stendhal hier zeker onbekend naast die van Bayard, 'le chevalier sans peur et sans reproche', van Lesdiguières, Condillac, Berlioz, van de revolutionnair Barnave zelfs, van zovele anderen wier beeltenissen in olieverf en marmer nu de voorzaal vullen, die aan de eigenlijke zaal van het nieuwe museum Stendhal - een

portrettenkabinet Henri Beyle in hoofdzaak - voorafgaat. Vooral Bayard, wiens standbeeld een van de mooiste pleinen beheerst in de stad, is niet gemakkelijk te overschitteren: ‘Dieu et le Roy, voilà nos maîtres: Onc n'en auray d'autres’, staat er op het voetstuk: het was een voortreffelijk ridder en allerminst een ‘esprit frondeur’.

Zodra men in Grenoble rondgaat in een van de open rijtuigjes met een paard ervoor, die hier nog niet zijn afgeschaft en die in tegenstelling tot de concurrerende taxi's nu als ‘voitures hippomobiles’ staan opgeschreven, wordt men getroffen door het werkelijk gloednieuwe karakter van Stendhal's beroemdheid. Het centrum van de stad heet place Victor Hugo; het is een vriendelijk maar niet heel mooi plantsoen, met een romantisch beeld, niet van Hugo, maar van Berlioz erin; daar vlakbij vindt men een restaurant Victor Hugo, een hotel Victor Hugo - in een heel andere straat dan het restaurant - en waarschijnlijk zoveel andere getuigenissen als men maar verwachten kan van deze stevig gevestigde beroemdheid, die voor Frankrijk bijna is wat Victor-Emmanuel en Garibaldi voor het italiaanse stadsschoon geworden zijn. Men hoeft Victor Hugo hier niet te zoeken, terwijl men enige moeite heeft met het ontmoeten van Stendhal. Vóór het museum heeft men hier toch een straat naar hem genoemd: een foeilelijke, karakterloze, gelukkig wat afgelegen straat, waarop men lezen kan: *Beyle-Stendhal* (*écrivain*). Onmiddellijk daartegenaan een rue Fantin-Latour, waarbij men onnodig heeft geacht te vermelden, dat deze beroemdheid schilder was; aan de rivier vindt men een quai Jongkind, evenmin met vermelding van beroep op het bordje. Als Beyle-Stendhal zijn indruk over zijn straat had moeten geven, hij had die zeker uitgedrukt in de woorden: ‘morne et bête’. In een ander verborgen straatje een klein en bescheiden eethuis dat zich naar hem genoemd heeft; een eethuis dat men in Italië een ‘trattoria’ zou noemen en waar men dikwijls lang niet het slechtst bediend wordt. Maar hier in Grenoble, ondanks de

vergelijking met Italië die zich, niet in het ski-seizoen maar in dit jaargetijde, voortdurend opdoet: zelfde schaduwrijke, koele, bochtige straten die opeens zich openen op een plein vol zon, met een fontein, een opvallend beeld, de gevel van een kerk of een middeleeuws gebouw - in Grenoble houdt de goede keuken op beneden de prijs van 15 francs voor het menu à prix fixe. Voor 15 francs geniet men hier van een smeuïge, zelfs overdadige tafel, waardoor men zich gemakkelijk de corpulentie van Henri Beyle verklaren kan; zodra men omlaag gaat, wordt de keuken grillig, bij het onvriendelijke af. (Op het ogenblik dat wij dit schrijven hebben wij nog geen proef genomen in het etablissement Stendhal.)

Het geboortehuis van Beyle is te zien in de straat Jean-Jacques Rousseau, een nieuwe naam voor de rue des Vieux-Jésuites. (‘Pourquoi ce rhéteur de Jean-Jacques?’ veronderstelt een stendhaliaan dat Stendhal gevraagd zou hebben, vergetend dat hij niet won, maar ook niet verloor bij de ruil!) Het is een doodgewone ouderwetse gevel, boven een nauwe en lage gang, die zich nu opent tussen twee winkelruiten, waarin kazen en fruit opgestapeld liggen, en die vroeger misschien niet vrolijk, maar nu bepaald luguber is. Stendhal's geboortehuis is nu eenvoudig een vuile armeluiswoning, in een straat, die gemakkelijk in een mindere buurt had kunnen liggen van bijv. Turijn. (Grenoble ligt op de kaart ter hoogte van Turijn, men is geneigd dit te vergeten.) Maar als men de hoek van het straatje omslaat, komt men in een betere straat, vol grotere winkels; hier heeft een zeer behoorlijke boekhandel in deze dagen zijn uitstalraam gevuld met allerlei edities van Stendhal: de compleetste van Martineau (*Le Divan*), want die van Champion is te zwaar van geleerdheid en te duur; de doodgewone lelijke deeltjes van Calmann-Lévy, goedkoop maar met veel minder betrouwbare teksten; voorts allerlei boeken over Stendhal, tot de *Ernestine* toe, die door Stols in ons land gedrukt werd, en allerlei *Stendhaliana*-brochuretjes van véél te hoge prijs. Het aardige is, dat deze uitstalling plaatsheeft precies tegenover het huis waar de jonge Beyle in Grenoble

het gelukkigst moet zijn geweest: dat van zijn grootvader Gagnon. Dit huis vormt de hoek van de straat en van de place Grenette, waar Beyle als scholier een aanslag pleegde op de 'Arbre de la Fraternité': de boom is weg, wat men nu nog op de place Grenette ziet is een niet onaardige fontein. Men heeft tevergeefs geprobeerd het Stendhal-museum in het oude huis der Gagnons in te richten: beneden heerst er nu de al te beroemde winkel *Innovation*; wat de verdere bewoners van het werkelijk grote huis doen, is mysterieuzer; de bovenkant moet vrijwel onveranderd zijn gebleven en de kenners weten van buiten aan te wijzen achter welk raam de oude Gagnon zijn studeervertrek had.

Over de place Grenette komt men dadelijk in de stadstuin. Dit was een van de geliefde plekjes van Stendhal: hier zat hij op het terras om het water van de Isère te zien voorbijstromen, met de bergwand op de achtergrond, die, zegt men, ergens het profiel vertonen moet van Napoleon. Hiernaast zweeft ook een ander terras, dat de achterkant vormt van het huis Gagnon: een soort hangende tuin, vol groen in een houten rasterwerk, maar alleen van beneden te zien voor vreemdelingen zonder introductiebrief voor de huidige eigenaar, - en men moet het dan bezichtigen over de muur en het dak heen van een bewaarschool. Sinds men in Parijs in de tuin van het Luxembourg een monument voor Stendhal heeft opgericht, heeft Grenoble het voorbeeld gevolgd: in deze stadstuin moet ook een duplicaat van het parijse monument staan. Waar? Men loopt door de bekoorlijke tuin, veel meer verborgen ook, maar zoveel rijker aan sfeer, aan schaduw, aan werkelijk karakter dan het centrum dat naar Victor Hugo is genoemd. Men ontmoet een borstbeeld van een paarsachtige stof, met een treurende vrouw in grafgewaad als schildwacht er tegenaan, maar het stelt allerminst Stendhal voor: het is een generaal die gevochten moet hebben in Algiers, in de Krim, in de italiaanse en frans-duitse oorlog. Een scheve kepi op een veldwachtersgezicht, onzegbaar verslagen achter de would-be spottende krul van de snorren. De generaal interes-

seert ons niet, al heeft hij zich misschien prachtig geweerd bij Rezonville en Saint-Privat. Iets verder in een sierlijk en klassiek aangelegd bloemperk staat met een lange knots als een geweer op de schouder, heel opvallend, een beeld van Hercules. De muziekkoepel in het midden van de tuin, op het terras boven een café, het aardigste en het rustigste misschien van Grenoble, overal schaduw, maar men bespeurt niets van Stendhal. Eindelijk als men het boventerras volgt, teruglopend nu om de tuin weer uit te gaan, wordt men getroffen door een rechthoekig stuk steen dat boven de rij kleine zuilen van de balustrade uitkomt: men loopt haastig het terras af en ziet een soort opgerichte grafsteen boven een stijf bassin dat met kiezel volligt; in die steen een medaillon: het profiel van Stendhal dat Rodin naar het medaillon van David d'Angers heeft gemaakt, met een humoristische plooi in de mond en een neus die tegelijk langer en dikker is.

Aan de overkant van de tuin bespeurt men van hieruit, als men goed kijkt, de zwevende ‘treille’ weer van het huis Gagnon: moet men daarin de reden zoeken van deze verholen plek?... Tussen ‘treille’ en gedenksteen, een beetje rechts, staat een vespasienne: een van de talrijke in deze stad. Het profiel glimlacht, en wendt zich trouwens resoluut van het beoogde uitzicht af. Is de glimlach voor Grenoble's manier van eren? Men kan iets vriendelijkers bedenken: Beyle kijkt misschien naar de straat waar hij als jongen Mlle Kably van het Stadstheater, zijn eerste grote passie, zag voorbijgaan. Hij zag haar op een dag dit park binnenkomen en kende maar één beweging: hard weglopen, gebukt achter deze zelfde rij van kleine zuilen misschien... men zou het moeten opzoeken in *Henri Brulard.*

Het park ligt tegelijk lieflijk en waardig in de schaduw van zijn platanen- en kastanjebomen: het heeft de romantische deftigheid behouden van oude badplaatsen en seizoen-oorden, van Spa bijv.; meer dan een andere plek in Grenoble verdient het verenigd te worden met de nagedachtenis van Stendhal.

Grenoble, *10 Mei 1934*. - Het museum voor Stendhal, dat niet ingericht kon worden in het oude huis Gagnon, is nu, op voorstel van dr Léon Martin, burgemeester van Grenoble en stendhaliaan, ondergebracht in een gebouw, dat aan de stad toebehoort, in de rue Hauquelin. De wijk is oud, en een curieuze bijzonderheid mag heten, dat het tegenwoordige museum eens een kapel is geweest en de rest van het gebouw een kloosterschool voor jonge meisjes. Wonderlijke plaats voor iemand, die als kind reeds het priesterschap haatte in de persoon van zijn leermeester l'abbé Raillane, en die tot aan zijn dood bekend stond als een vijand van de kerk, een godloochenaar, wiens stopwoord in deze aangelegenheden was: 'Ou il n'existe pas, ou il est méchant'.

De publicatie, door Casimir Stryienski, van *Vie de Henri Brulard*, was nodig om een grotere kring mensen te doen begrijpen hoe een groot en goed hart Beyle bezat, hoeveel 'espagnolisme' naast zijn ironie ging, hoeveel gekwetste gevoeligheid naast zijn zogenaamd cynische levenswijsheid. De beylisten beschouwen *Henri Brulard* dan ook als zijn meesterwerk, terwijl dat voor de stendhalianen meestal door *Le Rouge et le Noir* wordt vertegenwoordigd.

De opening van het museum op 5 Mei l.l. heeft plaatsgehad in een betrekkelijk kleine kring: de burgemeester van Grenoble, dr Martin, de onvolprezen ontcijferaar van Stendhal's teksten Henri Martineau, een andere ontcijferaar en befaamd Stendhal-kenner Henri Debraye, secretaris van het Stadhuis te Grenoble, de zeventigjarige Zwitser Charles Simon, die het woord voerde voor de buitenlandse Stendhal-bewonderaars, en de conservator van het museum, Louis Royer, voerden het woord. De burgemeester vooral vestigde nogmaals sterk de aandacht op het misverstand tussen Beyle en Grenoble en op Beyle's liefde voor de landstreek.

In het museum valt, na de portrettencollectie van de andere dauphinese beroemdheden in de voorzaal, een meer dan levensgrote buste in wit marmer van Stendhal op, door Pierre Lenoir: deze buste is beminnelijk, en zelfs wat al te zachtmoe-

dig van uitdrukking, hoewel geheel geïnspireerd op het bekende portret door Dedreux-Dorcy, en voor het profiel zich verenigend met de opvatting van Rodin. Alle portretten van Stendhal zelf zijn in het museum bijeengebracht: weliswaar niet altijd als oorspronkelijk schilderij, maar bij het ontbreken daarvan door een goede reproductie. Een ontgoocheling voor sommigen is de onechtverklaring van het z.g. Henri Brulard-portret, dat Stendhal weergegeven zou hebben op zijn 17e jaar. Men vindt een kleine foto ervan bij andere reproducties van onechte of posthume Stendhal-portretten, en het is het enige, dat men betreuren kan: men had zich Beyle zo kunnen voorstellen, even vóór hij de dragondersuniform aantrok in Italië (het tijdstip, waarop *Henri Brulard* afbreekt), en de ganzeveer in zijn hand kon gewezen hebben of op zijn werk in de bureau's van zijn neef Pierre Daru, of op de onafgemaakte toneelstukken à la Molière, waarmee hij toen dacht zijn literaire roem te zullen verwerven.

Het oudste authentieke portret van Stendhal is van 1807 en geeft hem weer op zijn 24e jaar: hij is er reeds corpulent, maar heeft weinig van de vriendelijke ironie op de oudere portretten. Het is van Boilly en werd voor 120 frs in één séance geschilderd; Beyle liet het maken om zijn latere maîtresse ‘Mme Palfy’ (in werkelijkheid Mme Pierre Daru) aan te sporen tot het laten maken van haar portret door dezelfde schilder: d.w.z. zonder de plaag van het lange poseren. Twee profielportretten, volgens het procédé van een ‘physionotrace’ zijn van hetzelfde jaar. Het profiel is door een instrument op papier gebracht en daarna met crayon opgewerkt; was de methode goed, dan zou men hier zekerheid kunnen opdoen over de neus van Stendhal, die iets dikker is dan op het medaillon van David d'Angers, maar veel bescheidener van proporties blijft dan bij Rodin. Op deze portretten - waarvan het ene trouwens een verkleinde repliek is van het andere - ziet men Stendhal het meest als dandy: door de houding van het hoofd, de zwier van het haar, de revers van de jas, de opgolvende witte das.

Het volgende portret, chronologisch, is dan dat van David d'Angers, en van 1829; Beyle is dan 22 jaar ouder geworden, dus 46; het haar is gedund, de mond geestiger geworden, de wang ronder. Een gesupposeerde caricatuur door Henri Monnier, getiteld ‘Monsieur de Fongeray’ doet inderdaad sterk aan hetzelfde profiel denken, maar is te oud, tè kaal en tè buikig: zo kan hij eerst geweest zijn tegen het eind van zijn leven, als consul te Civita-Vecchia, op een dag in de harde wind, toen zijn pruik was afgewaaid.

De volgende portretten zijn van zijn 52e jaar: het ene, waarvan hier alleen de reproductie hangt, is in het bezit van de heer Bucci van Civita-Vecchia, zoon van de antiquair, die een van de weinige mensen was met wie Beyle daar omging; het origineel hangt in het huis waar Stendhal als consul woonde. Het schijnt te Rome gemaakt te zijn door Jean-Louis Ducis en heet ‘fort ressemblant’; het is ongetwijfeld een van de aardigste portretten, zo niet het aardigste, van Stendhal. Hij is hier in burger, met ‘een zwarte das, die zijn hemd verbergt’ en zijn stok met gouden knop (thans eveneens in het bezit van de heer Bucci) in zijn hand. Het gezicht is vol en tegelijk vriendelijk en pittig; de mond vol ‘bonhomie’ en geestig, de ogen klaarwakker en het geheel geeft ongetwijfeld het uiterlijk van een man van geest, maar met niets van het ‘air méchant’ dat men bijv. bij Voltaire telkens opmerkt. Stendhal zei soms van zichzelf, dat hij er uitzag als een italiaanse slager; dit portret doet die opmerking begrijpen, als men zijn vaak onbarmhartige zelfspot en zijn buitensporige liefde voor alles wat maar italiaans was, in aanmerking neemt; maar veeleer doet het denken aan een postillon uit die tijd: de intelligentste en onderhoudendste dan, die men zich denken kan. Een ander portret hangt hier in de originele olieverf en is uit hetzelfde jaar; het geeft Beyle weer in consuls-uniform, met het Legioen van Eer op de jas. Het lijkt op het andere, maar de oogleden zijn zozeer anders gezien, dat van de uitdrukking, die het portret daar zo charmant maakt, hier veel minder te bespeuren is. Dit meest ‘officiële’ portret van Henri Beyle heeft lange tijd toe-

behoord aan zijn vriend Prosper Mérimée, die het later aan keizerin Eugénie gaf ‘om haar aan haar grote vriend te herinneren bij wie zij als klein meisje op de knie gezeten had’. Het wordt toegeschreven aan prins Demidof, en is een van de belangrijkste bezittingen van het museum: 1e als origineel schilderwerk natuurlijk; 2e (nu nog), omdat het de laatst ontdekte beeltenis en dus de minst bekende is.

Een nog veel minder bekende tekening - van Wicar - die misschien één of twee jaar eerder gemaakt werd, is voor de Stendhal-iconografie zeker van nauwelijks minder belang; deze tekening is knap, in het fors-en-toch-sierlijke genre, de gelijkenis moet op een impressie berusten, want het voorhoofd is hier laag en het gezicht heeft iets neger-achtigs, dat aan een dikkere Poesjkin denken doet. Een caricatuur van Stendhal door Alfred de Musset, gemaakt tijdens een reisontmoeting op de Rhône, toen Stendhal naar zijn post in Civita-Vecchia terugkeerde en Musset in gezelschap van George Sand naar zijn zo dramatische belevenis te Venetië ging, is bekender; men ziet er Stendhal min of meer aangeschoten dansen, met laarzen, een ruime mantel om het lijf en een bolivar op. George Sand vond hem bij die gelegenheid ‘quelque peu grotesque et pas du tout joli’; Musset had meer sympathie voor hem, zoals Stendhal trouwens voor Musset. Terwijl men er bijna zeker van kan zijn - dit karakter in aanmerking genomen -, dat hij zich door ‘la femme Sand’ (later schrikbeeld ook van Baudelaire) van zijn minst voordelige zijde heeft willen laten zien. Een andere vlugge krabbel is van Stendhal zelf (op het manuscript van *Lucien Leuwen*) en geeft zijn profiel met een bril op: ‘lunettes d'yeux devenus plats’, met de notitie dat hij die bril droeg van 1 september 1835 af.

Van Dedreux-Dorcy vindt men dan het bekende schilderij - wederom het origineel, vroeger in het Museum van Grenoble - en een gouache, die de schets geweest is voor het olieverfportret. De gouache is aangenaam van kleur, maar onbeduidend qua fysionomie; het grote portret moet daarentegen opvallend juist zijn geweest voor één van de vele uitdrukkingen

van Stendhal. Hij is er om en bij de 55 en heeft al de ringbaard van zijn laatste portret (door Sodermark); de blik is tegelijk wantrouwig en sentimenteel, ontgoocheld en onuitroeibaar romantisch, de mond glimlacht; het geheel moet nauwkeurig overeenstemmen met de gemoedstoestand van de schrijver van *La Chartreuse de Parme*: het is een mengeling van spijt en verlangen, de ironie van op Mosca te lijken en Fabrice te hebben willen zijn... Dan nog de reproductie van een repliek van ditzelfde portret, waarvan het origineel toebehoort aan de comtesse de Gramont: met een veranderde blik, schamper en opgewekt, en veel minder aantrekkelijk. En tenslotte het laatste portret door Sodermark - wederom als foto, het origineel is in het Museum van Versailles - waarop Stendhal 57 is, twee jaar voor zijn dood dus gemaakt, en waarop de uitdrukking er vooral een is van levenswijsheid en rust. Dit portret is misschien het meest gereproduceerd en verspreid; Stendhal zelf vond het een meesterwerk.

De portretten van Stendhal zijn omgeven door portretten van mensen, die hij gekend heeft; ze hangen er ongeveer in de chronologische volgorde van zijn biografie. Er zijn foto's, reproducties, gravures, tekeningen, en vaak de kleinste van personages, die ons interesseren, terwijl onbelangrijke passanten er in groot-formaat en in olieverf hangen. Er is met grote zorg naar gestreefd om zoveel mogelijk fysionomieën en localiteiten bijeen te brengen, die het leven van Stendhal illustreren, en aan de lacunes ziet men eerst goed hoe moeilijk dit geweest moet zijn. Maar de bezoeker is dankbaar voor al wat hier voor hem beeld wordt, ook voor de vele foto's van landschappen, waar Beyle vertoefd heeft; de omstreken van Grenoble vooral hebben vele foto's; Italië werd weergegeven in gravures, voor het grootste deel Milaan. Charmant is een klein schilderij van het stadspark van Grenoble in 1789 door Stendhal's tekenmeester Jacques le Roy.

Wat de lacunes betreft, er zijn er al dadelijk in de familiebeeltenissen: men ziet daar de beminde grootvader Henri Gagnon, de zusters Pauline, van wie Stendhal veel hield, en Zé-

naïde, die ‘tot het andere kamp behoorde’, maar men vindt noch de oud-tante Elisabeth, bij wie hij zijn espagnolistische ideeën opdeed, noch de verfoeide tante Séraphie, noch zijn niet minder verfoeide vader Chérubin Beyle, noch de libertijnse oom Romain; daarentegen wel vele portretten van diens zoon Oronce, ofschoon Stendhal die alleen maar gekend heeft als tweejarig kind.

Veel portretten van de vrienden uit zijn later leven, die men uit zijn geschriften zo goed kent, zodat men met vreugde hun gezichten ziet: Crozet, die Stendhal aan verschillende beschrijvingen hielp, de Bérenger, die in 1813 bij Dresden sneuvelde, de Barral, Martial Daru (jongere broer van Pierre), die Beyle's gids was bij zijn eerste bezoek aan Milaan, de Mareste, die hij later te Parijs dagelijks zag en over wie zoveel staat in *Souvenirs d'Égotisme*, Victor Jacquemont, die jong in Indië stierf en hem het voorbeeld ‘Félicie’ gaf voor *De l'Amour*, Claude Fauriel, die hem voor hetzelfde boek inlichtte over de liefde in Arabië, Sutton Sharpe, Mérimée en Domenico Fiore, veel ouder dan hij, maar wie hij sommige van zijn eerlijkste brieven geschreven heeft. Leermeesters, geleerden, toneelspelers, beroemde tijdgenoten en toevallig geziene maar representatieve mensen wisselen elkaar af, en steeds doet het overbodige de lacunes niet vergeten.

Evenzo in de portretten van vrouwen van wie Beyle gehouden heeft: men vindt hier een miniatuur van zijn jeugdliefde Victorine Mounier, en een van Minette de Griesheim (maar geen Mlle Kably en geen Mélanie Guilbert), de reproductie van een galaportret van Mme Pierre Daru, en een van de Salome van Luini (met het hoofd van Johannes de Doper), waarin Stendhal de trekken wilde herkennen van de zes jaren platonisch beminde Métilde Dembowski; Alberte de Rubempré, die hij niet langer dan een maand bemind heeft (maar geen Angela Pietragrua), een foto van een borstbeeld van Clémentine Curial, en tenslotte Giulia Rinieri de'Rocchi, het model waarschijnlijk voor Mathilde de la Mole. Volgens het proces Berthet, waaraan Stendhal de geschiedenis van *Le Rouge et le*

Noir ontleende, zou Mathilde moeten zijn een Mlle de Cordon, maar volgens een brief van Mérimée zou bovendien nog een zekere Mary de Neuville, die zich in 1830 liet schaken, het prototype hebben kunnen zijn. De geschiedenis van de modellen is nog lang niet uitgevochten: zo was Mme Michoud, de burgemeestersvrouw van Brangues, die in het proces Berthet de rol van Mme de Rênal vervulde, een heel ander karakter dan Mme de Rênal, en wie is het prototype dan van dat vrouwenkarakter? Er is een documentaire maar ook een psychologische kant aan dit soort constructies.

De rest van het museum, dat, hoewel klein, reeds nu alleszins interessant is, bestaat uit vitrines, waarin manuscripten en eerste edities, en foto's van tekeningen van Stendhal zelf (uit *Henri Brulard* voor het grootste deel), meestal plattegronden, op een enkele uitzondering na, zoals de pennekrabbel waarop het jongetje Beyle op een trapje voor het bord staat, sommen uitrekenend voor een leraar, die in een brede fauteuil zit weggedoken.

Grenoble is een aantrekkelijkheid rijker geworden voor wie deze stad niet alleen om de wintersport bezoeken; misschien hebben de stichters van het museum zelfs geen ongelijk, wanneer zij in deze ex-kapel een verzameloord willen zien van alle Stendhal-clubs in de toekomst. Misschien ook zal de echte Beyle-vriend alleen incognito zijn hulde willen brengen aan de man, die eens schreef, dat alleen Mérimée, Fauriel en hijzelf geen charlatans waren in de literatuur.

Stendhal: *Théâtre.* Établissement du texte et préfaces par Henri Martineau

De onvermoeide Martineau heeft ook deze drie delen uit de manuscripten in Grenoble opgegraven en voor de eerste maal Stendhal's toneelstukken uitgegeven: dat is de indruk op het eerste gezicht. Vooral de titels, die achter elkaar op de omsla-

gen werden afgedrukt, werken hiertoe mede; men ziet daar zelfs een *Hamlet* staan, als gold het een vertaling of bewerking door Stendhal van Shakespeare, of een eigen behandeling van hetzelfde onderwerp. Maar hier merkt men misschien wel het vlugst wat de werkelijkheid is: onder het opschrift *Hamlet* zijn een aantal aantekeningen bijeengebracht van tezamen nog geen dertig van deze kleine bladzijden. Het is inderdaad het voornemen tot een eigen tragedie. Men leest gretig verder - en vindt geen spoor, bij Stendhal, van Hamlet als aarzelende intellectueel: hij is bij hem een prins vol ridderlijke eigenschappen, die dapper samenzweert tegen de moordenaar van zijn vader, hoewel die moordenaar bovendien de vader is van de vrouw die hij liefheeft, want om de situatie met recht dramatisch te maken, werd hier van Ophelia de dochter van Claudius gemaakt. Hamlet wordt dus geslingerd tussen vaderliefde en gewone liefde, Ophelia evenzo, en het geheel doet denken aan de geforceerde spanningen van *Le Cid.* In het slotbedrijf meende de dramaturg-in-spe de pakkendste ontknoping te hebben gevonden: Hamlet daagt op aan het hoofd van de overwinnende samenzweerders om Claudius te doden, maar Claudius, zonder aarzelen, bedreigt zijn eigen dochter Ophelia met een dolk, uitroepende: ‘Durf je vader nu eens wreken!’. Hamlet deinst af (dit althans is de laatste opvatting). Om het geheel waarschijnlijk te maken, wilde Stendhal de handeling doen plaatsgrijpen in Polen, ‘dans le temps des moeurs les plus chevaleresques’.

Tot zijn verontschuldiging moet men zeggen, dat hij 19 jaar was. En tot een uitvoering van zijn ontwerp kwam het niet, omdat hij in een ander toneelstuk de vondst van zijn slotbedrijf al vond toegepast.

Het hele pak beschreven papier, dat in drie delen Stendhal's *Théâtre* heet te zijn, heeft in werkelijkheid heel weinig uitstaande met een dergelijk hoofd, zoals men dat aantreft in de verzamelde werken van Dumas père of Balzac: de titels zijn verlokkend genoeg, maar een oppervlakkige studie doet al zien, dat hier geen enkel speelbaar of zelfs geheel afgewerkt

stuk te vinden is, behalve een vertaling van Goldoni's *Zélinde et Lindor.*

Selmours is een uiterst pril werkje, naar een novelle van Florian: een paar losse scènes van een roerende onhandigheid. *Les Quiproquo* en *Le Ménage à la Mode* zijn scenario's en niet van de beste. *Ulysse* is gelukkig niet meer dan een voornemen om een brok van de *Odyssee* op de planken te brengen; *Brutus* is een vertaling van een zeer kort fragment uit Alfieri; *Philippe II* evenzo, maar hier is het fragment nauwelijks twee bladzijden groot. *Les Médécins* is weer een onaf scenario; wat onder het hoofd *La Maison à deux Portes* staat, is zelfs dat niet, maar waarschijnlijk een vermomd billet doux, of liever billet amer, in verband met de actrice Mélanie Guilbert. *La Comtesse de Savoie* is een résumé, in toneeltjes verdeeld, van een roman van Mme de Fontaines. *Torquato Tasso* verenigt een paar aantekeningen om van deze dichter een dramatische figuur te maken en vertegenwoordigt Stendhal's laatste ingeving om voor het toneel te werken. Het is niet zeker, in welk jaar hij deze ingeving noteerde, maar waarschijnlijk dateren ook deze bladzijden van voor zijn eerste roman, *Armance* (1827).

Stendhal was 44 jaar toen hij zijn talent van romancier ontdekte; hij was 14 toen hij zich verbeeldde een toneelschrijver te zullen zijn, die de gelijke kon heten van Molière. Om uit Grenoble weg te komen, dat hij als kind al verfoeide, legde hij zich toe op de wiskunde; maar zodra hij in Parijs was, verwaarloosde hij dit vak. De wiskunstige vorming van zijn geest kwam hem echter goed te pas; hij berekende met de grootste ijver alle effecten, invallen, constructies, waardoor hij beroemd zou kunnen worden: als toneelschrijver, aangezien hij zich dat in het hoofd had gezet. Zijn voorbeelden waren Molière en Goldoni voor de komedie, Shakespeare en Alfieri voor de tragedie, hoewel hij zich telkens voorhield, dat hij voor de tragedie niet geschikt was.

Behalve het *Journal*, dat van begin tot eind een van de belangrijkste bijdragen is tot kennis van Stendhal, hield hij enige

schriften bij vol voornemens, recepten en ideeën; een deel daarvan vult de eveneens door Martineau uitgegeven *filosofia nova*, welke onder de hoofdtitel *Pensées* evenzeer tot misverstand aanleiding geven kan als dit *Théâtre.* In werkelijkheid komen al deze publicaties op hetzelfde neer: zij zijn in de eerste plaats belangrijk omdat zij een kijk geven op de werkwijze van Stendhal, op de koppige, tegelijk slordige en nauwgezette manier, waarop hij zijn ideeën vervolgde, afbrak, weer opnam, tienmaal over bekeek, telkens rekenend, telkens met zichzelf alle voor en tegens besprekend, alle kansen overwegend op mislukking en succes. Als scheppend kunstenaar komt met dat al het talent voor Stendhal flink laat; maar dat het toen zo als vanzelfsprekend kwam en zo precies in overeenstemming met zijn mogelijkheden, moet voor een groot deel te danken zijn aan dit rusteloze voorwerk.

Als toneelwerk beschouwd, kan men al het voorgaande negéren. Twee fragmenten zijn belangrijker; het eerste is een bedrijf van een komedie, die *Il Forestiere in Italia* heet en waarin men een gegeven aantreft, dat ook de Stendhal van *Rome*, *Naples et Florence* grotelijks bezighield: het verschil tussen de fransman en de italiaan, de franse gratie, die voor het grootste deel uit arrogant scepticisme en lichte geest bestaat, en de italiaanse ‘bonhomie’, die ieder ogenblik vervallen kan in de somberste jaloezie en wraakgierigheid. Het tweede fragment is uit een komedie, die *La Gloire et la Bosse* zou heten, en vooral belangrijk, omdat Stendhal hier een zelfportret heeft gegeven in een luchtig-wijze toon, en toch enigszins te vergelijken met het meesterlijke zelfportret als Roizand in het eveneens onaffe romanfragment *Une Position Sociale.* Stendhal als de schrijver Gélimer, die in een salon komt en zich door zijn opgewekt gezond verstand niets dan vijanden maakt onder de collega's-bentgenoten, is een amusant brok psychologische literatuur, ook als men het niet tot stand komen van de komedie als zodanig nog geenszins hoeft te betreuren.

Slechts één toneelstuk heeft Stendhal zover afgekregen, dat men het, desgewenst, met behulp van enkele aanvullingen en

retouches, zou kunnen vertonen: het stuk *Les Deux Hommes*, dat hem bezighield van zijn 19e tot zijn 21e jaar ongeveer, waarvan hij een eerste lezing in proza schreef en waarvoor hij ook nog de meeste verzen wist te ontwringen aan een lier, die altijd hopeloos stroef en gebrekkig bleef. Stendhal worstelend met de wetten van de alexandrijn bleef voortdurend een heroï-komisch geval, maar hier brachten zijn ijver en toewijding het bijna tot inspiratie. De prozalezing blijft niettemin verre te verkiezen; en van werkelijk belang zijn alleen de toegevoegde aantekeningen, waarin de karakters door de auteur worden bekeken, tegen elkaar afgewogen en voor zichzelf bij voorbaat geadministreerd. Het gegeven was ditmaal opvoedkundig: een conflict tussen twee jonge mannen, van wie de ene een ‘natuurlijke’ opvoeding zou hebben gehad, d.w.z. een nobel en eerlijk vrijdenker zou zijn geworden, de ander een libertijn en hypocriet tegelijk, opgevoed in de weldenkende milieu's van die tijd, d.w.z. zich bij alles afvragend wat ‘de wereld’ ervan zeggen zou en uitsluitend rekening houdend met zijn eigen ijdelheid. De eerste figuur, als het ware de toepassing van Rousseau's opvoedkundige roman *Emile* op Stendhal zelf, moest de hoofdfiguur blijven, zodat Stendhal bewust alle andere figuren, ook die van zijn tegenpool, kleiner moest houden, ook waar zij dreigden hem meer te interesseren dan hij aanvankelijk dacht. Zijn belangstelling ging bovendien steeds meer naar de opvoeder van de antipathieke jonkman, een geestelijke, in wie hij - ook al in de lijn van Molière - de Tartuffe van zijn eigen eeuw wilde tekenen en die in werkelijkheid terug te brengen is tot zijn jeugdhaat voor een opvoeder onder wiens tyrannie hij zelf in Grenoble geleden had, de haat die hij nooit vergeten zou voor de jezuïet Raillane. (In de figuur van een filosofische oom zou men dan misschien een herinnering moeten zien aan zijn sympathieke grootvader Gagnon.)

Deze Tartuffe: de jezuïet, die zich tegen al de vrijheid keert, door de 18e-eeuwse filosofen aangebracht, wordt voor Stendhal langzamerhand zozeer van belang, dat hij het toneelstuk

Les Deux Hommes letterlijk uitspringt, om een apart toneelstuk voor zichzelf te eisen. Hier krijgt men dan een lijvig pak aantekeningen, een jarenlange studie vol herhalingen, naast een paar tenslotte zeer onbeduidende toneeltjes, voor de satirieke komedie *Letellier.* Het model voor Stendhal was hier voornamelijk de literator Geoffroy, bestrijder van alle filosofen en anti-despoten, die zich scheen voor te nemen Voltaire uit de herinnering van het 19e-eeuwse Frankrijk te vegen en hem zodoende te evenaren als ideoloog voor een nieuwe gemeenschap en een herboren vaderland. Geoffroy en Chateaubriand waren altijd, ideologisch en literair, vurige antipathieën van Stendhal; in zijn komedie *Letellier* maakte hij zich op, hen in het publiek te ridiculiseren, zozeer, dat iedereen zich zou afvragen, wie de toneelschrijver kon zijn, die meer geest vertonen kon dan Geoffroy in al zijn feuilletons. De wijze, waarop de geheel onbekende Stendhal, tussen zijn 23e en 25e jaar, zich voorbereidt om deze strijd te winnen, is op zichzelf een psychologisch document van betekenis; en de aantekeningen van *Letellier* vooral kunnen de ware stendhaliaan schadeloosstellen voor het feit, dat hij zich tenslotte geheel en al in zijn bestemming en middelen vergiste en hoogstwaarschijnlijk altijd een zeer middelmatig toneelschrijver gebleven zou zijn. De studie voor de lage intriganten in *Les Deux Hommes*, in *La Gloire et la Bosse* en in *Letellier* is ongetwijfeld van nut geweest voor de voortreffelijke portretten van dit mensensoort in Stendhal's latere romans: de notabelen en mannen-van-de-wereld in *Le Rouge et le Noir*, de politici in *Lucien Leuwen*, de parvenu's in de voortreffelijke, hoewel eveneens onvoltooide novelle *Féder ou le Mari d'Argent.*

Niets wat Stendhal geschreven heeft, laat zijn lezers onverschillig; ook deze drie delen *Théâtre,* die zo weinig geven van wat zij schijnen te beloven, hebben een onmiskenbaar belang. Men zou misschien kunnen verlangen, dat Martineau wat meer geschift had, men kan uitzien naar een *keuze* uit dit alles, waaruit alle herhalingen, al de inderdaad onbelangrijke bladzijden verwijderd zullen zijn, maar in afwachting daarvan

moet men zich dankbaar betonen voor alles wat uit het mysterie van de quasi-onleesbare handschriften in Grenoble in heldere drukletters onder de ogen van het publiek wordt gebracht.

'*Onderschatting en overschatting*'
Enquête in 'Het Vaderland' beantwoord

[Vragen:

1. *Zijn er volgens uw inzicht in de Nederlandse literatuur schrijvers of boeken, ten aanzien waarvan gij meent te mogen constateren, dat zij stelselmatig overschat worden?*
2. *Zijn er volgens uw inzicht in de Nederlandse literatuur schrijvers of boeken, ten aanzien waarvan gij meent te mogen constateren, dat zij stelselmatig onderschat worden?*]

Antwoord:

De vraag lijkt mij slecht gesteld omdat, wanneer er van een *traditie* sprake is, er ook van een *stelselmatige* over- en onderschatting sprake moet zijn, zodra men de traditie zelf critisch begint te bezien. Neemt men deze traditie aan - al ware het als een noodzakelijk kwaad - dan verdwijnt het stelselmatige kwaad om plaats te maken voor acute, bijzondere, voorbijgaande misvattingen, waarvan het in iedere literatuur, en zeker in iedere 'levende literatuur' wemelt.

Ik bedoel, het is van weinig belang te constateren: 'de nederlandse traditie wil dat Vondel een groter dichter is dan Hooft', wanneer daarbuitenom toch aangenomen kan worden dat Vondel een groter dichter *is* dan Hooft. Vóór 1880 was er een overschatting van stichtelijke rhetorica, na 1880 was het met deze overschatting gedaan en men kwam tot een overschatting van iets anders. Maar zijn deze overschattingen 'stelselmatig' te noemen? - hoogstens door een gelijksoortige oorsprong.

Ik zou uitvoeriger op de kwestie ingaan, wanneer ik niet ver-

meende zeer onlangs *het* stelselmatige euvel in onze literatuur te hebben gesignaleerd in een stuk getiteld *Jan Lubbes.* De grote plaats die deze figuur in ons leven en dus ook in onze kunst inneemt, lijkt mij de verklaring van alles wat stelselmatig over- en onderschat wordt in die kunst. Een lijstje van auteurs en titels zou voor mij hierna gelijk staan met een uitvoerige ontboezeming in het klachtenboek, hetgeen slecht stroken zou met het even principiële als algemene karakter dat uw enquête draagt.

En tenslotte: ten opzichte waarvan, deze over- en onderschatting? Binnen ons eigen kader alleen, of ook ten opzichte van het buitenland?

Pierre Maes: *Un ami de Stendhal. Victor Jacquemont*

Het gaat er bijna op lijken dat Victor Jacquemont een ontdekking van Pierre Maes zou zijn. Deze jonge natuurhistoricus en reiziger, die op zijn 31e jaar in Engels-Indië moest overlijden (in 1832), en die bij zijn leven zo weinig publiceerde, is voor het nageslacht beroemd geworden door zijn vrienden Mérimée en Stendhal, door de *Souvenirs d' Égotisme* van de laatste vooral, en misschien - voor betere lezers - door het opmerkelijke, sterk stendhaliaanse verhaal dat hij bijdroeg aan *De l'Amour*, getiteld *Félicie ou Exemple de l'Amour en France dans la Classe Riche.* Men zou dit verhaal gemakkelijk voor een pennevrucht van Stendhal zelf kunnen houden en het pseudoniem van de verhaler, Goncelin, voor een der talrijke en burleske schuilnamen waarmee Stendhal zijn boeken en correspondentie sierde, als de publicatie van Jacquemont's brieven door Pierre Maes niet achteraf had aangetoond met welk een frisheid, een bekoorlijke levenskennis en pretentieloos doorzicht ook Jacquemont - 18 jaar jonger toch dan Stendhal - zich wist uit te drukken.

Pierre Maes, wiens sympathie voor Jacquemont onuitputtelijk blijkt, brengt ons nu dit boek, waarin hij een zeer toepasselijk en verklarend citaat uit Sainte-Beuve als motto heeft gezet: ‘Les citations découpées par la critique dessinent l'homme mieux que si l'on renvoyait au livre. La bonne critique n'est souvent qu'une bordure’. Volgens dit recept laat de biograaf Pierre Maes zich dus kennen als de bescheidenheid zelf, die zich een taak heeft gesteld en daarin zijn enige bevrediging zoekt: de figuur en het korte leven van Victor Jacquemont te doen uitkomen en te belichten op een wijze die er het maximum waarde aan geeft. In dit streven nu is Pierre Maes op onvolprezen wijze geslaagd. De vriend van Stendhal wordt een vriend van de lezer, als zijn biograaf er iets aan heeft kunnen doen; maar het aandeel van Jacquemont aan het boek, en dus ook aan het resultaat in dezen, is belangrijker dan in de meeste gevallen. De briefstijl van Jacquemont is van de beste en geeft hem weer zoals alleen een bepaald soort mensen, geboren ‘mémorialisten’, zich op deze manier weten te geven: men leert hem kennen als het type van de intelligente jonge fransman uit een gecultiveerd milieu van die dagen, d.w.z. tussen de lucide, raisonnerende 18e eeuw (stijl Voltaire-Diderot) en het opkomende romantisme. Romantisch en intelligent tegelijk - ‘un homme d'esprit’ in die tijd betekende: een intelligent mens, en het tegendeel van ‘un sot’ - maar dat deze ‘geest’ toch de richting van ‘geestigheid’ uitgaat (‘brevity is the soul of wit’) is zeker niet toevallig. Evenals Stendhal, die hij zelf wonderlijk genoeg soms voor naief aanziet, kon Jacquemont zich zonder enige geforceerdheid de luxe veroorloven tegelijk aan het leven te geloven en het critisch te bezien. Hij was tegelijk gevoelig en stoïcijns, lucide en romantisch, en zijn korte leven schijnt te evolueren om het centrum van een ongelukkige liefde die hem tot een groot reiziger maakte. Hij was met Chateaubriand een der eerste exotische franse auteurs tenslotte, als men het woord auteur niet te groot voor hem vindt, ondanks de schijn die wil dat een posthuum uitgegeven correspondentie niet met romans of historische werken vergeleken kan worden.

Men krijgt uit dit boek, nauwelijks minder goed dan in de *Souvenirs d' Égotisme*, een beeld van het parijse leven in de eerste helft der 19e eeuw: de liefde voor 'bonhomie' in de italiaanse zin, d.w.z. van kout vol 'ziel en geest', met een minimum van engelse etiquette, de overschatting van het 'genie', dat telkens weer gesignaleerd wordt, de ongedwongen omgang met operazangeressen en dergelijke (Jacquemont bemint tot wat men nu neurasthenische uitputting noemen zou toe, de zangeres Schiassetti, vriendin van de grote zangeres Pasta), van tijd tot tijd een duel of de sfeer daarvan, en dit alles omspannend een liefde voor de 'ideologie', meestal psychologisch getint, zoals men ook nu waarschijnlijk alleen te Parijs aantreft. Jacquemont haat Napoleon, de dictator, met een ernst en een hoogheid die hem in dit opzicht inderdaad sympathieker doen uitkomen dan Stendhal, tegen wiens klakkeloze beschuldiging van 'afgunst' Pierre Maes hem met succes verdedigt.

Het tweede deel van het boek geeft een reisbeschrijving die, gegeven de stijl en de persoonlijkheid van de reiziger, en de bijzondere bekoring van het gebied waarmee de reis hem confronteert, als zodanig reeds een hoge plaats zou innemen. Maar waarschijnlijk zal de lezer zich ook hier meer voor Jacquemont interesseren dan voor Engels-Indië, deels om de vriendschap die hij met hem gesloten moet hebben in het eerste deel, deels om de vroegtijdige dood die deze laatste 4 jaar van zijn leven die romantische kleur geven, die voor de lezer van 1934 dubbel onvermijdelijk en wellicht dubbel aantrekkelijk geworden is.

André Gide: *OEuvres complètes V, VI*

Het vijfde deel van deze verzamelde werken begint met het bekende - ook bij ons vertaalde - *Le Retour de l'Enfant Prodigue*, maar heeft als voornaamste inhoud het lange verhaal

La Porte Étroite, dat zich, hoewel het voor sommigen meer ‘pascaliaans’ aandoet dan protestants, het meest voor een nederlandse vertaling eigent. Het is zelfs verwonderlijk dat deze vertaling tot dusver uitbleef. *La Porte Étroite* is wellicht het bewijs hoezeer Gide niet alleen een gevarieerder en groter schrijver is dan Mauriac, maar zelfs op diens terrein zijn meerdere, want het valt te betwijfelen of Mauriac in ernst en ‘ferveur’, in gevoeligheid en beheersing beide, deze sobere, kleine roman in de beste franse traditie, ooit heeft geëvenaard.

De critische artikelen, hier bijeengebracht, zijn een vervolg op de vorige, en evenals deze opnieuw gegroepeerd uit de bundels *Prétextes* en *Nouveaux Prétextes.* Men vindt hier ook, op hun juiste plaats, zijn eerste indringende stukken over Dostojevsky: van 1908 en 1911. Het schijnt dat Gide ook de eerste is geweest om te wijzen op Giraudoux en Romains; of dit hem als eer moet worden aangerekend of niet kan hier buiten beschouwing blijven. Zijn protest tegen de huldiging van Catulle Mendès is veruit het hoogtepunt van zijn critische activiteit in dit deel.

In deel VI vindt men, als begin, de reeks artikelen over nationalisme en literatuur, die Gide als zijn belangrijkste critieken schijnt te beschouwen, en waarin hij in wezen zijn oude polemiek met Barrès hervat, beter toelicht en grondig òver-denkt, maar die heden een nieuwe actuele betekenis hebben gekregen. Zij worden gevolgd door *Quatre Chansons*, verzen die qua lichtheid, soepelheid en doorzichtigheid hun titel volkomen verdienen en als het ware het bewijs leveren dat de aandacht van hun schrijver zich van de poëzie mag hebben afgewend, maar dat zijn gaven, ook op dit gebied, onverzwakt bleven: de poëzie van Gide trouwens drukte zich, ook na het verlaten van het rijm, dringender en sterker uit in de fraaiste bladzijden die hij wellicht schreef, die van *Amyntas.* Het *Journal sans Dates*, dat dan volgt, is eigenlijk een nieuwe reeks *Lettres à Angèle*, d.w.z. dat zijn critisch vernuft hierin des te bekoorlijker, en zelfs doeltreffender, zich uitdrukt, zonder de ge-

wichtiger houding van de ernstige boekbespreking: de onderwerpen zijn bovendien gevarieerd, er is niet alleen sprake van waardebepalingen in de literatuur maar van reizen, en de bladzijden over de dood van Charles-Louis Philippe zijn even waardig als aangrijpend. De lezing die Gide daarna over Philippe hield en die hier als 'inédit' werd bijgevoegd, stelt na het vorige sterk teleur.

Het lange verhaal *Isabelle* vormt de 'parel' van het zesde deel: het is een van de gaafste boeken die Gide ooit schreef, een sfeer van oude en beschimmelde dingen waarin de romantische visie gloeit van degeen die er binnendringt voor een afwezig personage, voor een drama dat, door de romantiek herschapen, eerst alle luister verliest als aan het eind de romanticus met de realiteit wordt geconfronteerd. Het is het verhaal van een 'kristallisatie' voor een heldin die haar naam geeft aan het verhaal, maar zelf erbuiten blijft tot op het alles afbrekende slot; hoeveel maal, en in hoeveel verschillende genres: het kluchtige, het satirieke, het spannend-geheimzinnige, heeft men dit principe sindsdien niet zien toepassen. En dan, ook in *Isabelle* is de poëzie van Gide volmaakt aanwezig, en op zichzelf doordringend genoeg om het te kunnen stellen buiten het slotaccoord dat een paar verzen van Jammes te hulp roept, hoeveel harmonie hierin dan ook werd bereikt.

De *Feuillets* zijn, tussen het meteen voor publicatie bestemde *Journal sans Dates* en het echte, tot dusver ongepubliceerde *Journal*, als een subtiele overgang, maar de grootste charme van deze uitgave is misschien juist, dat deze overgangen voortdurend waar te nemen zijn, dat Gide's werk, ook waar het felle contrasten schijnt op te leveren, door verborgen draden verbonden blijft, zichzelf aanvult, voortzet, en, vooral, in wezen steeds gelijk is. Die enkele mislukkingen daargelaten, krijgt men hier juist duidelijk het inzicht hoe gespannen deze schrijver zichzelf altijd waardig trachtte te zijn; het *Journal* licht toe hoe nauwgezet en onvermoeid zijn bestudering van de materie, zijn oefening van het eigen kunnen, en zijn zich-bewustmaken van de artistieke creatie altijd waren. 'Ik heb

L'Immoraliste en *La Porte Étroite*, die men tegen elkaar wil uitspelen, alleen na elkaar geschreven, omdat ik het niet gelijktijdig doen kon, maar ze gelijktijdig in mij omgedragen', is zijn redenering. Het is trouwens opmerkelijk hoe oppervlakkig deze tegenstelling is, alsof *L'Immoraliste* inderdaad 'immoraliserend' zou zijn geweest zonder meer, alsof men niet een alleszins bevredigende parallel had kunnen trekken tussen de vrouwenfiguur uit *L'Immoraliste*, Marceline, en de heldin van *La Porte Étroite*, Alissa; zelfs tussen de twee mannelijke protagonisten, Michel en Jérôme, is het verschil zeker niet zo groot als men wel aanneemt; zij zijn beiden uit eenzelfde deeg gemaakt, en wat hen in andere vakjes brengt, is voornamelijk dat de ene met een gezond egoïsme realiseert wat de ander zich met lijdzame onhandigheid ziet ontgaan.

Het *Journal* belicht de werkzaamheid van Gide, en dus ook, door de grote gapingen en de lusteloosheid in de notities, zijn morele en fysieke inzinking, na het gebrek aan belangstelling waarmee zijn vorige boeken ontvangen werden; er is een onvruchtbaarheid van bijna 7 jaar, die eerst haar eind vindt na de worsteling waarmee *La Porte Étroite* tot stand kwam. Steeds meer merkt men in het *Journal* dan Gide's preoccupatie met het 'vak', zijn subtiele en rusteloze beschouwingen over aesthetische problemen; men krijgt hier het bewijs dat deze auteur - wat bij hem minder verwonderlijk is dan wanneer men hetzelfde waarneemt bij een stylist als Stendhal - als kunstenaar juist een van de meest bewuste werkers is geweest die men zich voorstellen kan. En naast de aesthetische problemen, ontrolt zijn leven zich in dit dagboek als dat van de typische 'homme de lettres'; vol smaak, voortdurend weetgierig en wantrouwig tegelijk, zich terugtrekkend en anderen weer zoekend; portretten makend die in scherpte en nauwkeurigheid niet onderdoen voor die in het beroemde *Journal* der Goncourts, hoewel met minder dikke penseelstreken opgezet. Eén ding alleen treft als een lacune: er moeten diepere, persoonlijker problemen zijn geweest, die ook nu nog bij de publicatie moesten vervallen; het is onmogelijk zich voor te

stellen dat, bij deze eerlijkheid en dit streven naar helderzien in zichzelf en anderen, de hier nu prijsgegeven terreinen het *complete* dagboek zouden hebben uitgemaakt.

Maurice Magre: *Pirates, flibustiers et négriers*

Maurice Magre, die destijds vermaard was door een soort baudelairiaanse opium-en-zonde-poëzie, die in werkelijkheid slechter was dan die van Rollinat, schrijver vervolgens van verscheidene slechte romans uit dezelfde sfeer, is tevens bekend als een groot en verfijnd lezer en bezitter van een kostbare verzameling reisbeschrijvingen en aanverwante lectuur. Uit deze boekerij nu heeft hij zich opgemaakt een tekort aan te vullen in de piratenliteratuur; het boek dat hij nu uitgeeft is een bloemlezing van pakkende verhalen uit de 19e eeuw, en als het ware een aanvulling van het onvolprezen boekaniersboek van OExmelin. De stof is van de aantrekkelijkste en Magre is hier - zij het als naverteller - op zijn allerbest; hij heeft zijn toevlucht genomen tot een stijl die beurtelings nerveus en ironisch onderhoudend is, een soort cynische humor vergezelt vooral de avonturen die sommige vrouwen in deze ruwe wereld te beurt gevallen zijn, en alles bij elkaar is dit toegevoegde zout, al mag het wat faciel aandoen, heel wat genietbaarder dan de zouteloze grappigheden, waarmee een De Quincey niet geschroomd heeft zijn kroniek van *The Spanish Military Nun* te bederven. De ‘gezetenste’ lezers zijn dol op deze kronieken van het kwaad, en er is een zeker verband tussen de bourgeois en de geretireerde piraat, zoals Magre in zijn voorwoord opmerkt: zeerovers die oud en wijs geworden hun mémoires te boek stellen, geven al te vaak blijk van een vreemde liefde voor fatsoenlijkheid.

Men mag bewondering hebben, niet alleen voor de ijver waarmee Magre zoveel oude scheepsjournalen gelezen heeft, maar nog meer voor de wijze waarop hij zijn gegevens tot deze bun-

del verhalen heeft verwerkt, zonder de lezer met overtollige feiten te bezwaren. Na het lezen van deze bundel komt het rustige verstand wellicht tot een scheiding van het piratenbedrijf in twee categorieën: zij die uit roven gingen vanwege het voordeel hieraan verbonden, die zich op latere leeftijd in stilte terugtrokken, wanneer dit nog mogelijk was, en dus op deze wijze 'arriveerden', en zij die, uit wraak over de koloniale veroveringen van onze voorvaders en de verwoesting van hun bezittingen, tot zeeroof hun toevlucht moesten nemen.

Tot de eerste categorie behoort de bandiet Thomas Ruys, die met het kaperschip de 'Panda' het mexicaanse koopmanschip de 'Arend' op weg naar Boston leegplundert, de dochter van een rijke mexicaan die zich aan boord van dit schip bevindt geweld aandoet, in Boston gegrepen wordt met zijn handlangers, maar tenslotte zijn kop van de bijl weet te redden door in de gevangenis voor gek te spelen, waarna hij nog weet te ontsnappen en zijn bedrijf opnieuw voort te zetten. Ook Domingo Mugnoz behoort tot deze groep, hoewel hij ook op dit bijzonder terrein heel wat intelligenter lijkt: deze weggelopen katholieke priester uit Quito, die de blonde Russin Wanda verovert door haar echtgenoot uit de weg te ruimen en vervolgens bendeleider en kaperkapitein wordt, is overigens een bizar heerschap. Uit behoedzaamheid voor de wegloopneigingen van de blonde Wanda wordt deze aan een ketting van de mast van zijn kaperschip vastgelegd en later aan de rotsen van het eiland Aruba. Naar alle waarschijnlijkheid heeft dit echtpaar tenslotte een rustige en onbezorgde oude dag in een van de europese hoofdsteden gesleten.

Tot de andere categorie, tot de zeerovers die hoofdzakelijk uit overwegingen van wraak tot hun bedrijf overgingen, behoort Aro Datoe, een van de dochters van de radjah van Balabac. Gedurende een twintigtal jaren is zij de schrik van de maleise archipel; zij oefent haar heerschappij uit tot aan de Philippijnen en ontzegt zich de roem en het plezier niet om de sterke hollandse bezetting van het eiland Anaboa bij Timor aan te vallen. Men voelt dat Magre, de dichter van de *Soirs d'Opium*,

in de sfeer van deze Aro Datoe het beste thuis is, vooral waar hij de zonderlinge gevangenschap van een rijke Spanjaard verhaalt, die om zijn buitengemeen verteltalent gespaard wordt, maar wie Aro Datoe als het losgeld te lang uitblijft uit pure sympathie toch een oor laat afsnijden. Bekoorlijk is de manier waarop Magre de aftocht van Aro Datoe beschrijft, als zij bij het naderen van een al te machtige vijand tot het inzicht geraakt dat haar vloot niet in staat is de aanval te wagen: terwijl de roeiers dan uit alle macht roeien om zich van de vijand te verwijderen, voert Aro Datoe een vreugdedans uit om iedereen ervan te doordringen dat vlucht nog niet hetzelfde als angst betekent.

Het meest aangrijpende verhaal uit de bundel is misschien echter de geschiedenis van de neger Cinquez. Er is werkelijk een niet geringe tragiek in dit verhaal van een negeropstand aan boord van het schip de 'Almstead'. Prosper Mérimée heeft een soortgelijk onderwerp verwerkt in zijn anthologiestuk *Tamango*; desondanks, of juist daarnaast, doet het verhaal van Magre volstrekt niet als overbodig aan. De negerkoning Jozef Cinquez, met zijn negen-en-veertig stamgenoten op slaventransport aan boord van de 'Almstead', slaagt gedurende de laatste nacht van de overtocht van Havana naar Guyana erin de bemanning te overmeesteren, de kapitein te doden en de eigenaar van het transport gevangen te nemen; de vreugde van de negers is groot en men besluit naar het land van de lange dagen terug te keren. Het volmaakte gebrek aan enige stuurmanskunst verplicht hen echter een gevangen genomen Señor te laten sturen, die ondanks de waakzaamheid van Cinquez het schip toch in de verkeerde richting weet te brengen, zodat het door een oorlogsschip heroverd wordt. 'Broeders en vrienden, wij hadden ons vaderland terug willen zien, maar de zon was tegen ons. Ik wilde u niet zien als slaven der blanke mannen, daarom heb ik u aangezet om de kapitein te doden'. Met deze woorden, die in hun eenvoud zo waardig zijn, spreekt Cinquez zijn mannen toe na de herovering van de 'Almstead'. Toen wij de avonturen van *Pieter Marits* la-

zen, vonden wij niet dat de negerkoning Cetewayo van meer adel had kunnen getuigen tegenover de ‘krijgslieden van de koningin van Engeland’. Er is iets diepers dan onschuldig plezier in al deze lectuur voor jongere en oudere kinderen. Het zijn *dezelfde* snaren die ons doen trillen, maar zij getuigen van een goddank niet geheel verloren gevoel voor bepaalde waarden, als wij ons in dit piratenboek opeens scharen aan de zijde van Cinquez, als wij naar meer verlangen over de hoofden der ‘marrons’ bij het lezen van een boek als *Wij slaven van Suriname* van A. de Kom, dat ons ernstiger aangaat dan deze kleurige zeeverhalen.

André Breton: *Point du jour*

André Breton neemt - sinds zijn vriend Louis Aragon tot het meest conformistische, d.w.z. ‘stalinistische’ communisme is overgegaan - een wat zielige plaats in, als enig overgebleven leider van wat overgebleven is in de groep van franse surrealisten. Deze bundel, die een reeks opstellen verenigt van 1924-1933, geeft van het surrealistische standpunt, ook tegenover ‘bourgeois’-maatschappij en revolutie, een bijgewerkt en vaak slechts opgefrist overzicht. Breton kan men hier waarderen als voorman, ideoloog en kampioen van zijn groep, als gewoon essayist (hoewel als zodanig natuurlijk ook immer tot de groep terug te brengen) en een beetje als politicus. In dit laatste opzicht is hij natuurlijk ‘revolutionnair’, maar welk een verschil met de zich aan Moskou onderworpen hebbende ex-medeleider Aragon, die nu als met masochistisch pleizier - zou men in surrealistische kringen zeggen - zijn oude talent geweld aandoet om als sovjet-schrijver binnen het collectieve programma te blijven. Breton blijft protesteren, en met werkelijk meer dan goed recht, tegen de vulgaire en vulgariserende procédé's van *l'Humanité*; hij blijft tamboereren op het verschil tussen politiek en kunst; hij beperkt dit laatste weer

tot zijn wel heel eigenaardig groepsbegrip, maar ieder heeft zijn oogkleppen; en tenslotte is het niet onamusant als men er weer eens aan herinnerd wordt dat de communist Barbusse niet een zo groot kunstenaar is als zijn geloofsgenoten het wel willen doen voorkomen.

André Breton heeft een zeer eerbiedwaardig intellect en enige schrijversgave; hij lijdt ook aan een ietwat schoolmeesterachtige oversubtielheid, die zijn betoog vervelend en langdradig maakt - 'guindé' is het juiste woord: 'opgeprikt' - waar het achteloos en toch frappant had moeten zijn. Er is altijd iets van de schoolmeester geweest in deze hoofdman, en een groot kunstenaar is hij zelf - zij het dan als tegenpool van Barbusse - zeker allerminst. Zonder beledigend voor hem te willen worden, want werkelijk, in zijn wat geïsoleerde en verlaten positie schuilt iets van bittere grootheid, kan men hem toch voorstellen als een soort intellectueler Mrs Baker Eddy van *zijn* nieuwe leer; hij heeft nu eenmaal met Soupault enige jaren geleden de ontstellende ontdekking gedaan van het 'automatische schrift', die voor hem èn onuitputtelijk èn nog steeds lang niet genoeg erkend blijkt te zijn. Dit automatisch schrift immers, legt hij nog steeds met ijver uit, is een sleutel tot de verste gebieden en veel meer dan een vermaak voor het mensdom, want, automatisch schrijvend, heeft men toegang èn tot de andere wereld èn tot de poëzie; bovendien wordt dit automatisch schrift niet onbewust bedreven en mechanisch, zoals dat bij mediums placht te gebeuren, maar bij vol of althans half bewustzijn, en het is bijgevolg een uitvinding *voor iedereen.* Het eminente practische belang van deze uitvinding overtreft verre dat van een gezelschapsspel; als men André Breton vroeg of hij dit bijzondere schrijfgebeuren gelijkstelde met tafeldansen, zou hij ongetwijfeld met ergernis antwoorden dat het iets veel rijkers en hogers is. Breton is er niet ver van af een medium te verachten dat in trance griekse verzen oplevert, terwijl het logischerwijs niet eens behoorlijk zou moeten spellen; maar de *bewust* te ontsluiten wonderwereld van zijn automatische methode neemt hij op zijn minst zo erg

au sérieux als andere leiders het bijv. het ‘klassebewustzijn’ doen.

Dit wil zeggen dat zijn bundel heel vaak lezenswaardig is en soms even wonderlijke als aantrekkelijke vergezichten opent, maar dat men voortdurend het gevoel blijft houden van in een doos te kijken, zij het dan een wonderdoos. Voor het intellect van deze essayist enz. *blijft* deze wonderdoos de vrijwillig gekozen gevangenis. Men kan dus een orthodox surrealist zijn - revolutionnair overigens en ‘anti-bourgeois’ - zoals men een orthodox marxist zijn kan; het is misschien jammer, maar na deze bundel onomstotelijk. Het beste opstel dat er, als essay beschouwd, in voorkomt is een studie over Achim von Arnim, wiens wonderwereld als superieur aan die van Hoffmann wordt voorgesteld en waarin enige trekken van Goethe's kleinzieligheid voorkomen.

Een lijn ter verdere politieke oriëntatie bevat het boek ook voor surrealisten, dunkt mij, niet. Misschien is Breton sindsdien toch verder gekomen op het terrein der revolutionnaire oppositie; maar of de om hem gegroepeerde kunstenaars bij de wonderdoos zullen moeten blijven zweren of zich eens nog zullen overgeven aan bijv. het trotskisme is een probleem dat in een volgend boek zal moeten worden behandeld.

Louis Lecoq: *Pascualette l'algérien*

Dit is in zijn soort een uitstekend boekje, dat wil zeggen: het is boeiend, overtuigend voor zover het gaat, ontspanningslectuur, die toch een beetje ‘stemt tot nadenken’, vooral tegen het slot. Het is vlot geschreven en hier en daar met een fijn trekje of een fors effect; de locale kleur is ongetwijfeld honorabel (de schrijver heeft een ander boek achter zich, dat *Sid-Ghorab Surcorbeau* heet); het is een bellettristisch voortbrengsel, dat zeker heel wat beter is dan bijv. de laatste romans van Claude Farrère. Sterker, men kan het gerust lezen

na een willekeurig boek van Pierre Benoît, van Jean Martet, van Constantin-Weyer, en zelfs na de nieuwste Prix Goncourt. Als men een boek zou willen lezen van een *werkelijk* literair talent, en dat niettemin even weinig 'intellectueel' is, evenzeer gebaseerd op primitieve krachten, op conflicten tussen natuurmens en natuur, dan moet men dit *alles* achter zich laten om een werk op te nemen als *Le Chant du Monde* van Jean Giono. Maar het gemiddelde talent in Frankrijk, niet alleen onder de psychologisch en intellectueel aangelegde auteurs, ook onder de meer eenvoudig-schrijvende vertellers, die het moeten hebben van de kracht, is werkelijk zeer verspreid. Een boek als dit *Pascualette l'Algérien* had, met een beetje geluk, gemakkelijk een prijs kunnen krijgen, maar het staat dan ook verre van alleen. Bij ons zou men er overal grote juichkreten aan wijden, in Frankrijk gaat het vrijwel onopgemerkt voorbij. Het is het vóór en het tegen van schrijvers die produceren in een tegelijk levengevend en verpletterend kader.

Adèle Hommaire de Hell: *Mémoires d'une aventurière, 1833-1861*

Indien de beroemde immorele vrouw uit *Les Liaisons Dangereuses* van Laclos, Mme de Mertueil, al haar stijl van 'grande dame' verloren had om af te zakken tot het peil van een derderangs-journaliste, dan zou zij als twee druppels water geleken hebben op deze Adèle Hériot, 'grande grue' en dochter van een andere 'grue', die van een ongelukkige en door haar liefde totaal afgemaakte echtgenoot, de adellijk-klinkende en toch ietwat ridicule naam ontving, waaronder zij bekend werd. Zij werd op Martinique geboren, men weet niet goed wanneer, in 1817 of 1818; deze 'mémoires' - in werkelijkheid een pakket van de ergerlijkste kletspraat - bestrijken haar loopbaan dus van ongeveer haar zestiende tot vier en veertig-

ste jaar; daarna verliest de geschiedenis haar uit het oog, zodat de lezer zich naar keuze troosten kan met het vermoeden van haar einde als koppelaarster of als kaartlegster. Ondanks de kinderachtige toon van het begin is zij op haar zestiende haast evenzeer als aan het eind volmaakt in haar soort; en haar getuigenissen zijn van bitter weinig belang uit menselijk, en van zeer gering belang uit historisch oogpunt: menselijk kan men dit wereldwijs geflutter honderd bladzijden lang volgen zonder één zin aan te treffen die de moeite waard is; historisch verspreiden deze documenten wellicht allerlei onverwachte zijlichten, maar enkel voor degenen die het tijdperk zeer goed kennen en wat hier als slechte journalistiek afgeraffeld werd met andere documenten vermogen aan te vullen.

Rest de immoraliteit in dit alles. Deze had verbluffend kunnen zijn, want deze z.g. mémoires werden, toen zij nog gewoon uit brieven bestonden, telkens bij de politie gebracht en vandaar weer voor de schrijfster teruggestolen; toen tenslotte Mme de Hell besloot ze zelf te publiceren, kon zij geen uitgever vinden, omdat iedereen ze te gewaagd en te onbehoorlijk vond. Helaas, de tijd is daaroverheen gegaan, de lezer van nu is heel wat ander cynisme gewend, is vertroeteld geworden met heel wat gewaagder vrouwenbiechten, en Mme de Hell, in stijl zo inferieur aan de 18e-eeuwse Mertueil, is in gedurfdheid zozeer de mindere van Isadora Duncan bijv., dat haar cynisme zelf een wat rococo-achtig karakter aanneemt.

Eén ding kan voor haar worden aangevoerd: de tekst van deze mémoires is in het frans terugvertaald, daar alleen een russische vertaling ervan gevonden werd. Het laat de mogelijkheid open van een betere stijl; het maakt weinig goed van de rest. Met welke stompzinnigheden het franse hof zich wist te vermaken kan men bij Tallemant des Réaux beter lezen, en het ging dan over het hof van een gouden eeuw. De vele prinsen, die de gunsten van Mme de Hell onder elkaar verdelen, zijn even onbeduidend en iets minder geestig dan hun voorgangers bij Tallemant. Mme de Hell is haar hele leven door wat men noemt een ‘charogne carabinée’ geweest, maar de

beroemdste mannen die zij gekend heeft, Eugène Sue, die haar equipage zo bewonderde, niet uitgezonderd, worden kleurloos onder haar pen. Alleen de episode in Rusland, waar zij getuige is hoe de slaven behandeld worden, steekt fors tegen de rest af, door de stof zelf, die te aangrijpend is om bedorven te worden. Van de geniale Lermontov (met wie zij ook een van haar liefdes afspint) geeft zij een goedkoop en verward beeld. Het slot van dit boek bestaat uit twee losse aantekeningen, na een tussenruimte van 4 en 14 jaar, 1847 en 1861, na de laatste avonturen van 1843. Een groot romancier had van deze Mme de Hell op papier een sterk personage kunnen maken; zij zelf heeft meer geschitterd als 'maïtresse de princes', als directrice van het ballet van de sultan van Constantinopel, in de spionnage en zelfs in het beheer van haar plantages op Martinique, dan als dichteres (want zij was natuurlijk ook dàt) en in haar verdere literatuur.

Volgens Jean-Jacques Brousson intussen zouden deze mémoires een vervalsing zijn, het werk van een sovjet-bibliothecaris, die op deze wijze het oude régime wil aanvallen. In hoeverre dit juist is valt voorlopig moeilijk te beoordelen.

Louis Guilloux: *Angélina*

Louis Guilloux neemt onder de franse 'proletarische' schrijvers van heden als ongemerkt een allereerste plaats in. Na zijn eersteling, *La Maison du Peuple*, waarvan de te grote soberheid voor de goede lezer toch werd goedgemaakt door een onmiskenbaar authentieke toon, gaf hij *Dossier Confidentiel*, waarin als het ware de persoonlijke, individuele aanvulling gegeven werd op het vorige boek. *La Maison du Peuple* was het naakte verhaal van een opkomend 'klassebewustzijn' en vond als zodanig vele gretige lezers; *Dossier Confidentiel*, dat bijna onopgemerkt voorbijging, en in de uitwerking en compositie enige feilen vertoont, is tot dusver wellicht de supe-

rieurste uiting van dit talent, waarvan men zeer veel verwachten mag: het is een zeer eigen ‘poëzie’, door Guilloux tot sterke uiting gebracht, in een stijl die tegelijk verdroomd, warm, elastisch, vol gedachten en toch beeldend weet te zijn. Er is een sprookjeselement in dit boek, ondanks het reële menselijke drama daarachter, waardoor de bitterheid van de levensbeschouwing op de gelukkigste wijze vermengd wordt met de kleurigheid die het leven nooit verliest voor de dichter en het kind. Wanneer ik *Dossier Confidentiel* Guilloux' rijkste boek noem, terwijl *La Maison du Peuple*, sterk als een in kalk neergezet huis van Vlaminck, toch zoveel meer ‘geslaagd’ heten mag, ook in het mannelijk terugdringen van elke sentimentaliteit, als contrast met wat eens de proletarische toon bij uitstek leek, de verliteratuurde deernis-toon à la Charles-Louis Philippe, dan is het omdat hij hier als mens meer ingezet en als schrijver veel meer gedurfd heeft. Sindsdien heeft Guilloux andere boeken geschreven, waarin hij weer meer met zijn proletarische lezers rekening scheen te houden dan met zichzelf: het weer wat te sobere verhaal *Compagnons*, dat roerend mag heten in zijn onsentimentele trant, maar dat tenslotte een heel korte horizon vertoont; de roman *Hyménée*, waarvan het gegeven een beetje simplistisch aandoet, maar dat niettemin boeiend weet te zijn door vertellersgaven die altijd aanwezig waren, maar die zich wellicht hier juist op hun duidelijkst hebben laten gelden.

Angélina, het laatste boek van Guilloux, lijkt een vergissing, als men niet in aanmerking neemt wat de schrijver zeer bewust moet hebben beoogd. Het is namelijk deels een teruggaan naar zijn eerste manier van *La Maison du Peuple*, maar waarin hij het nu al archaïsche karakter van het eerste socialisme heeft trachten waar te maken door een wederom poëtisch, eigenaardig koloriet van ouderwetse toneeltjes en verouderd idioom; waarin de eerste conflicten van het zich tegen ‘de vijand’ aaneensluitende proletariaat, zo eenvoudig en zo huiselijk bijna, vergeleken met de grote roeringen van later, in het vocabularium van een vervlogen verleden worden

opgeroepen; met een boerse simpelheid waarin de bloemetjes niet ontbreken en die, hoezeer ook beheerster en beknopter, soms aan Erckmann-Chatrian herinnert. En men leest dit simpele verhaal geboeid door dezelfde, zeer sterke vertellersgaven, die de lezer meetrokken door *Hyménée.* Het einde van het boek is (in tegenstelling met wat als regel mag worden beschouwd) veel sterker dan het begin; het jonge meisje Angélina, in haar eerste ontgoochelingen zich bewust wordend van de realiteiten des levens maar ook van haar eigen gelukkige natuur, houdt de aandacht beter vast dan het kind, dat in den beginne voornamelijk voorwendsel leek om de samenleving te schilderen waarin het moest opgroeien. Men zou de roman *Angélina* kunnen beschouwen als een verzwakte naklank van *La Maison du Peuple*, maar dit lijkt mij onjuist; ieder boek van Guilloux lijkt veeleer een nieuw experiment waarin deze auteur van zijn eigen middelen kennisneemt, en wanneer dit talent zijn volle maat zal geven, kan men een boek verwachten van grote betekenis, waarin de tot dusver verspreide elementen teruggevonden kunnen worden in een geheel, dat menig ‘gecôteerd’ boek in de schaduw stellen kan in de hedendaagse franse literatuur.

Pierre Jourda: *Stendhal*
Pierre Martino: *Stendhal*

Stendhal's overtuiging dat hij in 1935 gelezen en begrepen zou worden is profetisch geweest: meer dan ooit lijkt hij thans actueel als men hieronder verstaan wil dat hij voor ons van het hoogste belang is. Toen ongeveer vijftig jaar geleden de belangstelling voor zijn werk in Frankrijk een aanvang nam en men in ging zien dat de literatuurgeschiedenis een schrijver verwaarloosd en geminacht had die onder de eersten van zijn tijd thuishoorde, was de bewondering voor Beyle-Stendhal het voorrecht van een kleine groep letterlievenden

die zich bijeensloten in de nu vermaarde ‘Stendhal-Club’; sindsdien zijn de tijden veranderd, de officiële critiek heeft haar houding tegenover de schrijver van *Le Rouge et le Noir* moeten wijzigen en is er, zij het schoorvoetend, toe overgegaan hem te erkennen Naast de maximum-opvatting van velen in Frankrijk en daarbuiten, die Stendhal naast Balzac plaatsen, en in deze twee de twee grootste franse schrijvers van de negentiende eeuw zien, was en blijft deze officiële waardering een minimum; maar dit minimum scheen dan toch voor Stendhal na veel onbegrip en misverstand voorgoed verworven. Helaas, juist dezer dagen moet men tot de bittere conclusie komen dat de bekrompenheid van een deel der franse critiek, en natuurlijk vooral van het deel dat bij uitstek aan de ‘franse traditie’ wil blijven vasthouden en in de universiteiten een steunpilaar vindt, zich weet te overtreffen. Zelfs Léon Daudet, die als letterkundig criticus herhaalde malen van inzicht en intelligentie blijk heeft gegeven, kwam in een bespreking van deze twee aan Stendhal gewijde studies tot de voor zijn intelligentie weinig vleiende slotsom dat Stendhal toch eigenlijk tot de tweederangs-schrijvers behoort, en bijv. niet naast de Hugo van *Choses Vues* kan worden geplaatst.

De criticus Thibaudet heeft iets dergelijks beweerd: er is een ‘hausse’ van Hugo (van die van *Choses Vues* altijd) tegenover Stendhal. Het is zeer bespottelijk, maar waar.

Deze en dergelijke uitlatingen zouden van geen belang zijn, als zij niet kenmerkend waren voor de botte bekrompenheid waar Stendhal nog heden tegen heeft te kampen. Waar dit onbegrip zich bovendien gaarne hult in een mantel van wetenschappelijke literatuurhistorie en hoog-aesthetische criteria, wordt hierdoor mede het schuchtere geluid verklaard dat hoogleraren en erkende critici uitbrengen wanneer zij met sympathie en waardering over Stendhal zouden willen schrijven. Zij zouden dolgraag van hun bewondering voor de grote romanschrijver getuigen, maar zij durven het niet helemaal te doen, zij vrezen immers wat al te overmoedig buiten de vastgestelde paden der officiële ‘franse traditie’ te verdwalen

en bieden dus onmiddellijk hun verontschuldigingen aan door naast ieder woord van lof en bewondering een woord van voorbehoud te stellen. Terwijl zij bovendien angstig blijven vasthouden aan alles wat over Henri Beyle's leven reeds geschreven en herhaald is, en er zich voor hoeden het wezen van Stendhal's werk nader te bespreken.

Deze algemene opmerkingen vindt men nogmaals bewezen bij het lezen van de twee biografieën van Stendhal die onlangs het licht zagen. Pierre Jourda is een overtuigde bewonderaar van Stendhal; aan hem danken wij een zeer aangenaam en nuttig werkje: *Stendhal raconté par ceux qui l'ont vu*, bij Stock verschenen, zijnde een verzameling brieven en documenten, waarin zij die Stendhal persoonlijk hebben gekend elkaar nader toelichten of logenstraffen. Van Jourda, die zich met liefde aan de studie van Stendhal heeft gewijd, kon men dus een boek van betekenis verwachten. Maar dit was blijkbaar te veel, zodat dit boek een teleurstelling is geworden. Nogal vlot geschreven, niet slecht gecomponeerd en bijgewerkt tot op de laatste resultaten van de bibliotheek-onderzoekingen, is de *Stendhal* van Jourda alles bij elkaar toch een overbodig boek. Overbodig, omdat het naast de toch vrij oppervlakkige werken van Paul Hazard en Jules Marsan niets nieuws of eigens te vertellen heeft; het is op zijn best een ‘betrouwbare handleiding’.

Het hoofdbezwaar dat men tegen al deze boeken aan kan voeren, is dat zij alle in de eerste plaats het leven van Stendhal willen vertellen en van zijn werk weinig of niets zeggen. Zijn eigen leven heeft Stendhal beter dan wie ook nu eenmaal in *Henri Brulard*, *Souvenirs d' Égotisme* en in zijn *Journal* en brieven verteld. Het is mogelijk, dat dit alles streng historisch genomen ‘onbetrouwbaar’ blijft en natuurlijk kan men overal nog wat data en feiten corrigeren (waar bijv. de grote roem van een zo vervelend stylist als de stendhaliaan Arbelet op berust), maar in wezen heeft Stendhal al deze toelichters werkelijk totaal overbodig gemaakt, en een leven van Henri Beyle door Stendhal, uit de boven geciteerde boeken samen-

gesteld, blijft het enig onmisbare in deze materie. De persoonlijke bijdrage van de stendhaliaan die onze belangstelling zou willen opwekken, begint dus altijd daar waar, de levensgang van Beyle eenmaal naverteld zijnde, hij een eigen opvatting over Stendhal's wezen of werk gaat openbaren. Maar een critische monografie, die zich dan niet uitsluitend met de meesterwerken van Stendhal zou bezighouden, maar ook zijn overige boeken en vooral de talrijke fragmenten en verhalen zou bezien (er zijn allerlei 'juwelen', van het verhaal *Mina de Vanghel* af tot het belangrijke fragment van *Une Position Sociale*), blijft ontbreken. Ook Jourda's boekje schiet in dit opzicht jammerlijk te kort. Wanneer hij over *Le Rouge et le Noir* en *La Chartreuse de Parme* spreekt, volstaat hij met het nagaan van de bronnen, die Stendhal hebben geïnspireerd; over *Lucien Leuwen* en de *Chroniques Italiennes* weet hij nagenoeg niets te zeggen, terwijl hij zich van *Lamiel*, *Le Rose et le Vert*, etc. met een paar regels afmaakt. Toch moet Jourda in zoverre worden geprezen, dat hij zijn bewondering voor Stendhal althans onomwonden heeft durven uiten. Dit is het grote verschil tussen hem en Pierre Martino, wiens boek overigens een omgewerkte uitgave is van een twintig jaren geleden verschenen studie.

Pierre Martino (niet te verwarren met Henri Martineau, die als uitgever van Stendhal's teksten voortreffelijk werk heeft verricht!) acht het zichzelf verschuldigd met superioriteit over zijn grote man te schrijven. Hij mag Stendhal tenslotte wel, maar toch, waar hij 'Recteur de l'Académie de Poitiers' is, wenst hij zich niet te compromitteren met een al te gunstig oordeel over een zo slecht befaamd stylist als deze. Een openlijke tegenstander is voor Stendhal te verkiezen boven een zo lauw en vreesachtig bewonderaar, en wat de inhoud van zijn boek betreft, het zij voldoende te vermelden, dat volgens deze deskundige *Lucien Leuwen* 'maar een fragment' is. Alleen jonge en onbezonnen critici zijn volgens hem in staat Stendhal volledig te bewonderen, de wijze en ervaren geesten doen als hij - en maken zich belachelijk met het neerschrijven

van opmerkingen over Stendhal's stijl en romanconceptie, die veertig jaren geleden ‘gewoon’ konden heten, maar nu niet anders dan ‘ontoelaatbaar’. In 1935, het jaar, dat hij zelf voor zijn definitieve erkenning gekozen heeft en dat nu dus op alle bandjes om de boeken voorkomt, zijn liefde en bewondering voor Stendhal echter zo groot, dat ook boeken als die van de heer Martino gerust kunnen verschijnen. Op een werkelijk goede studie in boekvorm mag men blijven hopen. Men mag misschien ook betreuren, dat de heersende zeden Stendhal belet hebben om zelf deze studie te schrijven, want wat bleef de goede stendhaliaan dan anders te doen over dan zijn verschrikkelijk handschrift te ontwarren?

Franz Hellens: *La mort dans l'âme*

Deze lange novelle is voor het werk van Franz Hellens zo representatief, als een enkel specimen het voor een zo veelzijdig oeuvre als het zijne vermag te zijn. In alles wat Hellens schrijft, ‘réalité fantastique’ of gewoon realisme, grof en grotesk vlaams of meer beheerst frans, autobiografische episode of surrealistisch verzinsel, proza of poëzie, vindt men onvermijdelijk enige elementen zonder welke hij niet zichzelf zou zijn: een soort grijze schakering in alle kleuren die hij gebruikt, een uiterste gevoeligheid die voortdurend schijnt te trillen, zozeer dat het meest beheerste kunstwerk waartoe hij in staat is (en uiterlijk brengt hij het in de beheersing heel ver), toch een indruk blijft geven van een even bewogen foto; een gerichtheid op het leven die in wezen nooit anders is dan ‘gewond’, vol ‘deernis’, wat men in Nederland met vaak al te grote bevrediging karakteriseert als ‘schrijnend’.

La Mort dans l'Âme is de door-en-door hellensiaanse lezing van een auto-ongeluk, dat uit een poging tot verleiding, en van een menselijk drama, dat uit het auto-ongeluk voortkomt. Het jonge meisje ‘de très petit monde’ dat Hilda heet

en dat, jong, knap en bloeiend, vol zelfverzekerdheid nog, de voorstellen weigert van haar directeur, wordt na het auto-ongeluk, waaruit zij mank en in het gelaat verminkt tot het leven wordt teruggebracht, alleen nog maar bezeten door de vraag, of zij als vrouw opgehouden heeft begeerlijk te zijn. Zij is het die nu de directeur vervolgt - op een overigens nogal mysterieuze manier - en tenslotte, als zij aan den lijve ondervinden moet, dat haar illusie verkeerd is, zakt zij in het enige einde, dat de schrijver voor zijn opzet en haar mogelijk heeft gemaakt: zelfmoord. Naast dit drama wordt dat van haar ouders, die in haar alleen nog maar het slachtoffer kunnen zien en die voor haar dus onbewust tot de onverdragelijkste getuigen worden en de onoverkomelijkste hindernissen voor haar nieuwe bestaan, met dezelfde delicate en rake trekken aangegeven. Er is grote soberheid in de uitvoering van dit verhaal, die door Hellens' bijzondere gevoeligheid toch voortdurend schijnt te worden weersproken; de ‘muzikaliteit’ van zijn stijl werkt de lijntekening tegen, die hij zich schijnt te hebben opgelegd. Het geheel is aangrijpend ‘en sourdine’; het is of het verhaal zelf een knak heeft gekregen, alsof de invalide die er het middelpunt van uitmaakt, het tot in iedere voeg beheerst. Zo beschouwd is het van een meesterschap zoals men soms bij Schnitzler aantreft, vooral in de langere novelle die het tijdsverloop van een roman weet te verenigen met de afgerondheid van het korte verhaal.

De firma Boucher, die dit verhaal als derde deeltje van de serie *Folemprise* heeft uitgegeven, verloochent ook ditmaal niet het even opmerkelijke als smaakvolle karakter, dat deze serie nu reeds vertoont: in een sierlijk klein formaat, met een scherpe kleine letter gedrukt door Enschedé en opgeluisterd door zeven geslaagde vignetten van Elisabeth Ivanowsky, is het een boekje, dat ‘zichzelf geworden’ schijnt tot in ieder onderdeel.

André Gide: *OEuvres complètes VII, VIII*

Het zevende deel van deze publicatie opent met een werk dat tot dusver altijd als een hors d'oeuvre in het werk van Gide beschouwd werd, de *Souvenirs de la Cour d'Assises.* In 1912 lid van de jury geworden te Rouaan, zien wij Gide het 'onmenselijke' standpunt van de symbolisten verlaten (die al een grimas maakten toen zij een realistische titel waanden in de *Voyage d'Urien*), en zich openlijk interesseren voor problemen van maatschappelijke aard. Thans, na de *Voyage au Congo*, meer nog na zijn toetreden tot het communisme, krijgen deze bladzijden een nieuwe betekenis. Toch hoeft men zich niet te vergissen: de belangstelling van het jury-lid Gide is minder sociaal dan psychologisch, geldt minder de problemen der mensheid dan die van de mens. Het is dezelfde belangstelling die hem later drijven zal de mysterieuze gevallen van misdaad en andere aberraties uit de krantenkolommen te verzamelen en uit te geven onder het bijbelse motto 'Oordeelt niet'. Enige critici, vol ijver om inzake literatuur goed te 'onderscheiden', hebben op dit motto geantwoord met het schoolmeestersoordeel dat Gide, als eerbiedwaardig schrijver, zijn reputatie te kort deed met dergelijke werkjes. De bekrompenheid van het standpunt, de angst van wie niet veel heeft te verliezen, zijn voor deze critici, niet voor Gide.

De *Souvenirs* worden gevolgd door de roman *Les Caves du Vatican*, een der schitterendste gideana (ondanks de serieuze schoolmeestersgeesten alweer die er nog altijd door gestoord worden). De spitsvondigheid, de humor, de irrealiteit van gegeven en uitwerking, deden de auteur aan dit boek de ondertitel 'klucht' geven, hoewel het kluchtige er te genuanceerd in is - en met een vervelend woord: te diep - om de qualificatie niet verdacht te maken. Lafcadio is een creatie in de franse literatuur, meer nog dan zijn fameuze 'acte gratuit' op zichzelf, die, uit Rusland ingevoerd, feitelijk in *Le Prométhée mal enchaîné* al spontaner en juister bedreven was. Ik voel voor de theorie van iemand die in *Les Caves*, lichter en ogenschijn-

lijk nonchalanter, maar soepeler en boeiender geschreven dan Gide's vorige verhalen, de weldoende invloed meende te ontdekken, niet van de Russen of van Dostojevsky in de eerste plaats, zoals men op enige uiterlijke details afgaand zou menen, maar van Stendhal. Lafcadio is een personage in de lijn van Julien Sorel, van een personage van Alexandre Dumas, dat Gide zelf wellicht onbekend is gebleven: de jonge Gilbert uit *Joseph Balsamo.* Het feuilletonistische gemak waarmee sommige situaties hier worden gecreëerd, opgelost en weer aangebracht, onderstrepen deze vergelijking; maar zij passen volkomen in het irreële karakter van *heel* het werk van Gide, dat ook bij quasi-reëler gegevens (als die van *L'Immoraliste* en *La Porte Étroite*) overheerst. De, als men wil, 'drakerige' manier waarop Lafcadio voor het eerst aan Julius de Baraglioul verschijnt, is werkelijk niet minder verantwoord dan het opdoemen van de 'immoralist' Ménalque achter Michel, wanneer deze, ook al zeer toevallig, in een van zijn zakken een schaartje terugvindt waaraan voor hem ingrijpende problemen zijn vastgeknoopt.

(Het is hier misschien niet misplaatst eraan te herinneren dat in ons land - zij het dan met een achterstand van dertig jaar - binnenkort een vertaling van *L'Immoraliste* verschijnen zal, van de hand van H. Marsman.)

Na *Les Caves* is de onuitgegeven lezing over Mallarmé en Verlaine, hoewel vol subtiele bijzonderheden, wel van een zeer gematigd belang. Het bekende artikel uit *Incidences*, waarin Gide de tien franse romans opsomt die hij zou meenemen naar het 'eenzame eiland', volgt; verderop de twee voortreffelijke artikelen over Théophile Gautier en Baudelaire met hun, voor ons gevoel, onfeilbare waardebepaling.

Vóór men aan de onuitgegeven dagboekbladen toe is, krijgt men dan *La Marche Turque*, in werkelijkheid uit ditzelfde dagboek losgemaakte, hoewel voor de publicatie opgewerkte, bladzijden, betreffende een reis die Gide in April en Mei 1914 in Turkije maakte, dus kort vóór de grote oorlog. Het is merkwaardig te zien hoe weinig Gide voor Constantinopel voelt,

dat in de literatuur als een soort oosters paradijs was ingevoerd door Pierre Loti; voor Gide scheen Noord-Afrika het verlangen naar exotiek ruimschoots te hebben bevredigd. Maar in ditzelfde verband kan het de moeite lonen de muziek van Gide's proza te vergelijken met die van Loti, om tot de slotsom te komen dat Gide, zoveel soberder en beheerster, van de twee toch verreweg de grootste ‘musicus’ is; de wulpswiegende cadans en melodie van Loti doen goedkoop aan voor wie door deze bekoring doordrongen werd. ‘Politiek’ heeft Gide niets gezien dan één uitgeputte soldaat en Enver Bey aan een station; dat hij de Turken een bij uitstek lelijk ras vindt is ook meer van aesthetische dan van sociale betekenis.

Het *Journal* (van 1912-1914): een zestigtal bladzijden nog in deel VII, loopt in het VIIIe deel over, dat er bijna exclusief door gevuld wordt. Het grote belang van dit VIIIe deel is niet alleen het volume van de onuitgegeven dagboekbladen, maar het feit dat zij voor het grootste deel gedurende de wereldoorlog werden geschreven. Wat aan de oorlog voorafgaat, doet voornamelijk voelen hoezeer een kunstenaar *tijd* nodig heeft om zich te vormen; om zich te observeren: in de literatuur om hem heen en in het eigen scheppingsproces; de werkzaamheid van zijn geest, en zijn vermoeidheid en twijfel, in de tijd van incubatie en afwachten. Penetrant als altijd, brengt Gide, ondanks een ‘ik’ dat bijna irriterend terugkomt en naar aanleiding van duizend nietsjes, de lezer langzaam maar zeker onder de betovering van zijn manier van zien en opschrijven: bedachtzaam en deskundig, ‘wetenschappelijk’ haast maar altijd leerzaam, en nooit vervelend, ondanks de ogenschijnlijk onbeduidende details. Hier tussendoor de episode (22 Juni tot 20 Juli 1914) van het spreeuwtje dat hij uit het nest gevallen vindt, met toewijding groot brengt en later door zijn katten ziet verscheuren, als een meesterstuk van delicate beschrijving: uit het verdere dagboek gelicht en achter elkaar afgedrukt zou deze episode een novelle vormen van de meest roerende eenvoud. (*De Dood van mijn Poes*, van onze Van Looy, is hiernaast eenvoudig een bravourestukje.)

Als de oorlog dan komt, krijgt men, na de opwinding van de eerste bladzijden, van deze kunstenaar bij uitstek de grote les van: wat is een kunstenaar in dergelijke omstandigheden? Men maakt dag aan dag mee hoe ijl en teer zijn bestaan was, hoe hij door dit soort kwelling nagenoeg totaal wordt tenietgedaan. Gide heeft zijn plicht vervuld van frans burger en medemens in een home voor gewonden, de Foyer Franco-Belge - 'travail intense au foyer' - maar slechts met de grootste moeite, en dan nog voelt hij het zich aanrekenen als een ondeugd, kan hij enkel tot lezen komen; hij moet tegen de stroom inzwemmen van de grote gemoederen, die het een schandaal achten als men over iets anders dan de oorlog praat. Het afwachten van de kunstenaar betreft nu niet alleen de komende inspiratie; de kunstenaar doet meer dan kwijnen, al heeft de burger misschien recht gehad op enige trots over het nut waartoe hij in staat bleek. Eerst langzamerhand - als het in de Foyer ook al verkeerd is gelopen - begint Gide het contact te herkrijgen met pen en papier: in een christelijke terugval eerst onder de oorlogspsychose - want vooral achteraf gezien kan men moeilijk anders oordelen over de notities in het aparte 'groene cahier', die ook reeds eerder gepubliceerd werden onder de titel *Numquid et tu* - daarna in, voor het eerst, directe mémoires (de behoefte het leven achter hem te overzien, die het ontstaan ten gevolge zou hebben van het beroemde *Si le Grain ne meurt...*).

Men kan niet zeggen dat Gide's aantekeningen, de politiek en het front betreffende, van belang zijn; enige echo's, soms uit de krant, enige discussies met vrienden; daartussen, als verfrissing, het terugvinden van een boek als *The autobiography of Mark Rutherford...* Een gerechte afkeer van de lage propagandamiddelen tegen Duitsland, waarnaast toch altijd nog voldoende patriotisme. Ofschoon een Amerikaan er grote sommen voor over heeft, zoekt men tevergeefs een kind om als bewijs te dienen voor de duitse wreedheid. Cuverville wordt bedreigd en Gide voelt het als zijn verantwoordelijkheid daar te blijven; als hij dan eindelijk weggaat, maakt de stationschef

een toespeling op zijn lafheid en hij vaart tegen hem uit. Er zijn andere ‘oorlogsanecdoten’, niet van meer betekenis misschien, maar soms schilderachtiger; er is een zeer goed portret van J.C. (Jean Cocteau), die zich amuseert bij het Rode Kruis, en die Gide sterk op de zenuwen werkt; verderop een grappige kijk op de engelse criticus Edmund Gosse, een niet minder psychologisch raakschot op J.E.B. (Jacques-Émile Blanche); uitstekende bladzijden over de hond Toby, die gedurende de oorlog dit leven verlaat. Wat belangrijker blijft dan alles, in dit bestaan en onder deze belichting, is niettemin als men ziet hoe Gide met moeite uit zijn ‘impasse’ raakt, met het proberen van zijn mémoires: ‘Men schrijft, men denkt alleen goed over de dingen, waarbij men geen persoonlijk belang heeft. Ik schrijf deze mémoires niet om mij te verdedigen. Ik behoef mij niet te verdedigen, omdat ik niet word beschuldigd. Ik schrijf ze alvorens beschuldigd te zijn. Ik schrijf ze opdat men mij beschuldige’.

In het cahier *Numquid et tu* grote variaties op het thema ‘Wie zijn leven verliest, zal zijn leven vinden’. Het is als gedicteerd door de wanhoop van de gecultiveerde mens, die alle cultuur om hem heen ziet bezwijken. Maar er is genoeg in om een communistische interpretatie achteraf te rechtvaardigen. Als Gide het bijbelwoord aldus verklaart: ‘Zeker, eerst in het volstrekte verzaken overwint het individualisme, en het afzweren van zichzelf is het toppunt van zelfbevestiging’, denkt men aan zijn verklaring op het congres voor de verdediging van de cultuur te Parijs, van Juni 1935: ‘Ik denk er niet aan mijn individualisme voor het communisme op te geven; ik reken juist op het communisme om mijn individualisme te verrijken’.

Het cahier *Numquid et tu*, in een tijd geschreven, waarin de politieke nood al het andere verdrong, is het bewijs bij voorbaat, dat het communisme voor Gide een religieuze zaak zou zijn.

Het deel eindigt met *Feuillets*, met de inleiding tot de brieven van de in de oorlog gevallen, gelovige luitenant Dupouey (be-

langrijker voor de nagedachtenis van de gevallene dan voor Gide), en met twee brieven aan Marcel Proust, waaruit blijkt hoe Gide hem - in 1914 - voor een onbelangrijke mondain hield wiens literatuur hij wantrouwde. Bij nader inzien blijkt hem zijn vergissing, hij maakt oprecht zijn excuses, wordt geestdriftig en dringt sterk bij Proust aan, om zijn werken te krijgen voor de *Nouvelle Revue Française.* Het zijn van die kleine trekjes uit de literatuurgeschiedenis, die de schande worden van geringere geesten, maar die de grotere nog tot eer strekken, - ongerekend nog de pittige anecdotische bijsmaak.

Louis Guilloux: *Le sang noir*

Als men gezegd heeft dat dit een boek ‘van links’ is, heeft men - ondanks de huidige politieke maatstaven die de literatuur weer bepalen - niet veel gezegd. Er zijn veel boeken van links en het ene nog slechter dan het andere. Dit boek is uitstekend, een boek dat met grote stappen uit de jaarlijkse productie stapt van de franse literatuur. Het heeft zijn zwakke plekken en toch nagenoeg niets van de cliché's, de erbarmelijke gemeenplaatsen van de linkse literatuur; het heeft zijn haat, het is zelfs boordevol haat tegen rechts, maar deze haat is groot, menselijk, sterker, eenvoudiger en rijker dan partijhaat, en door een talent gedragen dat Guilloux stempelt tot groot auteur. Een criticus van rechts heeft *Le Sang Noir* terecht in één adem geroemd met *La Condition Humaine.* Onder de grote bittere boeken van de laatste jaren neemt dit boek inderdaad zijn plaats in na, en wat karakter betreft *tussen* het hoofdwerk van Malraux en *Voyage au Bout de la Nuit* van Céline. Het is minder verbaal, minder exclusief zwartgallig, minder verwoed-in-de-kroeg ook, dan het laatste; minder intelligent, minder brandend, minder bovenmenselijk tenslotte, dan het eerste.

De ideologie van Guilloux berust veel meer dan die van Malraux op het gevoel; oppervlakkig beschouwd lijkt hij dus meer romancier, misschien *is* hij het zelfs. Er is in zijn verteltrant een zeker welbehagen dat sommige plekken sloom maakt, terwijl Malraux, bij alle lyriek, altijd gespannen blijft, maar de humor waarmee hij zijn zwarte gegeven weet te doorlichten, de poëzie ook die de hele sfeer van zijn boek, de ongenoemde provinciestad waarin zijn drama zich afspeelt, opheft, zijn geenszins van geringer qualiteit. Guilloux heeft met Malraux gemeen dat hij niet, als Céline, een hopeloze wereld uitbraakt; de personages die de hoop op een betere toekomst vertegenwoordigen zijn misschien even sympathiek als onbeduidend, maar de toon van de schrijver zelf bedriegt niet. Er is in Guilloux, ondanks al het pessimisme waarmee hij ons een wereld binnenvoert die hij als afgedaan beschouwt, als stervend en rottend en vol gestremd bloed, een werkelijk geloof in mogelijke verbetering, - inhaerent aan zijn wezen, niet als trompetmuziek voor een partij.

Zijn haat richt zich, even intens en natuurlijk, tegen de 'cloportes': de pissebedden, de mensen die aan het mens-zijn niet toe kwamen, de ergste bourgeois die de wereld oplevert, die van een kleine stad, ieder afzonderlijk maniak geworden, op zijn openlijk of geheim stokpaard. Het enige dat deze mensen vrijpleit, is dat zij slachtoffers, hansworsten zijn. In het geweldige en poëtische gekkenhuis dat zijn boek steeds meer wordt, treft men gekken aan van het goede soort, maanziek of verslagen, en van het slechte: verbeten, militarist en arrivist. De Nabucets en Babinots die Guilloux in het leven roept met al de gloed van zijn antimilitaristische haat zijn tenslotte even schilderachtig, even poëtisch caricaturaal als de hoofdpersoon die, hoezeer ook in theorie door de schrijver veroordeeld, in wezen zijn hart heeft en behoudt, om een oude vriendschap, een oude gemeenschappelijke droom? - de mislukte anarchist Cripure, filosofieleraar en 'kleinburger' bij gebrek aan moed om te leven naar zijn overtuiging.

Cripure is, zonder overdrijving gezegd, een der grootste crea-

ties van de hedendaagse literatuur. De meesterlijke scènes tussen hem en zijn oude maîtresse-servante Maya, menselijk de hoogtepunten van het boek, zozeer verwijderd van wat men ‘realisme’ noemt en zoveel reëler toch weer dan de algemene sfeer van caricatuur, zijn moeilijk overtrefbaar, en als men Guilloux, zoals sommigen gedaan hebben, met Flaubert wil vergelijken, dan zou men moeten toegeven dat deze scènes althans aangrijpender zijn dan bijna alles in Flaubert. Maar in werkelijkheid heeft Guilloux alleen zijn afkeer van de provinciale bourgeois met Flaubert gemeen, zijn stille woede tegen Bouvard en Pécuchet. Literair genomen moet men zijn afstamming anders bepalen; dit zeer eigen en sterk talent is, als ieder talent, wanneer men dat wil, te oriënteren naar bepaalde invloeden: de joviale bitterheid van Jules Vallès naast het voorbeeld van de grote Russen: niet Gorki maar Sjtsjedrin, niet Pisemsky maar Gogol.

Na het vorige werk van Guilloux, zuiver maar beperkt (*La Maison du Peuple*), poëtisch maar plotseling instortend (*Dossier Confidentiel*), is een boek van het formaat en de volgehouden kracht van *Le Sang Noir* bijna ontstellend. ‘Talent is durven’: in deze formule ligt misschien heel het geheim van Guilloux. Men heeft het idee dat zijn talent, sinds lang aanwezig maar onzeker, het vertrouwen heeft afgewacht dat nodig was om zich in dit avontuur te wagen; sinds jaren werd de geschiedenis van Cripure aangekondigd onder de titel *L'Indésirable.* Het psychologisch moment kan uit een gegroeid marxistisch bewustzijn verklaard worden, hoewel ik niet geloof dat Guilloux als marxist ook maar het vermelden waard is, of door een literair voorbeeld in de meest kameraadschappelijke zin, en als zodanig ziet men dat van Malraux als oneindig waarschijnlijker dan dat van Céline. Na *Le Sang Noir* is Guilloux verantwoording verschuldigd zowel aan zijn levensbeschouwing als aan zijn schrijverschap: dit boek, waarin zo grondig met een onmogelijke wereld wordt afgerekend, vraagt een *vervolg*, zoals het boek van Céline bij voorbaat doet gruwen van een herhaling en alleen een totale vernieuwing aannemelijk maakt.

André Gide: *OEuvres complètes IX, X*

Het negende deel opent met *La Symphonie Pastorale*, een van Gide's mindere werken, hoezeer sommige stukken ervan ook onthullend mogen heten voor de schrijver. Ondanks een zekere ironie, die aangenaam aandoet, blijft men toch wat onwillig tegenover deze enerzijds al te betekenisrijke, anderzijds al te 'halfzachte' historie. De korte stukken die erop volgen: de ongetwijfeld belangrijke *Réflexions sur l'Allemagne* en *Conversation avec un Allemand* (bekend uit *Incidences*) hoeven hier niet te worden besproken, evenmin als het curieuze *Considérations sur la Mythologie Grècque* en het werkelijk onaangenaam schoolmeesterachtige ingezonden stuk *Crise du Français*, waarvan men beter begrijpt dat Gide het indertijd ongetekend liet verschijnen (in *Le Temps*), dan waarom hij het hier liet overdrukken; maar de compleetheid van complete werken is een probleem apart.

Het tweede hoofdwerk van dit deel is het befaamde - al te befaamde - *Corydon*, waarvan een herlezing alleen maar de intrinsieke onbeduidendheid kan bevestigen. *Corydon* is het werk van een specialist, en van een slecht specialist, omdat de al te literaire vorm het eigenlijke betoog tegelijk schminkt en verdoezelt. In deze dialoog, die niemand als zodanig au sérieux kan nemen en waarin men een 'ik', die heden vooral potsierlijk aandoet, met omslachtige grapjes en andere dialoogbenodigdheden hoort aarzelen tegenover de stoutmoedige uitspraken van een ander (Corydon), die in waarheid naar het hart van de schrijver spreekt (welke men toch voortdurend in de vol fatsoen twijfelende 'ik' gelocaliseerd waant), - in deze verkeerd toegepaste dialoog moet men speuren naar waarheden, die helaas zich alleen als waarheden kunnen voordoen aan wie daarvoor door de natuur met bijzondere voorkeuren werden toegerust. Naakt weergegeven is de theorie van *Corydon* de volgende: aangezien de natuur voor de bevruchting op grote verspilling heeft gerekend (stuifmeel, etc.), en aan de andere kant het te bevruchtene, dus vrouwelijke, element slechts

gedurende enkele tijden werkelijk daartoe bestemd is, lijkt het logisch (en ook hier moeten weer voorbeelden uit de dierenwereld ons overtuigen) dat de verdere overdaad bij het mannelijk element zich gelijkgeslachtelijk uit. Ik vrees dat alleen uranisten die zich coûte que coûte op deze manier door 'de natuur' gerechtvaardigd wensen te zien, deze stoutmoedige theorie geniaal zullen vinden. Maar het is amusant om na te gaan hoe *Corydon* - misschien wel het allerslechtste werk van Gide - door de speciale betekenis, eraan verleend, tot een soort historisch schandaal wordt; hoe Gide in publieke correspondentie treedt met een zo onbeduidend auteur als François Porché, alleen omdat deze heer het probleem waar het hier om gaat zo eerlijk heeft behandeld; en hoe, in een ontmoeting met de katholiek J.M. (Jacques Maritain?) deze Gide komt bezweren het boek niet uit te geven, wat aanleiding wordt tot een vaudeville-achtige dialoog, die niet alleen veel grappiger is dan de gefingeerde van *Corydon*, maar onthullender, en die door Gide gelukkig met een hem waardig gevoel voor humor wordt genoteerd (*Appendice*, 21 December 1923).

Met plezier hervindt men, na *Corydon*, de onuitgegeven *Feuillets* en het *Journal.* Ook in het volgende deel weer: altijd zichzelf gelijk, penetrant, soepel, even overwogen als vloeiend uitgedrukt.

Het tiende deel bevat voornamelijk *Si le Grain ne meurt...*, de mémoires van Gide, of liever die van zijn jeugd, want zij gaan niet verder dan tot zijn verloving. Om bepaalde personen te sparen, is Gide hier opgehouden, hoewel hij zelf in het dagboekgedeelte verzucht van hoeveel belang de rest had kunnen zijn. Om dezelfde redenen werden grote stukken van het *Journal* niet gepubliceerd. Al kan men gemakkelijk de aangevoerde redenen billijken, men betreurt deze zonde tegen de compleetheid, te meer wellicht waar allerlei losse stukken zonder betekenis - als in dit deel bijv. de lezing over Verhaeren - met zorg werden opgenomen.

Si le Grain ne meurt... blijft de belangrijkste bijdrage die Gide over zichzelf heeft geleverd; tevens een der beste boeken die hij

schreef. Al wat in *Corydon* mislukte, werd hier gerealiseerd; de rechtvaardiging die op rationele en theoretische grondslagen meer dan wankel bleef, doet er zich voor op die van de biologische noodzaak en het gevoel. Wat broze theorie bleef in een vrij laffe inkleding, werd, moedig uitgesproken, en als ondervinding, als belijdenis à la Rousseau als men wil, eenvoudig een uitgemaakte zaak: vooral na dit boek doet *Corydon* zo pueriel aan. Er bestaat toch een gesproken critiek, volgens welke Gide ook in zijn bekentenissen te kort is geschoten - zo ongeveer was ook de opinie van Roger Martin du Gard. Het komt mij voor dat deze bedenking, ook als zij juist mocht zijn, van geen belang is, waar men Gide dankbaar mag blijven voor wat hij gegeven heeft, d.w.z. een van de grootste en schoonste autobiografieën die de 20e eeuw heeft opgeleverd. Wanneer Gide op Rousseau mag lijken, ook wat het 'arrangeren' van zijn mémoires betreft, dan mag men zich als lezer nog altijd gelukkig prijzen dat hij zijn beroemdheid en gezag niet misbruikt heeft om een record te slaan in confessionele schaamteloosheid. Wat er staat heeft trouwens reeds genoeg lieden onthutst; de anderen?... zij mogen bedenken dat men altijd onbevredigd blijven kan. Het was Valéry, meen ik, die zei dat geen romanfiguur zo volledig gegeven kon zijn, of hij zou de schrijver nog altijd honderd vragen kunnen stellen; hetzelfde geldt, met meer reden nog wellicht, voor de hoofdpersoon van elke autobiografie. De grote waarde van de Gide van *Si le Grain ne meurt...* is: dat men in hem duidelijk twee jonge mannen ziet samenleven, waarvan de een de Michel van *L'Immoraliste* had kunnen zijn, en de andere de Jérôme van *La Porte Étroite.*

Dit boek, dat in 1920 en 1921 in twee delen gedrukt werd, voor de schrijver alleen en respectievelijk in 12 en 13 exemplaren, werd in 1926 eerst compleet door de N.R.F. in drie deeltjes uitgegeven, een uitgave die nu uitverkocht is; daarna in de nu courante editie van één deel, die onvolledig is. De tekst van de volledige werken is zorgvuldig herzien op de onverkorte lezingen.

Men vindt in dit deel nog het voortreffelijke stuk dat Gide schreef over de manifestaties van het dadaïsme; voorts een kort maar genuanceerd, en toch zeer precies antwoord op een enquête over classicisme; in de *Feuillets* o.a. een reeks opmerkelijk rake aantekeningen, bestemd voor een studie over Francis Jammes.

Zowel in deel IX als deel X zijn, in chronologische volgorde, fragmenten opgenomen van de onlangs verschenen *Nouvelles Nourritures*, waarmee Gide in 1919 reeds begonnen is. Hoe overzichtelijk deze manier van publiceren ook moge zijn van historisch standpunt beschouwd, aan de aesthetische waarde van het geheel komt deze versnippering allerminst ten goede. Men had liever dit werk in zijn geheel in het laatste deel gehad, met desgewenst een nauwkeurige verantwoording betreffende de data, waarop de verschillende brokstukken zijn ontstaan.

Félix de Chazournes: *Jason*

Dat ook in Frankrijk het korte verhaal van node heeft naar voren gebracht te worden, bewijst een reeks als 'La Renaissance de la Nouvelle', door de N.R.F. begonnen onder leiding van Paul Morand, en waarin men zelfs de laatste, tot dusver onvertaalde resten van Edgar Poe heeft bijeengebracht, onder de alleszins verlokkende titel *Le Sphinx et autres Contes bizarres*.

De novellenbundel *Jason* van Félix de Chazournes is een debuut en draagt boven de vaag-mythologische, nog een andere, geografische titel: *Portrait des Tropiques*. Het is goed dat Félix de Chazournes zijn boek niet in Holland heeft uitgegeven, want de helft van de recensies eraan besteed, zou gevuld zijn met pijnlijk-gespannen meditaties en probleemstellingen over het feit of van de tropen wel een 'portret' te maken is en of dit 'portret' dan wel te erkennen valt als 'novelle' of als 'ver-

haal'. Als een recensent, vol goede bedoelingen overigens, niet veel weet, en niet veel wetende niet veel te zeggen weet, is het minste wat hij doen kan: de lesjes repeteren die hij wel weet. Hij leert er zichzelf en de auteur niet veel mee, maar hij richt zich dan ook kennelijk tot een lezer die - als het geluk een beetje wil - nog wat minder weet.

Félix de Chazournes, die met de franse critiek te doen heeft, is met rust gelaten over de eigenlijke aard van zijn eersteling. Jason - men begrijpt dat men met een reiziger kennismaakt, misschien met een avonturier. De titel had nòg symbolischer bedoeld kunnen zijn, maar in het gegeven geval wordt men niet teleurgesteld: er komt een 'ik' voor in deze vijf verhalen, een 'ik' die reist, die mysterieuze 'zaken' doet, die even mysterieuze, om niet te zeggen vage avonturen beleeft. Deze 'ik', die in zijn verleden officier van de Spahi's geweest kan zijn - helemaal duidelijk is het niet, maar gezien de bepaalde gevoeligheid van de verteller is er alle kans op - is misschien Félix de Chazournes zelf; een feit is dat hij een deel van de reis doet in gezelschap van niemand anders dan Paul Morand. Deze 'ik', die alvorens met Paul Morand te reizen, ongetwijfeld veel van diens verhalen geleerd heeft, beleeft liefdesgeschiedenissen van het 20e-eeuwse soort, d.w.z. van een soort dat zich liefst zoveel mogelijk 'en marge' van de liefde afspeelt. Grote gebeurtenissen zijn er niet; onbelangrijke details vele; er is een voortdurend draaien om waar het op aankomt, misschien ter wille van het mysterie, maar het mysterie lijkt helaas voortdurend op een zeepbel waarvan de auteur de kleuren zo mooi wil maken dat hij er nog mee bezig schijnt, als de bel zelf allang uiteengespat is. Félix de Chazournes schrijft lang niet onaangenaam, mist allerminst wat men literair talent noemen kan, maar hij heeft oneindig minder te vertellen dan zijn pen geschreven heeft, en hij zou willen doen geloven dat hij veel meer verzwegen dan verteld heeft, wat alles bijeen het vervelende gevoel geeft van een groot tekort en het teveel van een auteur die nog minder te zeggen dan te vertellen heeft. Daarbij komt dat deze auteur soms roerend onhandig is. Cynisch

op vertederde rhythm en (dit is een bepaald genre), blaast hij keer op keer zijn eigen luchtbel uit elkaar door een al te naief en grof effect.

Zijn verhalen heten: 1. Enchantement tropical; 2. Romance créole; 3. Les Fils de la Servante; 4. Aventure Vénézuélienne; 5. Nuits chaudes dans les Marécages. Ik schrijf deze titels expres over, omdat zij zeer duidelijk de inhoud van het boek weergeven, als men eenmaal weet hoe men ze lezen moet: het heeft niets te maken met de *Island Nights Entertainments* van een Stevenson, het is veel onhandiger, veel leger, veel slechter geschreven zelfs dan een goed reisverhaal van Paul Morand. Het derde verhaal - het meest 'morandeske' - is een eindeloos en vermoeiend gegoochel om één pover sloteffect, betreffende een mode-masochisme dat een modern kostschoolmeisje niet meer zou doen schrikken. In het 'portret van de tropen' kan men enige aardige beelden en bekoorlijke zinswendingen waarderen, maar de 'ik' van al deze reisverhalen is te naief zonder het te weten, wat een grotere garantie geeft voor zijn naiefheid dan voor zijn vertellerschap. Félix de Chazournes kan weldra een beter idee van zichzelf geven, want hij kondigt niet minder dan vijfboeken aan onder titels even aanlokkelijk als die van zijn eerste vijf verhalen. Zoiets zegt misschien ook niet veel, maar pleit bij een auteur toch voor een gelukkig temperament. In afwachting ervan, eindig ik deze notitie met aandacht te vragen voor een zeer superieur debuut in *onze* exotische literatuur, een verhaal dat een meer dan gewoon talent verried en dus door enige recensenten met de speciaal daarvoor benodigde botheid behandeld werd: *Mijn Zuster de Negerin* van Cola Debrot.

Marcel Jouhandeau: *Chaminadour I, II*

Frankrijk heeft op het ogenblik naar alle waarschijnlijkheid twee verborgen grote auteurs: de ene is Valery Larbaud, de andere Marcel Jouhandeau. De eerste schijnt wel alles te hebben gedaan om onbekend te blijven, en misschien moet men zijn toevlucht nemen tot onthullingen als dat zijn hoofdwerk, *Barnabooth*, het 'livre de chevet' is van de heer Anthony Eden, om nog enig licht op hem te werpen. (Ik behoor tot de lieden die het feit in kwestie vleiender voor de heer Eden vinden dan voor de schrijver van *Barnabooth.*) De tweede, van wie zover ik weet niet één portret gepubliceerd werd, die zowel in zijn persoonlijk leven als in zijn vaak zeer ver doorgevoerde bekentenissen-op-schrift geheimzinnig wist te blijven, gaat voort rijkelijk te publiceren (iets wat men van Larbaud helaas niet zeggen kan), en blijft toch, in laatste instantie, een 'tempelberoemdheid', veel meer dan Proust of Joyce de grote man voor een kleine kring van ingewijden. Larbaud is wellicht een van de twee of drie die het mooiste frans schrijven onder de nog levende schrijvers, Jouhandeau kan gemakkelijk de man zijn die ieder record slaat in de literaire vondsten.

Hij stamt lijnrecht van Jules Renard af, en een deel van zijn werk, waartoe het hier besprokene behoort, kan onder dat patronaat blijven ingeschreven. Het is de vervorming door al te grote preciesheid à la Renard; de voortdurende ironie die al te vaak vals aandoet; de 'tic' van een poëzie die telkens omslaat in het burleske. *Le Journal du Coiffeur* is in deze lijn wellicht Jouhandeau's meesterwerk. De andere richting van zijn talent heeft Renard vrijwel geheel verlaten, is een verdiepen tot in het uiterste van de microchaos die een menselijk wezen oplevert. Men raakt hier in een hermetisch afgesloten eigen wereld, waarin alles vreemd en onteigend wordt dat men erin ziet opgenomen; waarin wezens, gevoelens, drama's zó lucide gezien en beschenen worden dat zij, transparant als een mengelmoes van objecten onder dezelfde x-stralen, tenslotte on-

herkenbaar voortbestaan als één tapijt vol grillige en toch telkens terugkerende motieven. *M. Godeau intime* of meer nog *M. Godeau marié* is hier het meesterwerk.

Chaminadour, waarvan nu juist het tweede deel verscheen (de tweede verzameling is juister), bevat een groot aantal notities, door het oog en de pen van Jouhandeau geregistreerd, maar gevat uit een toch reëler werkelijkheid. Chaminadour is een provincie, waarvan de boeren, pastoors, notabelen niet helemaal ontsnappen aan het onrustige aquarium dat Jouhandeau ervan maakt, maar die toch niet helemaal denkbeeldig mag heten. Het is vaak realistisch genoeg, al wat hier in enkele trekken verteld wordt, meestal burlesk, soms grof, vaak genoeg diep, een enkele maal zeer dramatisch, en eens op de twee maal een meesterlijk raccourci, in een 'schets' of 'anecdote' verwerkt (om deze vakkundige onderscheidingen nogmaals te huldigen), waar een minder schrijver een 'novelle' van zou hebben gemaakt. Het is, als men wil, nog vaak genoeg Jules Renard, maar het is, raker en penetranter, ook Roger Martin du Gard waar deze zich voor boeren interesseert; oneindig treffender, de Max Jacob van *Le Terrain Bouchaballe*; het is tegelijk zo kort en zo compleet dat men, het verschil van kunstopvattingen in aanmerking genomen, in déze Jouhandeau de Maupassant zou kunnen zien van dit tijdperk.

Dit wil niet zeggen dat vergissingen in dit werk zijn uitgesloten; het is, in dit soort werk juist, onmogelijk zich niet te vergissen. Hier en daar krijgt men een banaliteit waar een tweede graad van subtiel of diep-zijn mislukt, men voelt zich soms glijden over regels die te literair zijn om niet alle inhoud dood te drukken, of te zeer een herhaling na andere notities om niet schreeuwend te zijn van overbodigheid voor wie niet, als de auteur, voor de zoveelste maal door hetzelfde object kan worden vastgezogen. Als alle grote auteurs moet men Jouhandeau zijn tics vergeven; hij behoort tot degenen die heel slecht zijn als zij niet heel goed zijn, maar die daartoe het volste recht hebben.

Victor E. van Vriesland: *Afscheid van de wereld in drie dagen*

Het eerste wat men bij deze herdruk moet zeggen, is dat enige bekortingen, zeer goed aangebracht, het boek geconcentreerder, gaver, vlotter zelfs, hebben gemaakt. Van Vriesland's *Afscheid* was nooit werkelijk - of laat ons zeggen: was nooit zomaar - een roman. Het was het niet in de bedoeling, en niet in de techniek. Het boek maakte de indruk uit losse stukken te bestaan, ieder afzonderlijk met zorg geschreven, maar die lang naast elkaar in portefeuille gehouden waren. Een voorbeeld hiervan was de mijmering van de hoofdpersoon in de kerk, die men als gedicht in *Voorwaardelijk Uitzicht* terug kon vinden en die daar een van Van Vriesland's ontroerendste lyrische uitingen vormt: 'Aanroep'. Ondanks alles juister als directe uiting van Van Vriesland dan van zijn hoofdpersoon Johan, ziet men met genoegen, en niet alleen omdat het als 'dubbel' aandeed, dit fragment bijv. uit de roman verwijderd. Evenzo de lange ontboezeming van de juffrouw op de bank tegen Johan, waarvan de stijl, ook als het onbetwistbaar blijft dat het leven zich aldus aan Johan kan hebben voorgedaan, slecht aanvaardbaar was binnen deze roman. Daarentegen spijt mij persoonlijk het ontbreken van de passage waarin Johan, in de tram zittend, zijn medereizigers bekijkt en zich met bevreemding afvraagt, wat hen ervan weerhoudt elkaar te verscheuren.

Een herlezing van dit *Afscheid* doet ons nauwelijks minder vreemd staan tegenover de hier uitgedrukte wereld dan een eerste kennismaking. Ongetwijfeld heeft de schrijver het zo gewild: deze voortdurende malaise, veroorzaakt door gegeven en vertolking, door de eindeloze contrastering van het onwezenlijke en de realiteit. Het gegeven is beklemmend, tegelijk eenvoudig en bizar: een ziener, die alles zou moeten hebben van een charlatan, kondigt iemand zijn dood aan binnen 3 dagen, en met deze ziener begint het al; daar hij zelf twijfelachtig is, blijft zijn uitspraak het ook, en de laatste regels van het

boek heffen de ban van ònwezenlijke bedreiging niet op, want met een logisch en toch bijna ongeoorloofd raffinement wordt ons hier nog verborgen of Johan inderdaad doodgaat of niet. Het is zonder twijfel de grootste kracht van de schrijver geweest dat hij zijn kroniek van de 3 dagen gehouden heeft binnen het gewoonste bestaan dat men zich denken kan: nauwelijks stoort de mededeling dat Johan zulke erg dure inkopen deed, en dit is het meest buitensporige dat hij waagt. Dat hij van kantoor wegblijft, de kerk bezoekt, zijn vriendin in een brief vaarwel zegt (zijn vriendin aan wie het leven met zo administratieve zorg ook al zijn opvolger toeschuift), dat hij droomt over zijn verleden (het bezoek bij de professor en de wandeling met diens dochter behoren tot de meest geslaagde bladzijden), het is alles minder beangstigend dan die dure inkopen. Maar ook diè - ofschoon te zeer voor de hand liggend als uitspatting - aanvaardt men.

Sober in de keuze van zijn stof, is Van Vriesland bijna komisch deftig in de behandeling ervan, in zijn woordkeus. Het voortdurend gebruik van ‘zijne’ en ‘eene’, de plechtigheid die aan een duits wetenschappelijk werk lijkt ontleend,... men kan niet aannemen dat hij overal zonder ingehouden pret deze stijl beoefend heeft, en als men hem van Johan's vriendin hoort getuigen: ‘Zij was nooit in sterke en volkomen vervoering gekomen bij de nachtelijke aanrakingen van hunnen omgang’, voelt men zich gestemd om in dezelfde toon voort te gaan: ‘Want hun was de Zondag te zeer geheiligd gebleven om eene namiddaglijke proefneming te wagen, die tevens een protest ware geweest tegen den dwang van het kantoor’.

Dit *Afscheid* is niet een van de meest geslaagde, maar om vele redenen een van de merkwaardigste voortbrengselen in onze levende literatuur. In de eerste plaats om een element waar zoveel over te doen is geweest: de intelligentie. Het gesprek, niet alleen als commentaar of hulpmiddel van de handeling, maar om zichzelfs wil, is hier misschien voor het eerst in onze romanliteratuur zo bewust en knap toegepast. En het zeer eigen mengsel van droom en realiteit dat men hier ondergaat, doet

betreuren dat Van Vriesland's voorgenomen roman *Grabock* - fantastischer nog van gegeven - ons nog steeds onthouden bleef. De ‘fouten’ van *Afscheid*, als men die zou willen nagaan, zijn kenmerkend die van een eerste roman. Maar zoals het boek is - zelfs in zijn oorspronkelijke lezing - verkiest men het verre boven al de romans, waarvan de ‘geslaagde’ vlotheid alleen evenredig is aan de hopeloze banaliteit van techniek en inhoud; dit boek heeft immers ook een *eigen* vorm, waar menig moderner werk zich klakkeloos richtte naar een modern voorbeeld in het buitenland.

Beb Vuyk: *Duizend eilanden*

Dat twee planters in het laatste hoofdstuk naar Pulau Lima vertrekken, moge de titel verklaren. Voor het overige voltrekt zich de handeling op een thee-onderneming op Java; onze koloniale bellettrie wordt hier dus eens te meer verrijkt met een boek over het plantersleven.

Het genre is niet te kort gekomen, sinds Maurits (P.A. Daum) in 1884 het feuilletonistische maar meeslepende boek schreef, dat er wellicht nog steeds het meesterwerk van is: *Uit de Suiker in de Tabak.* Jhr Graafland, die zich zo gevat Creusesol noemde, hield er in 1898 de eer van op met de omslachtige ernst en boert in oude-heer-Smits-stijl van *Op en om Soeka-Sepi*, waar onze vaderen zich ook nog best mee vermaakten. Het amusement in toneelvorm voor zwakkere geesten waarin Fabricius père en Van Wermeskerken met elkaar rivaliseerden (*Tropenadel*, *Suikerfreule*, *Totok en Indo*) placht ook zich af te spelen op plantages. Mevrouw Székely-Lulofs, onbetwiste prima donna in de vlotte banaliteit, heeft het genre vernieuwd met het romannetje *Rubber*, waarvan de ‘sous-produits’ niet op zich hebben laten wachten: de heer Kleian met *Deliplanter*, de heer Ton Vonk met *Op de Kebon*, de heer Székely in persoon met *Van Oerwoud tot Plantage...*

Het is, als men het zo alles bij elkaar ziet, van een opmerkelijke nonsensikaliteit. Het boek van Beb Vuyk, hoe men er verder ook over denken mag, is ongetwijfeld van beter gehalte.

Niettemin, de lezer krijgt het recht te protesteren waar dit boek hem wordt voorgediend, half-verpletterd reeds tussen twee knallende lofredes van Anthonie Donker: in extenso op de achterkant, in dikke letters geresumeerd op de voorkant van het omslag. Aan de binnenkant krijgt men dan ook nog een montere foto en meer opgewekt nieuws omtrent de schrijfster. Deze amerikaanse manieren kunnen hun schaduwzijde hebben, al is het publiek van onze eeuw natuurlijk meer dan vertrouwd geraakt met reclame. Bovendien: als twee jongere schrijvers - dit zijn schrijvers die gedoemd schijnen om 'jonger' te heten tot zij in het vak vergrijsd en verkaald zijn - elkaar af en toe willen toeroepen dat zij het licht van de eeuw zijn, hoeft het publiek dit niet anders op te vatten dan als een van de luttele vertroostingen in een slecht geventileerd schrijversbestaan. (Het publiek krijgt alleen maar weer ongelijk, als het daarnaast aanneemt dat Vicky Baum, Fabricius fils en de schrijver van *Anthony Adverse* de 'ware' lichten blijken.) Anthonie Donker gelieft het werk van Beb Vuyk 'eersterangs' te noemen, een vaag woord tenslotte. Eersterangs ten opzichte van wie: van mevrouw Székely-Lulofs en wijlen mevrouw Corelli - of van Virginia Woolf en Emily Brontë?

Beb Vuyk heeft zich een legende veroverd in bepaalde regionen van de nederlandse literatuur door met twee onverwachte novellen de jongeren van *De Vrije Bladen* aan het schrikken te maken. Maar deze jongeren, zo bedreven in de poëzie en het essay, waren in de novellistiek destijds kinderlijk gauw geschrokken. Zelf drie bladzijden verhalend proza voort te brengen verschrok hen nog het allermeest. Beb Vuyk kwam, meen ik, kort achter elkaar met 2 × 7 bladzijden. Op Slauerhoff na raakte ieder in de war. Sindsdien is dit alles veranderd: dezelfde jongeren draaien hun hand niet meer om voor korte verhalen en produceren, met een gemak aan het resultaat evenredig, lijvige romans.

Naast de productie van sommige van haar leeftijdgenoten is deze eerste roman van Beb Vuyk nog maar magertjes. Als men hem uit heeft, blijft men zitten met de nasmaak van iets voorlopigs. Beb Vuyk moest een ‘vervolg’ schrijven, ons vertellen wat er verder gebeurde met haar twee jonge planters, ná hun nederzetting op Pulau Lima. Misschien zouden de twee boeken later dan heruitgegeven kunnen worden als één normale roman, waarin het nu verschenene een veel juister plaats zou innemen als eerste episode. Haar belofte van ‘duizend eilanden’ is werkelijk niet bevredigend afgelost door wat vage rêverieën over een jeugd daar doorgebracht en een - overigens voortreffelijk - slothoofdstuk over een reis *naar* die streken.

Het sociale element in dit boek (zo onmisbaar tegenwoordig voor wie aan kunst wil doen) wordt vertegenwoordigd door de mechanisering en specialisering, waarvan ook het plantersleven te lijden schijnt te hebben. Tegenover de jongeren - planters nu - die van Deventer komen en die uiteenvallen in tuinemployé's, machinekenners, specialisten voor ingenieurswerk etc., allemaal dingen die een mens onzelfstandig maken, wordt de romantiek gesteld van de oude planter die nog alles tegelijk en kortom, een Planter had te zijn. Het gaat niet erg ver, en het wordt waar gemaakt met een heel eenvoudige intrige (opmerkelijk genoeg, voor een schrijfster, haast zonder vrouwen), met een reeks zeer goede ‘sfeer’-beschrijvingen, waarbij de regen (tegen de banale tropenzon) een goed volgehouden muziek maakt, en een paar locale toneeltjes, als pest in een ondernemingskampong en wajang op het fabrieksterrein.

Van werkelijke psychologie geen sprake; dat zou trouwens tegen de eisen van de mode zijn; zoals het weifelloos gebruik van de tegenwoordige tijd, het hele boek door, geheel conform die eisen is. Deze ‘zakelijke’ en ‘naakte’ en ‘directe’ tegenwoordigheid geeft iets schaduwloos, iets armoedigs ook aan de zo geschreven romans, dat men nader zou moeten analyseren. Toch kan zulk proza - als in het onderhavige geval - volstrekt goed zijn. Beb Vuyk schrijft, op een paar stroefhe-

den na, knap en zuiver, en wat zij te geven heeft: sfeer in de eerste plaats, met een vaag besef van 'zin van het leven', dat vooral vaag schijnt te *willen* blijven, mag men zonder morren aannemen. De vraag is of men meer verlangt of niet: 'Och, geeft u me een boek zonder van die mensen erin die allemaal zo op hun gevoelentjes letten!' hoorde ik een jonge vrouw het probleem stellen aan een boekhandelaar. Lezers die zich bij Beb Vuyk geheel bevredigd voelen, worden allicht griezelig aangedaan, zonder meer, bij Vestdijk.

De slotzin van *Duizend Eilanden* luidt: 'Grond, eigen grond, waarin een mensch kan uitgroeien als een boom'. Men proeve die zin en make uit (want hij is volmaakt representatief) of men wat aan het boek 'hebben' zal of niet. Uitgroeien als een boom wordt meer en meer als iets heel bijzonders opgevat, meen ik, - naast het sociale werk dan altijd. Hoe gezond, hoe sterk. Als een boom. Maar de roeping van de mens is misschien toch nog altijd mens te zijn.

Victor Ido: *Indië in den goeden ouden tijd*

De heer Hans van de Wall - schrijver van vele toneelstukken en van de verdienstelijke roman uit het Indo-leven *De Paupers*, organist, muziekleraar, bas in de dilettanten-opera, spiritist en wat al niet meer - is in Indië, en zelfs in het Indië dat hij in deze twee delen oproept, een zo bekende figuur, dat eigenlijk alleen de dood hem had kunnen ontslaan van de taak die hij hier op zich nam; en ook dat hij dit deed voor de radio is volkomen logisch. De stem van oud-oom is onafscheidbaar van de herinneringen die oud-oom vertellen moest; het ene draagt bij tot de gezelligheid niet alleen, maar tot de smaak en kleur van het andere; en zeker in dit geval, waar het even klankvolle als diepe orgaan van de verteller ook weer haast gerekend moet worden tot de glories van Oud-Batavia. Daarom mag men het dus eigenlijk ook niet betreuren, wanneer in de-

ze twee delen alle stijlslordigheden mee werden opgenomen, want klankloos nog dragen zij bij tot de gemoedelijkheid van het geheel. De heer Van de Wall heeft verder, op zijn papiertjes voor het spreekapparaat, wellicht vergeten aanhalingstekens te zetten, wanneer hij uitgebreid citeerde uit werk van anderen; deze begrijpelijke omissie is in de kopij voor de druk blijkbaar niet hersteld. Een enkele maal doet het komisch aan: bijv. wanneer men in een bespreking van De Haan's *Oud-Batavia* ongeveer het hele prospectus van dat onvolprezen werk herkent; maar meer dan komisch is het werkelijk niet. Hier en daar vergist de verteller zich ook: de admiraal van het braziliaanse eskader, op bezoek bij de G.-G. Van Lansberge, heette, met een juist curieus hollandse naam (overblijfsel uit de tijd van onze Maurits de Braziliaan): Van der Kolk, terwijl de franse naam waarmee hij hier wordt getooid, Jurien de la Gravière, die was van zijn tegenstander in de politieke troebelen van daarginds. De schrijver van onze *Negerhut* avant la lettre, de novelle *Kraspoekol*, was niet Dirk van Hogendorp, maar zijn vader Willem. Van Dirk was de toneel bewerking naar die novelle. Maar ook dergelijke feilen zijn van weinig belang, vergeleken bij de werkelijk allervriendelijkste sfeer, die het de heer Van de Wall gelukt is, rustig voortpratend, rond zijn hoorders te spinnen.

Men vindt hier variatie genoeg, want de verteller vertoont zelfs een panopticum van G.-G.'s uit de Compagnies-tijd; hier en daar deinst hij niet terug voor critiek, maar zijn grondtoon is overtuigd conformistisch. Het verraad aan Dipo Negoro begaan, redeneert hij, was zeer verklaarbaar als men bedenkt hoè erg men toen in de penarie zat; de mensen die er later over schreeuwen hebben makkelijk praten. En zo verder; dat alles hier eigenlijk pour le mieux was (en nog is), dat er niet af te dingen valt op het gezellige leven dat de Hollanders zich in Indië hebben weten in te richten, het spreekt wel vanzelf dat dit conditio sine qua non is voor het slagen van de sfeer bovengenoemd en waarop de ware luisteraar naar dit soort souvenirs dan ook uit is. Maar de heer Van de Wall is verre-

weg op zijn best waar hij herinneringen ophaalt aan persoonlijke belevenissen en kennissen: zo vindt men onder meer een charmant portret van een jeugdige oplichter, zich noemende Otto Ovid Domon; een zeer amusante en ongetwijfeld natuurgetrouwe weergave van het optreden van de groteske komediant Royaards; een ontstellende en spannende reeks bovennatuurlijke gebeurtenissen welke zich ten huize van de verteller zelf hebben afgespeeld. Men verlangt door dit alles naar de mémoires van Victor Ido, onder voorbehoud dat hij iets minder gewicht hechten zou aan het plankenleven van zijn tijd - maar het is waar, een deel van zijn eigen leven verliep daar, en bovendien, van het openbare leven in Indië was dàt misschien wel de bloem... Voor de kennis van een voorbij Indië zijn deze boekjes haast onmisbaar, en op zichzelf beschouwd een ontspanningslectuur van de aangenaamste, van de meest 'menselijke' soort.

T. Volker: *Gedichten*

Er bestaat een poëtisch bargoens dat op iemand die er gebruik van maakt, de schijn laadt een poëtische ziel te zijn, vrijwel op dezelfde wijze als waarmee iemand die avonden lang viool speelt zich onder verdenking stelt tot de musici te behoren. De heer Volker is zo iemand, die avonden lang viool speelt, dat wil zeggen die zich in deze 60 bladzijden gedichten met overtuiging aan het poëtisch bargoens heeft overgeleverd. Met overtuiging en koppigheid brengt hij het zelfs wel eens zo ver, dat het resultaat bedriegelijk veel weg heeft van een echt gedicht, en zeker voor de velen, die niet van poëzie houdend, zonder moeite zouden bezweren dat het precies even vervelend is. Gedichten als *Chineesche Zee*, *Feest*, *Fantasia lunatica* (althans het begin daarvan) en het lange *Vikingslied* 'doen' het hem wel, in aanmerking genomen, dat men hier nu eenmaal luistert naar een zanger of dichter die het meest

essentiële mist dat een zanger of dichter bezitten moet, een eigen accent.

De verzen van de heer Volker zijn toonloos, en dat ondanks zijn hardnekkigheid in het zingen, het toepassen van alliteraties, van gewijdklinkende uithalen, van een meer dan 'gecultiveerd' vocabulaire, van utensiliën allemaal, die het de poëziezoeker werkelijk droef te moe maken, omdat bij zoveel ogenschijnlijke rijkdom zo bitter weinig 'gebeurt'. Voor zover mij bekend heeft de heer Volker geen andere bundels gepubliceerd, en hier betreurt men dat debuterende dichters bijv. hun leeftijd niet vermelden, want als déze ongeveer 18 jaar was, zou men hem volstrekt niet alle kans ontzeggen om eens als een dichter door de sluiers van het poëtisch bargoens heen te breken, waarin hij zich nu dan verstopt zou hebben als de toekomstige vlinder in de cocon. Maar indien hij tot rijper leeftijd gekomen zou zijn, dan ziet het er wel naar uit dat deze bundel en een eventueel volgende niet veel meer zullen doen dan de stroom vermeerderen van halfgevormde, onpersoonlijke, in rijmende regels vervatte lyriek, en dat de schrijver zich zal moeten vergenoegen met zijn plaats onder de 'gevoelige amateurs'.

Een bijzonderheid, die hier wellicht moet worden gereleveerd: de heer Volker schijnt Indië te kennen, althans de bundel bevat verzen over een tropennacht en over een tropenmaan, en zelfs een gedicht op Ambon, dat vergeleken wordt met een 'schuchtere maagde' en dat een bijzonder misnoegde indruk schijnt te hebben gemaakt op de maker van bedoeld vers, althans tot viermaal toe komt hij daarop terug, gewagende eerst van de 'wollige sluier', daarna van de 'wittige wereld', vervolgens van de 'zwijgende wade' en tenslotte van de 'witte wegende wade' van deze misnoegdheid. De reden daarvan, indien die er mocht zijn, blijft mysterieus.

G.H. 's-Gravesande: *Nachtelijke vangst*

's-Gravesande, hoewel betrekkelijk onbekend, is geen debutant in onze letteren en zelfs niet in onze poëzie. Behalve een bloemlezing als *Jonge Most* (onlangs verschenen) en de bundel interviews die hij *Sprekende Schrijvers* noemde, verscheen van hem vele jaren geleden een andere dichtbundel, lijviger dan de hier besprokene, maar als jeugdwerk te beschouwen en zeker van minder gehalte. Van hem is ook het opmerkelijke gedicht *Nachtelijke Vischvangst*, zwaar en sober, van een soort lompe kernachtigheid, dat men in deze nieuwe bundel terugvindt, maar dat reeds eerder als rijmprent uitkwam en dat *bijna* zijn naam aan de bundel overdroeg.

Nachtelijke Vangst is het nu, en het allereerste gedicht licht ons reeds in hoe men dit vooral heeft te verstaan: ‘maar altijd bleef ik in den nacht alleen’. Eenzaamheid, een vrouw waarover gedroomd wordt, hetzij omdat zij verloren werd, hetzij omdat zij nooit gevonden zal worden - ouderwets en eeuwig onderwerp voor een bepaald soort poëzie; en men benijdt haast het eenzame hart dat dáárin gevangen blijft, dat geen andere dan diè beelden weet te vangen in ‘onze grootse tijd’, dat cliché's en werkelijke beklemming van ‘onze razende wereld’ weet te vergeten in het masochistisch zelfbeklag van ‘omdat ik eenzaam in de straten zocht en altijd eenzaam in het leven bleef’. Als men de twee kinderverzen: *Kerstfeest voor de Poppen* en *Kinderkerstfeest*, die niet tot de beste behoren, en het volmaakt overbodige *Kerstlied in ouden trant* (dat bijv. Leopold zoveel beter heeft ‘nagedicht’) uitsluit, bevat heel deze bundel geen ander motief. Zelfs *Complainte*, dat aan Greshoff doet denken, aan wie het overigens werd opgedragen, en *De Trouwe Vrind* zijn nauwelijks varianten op de vele kwatrijnen, tot korte gedichten gegroepeerd, waarin dit éne gevoel zich uit.

's-Gravesande wint terug aan eenvoud, wat hij aan raffinement verliest. Er is in dit werk, ondanks menig banaal rijm, cliché-achtige of stroeve woordschikking en wat men er ver-

der gemakkelijk tegen kan aanvoeren, een onmiskenbare toon van oprechtheid; van een onhandig maar eerlijk zich uitsprekend gemoed dat het pleit wint wanneer men, op details lettend, reeds de overtuiging had dat het verloren moest worden. Het is moeilijk een paar verzen uit het geheel te pikken, die op zichzelf beter zouden zijn dan de rest; het ene gedicht zet hier het andere voort, als was alles tenslotte de vangst van één nacht: *de* nacht dan, waarin dit leven zichzelf ziet. Er is geen dichter 's-Gravesande, literair-historisch gesproken, maar er schuilt een reële kracht in de eenvoud van deze ene bundel, waarvan men houden kan... in alle eenvoud. De uitgever Boucher verzorgde hem overigens als gewoonlijk, d.w.z. met een maximum van smaak; de illustraties van W.J. Rozendaal zijn bijna zonder uitzondering voortreffelijk.

Menno ter Braak: *Van oude en nieuwe Christenen*

Wie onder deze titel een geschrift zou wanen, concurrerend met de ontboezemingen van bijv. prof. Casimir, komt bedrogen uit, maar verkeert dan ook in haast ongeoorloofde onwetendheid ten opzichte van Nederland's voortreffelijkste essayist, dr Menno ter Braak. Evenmin hoeft men, bij de *nieuwe* Christenen, uit te kijken naar een uiteenzetting betreffende een groep die meer en meer als laatste redding uit een verbrokkelde wereld schijnt op te rijzen, waarmee gezegd wil zijn dat dit essay volstrekt niets oxfords van beweging heeft. Ter Braak is historisch en filosofisch gevormd, zonder historicus of filosoof te zijn; hij is verder zonder twijfel een der scherpste geesten in het tegenwoordige Holland. Hij werkt zonder zogeheten geldigheden en is niettemin de meest betrouwbare criticus, in zijn kroniek in *Het Vaderland* ongeveer de enige die werkelijk houvast geeft, op het gebied van literatuur. Hij belijdt graag zijn voorkeur voor ‘humor’ in een bepaalde zin

‘die niet precies die is van de *Fliegende Blätter*, meer iets als (relativiteitsgevoel’) en voor de ‘paradox’ (die ook heel wat positiever resultaten bij hem oplevert dan men zou kunnen denken); en iedere leraar zou kunnen wijzen op zijn denkeigenaardigheden, zonder dat dit veel eer zou bijzetten aan de leraar of de niettemin in het oog springende superioriteit zou ondermijnen van Ter Braak. En tenslotte is ook deze auteur intrinsiek kunstenaar, schrijver; dat zijn proza almede behoort tot het beste dat in Nederland geschreven wordt, weet een kind in de zonde genaamd literatuur.

Toch is Ter Braak, hoewel door zijn activiteit en betrouwbaarheid een steeds meer gezag verwervend, niet een bemind auteur. Eerlijk duurt ook in de letteren het langst; maar een bepaalde oneerlijkheid, beoefend bijv. met een zeer goedkope en gemakkelijk te produceren ersatz van ‘gevoel’: de krokodillentraan om menselijk wee en de pepermuntzucht om hoger leven, dilettantische trucages bij uitstek, waartoe een schrijver met intellectueel geweten zich nu eenmaal onmogelijk verlaagt en die bij Ter Braak dus op de meest aristocratische wijze blijven ontbreken - een bepaalde oneerlijkheid vindt een veel groter afzetgebied, wat verward kan worden met ‘succes’.

Het grote publiek verwijt Ter Braak cerebraliteit, een te grote scherpte van blik zelfs; de Maatschappij der Letterkunde heeft hem onlangs gekapitteld met een betoog, dat feitelijk uit niets dan complimenten bestond. Ook dit soort paradox is tekenend voor de figuur Ter Braak. Hij is zo precies, oprecht en scherpzinnig als het hèm nu eenmaal geoorloofd is te zijn. Men zou denken dat dit enig recht gaf op lof, zoniet op dankbaarheid. Onjuist; ‘men’ zegt hem: ‘Wees minder precies, minder oprecht, en vooral wat dommer, alstublieft; wij kunnen u dan beter volgen, wij voelen ons dan ook minder gedérangeerd; geef ons troost, desnoods door komediespel; maar al dat onderscheiden tussen juist en niet-juist en soortgelijke intellectuele liefhebberijen zijn ons grondig onaangenaam’.

Er moet echter nòg iets zijn wat de doorsnee-hollandse lezer vijandig doet reageren. Ik vermoed dat het vooral een kwestie van toon is. De toon van Ter Braak, beheerst door de behoefte om klaar te zien, maar ook om al spelend problemen op te lossen, om te dansen en te analyseren tegelijk, is voor de doorsnee-hollandse lezer prikkelend; immers deze is iemand die iedere autoriteit, iedere arrogantie, iedere betweterige dikdoenerij zelfs, met dankbaarheid aanvaardt, mits voorgedragen in een betoog, omzwachteld met paedagogisch-rechtzinnige allures. Iemand die rechtuit en met zekere losheid zijn mening verkondigt, ook als die mening een vondst mocht zijn, is hem makkelijk een gruwel. Hij voelt zich gerustgesteld en aangenaam verwarmd bij iemand die, na met gesloten ogen te hebben gedacht, daarbij diep geademd, daarna uit het raam gekeken, hem in bezonken termen onthaalt op een, overigens soms fijngeslepen, banaliteit. Hij vindt, om een voorbeeld te geven, de uitgewerkte lezing van prof. Huizinga, die onder de titel *In de Schaduwen van Morgen* in omloop werd gebracht, en die bitter weinig uitstaande heeft met Huizinga's werkelijke verdiensten, - hij vindt dit aangename overzicht van deftig gestyleerde gemeenplaatsen het diepste woord dat over ‘deze verwikkelde tijd’ gesproken werd, en zoal niet, dan toch een onwaardeerbare bron voor citaten.

Het nieuwe boek van Ter Braak nu, dat evenzeer en méér zelfs door ‘deze verwikkelde tijd’ werd ingegeven, is - hiermee geef ik misschien nog het vlugst en best aan wàt het is - de precieze tegenstelling van het zojuist genoemde werk. Hoe moet men, in de zo gretig verlangde termen van het ‘gevoel’, dus dit meesterlijke essay (meesterlijk in de juiste, de nietschoolmeesterlijke zin van het woord) aanprijzen en afraden tegelijk? Het is scherp, knap, vaak origineel, soms paradoxaal, maar tenslotte, in het tweede deel vooral, voortreffelijk gefundeerd. Het is soepel en sterk tegelijk. Overigens aanvechtbaar natuurlijk. Ter Braak's karaktervastheid bevestigt zich in het omgooien van alle vaste zetels waarin hij had kunnen

plaatsnemen; zijn levenshouding - de moeilijkste en minst arrogante - is die van mobiel te blijven tussen verschietende levensinzichten. Dùs: ‘Och lezer, leest u het boek maar niet en wacht u liever op de volgende roman van Fabricius’?

Hoe persoonlijk het spel van oplossen hier misschien ook gespeeld wordt, het probleem van Ter Braak's *Christenen* is allerminst een persoonlijke liefhebberij, betreft tenslotte iedere Europeaan, want wat Ter Braak ons voorhoudt is kort gezegd dit: wij ontkomen niet aan ons christelijk verleden; alle politieke woelingen en explosies, alle ideologieën en redmiddelen die daarvoor of tegen worden aangewend, blijven zelf gevangen in het net dat zich nog steeds over ons uitstrekt: dat der christelijke discipline. Het is benauwend genoeg. Alle drang naar gelijkheid vooral, naar een betere wereld waarin deze gelijkheid eindelijk bestaan zal, is nog steeds gekluisterd aan, gevolg van, de christelijke opvatting dat alle mensen gelijk zijn voor God.

Ik heb in een openbare discussie een socialistisch en een katholiek intellectueel elkaar deze gelijkheid horen toewerpen als een verwijt. De katholiek verweet de socialist een wereld waarin niets meer zou bestaan dan de meest dodende gelijkvormigheid. De socialist antwoordde: ‘Maar zeggen jullie zelf niet dat alle mensen gelijk geboren zijn?’ De katholiek onderscheidde scherp en hooghartig: ‘U verstaat ons dan verkeerd: wij zeggen dat alle mensen gelijk zijn *voor God*’. Het is dus duidelijk dat God, zich stellend tegenover een problematische gelijkheid van alle mensen, die in de practijk op een onontkenbare ongelijkheid neerkomt, iedere subtiliteit bezit om dit probleem van gelijk-en-toch-ongelijk te hanteren zoals het behoort. Heel anders nu de grote politieke leiders, die ook met alle kracht streven naar gelijkheid - hetzij gelijkvormigheid of gelijkgeschakeldheid - van alle mensen voor hun leiders-aangezicht. De ònsubtielheid van hun manier om het probleem te hanteren lijkt mij onbetwistbaar: men heeft maar de kranten te lezen om er innig van doordrongen te zijn dat voor sommige leidende figuren in deze tijd en

op deze wereld, niet alleen de ene mens niets meer waard is dan de andere, maar een mens niets meer waard dan een kakkerlak.

Het is mij onmogelijk en lijkt mij ook ongewenst op deze plaats een résumé te geven van Ter Braak's nieuwe essay: men ga er onverschillig aan voorbij of leze het zelf. Eerder zou ik ertoe overgaan enige onderdelen te belichten en zelfs te bestrijden: Ter Braak's democratisch afwijzen van iedere ‘elite’ bijv. in de eerste helft, terwijl in zijn conclusie de hoop wordt uitgesproken op een elite van lieden zonder ressentiment. Maar ook daarvoor ontbreekt hier de ruimte. Liever geef ik dus een kort overzicht van Ter Braak's essayistische werkzaamheid en van de volkomen logische plaats van dit essay in de zich voortzettende reeks.

In *Carnaval der Burgers*, een jeugdwerk dat het meest genade vond in de ogen van het grote publiek, rekende Ter Braak in de tegenstelling burger-dichter af met de ‘burger’ in de mens (niet in de laatste plaats ook in de mens Ter Braak); in *Démasqué der Schoonheid* met de ‘aestheet’ (zelfde opmerking); in *Politicus zonder Partij* voornamelijk met de ‘intellectueel’ (meer dan ooit dezelfde opmerking). Dit ‘afrekenen’ niet in de betekenis van verwerpen, maar van nader bepalen, ontdoen van aangegroeide smaad of privileges. Het eerste deel van *Oude en Nieuwe Christenen* is een voortspelen, fantaseren, musiceren, op het hoofdthema van *Politicus zonder Partij*; in het tweede deel echter, met een terugzwaai naar zijn historische opleiding en zijn opmerkelijke dissertatie over keizer Otto III, komt een historisch staketsel zijn betoog schragen, dat van dit boek juist het *sterkste* geschrift maakt, tot dusver van zijn hand verschenen.

Ter Braak onderscheidt scherp tussen de christelijke leer (uiteraard de Evangeliën) en de christelijke discipline, de ‘Civitas Dei’ (Augustinus); het is voornamelijk met deze discipline dat hij de latere systemen en reacties op systemen, de socialistische en fascistische opvattingen van gelijkheid verbindt. In Jezus' tijd zelf werd het koninkrijk Gods op aarde binnen

afzienbare tijd verwacht; eerst toen de tijdgenoten gestorven waren zonder Jezus' terugkomst te hebben begroet, werd het rijk verplaatst naar een toekomstig leven. Met het marxisme wordt opnieuw een toekomstrijk op aarde beloofd (al wordt deze belofte al te graag genegeerd of weggepraat door de ‘practische’ marxist); met het fascisme raakt men in een mythe die het rijk in het heden zou willen suggereren, althans daar waar het aan de macht is.

Ziedaar de grote lijnen. Voor de vele trouvailles in denken en schrijven, voor alles wat de knapste denk-constructie *levend* maakt (zij het dan zonder dat bepaalde, veelgeëiste ‘gevoel’) kan ik nogmaals alleen naar het boek verwijzen.

Martin Luis Guzman: *In de schaduw van den leider*

De literatuur vervangt, zoals men weet, in zekere zin het leven; en zij die, om toch hun plicht te doen, in onze ‘grootse tijd’ politieke romans lezen inplaats van zelf politiek te bedrijven, zijn op hun manier wijzen. Quantitatief gesproken, hebben zij keus te over. Terwijl, op zichzelf reeds, steeds meer schrijvers elkaar verdringen, steeds meer uitgevers gevonden worden voor elkaar overschreeuwende en uitwissende drukwerken, zorgt onze tijd, vooràl politiek, voor een stof zo overvloedig, dat duizenden overhaaste pennen niet volstaan om die ‘in roman te brengen’.

De politieke roman, die bijna zonder uitzondering een roman is van moord en andere abjectheid, lijkt *de* roman van ons tijdperk. De sovjet-romans, zo braaf meestal naar marxistische voorschriften opgebouwd, zijn als verschijnsel wel het meest de studie waard: er is er bijna geen die zich na enige jaren met plezier laat herlezen, zo doelbewust schijnt elk het rapport van een voorbijgaande fase en in gebreke gebleven méér te geven dan dat; schijnt het misschien al te befaamde

'eeuwigheidskarakter' van de kunst prijsgegeven voor het documentaire.

Als ik terugdenk aan de reeksen boeken die ook ik op dit gebied tot mij nam, zie ik er maar enkele uitspringen, die achteraf beschouwd hun waarde handhaven; en dan *altijd* - de kunst wreekt zich! - om elementen die het actuele gegeven te boven gingen. Aangrijpende getuigenissen, al of niet in romanvorm vermomd, zijn er genoeg. In de sovjet-productie zie ik bovenal de wat taaie, maar daarom niet minder verbeten beschrijving van de strijd tegen de koelaks in *Terres Défrichées* (de hollandse titel is mij onbekend) van Michail Sjolochov.

Onder de fascistisch-getinte, de koele razernij van *Die Geächteten* van Ernst von Salomon. Onder de antifascistische, die louter abjectheid vertoont, allereerst *Die Moorsoldaten* van Wolfgang Langhoff. Maar onder de politieke romans, die werkelijk als kunstwerk behandeld verdienen te worden, zie ik drie boeken: *Ce qui ne fut pas* van Boris Savinkov, dat in de dagen van de mislukte russische revolutie van 1905 speelt; *La Condition Humaine* van André Malraux, dat historisch de onderdrukking der communisten in 1927 te Sjanghai door Tsjiang Kai Sjek behandelt, maar er in wezen volkomen, en 'dostojevskyaans' als men wil bovenuit stijgt; tenslotte de mexicaanse revolutie-roman, waar hier nu een hollandse vertaling van verschijnt: *La Sombra del Caudillo* van Martin Luis Guzman.

Bij Savinkov, die als sociaal-revolutionnair, intellectueel en avonturier, maar tevens als beroemdste terroristische leider van zijn tijd, alle gevaren en verraad van het 'illegale' bestaan persoonlijk gekend heeft, is de grondtoon: ontgoocheling. Deze man vertegenwoordigt, als politieke figuur en als schrijver, met grote zuiverheid het type van de tegelijk cynische en sentimentele, roekeloze en vermoeide, romantische en vergiftigde, ouderwetse, ònmarxistische, 'verkeerde' revolutionnair.

Zijn boek, vrij slecht gecomponeerd en niet feilloos geschreven, maar met onvergetelijke scènes van moord, zelfopoffe-

ring en verraad, drukt even zuiver het éne overheersende gevoel uit: de vermoeienis van de ‘hogere’ misdadiger. Het is hier niet Raskolnikov, maar de politieke moordenaar. ‘Ik ben als rechter opgetreden, mocht ik het? Ik word voortgedreven en weet dat ik niet terugkan, omdat de moord mij gemerkt heeft; ik wacht dus tot het wrekende lot mij achterhaalt.’

Het is misschien niet geheel vrij van literaire pose, een beetje fin-de-siècle-achtig en een beetje ‘russisch’ in de slechte zin, maar de waarheid van het doorleefde is veel sterker, en de poging deze waarheid subtiel te bevatten, door begrip althans te heroveren wat de absurdheid van het politieke leven ontnam, maakt dit boek belangwekkender dan menig ‘harder’ en ‘bewuster’ geschrift. Zonder een groot auteur te zijn, is Savinkov althans de schrijver geworden van één superieure roman. (Het is al meer dan men zeggen kan van al de vlotte en sterke fabricaties à la Gladkov-Ehrenburg.)

La Condition Humaine veronderstel ik als bekend: Malraux' literair talent is veel groter dan dat van Savinkov, zijn filosofische scholing, dialectiek, intelligentie eveneens. Zijn pessimisme zelfs is hoger gestemd: bij hem geen vermoeienis (maar hoeveel minder ondervinding ook), maar een a priori overtuigd zijn van het menselijk tekort. Een pessimisme dus, dat tevens aansporing, exaltatie wordt, omdat de revolutie hier behandeld is als een sfeer, waarin de mens tot het uiterste gebracht wordt in zijn streven zichzelf te overtreffen. *Tot* zijn tekort blijken zal; maar tot dan ook wordt deze zelfovertreffing aan de orde gesteld, die de enige winst schijnt, de enige diepere betekenis, van het spel van moord en doodslag. Bij Savinkov speelt het lafste politieke verraad een hoofdrol, Malraux brengt een aantal revolutionnairen voort, dramatisch, aangrijpend, maar tevens zo gezuiverd en edel, zo ‘filosofisch verantwoord’, dat zij eigenlijk niet meer tot deze wereld behoren, dat zij alleen nog maar verpletterd kunnen worden door hun menselijke tegenspoed.

Guzman, die naar ik meen secretaris was van Pancho Villa en dus wederom de nodige practijk bezit, brengt in grote lijnen

eigenlijk precies hetzelfde gegeven als Malraux: een groep revolutionnairen die het verliest en nagenoeg tot de laatste man opgeruimd wordt; maar het verschil in uitwerking is treffend. Nu ik zijn boek overlas en het haast nog beter en klemmender vond dan bij de kennismaking, moet ik voor mijzelf erkennen dat Guzman, hoewel van een ongetwijfeld minder gevleugelde intelligentie dan Malraux, in luciditeit, in reële zin, hem rustig overtreft: de ondervinding was hier blijkbaar alles. Deze ondervinding heeft hij ook neergelegd in een directer getuigenis, een veel lijviger boek, dat *Slang en Adelaar* heet, en waarin men Pancho Villa en consorten ten voeten uit geportretteerd vindt. Men herinnert zich deze mexicaanse rovergeneraal op het ogenblik vermoedelijk alleen nog maar uit de film *Viva Villa* (waarin hij om het 'karakter' door Wallace Beery gespeeld werd, terwijl hij om de gelijkenis veel beter gespeeld had kunnen zijn door Warner Oland). Het boek van Guzman naast die film, is Sallustius naast de studentenparodie van Julius Caesar.

Maar *In de Schaduw van den Leider* is geserreerder, meer tot eenheid gebracht, misschien zelfs boeiender nog. Als verteller is Guzman van de allereerste kracht. Hij vertelt even raak, en met effecten die even weinig tegenspraak dulden, als de nu zo beroemde Dashiell Hammett, de gewezen Pinkerton-detective wiens gangster-romans heel wat overtuigender zijn dan de zo overschatte 'thrillers' van Edgar Wallace. Maar Guzman is tevens een veel groter schrijver, en zijn ondergrond onvergelijkelijk ernstiger, zijn 'wereld' van heel wat groter belang. Het is of deze man de politieke heroïek zozeer doorleefd en doorzien heeft tegelijk, dat hij, met al zijn luciditeit, aan ontgoocheling niet toekomt. Er is bij hem niets van 'het choraalgezang naar de bevrijde heroën dat bij Malraux op de achtergrond schijnt op te klinken, noch van de gewetensproblematiek van Savinkov. Hij vertelt; zoals dit hele boek oppervlakkig beschouwd meer een reeks losse schetsen van mexicaanse toestanden' lijkt dan een goed-gecomponeerde roman.

Onjuist toch: deze man moet volkomen geweest zijn als zijn hoofdfiguur Axkaná, die de collectieve koorts ondergaat, maar van buiten-af, niet van binnen-uit; van wie de schrijver zegt dat hij 'zoowel deelnemend als toeschouwend, trachtte het essentieële van de emoties vast te houden die hem zelf ook meesleepten'. Het is geen toeval ook dat over deze Axkaná juist de ruwste scène van het boek loskomt, in het hoofdstuk waarin men hem door een benzine-trechter met alcohol volgiet. Evenmin toeval dat de jonge generaal Aguirre in het eerste hoofdstuk zijn vriend Axkaná belooft het meisje Rosario te zullen 'sparen' en zich in het tweede hoofdstuk in alle argeloosheid daar niets meer van herinnert: deze eerlijke oneerlijkheid zal zijn positie bepalen door het hele verdere drama. Rosario verdwijnt, en laat het boek haast zonder vrouwenfiguren voortgaan, maar Aguirre kènt men dan: ijdel en toch niet dom, oprecht op zijn manier, gelovend aan de vriendschap, waarvan Axkaná hem voorhoudt dat zij in de politiek niet mogelijk is (en toch *zijn* deze twee mannen vrienden), politiek een voorbeschikt slachtoffer, weerloos overgeleverd aan de stromingen die zich van hem bedienen en hem drijven zoals zij willen. De diepste gedachte in dit boek is iets als een politieke praedestinatie, de onontkoombaarheid, bij alle 'vrije wil', van het politieke fatum.

Bescheiden verborgen voor de lezer is dit boek meesterlijk, bijna tè methodisch gecomponeerd. De Cadillac van Aguirre, waarmee het opent als de jonge generaal zich op de top van zijn roem bevindt, wacht in de slotzin onverstoord op zijn moordenaar. Maar het meest bewonderenswaardig blijven de juistheid en kernachtigheid waarmee elk personage, elke situatie tot leven wordt gebracht: dit is nu de soberheid waarbij men niets te kort komt, de zakelijkheid die soepel en genuanceerd weet te zijn. In de slotscène, als de verliezers gefusilleerd worden, terwijl tussen Axkaná en Aguirre niet één woord is gewisseld (althans door de schrijver werd genoteerd) komen zij op een gegeven moment naast elkaar te lopen; niets anders, want ook dan wisselen zij geen woord, en toch sugge-

reert deze ene zin van zwijgend naast elkaar gaan een hoogtepunt van vriendschap.

Men kan niet zo kort en toch compleet zijn, zonder èn een doordringende intelligentie te bezitten èn de volmaakte zekerheid van de eigen ondervinding; een dergelijke stijl beoefenen zonder deze vereisten, zou niets opleveren dan wat handige of kwajongensachtige treinlectuur. Alle laagheden en brutaliteiten, maar ook alle heroïek die uit *dezelfde* toestanden voortspruit, zijn hier gegeven, met hardheid en zonder bluf, precies gedoseerd en met het juiste koloriet, en zonder dat het ene door het andere wordt tekort gedaan. Dit boek, boeiender dan menige 'thriller', is tevens de helderste handleiding in romanvorm mij bekend, over wat de politieke sfeer *is;* en zij, die nu nog zouden zeggen dat dit 'maar Mexico' is, mogen gelukkig zijn in naief geloof.

Nog iets over deze uitgave. Dit is inderdaad het beste boek dat de nog jonge uitgever Boucher heeft 'gebracht', en hij, die anders zo voortreffelijk zijn boeken verzorgt, heeft er ditmaal dan ook met de muts naar gegooid. Het ene moet het andere maar goedmaken, zal hij hebben gedacht. De vertaling van Slauerhoff is nagekeken door dr Geers, zelf een bekend goed vertaler; jammer genoeg heeft de laatste lang niet genoeg ingegrepen, en zijn allerlei slordigheden, stylistisch en typografisch gesproken, blijven staan. Slauerhoff's vertaling had kleurig kunnen zijn, en het onderwerp 'lag' hem zeker meer dan wie ook, maar hij was een notoire sloddervos wat het persklaar maken betreft, de punctuatie vooral was hem immer een mysterie, en door zijn bijdragen aan een arnhems dagblad had hij de tic opgedaan elk nieuw zinnetje los te zetten, zoals gebruikelijk in kindercourant en stuiversroman. Van deze tic is Guzman hier voor een groot deel dupe geworden; dit althans maak ik op uit een vergelijking met de voortreffelijke franse vertaling, bij de 'Nouvelle Revue Française' verschenen, van Georges Pillement. Het zou goed zijn als men bij een eventuele herdruk deze betrekkelijk kleine en toch hinderlijke feiten herzag. Guzman's meesterwerk verdient

ook een beter papier: het nu gebruikte is wit, maar overigens zo weinig smetteloos, dat men een nagelschuier zou kunnen maken van alle haren en strootjes die erin worden opgediend. Tenslotte zijn de illustraties van Leo Meter zeer lelijk en een aanfluiting van de tekst.

J. Greshoff: *Gedichten*

Toen omstreeks 1910 de gehele nederlandse poëzie onder de auspiciën stond van Albert Verwey, en iedere jongere die destijds mee wou tellen in diens tijdschrift *De Beweging* moest staan, was Jan Greshoff, die toch naar leeftijd geheel tot de toenmalige jongeren behoorde - zij, die nu vijftig zijn, terwijl de nog steeds zo genoemden aardig naar de veertig lopen! - een uitgeslotene, een zwakke broeder. Opgenomen en erkend als typische *Beweging*-dichters waren Van Eyck, Bloem, Gossaert, maar ook een volkomen leeg talentje als Maurits Uyldert, wiens poëzie op het ogenblik niemand meer interesseert. Verwey, die er trots op was, alle belangrijke dichters van later vooruit geproefd te hebben, vergiste zich op twee punten, die de belangrijkste geworden zijn voor de latere jongeren: op het punt A. Roland Holst, voor de lateren de grootste figuur in de zogenaamde Elysium-poëzie, op het punt Greshoff, die de voornaamste baanbreker moet worden genoemd voor de zogeheten *Forum*-poëzie. Maar men moet erbij zeggen, dat Verwey omstreeks 1910 deze rol van Greshoff niet kòn voorzien.

Want na ongeveer tien jaar gezwegen te hebben, vernieuwde Greshoff zich plotseling geheel en al: met de publicatie van *De Ceder* in 1924. Van toen af begint de ‘ware’ Greshoff, een dichter die opvallend na-oorlogs was, terwijl zijn leeftijdsgenoten zonder uitzondering ‘gericht’ bleven naar de tijd vóór het fatale 1914. Men merkte deze vernieuwing heel goed; men gaf toe dat het nieuwe eigener, beter, sterker was; maar men

dacht tevens dat Greshoff dan ook op een lager niveau was gedaald, dat zijn winst uit zijn berusting voortsproot. De nieuwe jongeren zelf, die toen al opgetreden waren, vonden hem ‘alleraardigst’, maar daarom dan ook niet ‘serieus’. Het elysium-vooroordeel in de poëzie heerste, ondanks alle generatie-verschillen, nog in volle kracht. Toen men op een gegeven moment de poëzie van Greshoff meende te moeten bekronen, ging dat toch niet zonder deugdelijke verantwoording - en men vond die in het bij uitstek ouwesokkige excuus van dat het dan maar zou zijn om zijn blijmoedige toon. Daarna werd de z.g. *Forum*-strijd over de poëzie gestreden; en Greshoff's aandelen stegen. Een paar navolgers van hem - zijn toon was zo makkelijk! - hadden zich reeds voorgedaan; zij groeiden weldra zo in aantal en banaliteit, dat men nu gerust kan spreken van een greshoviaanse school.

In wezen was ook deze vernieuwing natuurlijk iets heel ouds. Greshoff's optreden in de nederlandse poëzie betekende: de strijd om het goed recht in de poëzie een compleet mens te zijn; niet een dichter alleen, een hart of geest die zich gesublimeerd heeft, zich van het andere zelf, het ‘lagere’, heeft ‘losgezongen’. Zijn voornaamste middelen in deze strijd waren: losheid van toon, bekentenissen die niet noodzakelijk plechtig of tragisch waren, hartelijkheid en sarcasme, brutale zelfbevestiging en zelf-ironie door elkaar. Het klonk af en toe wat al te gemoedereerd, maar het was een onmiskenbaar, een allesbehalve vervangbaar, eigen geluid. Men heeft gezegd dat Greshoff uit de franse fantaisisten (de school van Toulet) voortkwam; het is maar erg ten dele waar. Er is een accent in Greshoff, even goed-vaderlands als dat van Speenhoff. De losse toon in de poëzie - in de meest onvervalste poëzie - is overigens ook oud genoeg, alle elysium-machtwoorden ten spijt - men vindt die bij Heine, men vindt die ook bij een middeleeuwer als Villon; Bredero is er bij ons vaak een markant voorbeeld van. Alleen de in een bepaalde tijd heersende verstarringen moeten af en toe worden losgemasseerd.

Op het ogenblik is Greshoff zo niet de meest gelezen (wat

zeer waarschijnlijk is), dan toch één der meest gelezen dichters van Nederland. Op de eerste, 'mooie', druk van zijn verzamelde gedichten bij Boucher die in een ogenblik was uitverkocht, volgde een populaire uitgave bij Stols, en ziehier reeds de derde druk. Het is of het lezersvolk van Nederland plotseling de traditie van de huisbijbel in poëzie hervindt, en men heeft Greshoff dus - alweer niet helemaal ten onrechte - vergeleken met De Genestet; even fris als Greshoff nu aandoet, was de lieve Fantasio het in zijn tijd. Maar een dichter die telt, is in de eerste plaats een eigen persoonlijkheid, en wanneer men ter situering alle verwante zijvlakken heeft bekeken, houdt men dàt over waarom Greshoff een waarde zal zijn, als zijn strijdwaarde (die nu nog een rol speelt), als zijn voorloperswaarde zelfs, de lezer onverschillig zullen laten: als men hem zal lezen en herlezen als een der beminnelijkste mensen die zich in onze poëzie hebben geuit, een dichter, ongetwijfeld, want anders was deze wijze van zich te uiten immers mislukt, maar nog veel méér: een mens van wie men houdt.

Ik ken in onze poëzie van nu geen ander dichter, die er zo voluit in geslaagd is dàt te zijn. Woorden als vrijbuiter en bohème, op Greshoff toegepast, zijn als het 'satanisme' van Baudelaire: het is de goedkope schmink die het vlugst loslaat. Als Greshoff iets is, dàn een hartstochtelijk goed mens. Alle capriolen die hij maakt dienen tenslotte alleen om te bewijzen, dat een goed mens geen dooie diender hoeft te zijn. Als men zijn poëzie analyseert, kan men, ondanks de ongewone lenigheid van zijn vers en de gaafheid van zijn strofe, telkens het hoofd schudden: er is niet genoeg gezift, hij heeft te veel regels nodig alvorens de treffers uit te delen waarvan hij ook alleen het geheim bezit; hij verlustigt zich soms in fraaie arabesken die niet méér zijn dan poëtische decoratie; hij redeneert, tot in zijn meest geladen momenten, zoals het uitvalt en verre van foutloos; hij zondigt telkens tegen de goede smaak... Maar als men hem met de andere beoefenaren van dit soort vergelijkt, welk een poëtische cultuur, een vakmanschap, een 'standing'. Wanneer Greshoff als dichter een bo-

hème is, is hij de dandy onder de bohèmes. Maar ook daarom gaat het niet. Als men deze volledige bundel doorgaat, weet men dat dit niet alleen een fijne of sterke poëtische opbrengst is, maar een levenswerk. Dit is niet een fraai of heerlijk huis, waardoor een heel bijzondere schim rondwaart; het is bewoond door een mens die overal houvast biedt, die een vriend kan zijn, aan wie men zich gerust ergeren kan, maar bij wie men zich telkens weer warmt. Men heeft Greshoff alleraardigst 'de krekel bij de haard' genoemd; hij is zelf een haard, hij is het ondanks alles argeloze hart.

Als men dit eenmaal weet, lijkt al zijn bijtzucht en dwarsigheid, zo essentieel toch ook in deze figuur, haast nog maar masker en pak van het carnaval. Als het démasqué eens heeft plaatsgehad..., het grote publiek zelfs schijnt deze dichter nu 'door' te hebben. Moge het hem niet schaden, ondanks de modernste illusie: de keurmeester die massa heet. In het laatste deel van zijn bundel heeft Greshoff onomwonden gereageerd op het geweld en de dwang van deze tijd; de stalknecht in uniform die met de gummistok als denk-argument zal voorschrijven hoe ons 'fatsoen' zal zijn, heeft zijn ongebreidelde afkeer en verachting, en om deze soort sterke man te striemen met de wapens die hij heeft, raakt hij niet uitgeput.

Wie liefde zegt gebruikt een smerig woord
Dat telkens weer de discipline stoort,
Het sentiment moet overboord:
Een kerel met een hart zooals het hoort
Verlangt alleen naar moord.

Wie fluistert daar iets van rechtvaardigheid.
Van medelijden met een mensch die lijdt?
Dat is niet meer van dezen tijd:
De bekkensnijder die het beste snijdt
Wint nu voor God het pleit.

Het contrast tussen deze militante verbittering en de oude opstandigheden die zoveel speelser en gracieuzer waren, geeft aan de bundel variatie, maar helpt ons mee terugverlangen naar een andere tijd. Het hoogtepunt van dit werk bevindt zich ongeveer in het midden, van *De Ceder* over *Bij Feestelijke Gelegenheden* tot *Pro Domo.* Maar het is niet het talent, dat veranderd is, het is de man, onder de haatwalmen van het hedendaagse Europa. In een dichter nog een bewijs tenslotte van 'levend' zijn.

Ik mag niet eindigen zonder de geruststellende mededeling dat het portret in deze derde druk, dat helaas het aardige in de tweede vervangt, in geen enkel opzicht lijkt. De typografie daarentegen is verbeterd, en ieder gedicht nu weer op een aparte bladzij gezet.

Antoon Coolen: *De drie gebroeders*

Na *Dorp aan de Rivier* schijnt Coolen diejen tragen Peelbargoens te hebben vaarwel gezegd. Misschien niet voorgoed - het regionale hart heeft zijn trouw! - maar voorlopig is het toch wel prettiger geworden voor de niet-regionalen die hem willen lezen. *De Drie Gebroeders* is een soort vervolg op het *Dorp*, hoewel geheel op zichzelf staand; het breidt de legende uit om de held van het vorige boek, dr Tjerk van Taeke, door hem een even pittoreske vader te geven - nooit leek een zoon zó op zijn vader -, een alleszins opmerkelijke tante en twee broers, waarvan de ene, Evert, plattelandsgeneesheer als hij, vrijwel een duplicaat van hem is. (Het is of Evert hier een drama beleeft, dat toevallig Tjerk niet is overkomen.)

Men heeft deze boeken vergeleken met *Gösta Berling* en niet ten onrechte. Het is dezelfde sympathieke, tenslotte altijd goed-en-edel georiënteerde, wat traditionele romantiek, die werkelijk bijzonder aangenaam en verkwikkend kan werken na allerlei modeverschijnselen. Tussen de romantische tradi-

tie van Coolen en de betonformaties van Revis bijv., of het mode-dynamisme van Wagener, kies ik zonder aarzelen het eerste. De grootste troeven van Coolen zijn: een werkelijke eenvoud, een zekere poëzie en onmiskenbare vertellersgaven. Zijn zwakke kant is - ondanks het verlaten van het extravertragende dialect - zijn langzame rhythme, een neiging zijn verhaal te laten afdrijven op een vertelprocédé waarvan hij niet de uitvinder is, en een soms wat kalfachtige bewondering van zijn helden. Het is voor de betere lezer - die altijd degene is met een eigen oordeel, dat hij dus ook wil toepassen - een grotesk verschijnsel als hij een auteur met opengespalkte mond ziet kijken naar het spieren-opzetten van zijn papieren kinderen. Wat het vertelprocédé betreft, er is een stijltje dat de lezer ongeveer als volgt zekere gebeurtenissen tracht op te dringen:

'Hij zette zijn hoed op. Iedere morgen zette hij zijn hoed op. Ze mochten anders eens denken dat ik er geen bezit, dacht hij. Dus zette hij hem op, elke morgen. En als hij hem op had gezet, liep hij de tuin door. Hij liep zijn eigen tuin door, tot aan de straat. Ook de straat liep hij door. De mensen die hem tegenkwamen groetten hem. Dan nam hij zijn hoed af om terug te groeten, de hoed die hij 's morgens opzette'.

Péguy, Charles-Louis Philippe, vele anderen hebben deze stijl van 6 zinnen voor 1 beoefend, z.g. om 'dieper' te zijn. Het is of er iets moet worden ingegrift, dieper naarmate het langzamer gaat. Maar het is en blijft een effect, gevonden door een zekere armoede van geest, dat bij herhaling alleen nog maar pakt bij lezers die zelf arm van geest zijn. En wat er op deze manier ingegrift moet worden, is meestal onbeduidend. Het muziekje van vertederde berusting dat deze verteltrant vergezelt, troost niet iedereen voor gezegde onbeduidendheden.

In *De Drie Gebroeders*, dat over het algemeen vrijer, sterker zelfs is geschreven dan zijn voorganger - misschien beter bevrijd van de taal der vorige boeken - is Coolen nogal eens in dit procédé vervallen, bij herhaling bijv. in de hoofdstukken

‘Het Lied’ en ‘De Dood van Tjerk van Taeke’, die beide dan ook tot de meest traditionele behoren. Uitstekend verteld echter is het hoofdstuk ‘Sjieuwke’ (dat aan de Majoorske van Ekeby herinnert) en ‘De Kolentremmer’; hoewel het procédé ook daarin voorkomt hindert het minder, omdat het vergoed wordt door de inhoud. De grootste vondsten in dit boek - en die de lezer ook bijblijven - zijn de verwisseling van kleren tussen Tjerk en Wobbe op Tjerk's bruiloft (in deze sprookjesromantiek uitstekend verantwoord) en het raffinement waarmee Eugénie de onderschepte brieven van haar zwager toch aan de geadresseerden, haar zuster en nichtje, in handen geeft, in enveloppen die zij aan zichzelf heeft geschreven. Hoogtepunten als deze komen in *Dorp aan de Rivier* niet voor, hoewel dit ogenschijnlijk beter gecomponeerd is, d.w.z. dat de losse compositie, die voor mij een charme is, maar die de orthodoxe romanlezers zo kan hinderen, daarin beter verkapt werd.

Het kan aardig zijn deze boeken van Coolen te vergelijken met de latere boeken van Van Schendel en met het werk van Walschap. Hij is er tegelijk dichtbij en ver vandaan. De manier van vertellen: afwezigheid van de kommapunt, waarschijnlijk beschouwd als een kunstmatig, een te literair teken, dat de gemoedelijkheid of de natuurlijkheid van het vertellen in de weg zit, het quasi-argeloos door de tekst vlechten van gesproken zinnetjes, is vaak dezelfde. Maar waar Van Schendel en Walschap in iedere zin iets nieuws zeggen, het grote met expres kleine middelen suggereren, dringt Coolen zijn lezers al te vaak het geringe op met behagelijke herhalingen. De verbetenheid van Walschap is hem vreemd, maar hij zou zich kunnen richten naar Van Schendel, niet om van hem te leren, maar om, diè stijl bestuderende die hem niet antipathiek kan zijn, zichzelf het ‘doorsjouwen, doorkauwen’ af te leren.

De avonturen van de Van Taeke's, omringd door avonturen van wat anderen, blijven tenslotte ontspanningslectuur, en de heel eigen wereld die uit *Gösta Berling* over de lezer komt,

een wereld die vaak brillant is, bij alle geloof in het goede, is bij Coolen afwezig, of althans heel zwak. Maar men hoeft zich bij deze boeken allerminst te vervelen, wat een groot compliment is voor een hollands schrijver; en zelfs totaal andersgeoriënteerden zullen zich, dunkt mij, kunnen voorstellen dat er mensen zijn die van deze boeken houden, wat een groter compliment is dan ik maken kan aan het 'Gesamtbild' van de z.g. nederlandse literatuur. Het zou jammer zijn als Coolen niet nog een derde boek over de Van Taeke's schreef: Evert en Wobbe leven nog, en Evert's dochter Doutje; met de nieuwe personages die zij kunnen meebrengen, zou daarmee een boek gevuld kunnen worden zo goed als de twee nu bestaande. Daar is ook nog de onopgeloste historie van het graf van mevrouw Tjerk van Taeke; deze immers werd door haar man, tegen de wet in, in eigen tuin begraven, terwijl uit niets ons blijkt dat hij haar daaruit meenam toen hij zelf vertrok. De kwestie zou, zelfs retrospectief behandeld, zeer boeiend kunnen zijn. De oude Dumas bleek onuitputtelijk toen hij zijn musketiers opnam 15 jaar na *Twintig jaar later*, met een d'Artagnan van 55 jaar; en Stevenson, zelf een zo meesterlijk verteller, verkoos die derde reeks als de meest fantasierijke.

De schilder Wiegersma, die blijkens de opdracht het gegeven van *Dorp aan de Rivier* leverde, heeft beide boeken geïllustreerd. Het oudere in verschillende stijlen: zijn eigen (zie blz. 48, 72 en 241), maar ook Goya (blz. 101), Speenhoff (blz. 111) en Tytgat (blz. 337). Het nieuwere geheel in eigen, en vaak zijn meest morsige, stijl; maar veel beter aan de tekst aangepast, en vooral aan het boek als zodanig, dat er nu, tot in formaat, lettrines en lettertype toe, uitziet als een van de aardige geïllustreerde boeken van de franse collection Mornay. Het ware te hopen dat andere hollandse uitgevers dit voorbeeld volgden, tenminste wanneer zij beschikken over een illustrator van de kracht van Wiegersma. Het geïllustreerde boek heeft, als het geslaagd is, op zichzelf iets veroverends en het voorbeeld uit Frankrijk mag in dit geval heilzaam heten: aan-

leiding tot een eigen ‘bereiking’, niet volkomen zinneloos als in het geval van Nijhoff's *Nieuwe Gedichten*, die in de handel gebracht werden met het gepatenteerde omslag van de *Nouvelle Revue Française.*

Hendrik de Vries: *Nergal*
Geïmproviseerd bouquet
Atlantische balladen

In 1917 verscheen in Groningen - maar men kan zeggen in 't diepste geheim - een brochure van 12 bladzijden, bevattende verzen van een 19-jarige jongen. Deze verzen gingen niet over de liefde, noch over de ik-heid, noch zelfs over landschappen, en één blik erop zou voor de recensent voldoende zijn geweest om te zien dat zij geen enkel verband hielden met ‘tachtig’. In volkomen bilderdijkiaanse trant werd hier de botsing beschreven, een demonisch gevecht, tussen hemellichamen, en de titel van het wonderlijke opus was: *Het Gat in Mars en het Milagrat.* Tot nu toe is aan de officiële critiek dit boekje onbekend gebleven. Aan de binnenkant van het bruine omslag had de jonge dichter toch zijn voorzorgsmaatregelen getroffen. Daar stond: *Aan allen*, *die willen oordeelen. - Ik kan van dit werk alleen zeggen*, *dat het de schoonste en schrikkelijkste oogenblikken van mijn leven spiegelt. - Het Milagrat moet men zich denken als een uit cosmische stoffen opgetrokken*, vrijzwevende *stad*, *wier torens*, *de hemellichamen in grootte overtreffend*, *naar alle zijden wijzen. De ruimte waar de strijd woedt*, *is gedeeltelijk met gassen gevuld.*

Een dergelijk debuut zou ridicuul hebben kunnen zijn; vreemd genoeg deed dit rare en naieve boekje misschien aan een soort krankzinnigheid bij de dichter denken, maar niet in het minst lachen. Er was, toen reeds, dezelfde duistere kracht, het zich stormend opstapelen van woorden en versregels, dezelfde apo-

calyptische geheimzinnigheid, en hetzelfde verwoede verbalisme dat toch eigenlijk nooit de naam rhetoriek verdraagt, dat nu nog een groot deel van het werk van Hendrik de Vries kenmerkt. Toen ook reeds een verbijsterende technische knapheid, die de verdenking ‘provinciale rijmelaar’ (zoals men weet bergt de provincie juist onvervaarden, die Homerus op zijn eigen gebied trachten te verpletteren) meteen ongerijmd maakte.

Sindsdien verschenen een paar andere heel kleine bundeltjes bij heel onbekende uitgevers, en ondanks dit halve incognito werd Hendrik de Vries toch al gauw een naam van betekenis in de eerste groep van de nu nog zo geheten ‘jongeren’, die van *Het Getij*. Van zijn eerste medewerking aan dat tijdschrift af werd deze dichter eigenlijk erkend, bewonderd, nagevolgd zelfs door zijn mededichteren. Hij bleef echter mysterieus, en is het gebleven. De literaire gezelschappen zagen hem niet; hij kwam niet uit zijn noorden, en tot op heden bestaat zijn enige vacantie uit voettochten door Spanje, veertien dagen per jaar. Hij kent Spanje als Groningen, en zijn meesterlijke vertaling van honderden spaanse copla's (die almede navolging vond) was de poëtische opbrengst van die tochten. En nog steeds is hij de meest afzijdige van alle nederlandse dichters.

In de bundel *Nergal* heeft Hendrik de Vries een definitieve keuze bijeengebracht uit al zijn vorige bundeltjes. Na vergelijking kan ik, op één uitzondering na, de gedane keuze billijken. Eén van zijn treffendste visionnaire gedichten heeft hij echter, vreemd genoeg, weggelaten. Het heet *Kwelling*, en het had *De Moeder* kunnen heten; daar het niet in *Nergal* voorkomt, laat ik het hier in zijn geheel volgen.

Ik sliep nog kort. Wat hoor ik daar?
Mijn kind, *is hij in doodsgevaar*?
Mijn eigen kreet heeft mij gewekt:
Daar staat hij, daar, *met bloed bevlekt.*

Zijn halfdicht oog wordt mij gewaar.
Zijn zachte schreden sijplen zwaar.
Ik hoor hoe 't uit zijn kleeren lekt.
Wat wil die hand, naar mij gestrekt?

Heb ik dan schuld? *Het is niet waar!*
Wat stemmen momplen door elkaar
Van 't vonnis, dat men dra voltrekt?
Wat kap, die mij 't gelaat bedekt?

Ongetwijfeld heeft Hendrik de Vries ook in dit genre zuiverder gedichten geschreven: met minder 'makkelijke' effecten aangrijpend, en aangrijpender naarmate zij mysterieuzer bleven. Toppunten in zijn werk als *Mijn broer*, *De Gevechtsvlieger*, *Koorts* en het obsederende *Verloren* overtreffen inderdaad dit gedicht; toch moet men het tot zijn zeer representatieve en zijn beste rekenen. De poëzie van De Vries is moeilijk, niet alleen door de bizarheid van de beelden die hij oproept - voor hem wellicht ijzig scherp, voor de lezer ongezien en ongekend - maar ook door de zware cavallerie van zijn charges; er zijn, naast de enkele korte gedichten die juist door hun onverbiddelijke eenvoud duister zijn, scherp en duister tegelijk, de vele die doen denken aan naar boven wentelende zwaarten, die een gevoel veroorzaken van eindeloze opstuwing. Van deze laatste soort noem ik *Drie Vrouwen*, *Het Offer*, *Goyeska*, *Lucia* en de *Heksenliederen*, hoewel die kort zijn. Eraan verwant in rhythme en structuur, hoewel niet in onderwerp en beelding zijn de *Sterrenwerelden*, regelrecht voortgekomen ook uit zijn eerste boekje, en die een grote invloed hadden op Slauerhoff. (Onder zijn tijdgenoten is Hendrik de Vries de enige geweest, die Slauerhoff, zijn 'wapenbroeder' in *Het Getij*, onmiskenbaar beïnvloed heeft, en voor wie de verhoudingen kent in onze contemporaine literatuur, zegt dit op zichzelf niet weinig.)

Dan zijn er, in het steigerende genre altijd, de dialogen tussen man en vrouw in *Stormdans* en *Onweer* (het voornaamste

dat behouden werd uit het minst ‘gebruikte’ bundeltje *Vlamrood*); en tenslotte hier eveneens betrekkelijk arm vertegenwoordigd, de meer moderne, ‘asfalt-achtige’ gedichten, waarin, op een overigens bijzonder rijke manier naar een soort zakelijke preciesheid, de inventaris à la Cendrars, werd gestreefd: *Binnenruimte*, *Ramp*, *Tuin.* Deze laatste zijn grijsgetint, ook als zij lichtend zijn, niet donker en rood-dooraderd.

Een nieuwe bundel, in de bijzonder verzorgde serie *Ursa Minor* verschenen (een beperkte oplage die door bibliofielen binnenkort even gezocht zal zijn als de nu vaak onvindbare *Palladium*-uitgaven), brengt 23 langere en kortere *Atlantische Balladen.* Hier werd het rijm, dat een van De Vries' sterkste hulpmiddelen is, bijna doorlopend opgegeven, maar het onnavolgbare rhythme is zo, dat men het nauwelijks mist, dat men ook in dit ‘blank verse’ onverminderd de gaven van deze dichter proeft en ondergaat. Het mysterie is hier bovendien bewust volgehouden: men stelle zich voor dat deze gedichten fragmenten zijn, opgedolven en meesterlijk vertaald, van een epos waarvan de verklaring verloren is gegaan. Suggestieve namen van steden, koningen en toveressen volgen elkaar op, en tenslotte is het incantatie-element van deze epische, lyrische poëzie ook weer altijd eender, altijd weer dat van de bard: en zoals de poëzie van A. Roland Holst aan Yeats herinnert, doen deze flarden van balladen over Atlantis misschien nog het meest denken aan Ossian. Er zijn dwingende toespraken bij, waarvan men de gewone zin niet vat, maar ook een paar ‘korte verhalen’, als van de prins die de krijgers uit hun nood leidt, en hen dan plotseling bij zijn eigen langverdronken lijk doet staan, die tot het meest Merlijn-achtig beklemmende horen dat De Vries ons gaf.

In *Geïmproviseerd Bouquet* vindt men lichtere proeven, inderdaad meer geïmproviseerd van inspiratie (dit is geen pleonasme voor wie het ‘dichtvak’ kent); en zijn tekeningen, de beste illustraties die men zich bij zijn gedichten denken kan, zijn dan ook het belangrijkste in deze bijdrage. In zijn tekeningen doet De Vries, die ook schilder is (al beschouwt hij

zich op dit terrein als amateur), bij sommige landschappen aan de etsen van Hercules Seghers denken, in zijn monstergezichten en ruwere krabbels voornamelijk aan Goya. Er zijn enige vermoorde kinderen verborgen in zijn poëzie; zo is het of men naar de een of andere overdekte monsterlijkheid moet graven in zijn uitvoeriger tekeningen.

Voor de psycho-analytische uitleggers onder wie, vooral in literaire kringen, aan beunhazen geen gebrek is, is al dit werk literair en plastisch natuurlijk schreeuwend duidelijk, en zo bij elkaar vermoedelijk in drie tellen teruggebracht tot één hymne van wensdroom en dwangvoorstelling. Gelijk bij ons allen, voor wie maar goed genoeg zoekt. Maar het poëtisch *gehalte* is bij De Vries wat onze aandacht het meest boeit, en zijn nocturnes vol moord en hekserij zouden ons minder ontzag inboezemen als hij ons niet af en toe kwam influisteren dat ‘het gras weer dicht met iepen (is) omkringd’.

Willem Elsschot: *Pensioen*

Het is opmerkelijk na te gaan hoeveel ‘kunst’ bij Willem Elsschot verborgen blijft en toch aanwezig is; hoezeer hij erin slaagt op tegelijk subtiele en geserreerde wijze te schrijven en toch de indruk te geven dat hij met een zekere gemoedelijke bitterheid afpraat wat hem op het hart ligt. *Pensioen* is duidelijk het derde boek in een reeks, waarvan *Kaas* en *Tsjip* no 1 en 2 zijn. Het is een reeks van kleine tragedies, vol pakkende details van menselijke dwaasheid en laagheid. De verteltoon waarop deze drama's tot ons komen is cynisch, maar dan van het meest onvervalste cynisme des sentimentelen harte; het is de ruwe stem die telkens van tranen barst. Geen wonder dat de ijveraars voor ‘gewoonheid’ uit alle hoeken de lof van Elsschot zingen, dat hij voor hen zowat ‘de enige’ is geworden, zoals dergelijke lof dan al gauw verkondigt. Het is zo begrijpelijk; zijn gekwelde en

gemene mensjes zijn zo begrijpelijk, de gewonen zijn zelf zo of hebben er duizend zo gekend. En men is bezig Elsschot te ‘erkennen’, haast boven Felix Timmermans, de oubollige en toch óók zo ontroerde, van wie men in Vlaanderen al jaren lang de rivaal en tegenstelling van Elsschot maakt. Deze erkenning is een vreemd geval geweest. Er zijn vele mensen die - niet geheel ten onrechte - Elsschot houden voor een ontdekking van Greshoff. Elsschot zelf heeft aan deze mening meegewerkt door overal te zeggen dat hij, zonder de bewondering en het aanvuren van Greshoff, zou zijn voortgegaan te zwijgen; wat zeggen wil dat de reeks die met *Kaas* aanvangt dan niet geschreven zou zijn. De waarheid is veel meer gecompliceerd, en de tegenstanders van het greshoviaanse enthousiasme voor Elsschot hebben - ook niet ten onrechte - aangevoerd, dat men sinds lang wist hoe een bijzonder auteur deze was, dat Johan de Meester en anderen hem reeds in optima forma hadden gesignaleerd bij zijn eerste roman, *Villa des Roses*, die een van zijn beste blijft. Ook dit is waar. Maar de zakenman Alfons de Ridder, die zich onder het pseudoniem Willem Elsschot verborg, had toch inderdaad zeer lang gezwegen, toen de uitvoerige studie van Greshoff over zijn werk hem herinneren kwam aan het talent dat hij bezat. En de waardering die men in Holland voor zijn eerste romans heeft gehad, en die in de verste verte niet te vergelijken was met het rumoer om Timmermans, heeft nooit vastgesteld wat men na de eerste roman reeds, maar zeker na de prachtige tweede helft van de tweede, *De Verlossing*, had kunnen vaststellen: dat dit talent onder de noord- en zuidnederlandse ‘realisten’ uniek was, dat men hier te doen had met iemand die in zijn gebonden stijl, zijn inhoud, zijn kijk op het leven en zijn ‘soberheid van middelen’ (wat precies het tegendeel is van armoede of zo maar eenvoud) verre uitstak boven de erkende meesters van het ogenblik, de uitvoerige en in hun quasi-‘diepmenselijkheid’ zo vlakke en vervelende auteurs, zo èrg dogmatisch in hun ijver nergens het banale te buiten te gaan, waarvan Johan de Meester met zijn driftig gehijg in

Geertje misschien nog de waardigste representant blijft. Om het met een vergelijking met de modellen van deze realistische school precies aan te geven: *Geertje* blijft de rotterdamse navolging van *Germinie Lacerteux* van de Goncourts, Elsschot bereikt een kracht en een raakheid die zich zonder een zweem van overdrijving laten vergelijken met het beste van een Maupassant.

Het gevaar voor Elsschot, en in het bijzonder voor de toon die hij gevonden heeft voor zijn nieuwe reeks, is iets waarvoor ik het woord 'veramerikaniseren' zou willen gebruiken, een vergroving, die de kant van sommige amerikaanse romans uitgaat, van zijn talent. Als iedereen begint te roepen van 'zo meesterlijk *want* zo gewoon', is men in het misverstand geraakt; de eerste reactie die men daarop heeft, is te verklaren dat de zo 'ongewone' meesterwerken van Poe, of van Dostojevsky, toch nog wel uitgaan boven die van Elsschot! Maar evenmin als ieder ander meester kan men Elsschot verantwoordelijk stellen voor zijn bewonderaars. *Pensioen*, dat bij een eerste lezing een beetje pijnlijk aandoet als alweer dezelfde zang, wint het bij een herlezing compleet. Er zijn te veel verrukkelijke details in dit nieuwe boek, te veel nieuwe vondsten in deze oude bitterheid, om de schrijver niet volkomen gelijk te geven, zelfs wanneer binnenkort een vierde boek geen enkele verandering vertonen zou.

Met dat al: de leugen omtrent dit zogenaamd gewone blijft een leugen. Zoals Elsschot zijn kleine lage mensjes ziet, zijn zij *niet* meer gewoon; of zoja, dan mag men met volle recht deze zelfde gewoonheid opeisen voor een figuur als Vestdijk's meneer Visser, die zo gewoon is als zijn naam, die de meest gewone hollandse burger is die men zich maar denken kan, en die overal voor abnormaal en monsterlijk doorgaat en de schrik der lezende dames geworden is, alleen omdat Vestdijk hem binnenste-buiten heeft gekeerd. Ik geef toe dat een dergelijke wijze van zijn hoofdpersoon aan dames voor te zetten ongewoon is, maar de manier waarop Elsschot de moederliefde van *zijn* hoofdpersoon aan de kaak stelt is ook

weinig voor lieve lezeressen met gevestigde opinies bestemd. Elsschot's kijk is, als men het grote stijlverschil in aanmerking neemt dat de een in conclusies doet samenvatten wat de ander in eindeloze analyses blootlegt, niet minder indringend dan die van Vestdijk; zijn monster van moederliefde in *Pensioen* is aan meneer Visser meer-dan-gewaagd. Het grootste kunstenaarschap van Elsschot ligt in de manier waarop zij gewoon *lijkt.* Niemand schijnt zo recht op zijn doel af te gaan, zo zeker van zijn zaak te zijn als Elsschot, - in wezen is dit een meesterschap dat behaald werd na de zuiverste berekeningen en niet dan na veel oefeningen; wat bovenal meewerkt aan de illusie van deze zekerheid is: dat Elsschot nauwkeurig zijn grenzen kent. En deze man die er alles schijnt te durven uitflappen, laat in werkelijkheid - als wellicht ieder werkelijk kunstenaar - allerlei dingen ongezegd. Er is een dubbele bodem in deze zo ruwe-en-rechte romans (in *Kaas* misschien het meest van de drie), en de ongezegde nuances juist geven vooral de kleur die het eigenste is in Elsschot, datgene wat deze romans bekoorlijk doet blijven als hun scherpte en bitterheid zijn uitgewerkt. De humor van de voorgenomen toespraak tot de raad van generaals werkt in *Pensioen* bijv. langer na dan een zin waarin de critiek van de schrijver haar hoogtepunt bereikt en waarin zijn verontwaardiging opeens de lezer in het oor spuit: ‘Behoorde dat heele pak moederliefde niet ter plaatse verdelgd te worden?’

Wat men er verder van zeggen moge, in zijn generatie - schrijvers van omstreeks vijftig - is Willem Elsschot voor Holland en Vlaanderen gemakkelijk de schrijver waarop men het meest trots mag zijn.

J. Slauerhoff: *De opstand van Guadalajara*

Dit is een nagelaten werk van Slauerhoff. Als men het niet wist, zou men het dienen te ontdekken aan de zorgvuldige

correctie van de tekst, die enerzijds toch kenmerkende fouten liet staan, anderzijds àl te correct is, als bijv. in de schoolse plaatsing van komma's voor elke ‘die’ en ‘dat’, iets waaraan Slauerhoff zich nooit bezondigde. De stijl zelfs lijkt een beetje veranderd. Het is of Slauerhoff zich beijverd heeft om klassieker, soberder te schrijven; en men zou hier beschouwingen aan vast kunnen knopen over ‘een nieuwe lijn in zijn werk die door dit boek scheen te worden aangekondigd’, als men hem niet beter kende.

Want dergelijke nieuwe lijnen konden bij hem alleen instinctief ontstaan en voor zolang het duurde; hij was onberekenbaar in zijn werk als in zijn leven. Bovendien, in het ‘klassieke’ genre heeft hij niets beters gepresteerd dan het onovertrefbare *Po Tsju I en Yuan Sjen bij de Yang Tse* dat wellicht de meest geladen en toch in schakeringen complete inhoud geeft in een tiental pagina's die men zich voorstellen kan. En men zou kunnen opmerken dat de strakheid van de chinese gedichten die hij in diezelfde tijd vertaalde of zelf bedacht, hem tot een zo ‘klassieke’ prestatie moest leiden, maar dan dient men er weer woorden bij te gebruiken als: onderhuids, halfbewust, intuïtief.

De Opstand van Guadalajara, grotendeels geschreven toen hij arts was te Tanger, kàn geïnspireerd zijn door de vertaling waaraan hij toen reeds werkte van de mexicaanse revolutieroman van Martin Luis Guzman, *In de Schaduw van den Leider.* Maar Slauerhoff zou opgehouden hebben zichzelf te zijn wanneer hij, zelfs tot een gelijke conclusie gekomen als Guzman, niet een zo slauerhoviaans karakter - misschien is het juister te zeggen: een zo slauerhoviaans *humeur* - aan zijn verhaal had gegeven, dat de verwantschap nog maar op een enkel punt tot uiting komt. Niettemin, de kernachtigheid van Guzman, die wel bijzonder tot hem moest spreken, kan hem gebracht hebben tot zijn kortere en preciezere zinswendingen. Ik voor mij zou niet durven zeggen, dat het in dit geval een winst geweest is. De eentonigheid, die van *Het Leven op Aarde* bijv. een lang lied gemaakt heeft om te

neuriën in de nacht, de poëzie in die evocatie van een China dat tegelijk op het echte China kan blijven lijken en toch door en door een droomwereld zijn van Slauerhoff, de zinneloze rondgang van alle leven op aarde door deze eentonigheid zo adequaat uitgedrukt, die - mocht zij de lezer onder het in zich opnemen zelf weinig prikkelen of schokken - achteraf, wanneer hij in zich opgenomen *heeft*, de nasmaak laat van iets unieks en groots, dàt slauerhoviaanse is hier wel wat verloren gegaan.

Wat in dit boek vooral nawerkt is de nutteloosheid van deze opstand van arme, halfvergeten Indianen, door de wrokkende eerzucht van een halfgekke priester en het messiaanse voorkomen van een halfdwaze landloper plotseling mogelijk gemaakt. Alles verloopt ook hier, en eigenlijk compleet in het groteske; steeds meer wordt deze ongerijmde woeligheid een boze droom gelijk, en de laatste vondst waartoe Slauerhoff's altijd wat sadistische wanhoop in staat was, blijkt te zijn: dat de landloper niet gekruisigd wordt, maar - een mislukte heiland zijnde - half gekruisigd, zodat hij later met zijn gezonde hand wat kruiden en met zijn gewonde de zegen mag uitdelen en zich laten fotograferen met de vreemdelingen die hem komen bezoeken. Eén slotpagina om alle droom en handeling, die er aan voorafgaan, definitief kapot te maken. Ook bij Guzman ontbreekt het operette-karakter van de revolutie geenszins, maar het blijft tevens verwoed en heroïsch. Bij Slauerhoff blijkt alles tenslotte een sinistere, half-godslasterlijke klucht te zijn geweest, een al te druk en dus niet vol te houden tijdverdrijf voor verhitte en opgehitste onnozelingen. Een boek om in totalitaire staten, die het bevuilde woord revolutie menen hoog te houden, de schrijver te doen executeren als gevaarlijk contra-revolutionnair.

Daarnaast - naast de tonelen van kinderlijke opstandigheid en sluw of naief spelen van eerste rolletjes - enkele prachtige toetsen van het decor waarin dit alles zich afspeelt, de mexicaanse staat Jalisco. Ziehier in enkele regels een onvergetelijk beeld:

‘Het is een somber meer, de omringende bergen zijn bijna overal steil en zwart en schaars begroeid. Twee uur op het midden van den dag ligt het als een blauwe ovale spiegel blakend tusschen de heete hooge wanden, en de felle gouden zon staat er hoog boven en ligt er diep in. Daarna wordt het in een zon- en schaduwhelft verdeeld, zooals het amphitheater van een corrida. De schaduwhelft breidt zich snel uit en lang voor den avond ligt het meer al in duister gedompeld.’

Zoals dit boek voor ons ligt, is het nauwelijks een korte roman te noemen. Het is een lang verhaal, helaas niet helemaal geconcipieerd als zodanig, en het zou in een herdruk van Slauerhoff's *Schuim en Asch* kunnen staan, waar het dan echter niet tot het beste behoren zou. Vergeleken bij *Larrios* bijv. is het, als verhaal beschouwd, ondanks alle bondigheid van sommige details, flink uitgelopen. Slauerhoff had ditzelfde gegeven obsederender kunnen maken door slordiger te schrijven en de helft van het aantal bladzijden te vullen; ik weet wel, dat dit raar klinkt en misschien had niemand anders het gekund, maar hij nu juist wèl. Als roman - Slauerhoff heeft geen enkele zogenaamd ‘echte’ roman geschreven, maar méér dan het equivalent ervan qua ruimte en duur - doet het verengd en geknot aan naast *Het Verboden Rijk* en *Het Leven op Aarde.* Het grootste gebrek ervan is, dat het een tussensoort-ding is; niettemin is het de schrijver nog volkomen waardig, en men leest het met ontroering, niet alleen bij de gedachte dat hij de proeven ervan niet zelf meer heeft kunnen nazien, maar dat hiermee zijn werk werd afgekapt en ons de mogelijkheid ontnomen, verwachtend uit te zien naar een aanvullend deel. Want bij ieder auteur van betekenis hebben wij leren lezen als ging het om een deel der verzamelde werken, niet om elk boek apart.

Iemand die, zonder iets van Slauerhoff te kennen, op zoek naar ontspanning in een boekwinkel dit gele deeltje zou opnemen, weet niet wèlk een verlies voor de nederlandse letteren daarmee werd bezegeld. Misschien ook zou het hem niet veel kunnen schelen, of zou hij, daarom juist, het met dit ene boek-

je ‘wel willen proberen’, om te zien of ‘die Slauerhoff nu werkelijk zo goed is’, en hij zou het lezen, juist wèl als boek apart. In dat geval zou hij Slauerhoff zéér onvoldoende leren kennen, maar hij zou een vreemd en boeiend verhaal verorberen, zeer suggestief geschreven, zoals dat heet.

Albert Helman: *'s Mensen heen- en terugweg*

Onder de tweederangs-schrijvers van Holland behoort de ex-Surinamer nu bijna-Spanjaard Lou Lichtveld, gezegd Albert Helman, tot de allerbeste. Ik bedoel hier niets kwaads mee; niet meer althans dan dat het mij onjuist voorkomt hem op één lijn te stellen met een Slauerhoff of een Vestdijk. Overigens gebruik ik ‘tweederangs’ in dit geval zeer precies; wat zeggen wil dat Helman een heel wat beter schrijver is dan de talloze dames en heren van de derde tot de dertigste rang, waar de literatuur van ons kleine land mee gezegend is.

Het zou boeiend kunnen zijn, na te gaan waarom Helman niet de eerste rang bereikte; hij die toch zo veelbelovend begonnen is. Maar vermoedelijk ontbreekt ons, voor een dergelijke analyse, het een of andere onmisbare gegeven. Wij hebben hier te maken met een soort mysterie: een auteur die voortreffelijk schrijft, die ‘absoluut zijn pen weet vast te houden’, zoals dat in schrijversdieventaal heet, en die zijn allereerste boek, zijn jeugdwerk *Zuid-Zuid-West* nooit heeft weten te overtreffen, te evenaren zelfs. In dat boek, dat voornamelijk lyrisch is, valt de invloed van Van Schendel niet te miskennen; maar die invloed - ik haast mij dit erbij te zeggen - doet er in dit geval *niets* toe, zozeer waren de surinaamse herinneringen van de jonge Helman eigen, zozeer overstemde de echtheid van zijn eigen inhoud zijn literair voorbeeld, dat er dus volkomen aan ondergeschikt werd gemaakt, zo vanzelfsprekend was deze geringe en uitsluitend vormelijke invloed op een schrijver van 23 jaar en zo volstrekt zuiver het persoonlijke

gevoelsleven, dat in die lichtelijk vanschendeliaanse rhythmen werd uitgedrukt.

Vervolgens verscheen *Mijn aap schreit*, zoveel 'moderner' en scherper ineens: Europa scheen Suriname bruusk verdrongen te hebben in deze toen katholieke jonge auteur. Het verhaal (het was eigenlijk niet meer dan een apart uitgegeven kort verhaal) was nogal gewild, maar kon gelden als pakkend intermezzo. De nogal lijvige verhalenbundel *Hart zonder Land* volgde, en ondanks twee of drie uitstekende schetsen (*Hoenders*, *Je suis Lindor*), die echter als nagekomen episoden van *Zuid-Zuid-West* aandeden, kon men ditmaal in de jonge auteur een griezelige mogelijkheid tot banaliteit ontdekken: het verreweg grootste deel van de bundel had 'niet veel om het lijf' en de slechtste specimina ervan zouden niet misstaan hebben in *De Prins der Geïllustreerde Bladen.* Maar men wachtte verder af, en men verwachtte vooral heel veel van een roman, waarvan enige fragmenten verschenen waren, *De Stille Plantage.*

Een saaie en wat burgerlijke novelle die eraan voorafging, *Serenitas* betiteld, werd opzij geschoven als een vergissing. *De Stille Plantage* verscheen - en werd, literair gesproken (de verkoopswaarde interesseert mij nu niet), een sof van formaat. In dit door-en-door van Van Schendel nageaapte maakwerk, waarin de personages braverige of vreselijk-boze schimmen bleven, met een paar weeïg-fraaie beschrijvingen van tropische landschappen die er allerminst in slaagden de saaiheid van het geheel en de drakerigheid van een paar knaltonelen goed te maken, stond Helman werkelijk een beetje voor schut. Was dàt het langverbeide meesterwerk? Het zag eruit of het speciaal besteld was als premie voor de Zondagsschool. Maar de uitgever scheen er zeer blij mee te zijn, en sindsdien mocht men Helman beschouwen als 'echt', als professioneel schrijver. Hij gaf te kennen, dat het succes van kleine literaire periodiekjes hem niet meer bevredigde en het zag er naar uit dat ook hij zich opmaakte om 'tot het volk te spreken'.

De jonge katholiek werd communist, althans min of meer. Hij

vertrok naar Spanje. Sindsdien is het ene boek na het andere uit zijn pen gekomen, in alle dik-en-dunheden. De geweldige turf *Waarom niet*, die door sommigen voor Helman's magnum opus wordt aangezien, wat het krachtens zwaarlijvigheid zeker zou moeten zijn, viel in werkelijkheid uiteen in een soort proloog betreffende de kinderjaren van de personages en de veel grotere rest, die hun verdere ontwikkeling beschrijft. Zelfs de grootste bewonderaars van *Waarom niet* plegen het kindergedeelte hoog boven de rest te stellen, maar deze manier van kinderen te zien en op te voeren, had Helman zonder meer ‘overgenomen’ uit Richard Hughes' *A High Wind in Jamaica*, een meesterwerkje inderdaad, dat zij die zich voor kinderen interesseren onverwijld moeten lezen als zij dat nog niet deden.

De verhalenbundel *Het Euvel Gods* was weer magazine-writing, hoewel, dat moet erbij gezegd, ‘van de betere soort’. Sindsdien ben ik opgehouden Helman geregeld te volgen; het laatste wat ik van hem las was *De Dolle Dictator*, de levensgeschiedenis van een heuzige revolutionnaire satraap, die zich geen seconde gegund moet hebben om uit te blazen. Zij die dit boek kennen, zullen mij misschien begrijpen wanneer ik mij baseer op een revolutieroman als Guzman's *In de Schaduw van den Leider* - en zelfs op Slauerhoff's *Opstand van Guadalajara* - om deze prestatie af te doen als kinderlijk drukte-makerig. Maar (en ziehier waarom het probleem Helman mij blijft boeien) in *al* dit werk is de stijl meestal gaaf, komen altijd zéér goede bladzijden voor, als men minder let op de geest van de arbeid dan op de arbeid zelf. Helman schrijft niet ‘goed’-zoals-zovelen-schrijven, maar bepááld goed, wat zijn tekort des te meer doet betreuren.

‘Ik ben een klein talent en een klein talent moet hard werken’, heeft hij eens verklaard, met minder bescheidenheid, meen ik, dan oppervlakkig wel lijkt. Het is zonde en jammer dat men bij al dit harde werken (dat inderdaad plaats heeft gehad en waarvoor men, als men de situatie precies kende, Helman misschien oprecht zou bewonderen) niet denken kan aan...

bijv. Balzac. Een nederlands schrijver die zijn brood met zijn pen moet verdienen is *altijd* min of meer een heros. De nederlandse honoraria zijn te klein om een schrijver tijd te geven voor vacantie of bezinning. Hij zal schrijven tot de verdwazing erop volgt, als hij van zijn pen wil leven. En de uitgever krijgt in sommige gevallen steeds meer in de melk te brokkelen - voor het heil van de schrijver dan natuurlijk, want die profiteert er immers *evenzeer* van als de uitgever, wanneer het hem lukt 'de brede scharen' te bereiken... Ik blijf niettemin zuur kijken naar al deze heroïsche bedrijven als ik mij erop bezin waarom Helman - brede scharen of niet, uitgever of niet - zo pijnlijk beneden zijn eersteling is gebleven. En de woorden die hij sprak krijgen een zure klank, als men overweegt dat men *op deze wijze* moet opvatten wat men nog wel anders had kunnen verstaan toen men voor het eerst hoorde van het 'harde werken'.

Het boekje dat ik nu weer las, is mij aanleiding geweest tot dit overzicht van Helman, niet alleen omdat ik meen dat men in Indië de nieuwe nederlandse literatuur te weinig kent om niet vooral gediend te zijn met overzichten, maar ook omdat Helman als 'figuur', als 'geval' heel wat belangrijker is dan dit zijn zoveelste boekje. Om er intussen verslag van te geven, het volgende. Het bestaat uit twee verhalen, het eerste genaamd *De Brief*, het tweede genaamd *Het Ei.* Tussen deze verhalen bestaat niet méér verband dan dat zij beide literaire producten zijn van de psycho-analyse. Op zichzelf dus volstrekt niets verwonderlijks, en geheel in de mode, of alweer een beetje uit de mode. In Parijs leeft een zekere heer Pierre-Jean Jouve, die met een vrouwelijke psychiater gehuwd is en zich heeft gespecialiseerd in psycho-analytische literatuur; deze is soms lang niet onbelangwekkend, hoewel ik vermoed dat de vakliteratuur prat kan gaan op heel wat boeiender curiosa.

Het eerste verhaal van Helman nu beschrijft iemand die *heen*gaat, d.w.z. die doodgaat of compleet gek wordt (of allebei), maar volmaakt langs een weg, belicht door de psycho-analyse. Het is een man die op geheime zending uitgaat met een

brief en die door deze brief geheel beheerst wordt, zozeer bezeten, dat hijzelf envelop schijnt geworden voor die envelop in zijn borstzak, als hij die in werkelijkheid allang moet hebben verloren. Dit verhaal is geheel 'van binnenuit' geschreven, wat zeggen wil dat de hoofdpersoon 'ik' zegt en de lezer dus alles voorgesteld krijgt zoals hij zich de gang van zaken voorstelt.

Het tweede verhaal betreft twee personages, Cesar en Genia genoemd, die op een gegeven ogenblik, zonder dat er van liefde sprake is, met elkaar gaan trouwen. Dit huwelijk loopt zo uit, dat Cesar steeds meer kind wordt en Genia steeds meer zijn moeder; Cesar brengt het tenslotte zover, dat hij zich weer in een ei voelt leven, en als dan een werkelijk ei kapotvalt, wordt dat natuurlijk zijn einde. Men begrijpt ook waarom hier van *terug*-weg sprake is.

In *De Brief* lijken Van Schendel en Hughes mij plaats te hebben gemaakt voor Franz Kafka. Ook hier echter is de stijl even gaaf en goed. Helman maakt de nodige kleine vondsten, soms een aardige reeks achter elkaar. En toch is het of alles langs de lezer heenglijdt, of hij dit verhaal geen moment ernstig kan nemen. De 'literatuur' ligt er duimen dik op; men moet de kunstgrepen en de uiterlijke logica van het literaire métier niet kennen om dit met de nodige overgave te lezen. Literair gesproken leest men hier een verhaal zonder werkelijke ondergrond, met niets dan een technisch, een eigenlijk zeer simplistisch mysterie; en men voorziet zozeer alles wat inderdaad ook komt, dat de verrassingen nul zijn. Helman is hier als een zeer correct detective-schrijver, die opgewassen is tegen zijn correcte 'plot' en die verder niets heeft: geen eigen charme, geen eigen goochelaars-overwicht.

Het tweede verhaal dat in zijn burgerlijke schrielheid een beetje doet denkenaan het oude *Serenitas*, is tenslotte veel beter. Op de een of andere wijze - misschien door de rust waarmee het zich afwikkelt en die onze belustheid op verrassingen ontmoedigt - slaagt de schrijver erin aan deze personages te doen geloven. Eigenlijk behoren Cesar en Genia wel tot de beste

personages die Helman tot dusver heeft weten te maken. Dit hele verhaal *Het Ei* is, welbeschouwd, een van Helman's allerbeste korte verhalen.

Maar wanneer geeft hij ons het boek, dat de schrijver van *Zuid-Zuid-West* in zich scheen te dragen? Er zijn hardwerkende auteurs, van wie men met gerust hart niets meer hoeft te verwachten. Helman's literair talent is zó, dat hij het voortdurend schijnt te schuren aan de deur - of wil men: de muur - die hem sluit buiten het werkelijk-goede. Maar wanneer hij plotseling een boek schreef van onmiskenbare superioriteit, het zou mij geenszins verwonderen. Misschien moeten zijn omstandigheden zich alleen maar zo schikken, dat hij de kans krijgt een tijd lang niet te werken.

F. Bordewijk: *De wingerdrank*

Wie herinnert zich van Bordewijk de 3 delen *Fantastische Vertellingen*? Zij werden met het oog op een groter publiek geschreven, en het grotere publiek heeft een drastische manier om de... grootheid van zijn belangstelling achteraf te doen boeten door een eindeloos vergeten. Ik heb toch eens een vrouw ontmoet, die geen ‘literaire vrouw’ was en die zich één van die oude verhalen wonderwel herinnerde. Wij haalden het samen op, want het was het enige dat ook mij was bijgebleven. Het betrof een rijke erfgename die op reis was geweest, en helemaal naar ons Indië. Zij had ook Sumatra en Borneo bezocht, meen ik, maar opeens kregen de bedienden op haar buiten bericht dat zij gehuwd was en met haar man terug zou komen. Het buiten wordt beschreven; men ziet de bedienden in afwachting; met veel gevoel laat Bordewijk de auto - bijna een auto uit Sumatra! - oprijden. De jonge vrouw stapt uit en achter haar de man, buitengemeen bizar ingepakt, nog wonderlijker van structuur, - doodziek, invalide of stokoud? Angst slaat om het hart der bedienden, maar kijken helpt niet veel,

want hun meesteres brengt haar gezelschap in énen door naar de kamer boven, die zij uitdrukkelijk heeft doen in orde brengen, en daar komt de man niet meer uit... Zo begint het verhaal, en als het beëindigd is, mag het fantastische ervan ons volkomen bevredigen: de geheimzinnige echtgenoot onthult zich dan als orang-oetan.

Men vindt iets dergelijks, hoewel in meer arcadische vorm, in de *Candide* van Voltaire. Maar daar diende het tot een satiriek-wijsgerige nabetrachting, terwijl Bordewijk volstrekt niet bedoelde ons te doen lachen, maar te doen rillen. Als ik mij niet vergis, heeft hij die eerste vertellingen òf 'verloochend' òf zij interesseren hem niet meer. Toch waren zij in hun soort, en al was het dan soms als pastiche van Poe, soms meer lijkend op Hanns Heinz Ewers, niet minder fantastisch dan wat Bordewijk later geleverd heeft. En zij waren ook lang niet slecht geschreven, op hun 'creepy-story'-manier.

Ik kan mij echter voorstellen, dat de latere Bordewijk, zoveel persoonlijker geworden en - bijgevolg? deze vraag is niet zomaar te beantwoorden - veel literairder, die vroegere productie te bellettristisch vindt om er nog veel voor te voelen. De schrijver van *Bint*, van *Rood Paleis*, van *De Wingerdrank* nu, waarin verscheidene aparte verhalen (ook reeds vaak apart besproken) werden bijeengebracht, is iemand die zich verdiept heeft en verfijnd, en het ene na het andere in de wrijving tussen persoonlijkheid en talent heeft veroverd. De gemakkelijke fantasie van vroeger werd gravender maar daardoor dieper, enger maar daardoor scherper en treffender. Na het vreemde en monsterlijke te hebben doorgefladderd in de wereld, ontdekte Bordewijk de kelders van zijn eigen wereld.

Hij zag er zich in gevangen, de holbewoners die hij vroeger van buiten bekeken had, al was het door een getralied raampje, hij ging er nu zelf toe behoren. Hij ontdekte dat zijn kelders bevolkt waren met monstergezichten, bovenal dáármee, en hij raakte zozeer onder de druk van dit gezelschap, dat ook zijn fantasie er een beetje door werd platgedrukt. Als men *Bint* herleest, verwondert men zich dat dit quasi-uit-vondsten-

bestaande verhaal in wezen zo *arm* is aan fantasie. De leraarhoofdpersoon is feitelijk aan niets anders overgeleverd dan aan een school van monsterkinderen; deze dragen bij monsters passende namen; zowel in het vinden van die namen als in de beschrijving van de gezichten toont de schrijver natuurlijk enige fantasie, maar hij is niet in staat die te variëren. De monsters judassen elkaar een beetje, maar altijd op vrijwel dezelfde manier, de leraar zet zich schrap, er is een 'idee' in deze school, die tot uiting komt tussen de directeur, de leraren en de kinderen, en die ook wel fantastisch is, maar tevens al zo 'zinrijk', dat men er allerlei beschouwingen over ten beste kan geven. Boze leraren hebben de heer Bordewijk verweten dat dit alles niets was dan de nachtmerrie - de rancuneuze nachtmerrie, zou men nu zeggen - van iemand die zelf een slecht leraar geweest was; soit. Dit zegt niet méér tegen Bordewijk dan dat hij zijn obsessies uit zichzelf haalt.

Met *Rood Paleis* en *De Wingerdrank* na *Bint* in handen, merkt men dat de obsessie zich herhaalt. Er is één 'hoofdobsessie' die Bordewijk's fantasie beknelt, en waaraan hij zich eerst in zijn laatste verhalen weet te ontwringen. Het is die van opgesloten te zijn, althans binnen een bepaalde ruimte te moeten wonen of ronddwalen, tussen monsterlijke wezens, die tenslotte vaag blijven; een gevoel van vervreemding of aftakeling gaat ermee samen. Ik denk er niet over dit met psycho-analytische amateurderij te 'verklaren', maar constateer een feit dat zich bijna opdringt. De ouderwordende man in het verhaal *Huissens* (het eerste in *De Wingerdrank*), de geruïneerde dito in *IJzeren Agaven*, het kind en het jonge dienstmeisje in *Keizerrijk* (dat op meesterlijke manier het oude Amsterdam voor de geest roept), de man die zich wil opsluiten in *Passage* (dat nog beter haast de haagse passage als spookhal beschrijft), het zijn allemaal vormen waarin dezelfde obsessie wordt uitgeleefd. Maar de lijder eraan schijnt beterschap te vertonen, indien men de chronologische orde van deze verhalen als ziektebeeld zou mogen beschouwen. Het monsterlijke maakt plaats voor alleen-maar spookachtigheid,

de griezelige wezens met hun kwellende namen verdwijnen meer en meer in hun spookachtige decors, en voor wie niet behept is met ‘le goût du monstre’ moet deze spookachtigheid tenslotte aangenamer zijn, om niet te zeggen poëtischer.

Wat de diepere zin, de ‘ideologie’ achter dit alles mag zijn, laat ik gaarne buiten beschouwing; een schrijver telt meer of minder naarmate hij literair weet te realiseren wat hij heeft ‘bedacht’. En één ding nu is zeker: ik ken niemand in Holland die zó volmaakt de spookachtigheid, het inhaerent-irreële van iedere plek, woning of wijk weet tevoorschijn te roepen en waar te maken als Bordewijk. Hij is verwant aan twee schrijvers tussen wie hij, wat de leeftijd betreft, een schakel vormt: de oudere Van Oudshoorn en de jongere Vestdijk. Bij beiden is de wereld ruimer; beiden zijn dan ook minder opgesloten. Ik weet niet of het Bordewijk's verleden is, dat maakt dat hij enigszins gelijk heeft als hij zich - zoals hij eens deed - miskend noemt; maar ik kan bij mijzelf nagaan dat ik, zèlfs na lezing van *Bint* en *Rood Paleis*, geneigd bleef hem te houden niet voor een werkelijk schrijver, maar voor wat men noemt een zeer begaafd bellettrist.

Een verzameling als *De Wingerdrank* draagt er dan wel zeer toe bij dit misverstand, als het er een is, te herstellen. Hoewel soms wat gemaniëreerd, schrijft Bordewijk uitzonderlijk goed: men kan bovendien moeilijk iets anders zeggen van iemand die zo *precies* bereikt wat hij wil. Iets meer ruimte, iets meer achtergrond, en ik zie niet in waarom men deze auteur zou achterstellen bij Van Oudshoorn, die een van onze minder bekende, maar - ware het slechts om *Tobias en de Dood* - een van onze beste schrijvers is.

Het laatste verhaal van *De Wingerdrank*, het even boeiende als charmante *Sodom*, waarin de fantasie weer rijker wordt en dat men een bedroefde satire zou kunnen noemen als men niet bedacht dat elke satire eigenlijk bedroefd hoort te zijn, lijkt mij uit deze bundel het allerbeste. En het doet Bordewijk des te meer eer, als men erbij denkt aan een boek van T.F. Powys, waaraan het verwant schijnt in zijn ongegeneerde behande-

ling van goddelijke protagonisten; dit korte verhaal doet raker, lichter, minder gewild aan dan het werk van de beroemde Engelsman.

Of Bordewijk ons nieuwe monsters zal voorzetten, over nieuwe spookpleinen zal leiden of het nog eens brengen zal tot een soort schelmenroman, waarin zijn talent tot volle ontplooiing zou kunnen komen en die even 'zinrijk' en satirisch zou kunnen zijn als het korte verhaal *Sodom*, men zal moeten blijven letten op deze mistige ster aan Neêrland's literaire hemel. Het is jammer dat men hem waarschijnlijk niet gauw in Indië zal zien: er zijn hoeken van Batavia die op hem wachten om vereeuwigd te worden: fort Culemborg en de Jacatraweg bij maanlicht, en natuurlijk dat vreemde graspleintje van Molenvliet-West-binnen, en de oud-indische landhuizen die nog steeds voor hun roman klaarstaan, maar steeds verlatener en smartelijker in hun vrees plaats te moeten maken voor ook zo'n paar villaatjes in stijl Tropisch Baarn.

D.A.M. Binnendijk: *Onvoltooid verleden*

Binnendijk deed het eerst van zich horen in de groep der *Vrije Bladen.* Zijn theoretische begaafdheden verdrongen, bij deze dichter, in het begin bijna al zijn poëtische. Hij wist zó goed wat poëzie was en wat niet, en hoezeer de echte poëzie al het andere literaire overblonk, dat de enkele idee hem al verlamd moet hebben, als het er op aankwam poëzie te schrijven. Bovendien het gevaar van te veel schone vormen te betasten is dat men er met zijn eigen psyche aan raakt vastgekleefd. Kortom, de poëtische productie van de bloemlezer en essayist Binnendijk bestond tot voor kort uit één griezelig beperkt bundeltje, genaamd *Het Andere Land*, waarvan de aesthetische glansjes, helaas, vooral aan een andere koker deden denken. Dit plotseling inziende scheen Binnendijk zich uit de poëzie terug te trekken.

Maar ook hem bracht het verzaken niets dan winst: als bewijs de bundel die thans voor ons ligt, *Onvoltooid Verleden*. Dat Binnendijk dit verleden zelf onvoltooid acht, zou men zó kunnen opvatten, dat niet alles van de oude dichter Binnendijk in het verleden weggleed; maar dit doet er weinig toe waar de nieuwe dichter zich gerust mag vertonen. Zelfs in de eerste afdeling van deze nieuwe bundel, waar het accent van Marsman en Slauerhoff niet geheel werd overwonnen, hindert dat nauwelijks meer, omdat hier nu slechts een grotere volheid schijnt te worden ingeluid. In de tweede afdeling is Binnendijk werkelijk zichzelf, en verzen als *Het Portret*, *Vriend en Vijand*, *Sterfbed*, *Dubbel Uitzicht* kunnen de wrangste criticus overtuigen. Over een debuterend dichter schrijvend, verklaarde Binnendijk onlangs: 'Geleidelijk gaan (zijn) kwaliteiten zich dan bevestigen, al blijkt (hij) tevens meer en meer te zwichten naar "actueele" eischen, die van bepaalde zijde een tijdlang aan de poëzie zijn gesteld, eischen van "oprechtheid", "onschoonheid", "ironische formuleering" e.d.'. Deze uitspraak is van a tot z toepasselijk op Binnendijk zelf: ook hij bevestigde zichzelf naarmate hij de door hem jarenlang exclusief voorgestane 'Elysium'-poëzie verliet om zich op het gegispte '*Forum*'-terrein te wagen. Zijn beste verzen zijn onmiskenbaar 'forums' (tot in iedere nuance bijv. het gedicht *Dagtaak*); en in de latere afdelingen, waar hij het persoonlijke element weer voor het zangerige verwaarloost, in de serie rondelen bijv., is hij weer uiterst zwak, doet hij feitelijk niets dan dat algemeen-poëtische magma verrijken, waaraan ieder gemakkelijk deel heeft die wat met rijmen en metrum kan omspringen, en dat zo vermoeiend verwijderd blijft van alles wat eigen vorm is of eigen accent. De rondelen van Binnendijk zijn zelfs in geen enkel opzicht beter dan die van Nederland's gepatenteerde rondeeldichter August Heyting.

Over het algemeen blijft intussen het poëtisch kunnen van Binnendijk beperkt; zijn verzen zijn stijf, zijn rijmen vaak banaal, men krijgt af en toe de indruk dat hij gewrongen en duister is, niet uit vrije wil, maar om een stoplap te vermijden en

door de dwang van het rijm. (Het is bijv. opmerkelijk dat hij, in het éne sonnet dat hij schreef, en waarin hij voor de terzine reeds het ruimste en gemakkelijkste rijmschema gekozen had, ‘steiger’ laat rijmen op ‘stijgen’.) Maar deze detailcritiek heeft geen zin, zodra iemand, zodra zelfs een dichter, iets te zeggen heeft, en het aantal verzen waarin Binnendijk nu getoond heeft ook tot zoiets in staat te zijn, geven hun waarde aan deze gehele bundel, maken van *Onvoltooid Verleden* een poëtisch werk dat er zijn mag in de productie van deze tijd.

A. Roland Holst: *Een winter aan zee*

Is het nodig de dichter Adriaan Roland Holst voor Indië een korte introductie te geven? Vele vrouwen, waaronder hartstochtelijk tennisspelende, lazen en herlezen zijn eerste bundel *Verzen*, die van zijn latere bundels toch nog maar een aankondiging was. Het *Sneeuwliedje* daaruit, en niet te vergeten *Het Stille Huisje* komen in vele bloemlezingen voor en doen voortreffelijk dienst om aan schoolkinderen die later nooit meer een dichtbundel inkijken, een vervalst beeld van deze dichter mee te geven.

De Belijdenis van de Stilte, karakteristieke overgangsbundel, waarin het streven naar groter kernachtigheid telkens weer tenietgedaan wordt door welige taal-luchtwortels, is welbeschouwd de minst bekende bundel van Holst gebleven: gesloten voor de velen, weinig heropend door de weinigen. Met de latere bundels: *Voorbij de Wegen* en *De Wilde Kim* heeft men Holst ‘in volle bereiking’; als de erkende eerste van zijn generatie.

Er zijn verspreide verzen van hem, die het mooiste evenaren wat in deze bundels voorkomt, maar die geheel in dezelfde toon bleven. Wat Holst kenmerkt, is in de eerste plaats een bard-achtige grootsheid, die voorbij schijnt, die aan de hedendaagse wereld even weinig voeding ontleent als teruggeeft;

waarvan het drama is: een andere wereld verloren te hebben en zich met deze te moeten compromitteren. Maar men stelle deze dichter op zijn plaats, alvorens hem te omarmen of af te wijzen. Met de vage en fleurige wensdroom-poëzie van anderen heeft hij niets uitstaande; zijn poëzie kolkt en woelt om die klippen, waaraan de uiterste golven van andere zangen juist reiken om zwakjes omkrullend weg te smelten. Niet alleen door de intensheid en zuiverheid van zijn talent, maar ook door het willen, door de soort inspiratie die dit talent drijft. Men kan de poëzie van Holst eentonig noemen, maar zij is dit dan ook in haar zelden verzaakt streven om het verste, het gevaarlijkste te bereiken. Reeds de inzet van dit spel verdient eerbied. En overal waar Holst het spel won, onttrok hij zich aan de competitie tussen meer of minder goede dichters waaruit de bloeiende poëzie van een literatuur bestaat, is het of hij alleen dichter is, eenzame zwemmer zonder mededingers naar de eilanden der gelukzaligen die hij alleen kent, bereid in eenzaamheid aan te komen of te verzinken.

In practischer literatentaal vertolkt wil dit zeggen dat Holst, als zonder eraan te denken (zo vanzelfsprekend was het), op dat ‘europese peil’ bestaat, dat men sommigen niet kan voorhouden, zonder hen te doen knarsetanden van kwaadheid. Nog preciezer gezegd, en met een voorbeeld: A. Roland Holst is een dichter, die, om op waarde geschat of ‘gecritiseerd’ te worden, allereerst op het peil dient te worden geplaatst van een Rossetti (die ‘ons modernen’ echter nog heel wat meer uit een voorbije wereld lijkt) of van een Yeats, - en dat hoewel deze dichters hem soms tot voorbeeld strekten.

Gesteld nu echter dat men dit alles niet wist; dat men ‘zomaar’ in handen kreeg deze laatste bundel, die eigenlijk één groot gedicht is, - een reeks van korte, uiterst geserreerde achtregelige verzen, die zich weer in groepen scharen, welke groepen toch weer één lang gedicht worden, zoals dagboekaantekeningen zich als ongewild tot een aangrijpende novelle kunnen schikken, - deze novelle haast, in soms apocalyptisch-duistere en intense poëtische notities: *Een Winter aan Zee.*

Gesteld dan dat men, de ‘moeilijkheid’ van dit werk niet achtend, want, hoe dan ook, in vleugen en onverwachte schokken, door de mysterieuze schoonheid ervan gegrepen, las en bleef lezen tot men, *zonder er meer moeite voor te doen*, de samenhang van wat hier bericht werd in zich voelde her-ontstaan, welk beeld zou men dan krijgen?

Een man, die zich uit de wereld teruggetrokken heeft - aan zee; maar zo eenvoudig is het niet, en het was reeds verkeerd te zeggen dat hij zich terugtrok: een man, die de wereld om zich heen heeft voelen afbrokkelen, tot hij, buiten zijn keuze, op dit smalle strand kwam te staan; en hoewel dit strand aan één kant door de zee verlengd wordt, die immers eindeloos heet en die de vlucht *schijnt* over te laten naar de gelukzalige eilanden, naar het Elysium zo vaak reeds door Holst opgeroepen, het is tevens zijn laatste bastion. Naarmate men dieper in het gedicht doordringt, vergeet men de eenzame wandelingen die hij maakt, om beter te beseffen hoezeer hij in een klein bestek werd teruggedrongen: meer strafcel dan ivoren toren. Een man, oud of jong? Beide. Gedurende zijn wandelingen spreekt hij tot zichzelf, met een stem steeds heser naarmate zij meer ‘naar binnen’ spreekt, en het is duidelijk dat met dezelfde intensheid, die dit bepaalt, de overtuiging in hem leeft dat ‘naar buiten’ spreken nodeloos werd. Ook wanneer hij, thuisgekomen, het gevangeniskarakter van zijn eenzaamheid duidelijker ondergaat - maar ook dit is maar een beeld dat een reeds oud gevoel bekrachtigt, want iedere afgedrevene van Elysium is op deze wereld immers een gevangene - prevelt hij, om de donkerte van die eenzaamheid met oude beelden te kleuren.

Welke beelden? Een vrouw in de eerste plaats; de eerste strofe reeds zegt het:

Eens liep zij hoog te spreken
langs de Noordzee; *een dag*
kermde er om aan te breken -
zij overstemde hem,

sprekend nog met de nacht.
Sinds haar de stad doorzwijmelt
klimt op de kou om mijn stem
een meeuw, en kermt en tuimelt.

Voor de kenners van Holst is in deze strofe een lied vol oude motieven herkenbaar, hoewel het nooit nog zo afgeknot en ingeperkt werd uitgebracht. Maar wij blijven ons stellen in de plaats van hen, die déze bundel het eerst in handen kregen, en in die van de eenzame met wie zij kennismaakten. De herinnering aan een vrouw dus vervult hem, een vrouw die blijkbaar verloren werd en in de Stad onderging; de Stad, zoveel verder weer af van Elysium dan dit strand waar zij eens met hem vertoefde. Deze bepaalde vrouw wordt verderop vervangen, lijkt het, door een andere, maar is het wel *een* andere? Is het niet *de* vrouw, zij die voor het eerst en voor altijd schoonheid bracht in de wereld? Wanneer (zoals bij Goethe en Yeats) Helena - die van Troje - genoemd wordt, heeft de lezer er vrede mee: die naam, inderdaad, is passender dan een andere. En wanneer deze vrouwen, die elkaar eerst schenen te verdringen, zich in elkaar oplossen, tot men niet meer weet wie eigenlijk bedoeld wordt, is het goed aldus en doet de lezer ook beter niet te proberen hen van elkaar te onderscheiden: als de eeuwige schoonheid, Helena, ontluisterd en verouderd raakte, is het niet omdat die andere, in de stad, die niet Troje was, onderging?

Van welke brand doorrakelt
peinzen de sintels? Hol
en in wartaal orakelt
ergens in de schoorsteen
een heks, een tooverkol,
van Troje, en wraak, en veete -
De wind en ik alleen
weten nog hoe zij heette.

Er waren eens geliefden, hier aan deze zee, die er nu niet meer zijn, dat is duidelijk; zij, die er toen *waren*, waren zij wel die zij leken? Werden zij niet beheerst door wezens, beter en vooral sterker dan zij, want zuiverder en intenser, die in hùn lichamen elkander vonden - elkander weer verlatend toen zij hèn verlieten? Ja, voor de eenzame man is dàt de waarheid. Dàt heeft zich, in de sterkste ogenblikken hier doorleefd, eigenlijk afgespeeld, gelooft hij.

Met die opvatting valt het wereldbeeld van de man samen. Wie zichzelf verzaakte voor een bewoner van Elysium - al was die bewoner een voorvorm weer van hemzelf - moet deze zieke, gespleten, verwilderde wereld ook de rug toekeren voor het verloren Elysium zelf. Dit motief bestond sinds lang bij Holst, maar *Een Winter aan Zee* is in zoverre actueel, dat het karakter van 'onze koortsige tijd' de toch reeds eenzame drong in zijn laatste veste, binnen zijn laatste grenzen. Er is een volstrekte overeenkomst van karakter tussen deze verscherpte eenzaamheid en het beperkte formaat van de nieuwe strofen, en hun als het ware zoekend dagboek-karakter, vergeleken met de zoveel wijdere zangen van vroeger.

Als mij één opmerking onjuist lijkt in de overigens zeer scherpzinnige beschouwing die Menno ter Braak aan deze bundel wijdde, dan is het dat Holst zich hierin 'ontmenselijkt' zou hebben. Integendeel: het is een in zijn eigenste karakter teruggedreven menselijkheid, die hier aan het woord komt, zij het aan een woord dat, van de meest menselijke wrevel en wanhoop zwaar juist, de uithaal als onmogelijk voelt.

De oude beklemming: dat deze wereld te laag was of te zeer verworden om niet door buitenwereldse machten te worden getuchtigd, zoniet verdelgd, leeft *nu* des te sterker op. Niet de eenzame alleen verloor een staat van grotere luister, ook deze hele wereld. Er was vroeger een geloof, een drang althans naar buitenwereldse contacten. Nu:

Leeuw van oud licht, zieltoogt
ergens in het woest duin de

dag nog: *het bitter oog*
breekt, *en de manen raken*
vol zand. Aan den zee-einder
brandt nog een wolkgebied,
waar de Eeuwige door vuurdraken
zijn aftocht dekken liet.

Men vindt hier meer verbittering, meer critiek op verschijnselen in de huidige wereld, dan het runenschrift van de bard op het eerste gezicht deed veronderstellen. Sinds Elysium verloren ging, moesten wij wel worden wat wij zijn; en zo wij Elysium niet hervonden, is dat nog te wijten aan de lagere krachten in onze natuur. Met minder smaak en poëtisch gehalte had het op een theosofisch vertoog kunnen lijken; terwijl het zich daarvan nu juist trots verwijdert. Hier is nog een oud accent van Holst, dat in dit gedicht toch volkomen gerechtvaardigd wordt als een dramatisch moment van de man - de 'held van het verhaal' - om wie het hier gaat:

Zwaar vleesch, *belust op roof*,
door kwale' allengs ontluisterd -
Heerschzuchtig brein, *lang doof*
voor hart's verachte alarmen;
thans voor ophanden duister
bang sluitend - Ziel, *zich schrap*
zettend in dit verarmen -
O, *Angst - o*, *Rekenschap.*

En de termen van dit zelfverwijt zijn ook 'modern' genoeg. Zelf de laatste barden ontkomen niet aan *hun* tijd. Er zijn verschillende manieren om van dit gedicht te genieten, dat wellicht het belangrijkste is sinds jaren in Holland verschenen, en zij die zich uitsluitend op de modernste uitingen van sociale en collectieve conflicten instelden, zullen wellicht aan genieten even weinig toekomen als wanneer zij een gedicht in een hun vreemde taal in handen kregen; maar dit is zeker: los-

geraakt van deze wereld is het niet. De hier beschreven winter aan zee was een winter, die het besef van gekluisterd zijn aan deze wereld juist verscherpte; van de onontkoombaarheid eraan, ook voor wie zich ingraaft; van een eenzaamheid die tenslotte nooit volledig wordt, gegeven reeds het rumoer waarin de wereld afbrokkelt. Dit nog maar zelden aangeroerde, hier voor het eerst zo klemmend gerealiseerde thema in de poëzie van A. Roland Holst, draagt niet weinig bij tot de bloedkleur van smeulend vuur, die deze bundel doorgloeit en hem belet te stralen.

M. Nijhoff: *Nieuwe gedichten*

Het eerste wat de naam Nijhoff in de poëzieminnaar oproept is het woord *talent.* Hij is zeker, van al onze 20e-eeuwse dichters, degeen die het meest overtuigend, het meest opzichtig ook, met talent begiftigd werd. Niets in hem van dat onverklaarbaar-verrassende van een Slauerhoff, dat onuitputtelijke en geheimzinnige, dat hand in hand gaan van landerige onverschilligheid en raakste poëtische intuïtie: bij Nijhoff is het raffinement zowel menselijk als technisch een voldongen feit; hij zou alleen nog maar tegen kunnen vallen als hij niet verfijnd was. Er zijn schrijvers, die door hun talent naar boven worden getrokken als door een ballon; andere die erdoor voor de voeten gelopen worden tot zij erover struikelen, alsof het een hondje was (een eersteprijs-winner natuurlijk). Bij Nijhoff heeft beide wel eens plaats, en toch, wie zal zeggen dat hij zijn talent niet in optima forma beheerst? Een buitengemeen rijk en zelfs grillig talent beheersend dus, lijkt hij er echter in zover nog op dat zijn eigen grilligheid hem soms weer parten speelt.

Dit alles wil niet zeggen dat Nijhoff geen eerlijk dichter zou zijn. Een dichter juist heeft het recht oneerlijk te zijn als mens, waarmee ik bedoel dat zijn poëzie méér suggereert en waar

doet *lijken* dan hij menselijk zou kunnen verantwoorden; wat erop neerkomt te beweren, wat ik inderdaad beweren wil, dat de poëzie *misschien* het hoogste van alle literaire genres is, maar *zeker* het meest geflatteerde. Het is oneindig moeilijker voor een schrijver om valse bankbiljetten onopgemerkt te doen circuleren in een roman dan in een bundel verzen. Vandaar dat een honderd procent dichter, een gaaf en betrouwbaar dichter, volstrekt niet gedekt hoeft te worden door het equivalent daarvan als karakter, als menselijke inhoud op zichzelf beschouwd, - d.i. buiten het geflatteerde licht van de poëzie.

Ik ken iemand, die Nijhoff's vermaardste poëzie (de bundels *De Wandelaar* en *Vormen*) geniet als het summum van eerlijkheid, door onze 'moderne' dichters opgebracht. Deze opinie is des te treffender, waar deze zelfde bewonderaar overigens voornamelijk gelooft aan de talenten van amerikaanse schrijvers als Dreiser en Sinclair Lewis, - lieden die, wat hun talent dan ook moge zijn, zich aan de antipoden bevinden van de verfijning à la Nijhoff. De eerlijkheid van Nijhoff is er een, door de filter van de poëzie gedistilleerd.

Er is in zijn wezen, hoe verscheurd (decadent vermoeid of tragisch luchtig) het zich ook moge voordoen, in de eerste plaats een allesoverheersende coquetterie; en als daar niet was dat meest echte en wellicht meest tragische in hem: de hang naar een kindertijd die voorgoed verloren ging, de bijsmaak dat in zelfs de meest behaagzieke dichter een vreselijk bedroefd jongetje overbleef, men zou hem gaan rekenen tot die talenten die, dichter of niet, het meest aan acrobaten, dansers en acteurs verwant zijn. Het woord 'talent', dat als een vuurpijl uit de naam Nijhoff schiet, zou dezelfde onaangename bijsmaak van 'toch te licht' hebben gekregen, die het heeft wanneer het ons tegemoet schiet uit de naam Cocteau. Misschien is Nijhoff alleen ernstiger gebleven dan Cocteau, omdat hij, geen Parijzenaar zijnde, ondanks alles bepaald bleef door de hem omringende hollandse poëzie.

Bij deze herdruk van Nijhoff's derde bundel, *Nieuwe Gedichten*, wil ik vooral wijzen op enkele details. De vraag of deze

bundel zijn vorig werk waardig is of niet, is haast niet te beantwoorden, omdat het antwoord geheel afhangt van het standpunt waarop men zich stelt. Wil men vóór alles 'oprechte menselijkheid', dan is het of Nijhoff - die zelfs zijn christendom al coquetterend opdient - hier nòg meer achter zijn versvaardigheid en vindingrijkheid in kleine ornamenten schuil ging. Is het grote gedicht *Awater*, het magnum opus van deze opbrengst, met zijn irriterende schijn-eenvoud van op het eerste gezicht rijmloze verzen, die bij nadere beschouwing blijken alle klinkers en diphtongen in reeksen uit te putten, een gedicht vol diepe ontroering of een kwibus-achtig stuk virtuositeit? Waarschijnlijk allebeide, wat bij Nijhoff nog neer zou kunnen komen op volmaakte oprechtheid. Heeft men zich met Nijhoff geheel verzoend, dan is ook *Awater* geheel logisch in de ontwikkeling van dit karakter en dit dichterschap een onvolprezen meesterstuk. Lukte dat niet, dan blijven ook in dit gedicht allerlei vondsten te bewonderen, die niemand dan Nijhoff ons geven kon, als bijv. deze scène in een kapperswinkel:

Het klein vertrek met kasten aan weerszij
lijkt door de sterke geur van allerlei
parfumerie-artikelen nog kleiner.
\- - - - - - - - - - - - - - -
Nooit zag ik Awater zo van nabij
als thans, *via de spiegel*; *nooit scheen hij*
zo nimmer te bereiken tegelijk.
Tussen de flessen, *glinsterend verbrijzeld*,
verrijst hij in de spiegel als een ijsberg
waarlangs de gladde schaar zijn snavel strijkt.

Zo is er meer in de bundel; en waar sommige stroefheden in de 1e druk nog stoorden, zijn die zonder uitzondering in deze 2e uit de weg geruimd.

Het is Nijhoff onmogelijk zijn reeds gedrukte verzen zelfs ongemoeid te laten; met het 'ware artistentemperament', vol-

gens sommigen, retoucheert hij er telkens weer aan, soms zelfs tot hij een zeer gelukkige eerste vondst door een banaliteit bedorven heeft, zoals hem gebeurde in het beroemde vers *Zingende Soldaten*, waarvan de slotregels van een strofe eerst luidden:

> *Melancholie*, *uw vondsten zijn bizar*:
> '*De duivel heeft twee hoeven en twee horens*'.

Wat in de geretoucheerde lezing werd:

> *Melancholie*, *uw vondsten zijn bizar*:
> *Zij zingen van de rozen zonder dorens.*

Iets dergelijks is ook in de huidige bundel op één plaats voorgevallen. Het zeer mooie sonnet *Aan een Graf*, een van de meest trillend-gespannen gedichten - zowel technisch als qua ontroering - die Nijhoff ooit schreef, werd in de 1e druk 'verbeterd', tot van alle zijden de oude lezing (uit het jaarboek *Erts*) gereclameerd werd, die nu gelukkig in deze 2e druk werd hersteld. Men vergelijke zelf de beide lezingen.

Oudste (nu herstelde) lezing:

> *Vliegen en vlinders*, *kinderen en bijen*
> *al wat als stipjes vonkt door de natuur*,
> *warm*, *blij en snel*, *moedertje*, *schoot van vuur*,
> *daar hield je van*, *en zie*, *die bleven bij je.*
>
> *Want als ik hier de diepe stilte intuur*,
> *stijgt het zo glinsterend op*, *dat ik moet schreien*,
> *en duizend lachjes*, *liedjes*, *mijmerijen*,
> *tintelen uit het gras naar het azuur.*
>
> *'k Sta aan je graf als jij eens aan mijn wieg.*
> *Moeder*, *vrees niet dat ik bij dit verzonken*
> *handjevol as mij om het vuur bedrieg.*

Ik ween, als jij toen, om de vrije vonken,
de bij, het kind, de vlinder en de vlieg,
die in het licht van puur geluk verblonken.

Herziene (nu weer afgekeurde) lezing:

Vliegen en vlinders, kinderen en bijen,
al wat als stippen vonkt door de natuur
licht brengend in de moederschoot van vuur,
daar hield je van, en zie, die bleven bij je.

Hier, wanneer ik het diepe bed intuur,
is allerminst de plek om te staan schreien,
want duizend lachjes, liedjes, mijmerijen
tintelen uit het gras naar het azuur.

Ik sta aan 't graf als jij eens aan mijn wieg.
Moeder, meen niet dat ik om een verzonken
handje-vol as mij om het vuur bedrieg.

Naar overal is de muziek der vonken,
de bij, het kind, de vlinder en de vlieg,
van puur geluk in stilte en licht verblonken.

Het ‘pantheïsme’ dat in de eerste lezing individualistisch beleden werd, is in de tweede didactisch veralgemeend; daardoor vervlakt, onovertuigend geworden. Men kan zeggen dat *elke* retouche hier een mislukking heeft voortgebracht.

Een ander opmerkelijk staaltje is het volgende. In de 1e druk kwam een sonnet voor, *De Schrijver*, dat eigenlijk geheel maakwerk was:

Telkens komen tusschen de wolken door
vogels met nieuwen tekst tegen de ramen,
en ik zit mij, onder mijn lamp, te schamen
dat ik niet neer kan schrijven wat ik hoor.

O God! Hoe dorst ik lachen om lichamen
van wier volmaakte schoonheid een flauw spoor
in kleeding overblijft, ik, die aldoor
uw evangelie uitstraal voor reclame.

Hoe dorst ik lachen? In hun oogopslag
is vogelwiekslag meer dan uit te spreken.
Ik kan niets doen, niets doen. Ik wacht den dag

dat zich één vrouwehand opheft, ten teeken
dat ik wat voor mij neerstrijkt nemen mag.
Want hoor, hij zingt, hij is niet te onderbreken.

Behalve niet bijster fraai, was dit vers flink duister. Nijhoff heeft het spelenderwijs verbeterd, net zo lang tot het geheel vervangen was door een sonnet dat - ofschoon als men wil dus óók maakwerk - zo spontaan en ongedwongen neergeschreven lijkt, dat het een lust is het in ons op te nemen, terwijl het tevens de verklaring van het verdwenen vers bracht:

Op deze plek heeft een gedicht gestaan.
't Beviel me niet. Toen ik het op wou knappen,
toen bleef er, toen mijn pen begon te schrappen,
per slot van rekening geen woord van staan.

Het gaf een beeld van 't schrijverlijk bestaan,
zijn zelfverwijt en andere eigenschappen.
Het was vooral triest door de trieste grappen.
Neen, het was goed noch slecht, er was niets aan.

Het was geïnspireerd op een Jan Steen:
Elia - misschien zal u dit verbazen -
Elia met de raven om zich heen.

Mijn vogels werden stenen door de glazen.
en mijn Elia werd vel over been.
Hier rust zijn as. Requiescat in pace.

Kan het - ook als gebaar - charmanter?

Alles bijeengenomen zijn ook de *Nieuwe Gedichten* een bundel op de honderd in onze hollandse productie, en van een rijkdom die benijdenswaardig blijft. Tussen al het verfijnds in diverse schakeringen, prefereer ik een gedicht dat velen tot de minst geslaagde zullen rekenen en dat haast sentimenteel werd in zijn krampachtige poging de verloren staat van kind te herwinnen: *Het Klimop.* De *inhoud* hiervan - daar heeft men dan die beroemde, van de vorm losgemaakte 'inhoud' - behoort zeker tot het beste dat Nijhoff te geven heeft.

Jan Engelman: *Het bezegeld hart*

Over *Het Bezegeld Hart* van Jan Engelman, verreweg de meest begaafde, de meest authentieke dichter ook, van alle katholieke jongeren (zoals wel niemand betwijfelt die zijn *Tuin van Eros* las), kan ik kort zijn. Na deze nieuwe bundel tweemaal te hebben gelezen, is het mij niet mogelijk er één gedicht uit te kiezen dat ik als een volwaardig gedicht van deze dichter erkennen kan. Ik weet niet wat Engelman gebeurd is, maar het is of hij, na volmaakt onverdiend door Menno ter Braak als typische 'sierdichter' geklasseerd te zijn, er zich toe had gezet die naam te verdienen. Zelfs waar hij actuele onderwerpen koos, als in de gedichten over het huidige Spanje, blijft het bij een oppervlakkig dichterlijk getint woordspel. Dit zijn niet meer de volkomen aanvaardbare 'vocalises', waarin hij soms zo prachtig slaagde (verzen die niet meer dan woordmuziek *wilden* zijn), dit is een vaag poëtisch bargoens, veelal 17e-eeuws aandoend, aan Vondel, Stalpaert van der Wielen of een ander ontleend, nergens overtuigend als getuigenis van Engelman's eigen, onvervangbare aanwezigheid. Bij een dichter van dit gehalte is zoiets niet onherstelbaar, maar toch beangstigend. Hier is dan toch één strofe, die men uit deze bundel citeren kan; als diagnose, zelfgericht, voorbehoedmiddel wellicht voor een volgende keer:

Wie houdt de wolven buiten
als gij het zelf niet doet?
Wie zal de poorten sluiten,
wanneer de arglist woedt?
De leegheid der gebaren,
de zinloosheid van 't woord,
zijn grootere gevaren
dan krijg en broedermoord.

Constant van Wessem: *Celly. Lessen in Charleston*

Enige tijd geleden schreef ik in dit blad over de noodzakelijkheid van herdrukken voor een land dat een literaire cultuur wenst te bezitten; een kwestie die daarbij niet werd aangeroerd, was die betreffende de goedkoopheid. De Maatschappij voor Goede en Goedkoope Lectuur (Wereldbibliotheek) is er in het begin van haar loopbaan vrij goed in geslaagd de belofte in haar naam te vervullen, maar sedert jaar en dag zijn de drukwerken van deze firma nauwelijks minder hooggeprijsd dan het courante hollandse boek, dat vierkant schijnt te moeten zijn, met ‘opdikkend’ papier gevuld, en op de grens van het onbetaalbare.

Laat men daarna urmen dat ‘wij’ ook zoveel liever buitenlandse boeken kopen! De Albatross met zijn prettig formaat, aantrekkelijke omslag, behoorlijke druk en papier, lokt iedereen; wat hebben ‘wij’ daartegenover te stellen? Er zijn in Holland vele imitaties van de Albatross, die ook wat de prijs betreft zich best daarmee laten vergelijken: de Karavaanserie van Boucher bijv., die helaas echter uitsluitend vertaalde romans bracht; de ietwat hybridische, maar in keuze reeds zoveel betere Kaleidoscoopserie van Stols; maar de enige die zijn weg werkelijk schijnt te maken en in opzet (herdrukken van voornamelijk nederlandse romans) het best aan een cul-

tureel doel beantwoordt is de Salamander-reeks van Querido. Deze uitgever is ook een der eerste strijders geweest voor een kleiner formaat, en het woord ‘strijder’ is niet misplaatst als men de liefde van de hollandse boekhandelaar kent voor het opdikkend-vierkante en zijn verachting voor wat zich van deze geliefde vorm verwijdert.

Uit de reeds grote lijst titels van de Salamander koos ik er twee, die tot de onlangs verschenene behoren: van Van Wessem en Greshoff. Elk van deze twee boekjes behoort m.i. tot de gelukkigste grepen van de uitgever Querido, al verwijdert het tweede zich in zoverre van zijn programma, dat het met alle goede wil niet beschouwd kan worden als roman. Laat ons zeggen: even boeiend als... en dit boekje vooral toch lezen.

Het eerste, *Lessen in Charleston*, is zonder twijfel het beste werk, tot dusver, van Constant van Wessem (schrijver van *De Vuistslag*, *De IJzeren Maarschalk*, *300 Negerslaven*, enz.); juister nog: dit boekje, dat er zo weinig pretentieus uitziet, staat in het werk van Van Wessem apart. Marsman geeft het, in de inleiding die hij voor deze herdruk schreef, een goede kans om tot het blijvende te behoren, wat in dit geval zeggen wil: tot de literaire productie, die men later zal opslaan om een bepaalde tijd te leren kennen, wanneer andere boeken, die meer gerucht maakten, onleesbaar en vergeten zullen zijn. Ik ben er niet ver van af hem in deze uitspraak geheel bij te vallen. Deze sobere stijl, die enige jaren geleden zo opzettelijk ‘nieuwzakelijk’ leek, maar nu, bij herlezing, niet in het minst dateert, die quasi-droog is en toch telkens beeldend, suggestief, bestaat hoogstwaarschijnlijk uit dat bijzondere mengsel van ernst en charme dat ‘klassiek’ heten mag. Valéry heeft gezegd dat de boeken met het minste vlees de meeste kans hebben door het bederf te worden gespaard, en deze roman van Van Wessem is - zonder ongenuanceerd te worden, zonder in de Ot-en-Sien-stijl te vervallen van niet meer dan zes woorden per zinnetje en vooral in de tegenwoordige tijd - zo ontvleesd als men het zich maar wensen kan.

Wat de inhoud betreft, de inleiding van Marsman herinnert ons eraan: die handelt over ‘moderne jeugd’. Het is het thema van vele duitse romannetjes, meer of minder à la Vikky Baum, van amerikaanse ‘schlagers’ van het genre *Flaming Youth.* In Holland vindt men er, voorzover ik weet, de weerga niet van. Tegenover dit unicum voor Holland staat echter, dat het decor van Van Wessem misschien aan Amsterdam doet denken, maar naar alle waarschijnlijkheid Amsterdam niet is. Deze dans- en leefwoede, waaraan kantoormeisjes, studenten, advocaten zich overgeven, hebben natuurlijk plaats in een stad, en de hoofdpersoon Celly, vrij traditioneel type van onschuldig meisje, dat door charleston-met-bijbehoren ontbolsterd moet worden, komt even natuurlijk van buiten; maar het is misschien juist de kracht van deze korte roman dat locale preciseringen onmogelijk blijven. Onder de personages komen er een paar voor met hollandse namen, maar de boksende Jane met haar getemde woesteling van een student lijkt zó uit Amerika geïmporteerd, Miklos is een Hongaar, de goede bruut Jim, die zich in haar vervalperiode over Celly ontfermt, een uitgesproken neger.

Zo gezien, ziet dit mengelmoesje er wellicht weinig sympathiek uit; ik zelf zou geen boek lezen dat mij met deze bezetting zonder meer werd aangekondigd. Ik ben het eindeloos eens met wat André Gide in zijn dagboek noteerde na lezing van Dos Passos' *Manhattan Transfer*: ‘Aucun de ces êtres pulvérulents ne m'intéresse. Qu'ils disparaissent, et le monde n'en sera pas beaucoup appauvri. Avec aucun d'entre eux je ne m'engage et ne lie partie’.

Met geen van de personages van Van Wessem ook ‘lieert’ men zich, zelfs niet, geloof ik, met de arme verleide Celly. Dit lieve meisje wordt op pagina zoveel gedaan waarvoor zij kennelijk in het boek gebracht werd: verleid door een knulletje genaamd Dandy. Zij loopt op de laatste bladzijde het water in; - het leven is wreed; het knulletje Dandy was het ook; vrede zij hun beiden. Haar leven kruist dat van mr Jeroen Seltzer, eens haar ‘patroon’, van wie verteld wordt dat hij

slank is als een karwats, die even elegant is als vlerkachtig, die voortdurend danst en vrouwen temt - kortom, een kwastelorum die haar even goed had kunnen verleiden als genoemde Dandy. Welnu, zijn leven gaat glad langs het hare heen: il a d'autres chiens à fouetter, zoals de Fransman zegt. Jeroen, die een van de meest geslaagde personages is van dit boek, had er, wat Celly betreft, even goed buiten kunnen blijven. En Jane en Olivier... ik was eens bij toeval in Spa, waar het tournooi van de schoonheidskoninginnen gehouden werd; men zag deze dames voederen, uitgereden worden, in casino en hotel gerangschikt worden, dansen natuurlijk; en ziedaar, Miss België had zich voorzien van een danseur, die als haar verloofde gold, een student ook, zei men, zo gorilla-achtig, dat het leek alsof zij bewust Beauty and the Beast had samengebracht. Zonder een ogenblik te aarzelen noemde ik deze jongeman voor mijzelf Olivier.

Van Wessem is erin geslaagd ons zijn figuren, hoezeer ook in lijntekening uitgebeeld, in te prenten. In zijn eigen verhouding tot hen geeft hij doorlopend blijk van goede smaak, door noch te cynisch, noch te angstig te doen; door met genoeg sympathie naar dit spel te kunnen kijken zonder te vergeten dat het soms een ‘spel van beesten’ wordt; door al deze wezens te behandelen zonder haat en zonder bewondering, soms wel met een zekere vertedering, maar dan romanceachtig, niet met de vertedering die op een sociale preek uitdraait. Wat mij van dit boekje doet houden, nu bij herlezing meer nog dan bij de kennismaking, is de rustige intelligentie waarmee al dit branderige op juiste afstand gehouden wordt en waardoor ook het filmachtige erin wordt teniet gedaan; wat mij Van Wessem's voornaamste waarde als schrijver lijkt, is: dat hij iets heeft van dat ouderwetse anglo-franse dat de visie op het leven en de toon bepaalt, koel en toch beminnelijk, van een ‘klassiek’ schrijver ook als Prosper Mérimée. Dit te bereiken bij een zo modern onderwerp, dat bovendien zo makkelijk in het vulgaire en goedkope had kunnen wegplonzen, is werkelijk blijk geven van qualiteit.

J. Greshoff: *Rebuten*

Bleef Van Wessem tot dusver de man van dit éne boek, Greshoff is wat men van Van Wessem niet zeggen kan: nagenoeg in ieder geschrift dat men van hem in handen krijgt, in proza of poëzie, zichzelf; een figuur zonder welke onze hedendaagse letteren een ander beeld zouden vertonen dan zij het nu doen. Zijn poëzie is zeker superieur, niet omdat poëzie dat qua talis zou zijn, vergeleken bij proza dat bovendien niet scheppend is, maar omdat Greshoff er zijn karakter en levensopvatting veel rijker en geschakeerder in heeft uitgedrukt. In zijn critisch en polemisch proza echter neemt de hier herdrukte reeks *Rebuten*, die zelfs met een drietal vermeerderd werden, een allereerste plaats in; kan men bijv. van een bundel als *Critische Vlugschriften* zeggen dat hij, naast bladzijden van de allervermakelijkste Greshoff, volslagen overbodige herhalingen en inzinkingen vertoont, deze 'onbestelde brieven' blijven voortdurend op peil. Men weet dat Greshoff het enfant terrible is van onze hedendaagse literatuur, de man die op alle slakken zout legt, maar met hoeveel drift en toch goed humeur tevens, met hoeveel roekeloosheid en liefde voor wat hij verdedigt, en in welk voortreffelijk, gaaf en vloeiend nederlands. Als men naar zijn literaire familie zoekt, dan zou men hem Van Deyssel tot oom kunnen geven, Multatuli tot oud-oom. Hij heeft het grotesk-bedoelde gebruik van deftig-hollandse termen van de een, korte, heftige en toch afgeronde uitvallen van de ander. Maar hij is niettemin onvervangbaar zichzelf, en sommige van zijn polemieken (ik denk aan de onovertrefbare reeks bijv. tegen de 'taalbeschermer' Haje - nu in de bundel *Voetzoekers*) verdienen voorgoed een plaats in een hollandse bloemlezing van strijdproza, wanneer die ooit wordt samengesteld.

Ernstige lieden, die vooral letten op wat er beweerd wordt, zullen zich met deze man vaak slecht kunnen verstaan, en zij die graag doceren over 'open deuren intrappen' zullen bij hem weinig plezier beleven, omdat een der grootste plezieren die hij

ons geven kan is: met evenveel maestro als brio soms tienmaal dezelfde open deur in een vuurwerk van splinters te doen opgaan. Gelukkig dat het betoog tegen deze open deuren veelal niets anders is dan de mededeling dat men zèlf bepaalde dingen bewezen acht en dus liever niet nogmaals ziet bewijzen. Dit betekent dat, de enkele vóórdenkers der mensheid uitgezonderd, iedereen - de ene wat saaier, de ander wat boeiender - dit spel op zijn beurt beoefent. Wat Greshoff in wezen te zeggen heeft, is zeer weinig gevarieerd; het is bijna in één zin te zeggen: 'Leve natuurlijkheid en eenvoud, weg met dwang en humbug'. Het is niet in het thema, maar in de variatie dat hij zich een onuitputtelijk virtuoos betoont.

Rebuten vormt een geheel dat door sommigen in één trek verslonden zal worden, waar anderen, om te genieten, het bij kleine beten zullen moeten doen. Geeft men zich over aan de raakheid en boeiendheid van de voordracht, dan zal men het waarschijnlijk op de eerste manier, let men vooral op onderwerp en strekking, dan op de tweede manier doen. Zoiets zegt minder voor of tegen Greshoff dan voor of tegen het temperament van zijn 'verbruiker'. Maar één ding is nodig, wil men zich met hem verstaan: dat men met hem aanneemt dat de deuren die hij gaat intrappen, zoal open in het absolute, voor dit ogenblik door 'de bozen' weer gesloten werden, zodat het *weer* opentrappen zijn plicht werd. Men moet een beetje van hem houden en een beetje het land hebben aan de lieden die hij verfoeit, anders leze men een prozaïst van diverse geaardheid en idealen.

Bij herhaling zet Greshoff, in deze bundel juist, de blunders van een literair overzicht recht: iedere maal heeft hij, niet alleen subjectief gezien, maar objectief en bewijsbaar, het daverendste gelijk. Had hij zich *daarom juist* moeten onthouden dit gelijk te halen? Misschien voor sommigen; maar men zou dan deze betogen hebben gemist, waarvan het ene het andere overtreft in woedende vermakelijkheid. En dan zijn er de quasi-filosofische ontboezemingen van Greshoff, de raadgevingen, beledigend en bitter, sarcastisch en snaaks, zoals

het uitvalt. De bedillers zullen er hun laatste woord niet gauw over hebben gezegd. Voor wie hem verstaan is hij, zelfs waar de herhalingen hem nog maar half leesbaar maken, nooit werkelijk vervelend, en beminnelijk, want naief in de beste zin des woords, juist in zijn heftigste ogenblikken. Het is niet helemaal een boutade, wanneer hij, in zijn slotwoord ‘tot Albedil’, bezweert dat hij geen ruziemaker is, heus niet, dat de ruzie hèm altijd te pakken heeft eer hij 't weet. Zoals men de verleider heeft die altijd zelf wordt verleid, heeft men de querulant uit overgevoeligheid.

Zij, ‘wier huiden zoo dik zijn, dat de zweep ervan kermt’, om nog eens met Multatuli te spreken, hebben minder last van allerlei onaangenaams, lopen zelfs minder gauw schurft op, bloeien soms onder de laars als onder Meiregen. Elk mensenkind heeft misschien maar de idealen waar zijn huid hem toe voorbestemde. ‘Het schurftig paard schuwt de roskam’, zoals onlangs die andere polemist zei, tot stichting van wie vergaten dat èlk paard een edeler dier blijft dan het dier met de roskam, de stalknecht.

Arthur van Schendel: *De grauwe vogels*

Volgens een theorie, die aardig sluit, heeft Van Schendel met zijn drie laatste romans (*Een Hollandsch Drama*, *De Rijke Man*, *De Grauwe Vogels*) bedoeld een trilogie te schrijven van het Noodlot, het antieke, maar dan op z'n hollands gemoderniseerd. *De Grauwe Vogels* zou dan in 't bijzonder een modernisering van de tragedie van Job zijn; en ook deze theorie is verre van ongerijmd. Kasper Valk, de hoofdpersoon, is niet alleen een ongeluksvogel, maar iemand aan wie alles ontnomen wordt, vrouw en kinderen, terwijl hij toch niets dan goed doet; hij heeft vrienden, rechtschapen en gelovig, die hem voortdurend komen hinderen met hun raadgevingen en preken. Ziedaar de onmiskenbare overeenkomst met Job.

Het verschil is dat hij niet, als Job, een gelovige was wiens geloof beproefd moest worden: de hand van den Here ligt zwaar op hem, maar zonder dat hij er ooit in slaagt duidelijk aan de Heer te geloven. En Job had niet, als hij, een nog groter ongeluksvogel tot broer, en was niet met een ongeluk door eigen schuld begonnen (deze contradictio in terminis lijkt mij in dit verband juist), als dat waardoor Kasper zijn broer blind maakt, zodat hij zich verplicht voelt verder voor hem te zorgen: een ongeluk dat de bron wordt voor haast alle verdere ongelukken. De beproeving van zijn gelovige dienaar Job door de Heer is betrekkelijk eenvoudig; terwijl de wijze waarop Kasper en Thomas voorbestemd werden voor het ongeluk gecompliceerder en geheimzinniger blijft. En of men er de klassieke tragedieschrijvers bij wil halen of niet, in de figuur van de gekwelde blindeman en latere krankzinnige Thomas heeft Van Schendel na zijn *Hollandsch Drama* opnieuw een element in zijn kunst gebracht, dat tot de tegenpool ervan scheen te behoren, iets wat men 'dostojevskyaans' noemen kan.

Waarom, trouwens, zou Van Schendel een trilogie hebben willen schrijven? Is dat ooit zijn bedoeling geweest, zal na dit derde boek niet een vierde, geheel van dezelfde inspiratie, verschijnen, heeft 'men' niet voor hem uitgemaakt dat het bij dit drietal moest blijven? Inderdaad is de noodlotsgedachte in deze laatste drie boeken sterker, bewuster uitgewerkt dan te voren, maar ik vraag mij af of hier iets programmatisch aan ten grondslag heeft gelegen en meen die vraag tenslotte toch ontkennend te moeten beantwoorden. Het idee 'klassieke tragedie' is vermoedelijk - en overigens zeer begrijpelijkerwijs - door de titel *Een Hollandsch Drama* gesuggereerd; maar als men de trilogie hier nader op bekijkt, doet *De Grauwe Vogels*, in opzet en ontwikkeling, zich bijna voor als een duplicaat van het *Drama*, terwijl het nu tussenliggende werk, *De Rijke Man*, zich vrij sterk van de twee andere boeken verwijdert. Er zijn dingen die men helaas nooit zal kunnen controleren, maar ik zou willen weten hoe ik *De Grauwe Vogels*

gelezen zou hebben, indien ik ermee kennis had gemaakt alvorens *Een Hollandsch Drama* te kennen; en natuurlijk ook hoe ik het *Drama* gevonden zou hebben wanneer het na de *Vogels* geschreven was. Zoals het er nu mee staat, geef ik de voorkeur aan het oudere werk, dat mij pakkender leek, verrassender en intenser; maar hoe gemakkelijk kan zo'n indruk niet berusten op gezichtsbedrog. Het *Drama* bracht een onverwachte wending in het werk van Van Schendel, terwijl de *Vogels* gebaseerd schijnt op een bereikt meesterschap, schijnt te lopen in een eerder getrokken spoor. *De Grauwe Vogels* doet *De Rijke Man* bij terugwerking zelfs sterker uitkomen, juist omdat dit *niet* op het *Drama* lijkt; en dat *De Rijke Man*, zoveel rustiger ondanks alle tragedie, zoveel minder uiterlijk hoewel misschien innerlijk nòg meer bewogen, een der belangrijkste momenten betekent in de ontwikkelingsgang van deze schrijver, men wist het, maar het wordt door de verschijning van de *Vogels*, dat toch *boeiender* is, op merkwaardige wijze onderstreept.

Zoekt men de noodlotsgedachte in het hele werk van Van Schendel, dan ziet men al gauw dat zij er reeds van de aanvang af in voorkomt; zij heeft zich in deze laatste 'trilogie' misschien verscherpt, zij werd er allerminst in geboren. In zijn allereerste korte roman, het jeugdwerk *Drogon*, is de hoofdpersoon reeds in alle opzichten een door het noodlot beheerste; de reeds haast klassieke Tamalone uit de twee *Zwervers* was het nauwelijks minder; in de prachtige korte verhalen van *De Schoone Jacht* treft men de ene noodlotsparabel na de andere; *Der Liefde Bloesems* is één noodlot van de liefde, als gold het Romeo en Julia, Desdemona en Othello; en de hoofdfiguren die onmiddellijk aan die van de 'trilogie' voorafgaan, hoe nauw zijn zij aan hen verwant, hoezeer lijken zij voorschaduwen, gedreven door hetzelfde fatum, als de later gekomenen. Brouwer uit *Het Fregatschip Johanna Maria*, Rossaart uit *De Waterman*, Gerbrand uit het *Hollandsch Drama*, Kompaan uit *De Rijke Man*, Kasper Valk uit *De Grauwe Vogels*, het zouden allen broers van elkaar kunnen

zijn, stoere hoekige mannen van weinig woorden, die de een of andere bezetenheid uitleven of verkroppen; de ene wat stugger, de ander wat zachter, maar ‘grauwe vogels’ allen, van het eerste hoofdstuk af voorbestemd om te eindigen zoals zij zullen eindigen in het laatste.

Dit is misschien het meest klassieke in het werk van Van Schendel: de conceptie waaruit deze levens geboren worden en de fatale strengheid waarmee die wordt uitgevoerd, zonder uitvluchten, onverbiddelijk blootgesteld aan het gebeuren dat gebeuren moet, gestyleerd, als men wil, kerniger en korter gemaakt door taal en verhaaltrant, maar waarschijnlijkheid en onwaarschijnlijkheid niet achtend omdat het gebeuren nu eenmaal *waar* maakt, precies als in het leven zelf.

Men kan, om de verschillen in behandeling en belichting der feiten uit te drukken, zeggen dat *De Waterman* en *De Rijke Man* ‘statische’ boeken zijn, horizontaal verlopend, waarin (in het tweede zeker) de felste momenten bewust werden overgeslagen, terwijl *Een Hollandsch Drama* en *De Grauwe Vogels* woeliger zijn, doorstreept met verticale effecten, zwaar van onweersbuien met bliksemschicht en donderslag. In de grond, in wezen, worden al deze levens beheerst door een fatum van eender karakter. En zoals hun hoofdpersoon *de* vanschendeliaanse man is, zo vindt men in bijna al deze boeken dezelfde eenvoudige, stille vrouw die zijn lot deelt (Heiltje in *De Grauwe Vogels*): dezelfde tweede stem, zachter en inniger, maar getuigend van eenzelfde superieure menselijkheid als het stroeve en soms hortende mannengeluid dat de eerste stem in deze half-ongelovige psalmen vervult.

De Grauwe Vogels is een uitzonderlijk mooi boek, dat is het minste wat men ervan zeggen kan; het is een in ieder opzicht waardige Van Schendel, dat is zéér veel gezegd, op deze plaats - d.w.z. niet alleen in de trilogie, die er misschien geen zal blijken te zijn, maar in een reeks meesterwerken, zo ooit boeken deze naam verdienden, en die, sinds het *Fregatschip Johanna Maria* alleen al, zich zo imposant uitbreidt. Men heeft Van Schendel onlangs voorgedragen voor de Nobel-

prijs. Er zijn lieden die zoiets altijd en als vanzelfsprekend vererend en eerbiedwekkend achten, zoals er anderen zijn bij wie het komisch en eerder degraderend aandoet. Het komt mij onnodig voor hier te verhelen dat ik meestal tot deze laatsten behoor, maar de uitzonderingen bevestigen de regel, en de naam Van Schendel in verband met de Nobel-prijs wekt niet de minste lachlust, is in staat iedere waardigheid, iedere waarachtige, eenvoudige waardigheid bij te zetten aan die prijsuitdeling, wanneer zij plaats mocht hebben, - even vererend te zijn voor de prijs als andersom.

Wil men, afgescheiden nog van de qualiteit van het talent, iets karakteristiek nationaals bekronen, dan zou men geen betere keuze kunnen doen voor Holland, want de taal van Van Schendel, vroeger misschien vooral romantisch en muzikaal in haar gaafheid, is met de jaren kernachtiger, pittiger geworden zonder er iets van die gaafheid bij in te boeten. In de kunst een bladzij te schrijven met een maximum geserreerdheid zonder nuances verloren te laten gaan, slaat hij alle jongeren, collectief en individueel, en zij toch hebben zich zo toegespitst op de ‘nieuwe zakelijkheid’. Tenslotte, niemand kent als hij onze taal zo in zijn soberst en raakst idioom; voor wie ervan houden te ‘smullen van bepaalde bladzijden’, bevatten zijn laatste boeken een onuitputtelijke voorraad heerlijks, en er is, zonder enige ironie gezegd, geen woord frans bij. Van Schendel heeft zich toegelegd op de kroniekstijl die zonder schaduwen lijkt, maar ze in werkelijkheid binnen haar eigen hoeken en wendingen bergt; hij negeert de kommapunt, als een bastaardteken wellicht, te weinig precies of reeds te decadent geraffineerd; hij bedient zich ook in de dialoog nooit van aanhalingstekens, en toch vergist men zich niet in de sprekers en wordt het nimmer onduidelijk; het beeld van dit proza is naakt en rechtlijvig, maar in zijn naaktheid juist knoestig als een monniken-legende. Hoe zou de terminologie (barbaars woord!) daarmee niet samengaan? Men is bij Van Schendel niet tuberculeus, zelfs niet teringachtig, maar heeft op zijn rond hollands een zwakke borst; een vrouw is niet

slordig gekleed en ongekamd, maar slordig in de kleding en het haar; iemand lijdt niet aan waangedachten, maar stelt zich in het hoofd wat niet waar is; iemand tuiniert niet, maar werkt met de planten; Kasper heeft ‘meer wit dan donker in zijn baard’ en ‘wankelt in de ouderdom’.

Vergeleken bij sommige nerveuze en moderne ‘directheden’, kan deze voordracht soms ouderwets aandoen; onmiddellijk na een ander verteller gelezen kan men bij deze misschien ongeduldig worden. Maar men heeft dan ongelijk: dit werk verdient aandacht om zichzelf en volstrekt ‘binnen zijn eigen wereld’; de variatie is misschien niet groot wanneer men niet op nuances let, maar er bestaat geen bewonderenswaardiger oeuvre in verhalend proza binnen de hollandse literatuur van ons tijdperk. Een oppervlakkig lezer zou kunnen denken dat *De Grauwe Vogels* een boerenroman is als een ander, zoals hij er misschien wel een is tegengekomen in het oeuvre van Herman de Man. Welk een dwaling - dit is niet alleen hollandse kunst, maar door en door hollandse cultuur.

Beb Vuyk's opinie over onze koloniale letteren

Beb Vuyk, schrijfster van *Duizend Eilanden*, heeft onlangs in een interview in het *Bataviaasch Nieuwsblad* beweerd wat zij ook reeds in Holland in een lezing als haar mening had verkondigd: dat onze koloniale bellettrie, op een paar uitzonderingen na, altijd ‘roddel-literatuur’ is geweest. En zij heeft, hoewel zij een ‘hoger peil’ toegaf, voor Indië's beste romancier, P.A. Daum gezegd Maurits, die uitzondering *niet* willen maken.

In zekere zin is dit te begrijpen, als men eenmaal heeft vastgesteld, uit welke gezichtshoek Beb Vuyk de ouderwetse koloniale roman veroordeelt. De typisch indische lezer, die zelden of nooit wat men noemt literatuurgevoelig is (misschien moet ik mij haasten erbij te zeggen dat ook dit soort als zovele

brave indische soorten uitsterft), wenst in een koloniale roman bovenal toestanden te leren kennen; nòg liever: toestanden te *herkennen*, die hijzelf sinds jaar en dag kent. In dit opzicht is er inderdaad weinig verschil zowel in vraag als in aanbod, en of de roman nu al speelt in de buitenbezittingen, op een plantage, in het militaire leven, 'op' Batavia, op een landgoed buiten Batavia, of in het zeer speciale Buitenzorg.

Om met voorbeelden te spreken, er *is* inderdaad, voor wie het zo zien wil, een zekere familietrek in onze koloniale bellettrie (Multatuli natuurlijk uitgezonderd), hetzij men een boek opneemt van de oudste novellisten Nagel en Ritter, of van de militairen Perelaer en W.A. van Rees, of van de dames-auteurs van Annie Foore over Melati van Java naar mevrouw Székely-Lulofs, of van Daum en Victor Ido. In de eerste plaats zijn bijna al deze boeken 'gezellig', ook als zij pretenderen misstanden te onthullen. En misstanden onthullen wil haast ieder van deze auteurs op zijn beurt: zij die zo vreselijk boos geworden zijn op de 'overdreven schilderingen' van mevrouw Székely-Lulofs, al hadden deze schilderingen dan plaats in een 'machtige stijl', zijn sinds lang vergeten (als ze het ooit wisten) dat majoor Perelaer met de eens beroemde roman *Baboe Dalima* niets minder heeft willen geven dan 'de Max Havelaar van de Opium', en in een stijl, niet minder machtig voorwaar dan die van het Doorgezaagde Weesmeisje. Zelfs Daum, wie het anders toch niet aan humor ontbrak, heeft een ijsbaarlijk serieus onthullersvoorwoord toegevoegd aan zijn aardige, maar ook nogal drakerige roman *Uit de Suiker in de Tabak.*

Gaat men echter op de verschillen letten en niet meer op de overeenkomst, dan is de theorie van Beb Vuyk moeilijk vol te houden. Of zo ja, dan alleen zó aan de oppervlakte of aan de omtrek der dingen, dat zij ongeveer gelijk staat aan een niet-onjuiste boutade. De militair Van Rees heeft een heel wat groter literaire begaafdheid dan de militair Perelaer (wat niet wegneemt, dat de laatste soms minstens zo amusant is om naar te luisteren). Victor Ido's roman uit het Indo-leven, *De*

Paupers, is als roman wat men een zwak draakje zou kunnen noemen, maar niemand zal zeggen, dat hij het Indo-leven niet kent, en voor wie diè toestanden wil kennen, is het boek zeer boeiend. Toch valt een dergelijk boek met Daum's greep op het leven niet te vergelijken. Ook wat Daum vertegenwoordigt aan werkelijke mensenkennis, aan eenvoudig maar scherp begrip van indische dingen, men moet een beetje door zijn feuilletonstijl willen heenzien (iets wat men dan toch ook nog doet bij een Balzac!), maar dan ook om zonder moeite te ontdekken dat het een behoorlijk eind uitsteekt boven alle andere 'roddelaren'. Heeft Beb Vuyk wel het nodige van hem gelezen? Kent zij bijv. '*Ups*' *en* '*Downs*' *in het Indische Leven*, dat als geheel misschien wel Daum's beste boek is; en het aangrijpende slot van *Aboe Bakar*? Ik ben bereid Daum als roddelaar-op-hoger-peil prijs te geven, als men dan ook 99% van de *hollandse* roman nog wat lager aanslaat; als het burgerlijke gekwebbel van de Robbersen en De Meesters (tussen deze beiden is een heel wat geringer graadverschil dan tussen Daum en het gros der koloniale bellettristen) dan ook zonder meer mag doorgaan voor zurig-muffe huisvlijt, precies op het peil van de portefeuille of hollandse leestrommel. Een boek als Daum's '*Ups*' *en* '*Downs*' te overtreffen vereist reeds het talent van een Couperus, en dan niet die van de indische roman *De Stille Kracht*, die maar een Couperus op halve kracht is, maar de Couperus in topvorm van *De Kleine Zielen* of *Van oude Menschen*, *de Dingen die voorbijgaan.* Er is een tragedie van het verval, en van een authentiek indisch verval, in '*Ups*' *en* '*Downs*', dat het 'roddelen' brengt op een peil, waar sinds lang de klanken uitgestorven zijn van het gewone soosplat-dito.

Misschien kom ik in een later artikel op Daum en zijn mederoddelaren terug; hier wil ik hem verlaten na deze laatste mededeling nog, dat het zeker niet de door Beb Vuyk bewonderde grote zwerver Den Doolaard is, voor wie ik hem zou ruilen. De eeuwige H.B.S.-er in kwestie, die op gezette tijden zulke grote stukken van de wereld 'aan zijn laars lapt', om in

zijn termen te spreken, zou mij zeker niet schadeloos stellen voor het gezelschap van een man, die een van de gezelligste en pienterste praters moet zijn geweest van het oude Indië. En geroddel voor geroddel - men is het geroddel nú ook niet kwijt! - dat oude Indië had, bij misschien iets meer grofheid, alleraardigste naieve kanten, die meer en meer vervangen worden door een dun vernis europezigheid, vaak angstig geurend naar provinciaal snobisme. 'Batavia, moet gij weten, paart de pretentiën eener wereldstad aan de eigenschappen van Delft of Amersfoort', meldde Busken Huet in 1868 aan zijn vriend Potgieter. Als hij in het huidige Batavia een half jaar kon wonen - ik gun hem enige tijd om zich de ogen op de 'wonderen der techniek' uit te kijken - zou hij reden vinden deze uitspraak te wijzigen?

Het lijkt mij voortreffelijk, dat Beb Vuyk een nieuw geluid wil, ook voor onze koloniale letteren. Maar men loopt gevaar met programma's en algemene waarheden het goede weg te werpen, misschien zonder enige kans het vervangen te krijgen door het betere. Een Multatuli, een Couperus, een Van Schendel zijn in onze *hele* literatuur niet dik gezaaid, en wàt, dan op-hoger-peil-roddelliteratuur, mag men eigenlijk vergen van schrijvers, die zich aan onze koloniale samenleving wijden? Ik kan mij niet goed een Tolstoï of een Dostojevsky denken, Batavia of Buitenzorg tot operatieterrein kiezend, of, zo zij het niet kozen, op dat terrein ontluikend. De buitenbezittingen? Onze Atjeh-helden, onze grote mannen à la Snouck Hurgronje? Misschien; maar het ongeluk wil dat wij geen Conrad bezitten. Misschien is met de dood van Slauerhoff onze enige kans daarop voor lange tijd verkeken. En dan, Slauerhoff, die in Indië is geweest, voelde zich niet geïnspireerd door Indië; China zei hem duizend dingen, waar onze tropen voor hem zwegen.

Men ziet, ik tast zo'n beetje... Ik ben minder heroïsch aangelegd dan de heer H.C. Zentgraaff, die in zijn *Atjeh*-boek met klem aandringt op een berijmd epos over Van Daalen's tocht en geen ogenblik aarzelt de versifex, die zich tot neo-Tollens

zou opwerpen, een dichter te noemen; maar veel zij de heer Zentgraaff vergeven, die bovenal de heroïsche parfums van Rostand schijnt te beminnen.

Beb Vuyk, die op het ogenblik in Boeroe vertoeft, en die er reeds lang genoeg gewoond heeft om die sfeer langzaam door de poriën te kunnen opnemen, maakt een kans als weinigen. De Molukken zijn ook in onze koloniale bellettrie nagenoeg onbekend; zij heeft daar gelegenheid om een stof op te doen die gemakkelijk, in goed nederlands overgebracht, uniek kan lijken. Moge zij ons niet teleurstellen.

Voor de lieden die telkens weer hun gekwetste hypocrisie over de o zo infaam bekladde reputatie van de rubberplanters van mevrouw Székely trachten goed te praten door haar zulke goede cijfers te geven voor haar 'kunst' (in trouwe, met welke keukenmeidenromans voeden deze lieden zich *gewoonlijk*?), wil ik hier nogmaals zeggen dat Beb Vuyk, hoewel minder vlot schrijvend, tot dusver blijk heeft gegeven van een heel wat zuiverder gevoel voor literatuur en een heel wat opmerkelijker talent dan mevrouw Székely. Geen enkele 'deskundige' in Holland die daaraan twijfelt; en het is zeker noch mijn schuld, noch mijn belang, wanneer dit verschil zich zo ook aan mij voordoet; mijn bescheiden taak is in dit blad naar waarheid te getuigen. De legende van mevrouw Székely's groot talent is een legende onder boekenkopers en -verkopers misschien, niet onder mensen wie de literatuur werkelijk ter harte gaat. Het talent van mevrouw Székely is in geen enkel opzicht groter - al onthult zij dan misstanden - dan het talent van mevrouw Van Ammers-Küller, van wie de niet-grootheid van het talent in literaire kringen bepaald spreekwoordelijk is geworden. Dit wil niet zeggen dat zij niet allebeiden met flair en opgewektheid een roman weten te vervaardigen; wanneer men na mevrouw Székely het werk leest van een Jo Manders of een Mea Cevanu, dan lijkt zij een koningin over woord en gedachte, een kruising van madame de Staël en Sappho in de 20e eeuw. Maar leest men mevrouw Székely na - ter keuze Slauerhoff of Van Schendel, dan schrijft zij als een

kamenier, minus de franse geest die dit genus heet te kenmerken. En het ongeluk wil, dat men beter doet, beschaafder èn gezonder, om onze literaire prestaties te toetsen aan waarden als Slauerhoff en Van Schendel dan aan de prullaria waaronder onze drukpersen helaas niet genoeg bezwijken.

Met dat al, ik zou willen weten hoe men mevrouw Székely zou lezen, indien men niet een tijdgenoot van haar was, maar haar boeken kon opnemen, geel, gescheurd, bepoeteld en beduimeld als nu de boeken van oud-tante Annie Foore. Want de alarmkreet van Beb Vuyk heeft mij ertoe gebracht, speciaal met het oog op dat gewraakte roddelen, de roman *Bogoriana* te herlezen, waarvan ik niet onaardige herinneringen behouden had van ruim vijftien jaar geleden. In mijn volgend artikel zal ik van deze herlezing verslag uitbrengen.

Voor de gekwetste bewonderaars van mevrouw Székely misschien, vandaag alleen nog dit: neen, mevrouw Székely schrijft *niet* slechter, en misschien zelfs over minder onbeduidende dingen dan Annie Foore. Het is jammer, dat men haar nog niet als oud-tante kan consulteren. Annie Foore brengt tot... niet precies 'roddelen' over tempo doeloe, waar mevrouw Székely alleen nog maar herinnert aan fronsende journalisten, ernstig beducht dat men de eer te na komt van hùn Indië.

De liefheid en het 'roddelen' bij Anne Foore[*]

In zijn boeiend overzicht vol wetenswaardigheden, *Java in onze Kunst*, schrijft prof. G. Brom met bewondering en haast met vertedering over deze zuster van Johanna van Woude: mevrouw IJzerman-Junius, die de indische huwelijken beschreef

* Werken van Annie Foore: *De Koloniaal en zijn Overste* (1877); *De Van Sons* (1878?); *Indische Huwelijken* (1887); *Uit ons Indisch familieleven* (1887); *Bogoriana* (1889). - P.A. Daum (Maurits) publiceerde zijn indische romans van 1884 t/m 1894.

en zich als bellettriste Annie Foore noemde: *Bogoriana* is volgens hem haar beste roman; hij vraagt zich af 'hoe zo'n verstandig en gevoelig werk vergeten kon raken onder de stapel nieuwe romans', want: '*Bogoriana* houdt iets voornaams, dat tussen het moderne lawaai dubbel weldadig blijft werken'. Kom, kom, professor, laat het moderne lawaai u niet zó uit de koers brengen! Busken Huet, die wel over haar kunstzusteren Marie Sloot (Melati van Java) en M.C. Frank schreef, heeft over Annie Foore gezwegen. Van het werk van Melati van Java constateerde hij terecht, dat het niet uitkwam boven kostschoollectuur. Ofschoon Annie Foore inderdaad heel wat begaafder was dan Melati en zelfs gerust voor de begaafdste indische dames-auteur van haar tijd mocht doorgaan (mening van prof. Brom ook), zou Huet alle recht hebben gehad op dezelfde wijze een voorbehoud voor haar te maken. Ook in haar leefde het eeuwige kostschoolmeisje.

Om terug te keren tot de kwestie, waarmee ik mijn vorige artikel besloot: Annie Foore schrijft niet beter dan mevrouw Székely-Lulofs, neen; zij is, hoewel geestiger misschien, minder manmoedig, m.a.w. meer een vrouw van *haar* tijd; maar - dit kan geen optisch bedrog zijn - zij schrijft, bij al haar kostschoolmeisjesachtigheid, met meer distinctie; om een ellendige term te gebruiken, in dit geval niet te onpas, omdat het mede aangeeft door welk publiek zij vooral gegoûteerd zal zijn geweest: meer 'als een dame'. Haar geestige opmerkingen zijn die van een 'ontwikkelde vrouw' (driewerf ontwikkeld voor het Indië van die tijd!), waar mevrouw Székely meer als vrouwelijk equivalent van een Lebemann schijnt te willen compareren. En tenslotte, dit alles als ontspanningslectuur beschouwende, met hier en daar een dieper of fijner trekje - dat hóórt trouwens bij iets betere ontspanningslectuur - prefereer ook ik het rustig-geschreven *Bogoriana* boven het sportief afgebrabbelde *Rubber* met zijn vermaledijde puntjes-puntjes; want wat de werkelijke inhoud betreft, die is tenslotte even oppervlakkig de realiteit afgekeken, even weinig verrassend als inzicht in het specifiek-indische. Deze dames schrij-

ven vrijwel even goed of even slecht, de tijd waarin zij leefden in aanmerking genomen; de latere onthult meer misstanden dan de oudere, maar de oudere doet het, op haar ingetogener manier, óók; het is tenslotte lood om oud ijzer, literair gesproken, zodat de persoonlijke voorkeur alles te zeggen krijgt.

Bogoriana ontstond in hetzelfde jaar als *Eline Vere* (1889). Dat zegt eigenlijk al iets méér. Waar de 25-jarige Couperus het zover bracht, dat zijn roman aan Tolstoï, althans de Tolstoï van *Anna Karenina* deed denken, is Annie Foore niet zo héél ver uitgegroeid boven het talent van haar collega's Frank en Melati. Als men haar hoofdintrige geheel au sérieux moest nemen, dan zou men moeten mee lijden met die aanbiddelijke kleine Nita, wier man, zo teder en exclusief door haar weer aanbeden, helaas tè veel eerzucht heeft als eerste gouvernements-secretaris. En de luitenant James, haar neef, zo fris en aardig, al heeft hij in Atjeh een klewanghouw in de hals opgelopen (dat moet de 'houw bovenop' geweest zijn, volgens mededelingen van de heer Zentgraaff), en die het zo vreselijk vindt dat Nita zo wordt vernegligeerd, die dùs van haar houden gaat en haar gedurende een wandeling zelfs in de armen sluit, alleen om haar hevig te verschrikken helaas, en die daarop dan maar weer naar Atjeh teruggaat, hoewel hij toch reeds adjudant was van de G.-G. - ook hij vergt van ons voor het minst een verholen traan. Gelukkig, dat tenslotte Gustaaf Verschure (zo heet Nita's eerzuchtige echtgenoot) het Buitenzorg dat niets goed is voor zijn zieleheil, verlaat en zijn vrouwtje nareist naar Holland.

Om hem dit verzaken makkelijker te maken, heeft de schrijfster hem daar als bij toeval een flinke erfenis toebedeeld, met een landgoed natuurlijk. En op de voorlaatste bladzij van het boek schreef Nita hem toen, klemmender dan anders, dat zij zo verlangde: 'naar dien blik van je oogen, enz., naar den druk van je handen, naar de aanraking van je baard op mijn gezicht'... (lezeressen van nu kunnen 412 bladzijden gelezen hebben alvorens dit laatste detail te kennen). Wat wil de man meer? - hij snelt toe.

Als *Bogoriana* inderdaad wel een aardig boek blijft, is het toch zeker niet om de ‘voornaamheid’, professor Brom, van dit snufverhaaltje? En toch, de professor zou mij terecht toevoegen, dat wanneer een Tolstoï, of zelfs maar een Couperus, zich voor ditzelfde verhaaltje gespannen had... Inderdaad, dan zou het misschien óók een soort *Anna Karenina* geworden zijn. Tant pis voor het talentje dan van Annie Foore. Maar ook, ik geloof toch nog wel ièts aan de wet van oorzaak en gevolg: Buitenzorg is het Sint-Petersburg niet van de tsarentijd, après tout. En het talent van Tolstoï in persoon zou hàrd te werken hebben gehad aan deze personages.

Waarom die vergelijkingen? Om tegelijk het juiste peil en de theoretische mogelijkheden te doen beseffen. Wij critici *zijn* zo mal: wij genieten nooit compleet van een leesboek, maar bekommeren ons telkens maar weer om het heil van de literatuur. Het is als de heer Verschure, die zijn Nita verwaarloost, omdat zijn gedachten hem telkens weer trekken naar Secretarie en Paleis.

Wanneer zij dit Paleis beschrijft intussen, en de Plantentuin, en het met zo talrijk en zo indisch kroost gezegende huis van de heer Algemene Secretaris, is Annie Foore op haar best. Niet omdat haar beschrijvingen van Plantentuin of verder indisch landschap geslaagd zouden zijn, want voor wie Indië niet kent zijn zij waarschijnlijk volstrekt waardeloos, maar om het gedoe van haar bijfiguren. De satire in dit boek, hoewel nergens werkelijk scherp, de ‘zedenschildering’ van een bepaalde tijd (waarbij men zich weer afvraagt of die in wezen zozeer verschilt van nu), zijn wat het meest bijblijft uit dit lieve romannetje. In haar bijfiguren bereikt Annie Foore iets - een pietsie - van Couperus; en *dit* is, waarom zij boven haar tijdgenoten-damesauteurs uitsteekt. Maar... hier zijn wij eigenlijk ook weer in het ‘geroddel’, dat Beb Vuyk onze koloniale letteren verweet. Het is dit ‘geroddel’ tenslotte, dat aan een boekje als *Bogoriana* een soort historische waarde geeft, en zij die een indisch boek opnemen, vrijwel alleen om de ‘toestanden’, krijgen dan ook weer gelijk...

Prof. Brom zelf leest deze boeken zelden anders. Wat *zijn* boek zo aardig maakt, is een bloemlezing van curieuze details, getrokken uit bellettrie en reisbeschrijvingen van tempo doeloe. Als Annie Foore schrijft (blz. 208) dat Verschure 'genoot van het zoo zeldzaam geboden voorrecht, verstandig te kunnen spreken (met een vrouw) zonder in den schertsenden toon te vervallen, welken mannen bewaren voor vrouwen met wie ze niet praten kunnen en die zoo vermoeiend wordt op den duur' - denkt men: 'Indië in de tachtiger jaren'. De hoofdstukken die een feest beschrijven ten paleize, het hoofdstuk 'Peignoir contra Sarong', behoren tot de beste, omdat ze - hoewel ze niet heel vèr gaan - op hun manier een waardevol getuigenis afleggen. Er is iets onweerstaanbaar amusants in het verhaal van de trotse, o! zo trotse, gouverneurse, die sarong-en-kabaja niet anders noemt dan het 'indisch nacht-costuum' en de buitenzorgse dames ongeveer verbiedt aldus aangedaan door de Plantentuin te wandelen. Het wordt nòg amusanter, wanneer zij een onvervroren onderdane ontmoet, aan deze haar displezier te kennen geeft door niet te groeten, en van deze de boodschap thuis krijgt, dat 'wanneer mevrouw haar toilet groette en niet haar persoon, ze voortaan de baboe met haar japon vooruit zou zenden'. (blz. 57) Zulke details, geroddel of niet, zijn als onvervalst-indische anecdotes goud waard en mutatis mutandis voor de kennis van het bogorse hof even belangrijk als voor de kennis van het franse hof de *Historiettes* van Tallement des Réaux.

In een ernstiger stemming verkeert Annie Foore als zij (blz. 162) de overwerkte Algemene Secretaris doet verzuchten:

'Eindigt het wel eens anders dan treurig met ons indische ambtenaren? Suikerlords en koffieplanters gingen vroeger - en gaan nog wel eens een enkele maal - naar het vaderland terug met een verworven fortuin, wij doen het òf met een geknakte gezondheid, òf, wat misschien nog erger is - met een verloren reputatie. Want houdt ons lichaam het uit, dan overleven wij onzen roem. Zijn we niet, als de boomen in het bosch, reeds lang vóór we het vermoeden, gemerkt om plaats te maken voor

degenen die naast ons opgroeien? Komen niet voortdurend jongeren, met nieuwe denkbeelden en nieuwe plannen, tenietdoen wat wij hebben gedacht en gewild? Worden we niet meest op stal gezet, lang vóór we vermoeid zijn of versleten, alleen omdat anderen aan de beurt zijn?'

Mij dunkt, er moeten nu nog ambtenaren zijn, eens brillante personages, die zich mislukt achten, niet omdat zij door 'het vak' verstarde halfmensen zijn geworden, maar omdat zij precies één sport te laag bleven hangen aan hun hiërarchische ladder, die deze woorden met somber hoofdgeknik kunnen lezen. De indische samenleving is er in onze tijd zo op vooruitgegaan, door de veel grotere rol die de europese vrouw er nu in speelt, heet het telkens weer. Dat zal dan wel zo zijn. In Annie Foore's tijd ging, 'een dame, die Franse liedjes zong, zich vooral goed wist te kleden en haar Hollands vlot kon spreken, voor buitengewoon begaafd en beschaafd door', weet prof. Brom ons mede te delen, met verwijzing naar een boek van M.C. Frank. En toch blijft alles relatief; alles blijft 'sleutel': d.w.z. de personages die men toevallig kent, zijn *voor ons* de sleutel tot de wereld die wij begeren te kennen. Voor de wereld van de Beschaafde Vrouw was die franseliedjes-zingende dame in haar tijd een even goede (= even relatieve) sleutel als de dame van heden die wat méér noten op haar zang heeft. Ik bedoel: beiden waren in hun tijd misschien 'priceless' voor de evolutie van Indië, beiden blijven provinciale koninginnen, wanneer men ze zich voorstelt naast de... beste sleutels tot dezelfde wereld. Dit is geen reden om onaardig over hen te denken zolang zij zelf niet onaardig doen; zij *zijn* immers wat zij pretenderen te zijn, en men *mag* immers trots op hen zijn, gegeven de omstandigheden. En zelfs de gouverneurse uit *Bogoriana* is superieur, europees en heerseres, al is zij geen Catharina II.

De G.-G. uit *Bogoriana*, die engelachtig wit tegen zijn pikzwart-trotse echtgenote afsteekt, is een man zo kinderachtig edel, althans wat Annie Foore ons van hem weet te verhalen, dat men niet goed begrijpt hoe hij het ooit tot G.-G. heeft

kunnen brengen. Ziedaar nu een soort halfbakkenheid waar Daum ons *niet* op zou tracteren; ziedaar waarom het 'geroddel' van Daum méér is dan 'geroddel', of althans, waarom bij hem het roddel-gedeelte niet als het belangwekkendste blijft nahangen wanneer men zijn boeken heeft weggelegd.

Natuurlijk, men kan zich altijd wat anders denken. Ik kan mij een grote indische roman denken, in Batavia en Buitenzorg spelend, maar waarin het hele decor expres onwezenlijk gemaakt zou zijn, bevolkt met 'dode zielen', niet behandeld op de wijze van Gogol, maar eerder op die van Poe of Kafka. Maar met zulke theorieën praat men eenvoudig *naast* de Daums en Foores.

Als men Daum en Foore vergelijkt met eersterangs-literatuur naar europese maatstaf, dan lijkt hun tekort hetzelfde te zijn, dan *is* hun tekort misschien hetzelfde. Maar binnen de wereld van onze koloniale letteren beoordeeld, is er nog een ferm verschil: Daum is vaak, evenals Annie Foore, slachtoffer van het triviale, het oppervlakkige van zijn onderwerp en personages, hij vervalt zelden in het kinderachtige. Het ware euvel van de indische roman is wellicht dat men tot dusver te uitsluitend realist heeft willen zijn; - maar dit eenmaal aangenomen, betoont Daum zich een meester onder de realisten. Het vergt een ongewone persoonlijkheid in een schrijver om zó natuurgetrouw het vocabulaire en de kleine leventjes weer te geven van de 'indischgasten' waartoe hij zich nu eenmaal beperkte, en er toch nog zóveel meer van te maken. Daum is en blijft een miskende, ook in onze vaderlandse literatuur, en zelden heb ik zo angstig hierover gemediteerd, als toen een uitgever mij voorhield dat men, om zijn werk voor onze tijd leesbaar te maken, de toestanden daarin zou moeten 'moderniseren'... 'De journalist Daum' zegt prof. Brom 'mocht op Huet's voorbeeld al drukker en uitgever meteen wezen, hij bereikte nooit een honderdste deel van de belangstelling, die Johan de Meester in zoveel gunstige kritieken vond, omdat allerlei kunstenaars reden hadden de kunstredacteur van de *Nieuwe Rotterdamsche Courant* gunstig voor zich te stem-

men'. Het is een naargeestig betoog, maar toch - bravo, professor!

Misschien dat men Daum er nog eens 'in' krijgt via de indische film? Zij zoeken immers zo naar onderwerpen, die *Terang-boelan*-makers? Eén van mijn vrienden meent dat men èn een pracht van een indische film èn een financieel succes zou krijgen, als men Couperus' *Stille Kracht* verfilmde in de costuums van 1900; hij zou weleens gelijk kunnen hebben. De *Max Havelaar*? neen, - die zou al gauw verboden worden. Denkt u in: het verhaal van Saïdjah, niet door Joris Ivens gefilmd, maar zelfs door de maker van *Paréh.* Maar *De Stille Kracht*, ja: die lome mevrouw met haar weense reclameplaat in haar indische kamer, een dame voorstellend waar haar ziel op lijkt; de mooie decors waarin het drama zich afspeelt (men zou de assistent-residents-woning in een indisch landhuis kunnen omdichten: Tjitrap, Semplak of Tandjung-Oost); de heerlijke filmtechnische prestaties waartoe het sirihspugen in de badkamer aanleiding zou kunnen geven! En als men daarmee klaar is, dan Daum's '*Ups*' *en* '*Downs*' *in het Indische Leven*, een van onze schaarse indische meesterwerken alstublieft.

S. Vestdijk: *Narcissus op vrijersvoeten*

In zijn juist verschenen bundel *In alle Ernst* vertelt Greshoff van het bezoek van een student, bij wie hij een onderzoek instelt naar de lectuur van zijn (lezende) medestudenten. Het antwoord luidt: 'Slauerhoff, Slauerhoff en nog eens Slauerhoff, dàt is de man die ons direct aanspreekt en ons het meest te openbaren heeft. Marsman bewonderen we, maar hij is niet zoo diep in ons eigen leven gedrongen...' 'En Vestdijk?' 'We zien heel goed hoe bovenmenschelijk knap hij is en worden niet zelden door hem geboeid; maar van hem houden, zooals we van Slauerhoff houden, met een broederlijk gevoel:

dàt niet. Er is ten slotte geen gemoedsruil tusschen Vestdijk en ons. De verstandelijke waardeering is zeer groot, maar daar blijft het dan ook bij.'

Dit soort voorbehoud heb ik zelf vaak tegen Vestdijk horen opperen, en kenmerkend voor studenten alleen is het allerminst. Aan de andere kant heb ik bij mensen van wie men het allerminst had kunnen verwachten een razend enthousiasme voor Vestdijk aangetroffen, niet enkel bewondering maar liefde zoals die heerst onder 'geestverwanten'. En één ding is zeker: men kan bewondering van liefde scheiden met zoveel ernstige argumenten en zo vaak men wil, maar knapheid alleen in een schrijver heeft nooit veroveringen gemaakt; ook niet wanneer die in aanmerking komt om bovenmenselijk genoemd te worden, wat een naar woord is.

Vestdijk is niet alleen de meest begaafde, de meest *veelzijdig* begaafde vooral, onder de zogeheten jongeren van Holland, een der vier of vijf werkelijk gecultiveerde schrijvers die zich op 'europees peil' bewegen, hij heeft ook een zeer eigen, tegelijk diepe en sterke, wereld. Hij vertegenwoordigt een sfeer van angst, verzet tegen de burgerlijkheid van het leven (niet in marxistische zin!), herovering van de kinderjaren door de herinnering, poëzie en satirieke geest tegelijkertijd, een intelligentie en gevoeligheid altezamen, zoals men die zelden in een kunstenaar aantreft. Het overkomt hem soms, niet méér dan 'literatuur' te maken, die dan nog zeer goede literatuur is, en critieken te schrijven, die meer knap bedacht en gecomponeerd zijn (in de slechte zin van het woord) dan bij iemand van zijn gehalte geoorloofd zou mogen zijn; maar dit zijn dan les défauts de ses qualités: in zijn goede ogenblikken - en hoe vaak komen die voor - is hij van een indringendheid, een gevoelszuiverheid en een kunstenaarschap, zoals in onze literatuur zelden worden vertoond.

Dat dit superieure kunstenaarschap samengaat met voorliefdes en menselijke elementen die eerder tot het 'ondermenselijke' dan het bovenmenselijke behoren, is een gans andere kwestie. Wanneer geborneerdheid en botheid de gezonde,

mens karakteriseren, met zijn hooggeroemd gezond verstand, wanneer een huisschilder het recht krijgt om met dit zogenaamd gezond verstand het genie te verdoemen van een Jeroen Bosch, een Uccello, een Odilon Redon, wanneer Poe en Kafka zonder meer als ongezond moeten worden opgeruimd omdat het zoveel rustiger en aangenamer is het leven te proeven uit de werken van Fritz Reuter of *Mon Oncle et mon Curé*, dan maakt ook Vestdijk een goede kans op een ereplaats in de ontaarde kunst. *Alles* is een kwestie van 'conjunctuur' tenslotte, ook de waardebepaling van kunstenaars, en niet alleen van kunstenaars in onze eigen tijd, maar van alle tijden. Een nieuw politiek regiem kan alle waarden uit vorige eeuwen herzien. De sovjet-staat meent met Dostojevsky te hebben afgerekend - met een der vijf of zes minst betwijfelbare reuzen van de wereldliteratuur - omdat hij 'anti-revolutionnaire' ideeën zou hebben verkondigd en het zelfgevoel zou kunnen aantasten van komsomollen en stootbrigades. Hitler-Duitsland is het land bij uitstek waar de gezondheid van de stalknecht zal voorschrijven wat candidaat-stalknechten of in ieder geval knechten tout court kunnen gebruiken als couragewater des geestes.

Wij hebben God-zij-dank in hollands sprekende en lezende landen nog genoeg vrijheid om onze schouders op te halen over dergelijke criteria; *onze* 'conjunctuur' veroorlooft ons nog te verklaren dat een Vestdijk een der eerste, der meest rasechte kunstenaars is - ook bij kunstenaars telt het ras! - waar Holland op het ogenblik trots op mag zijn. De prager Jood Kafka is een der meest authentieke literaire genieën die de 20e eeuw heeft opgeleverd, in weerwil van alle rastheorieën die voor een altijd oneerlijke en utilitaire politiek nuttig mogen zijn; - en, even onnut als Kafka en soms even beklemmend en verstikkend als hij, de Hollander Vestdijk verdient soms met deze Kafka in één adem genoemd te worden. De rest gaat de kunst niet aan, behoort niet tot het gebied waarop de geest zijn veroveringen realiseert. 'Er zou een rijk van boosaardige domheid aanbreken, indien deze overwinningen

van het menschelijk vernuft te niet gedaan konden worden; en, ging die nieuwe onkunde een bondgenootschap aan met het geweld, de ganzen zouden op aarde een gelukkiger leven leiden dan wij', schreef Busken Huet in dat zo vaderlandse werk *Het Land van Rembrand.*

Tòch heeft... de burger, om het nonchalant en niettemin precies te zeggen, alle redenen om Vestdijk niet te 'lusten', en natuurlijk dan ook het volle recht hem ongelezen te laten. *Terug tot Ina Damman* is een van de meesterlijkste studies over een bepaalde fase van de jeugd en die jeugd, die er zo in wordt blootgelegd tot in de morsigste hoeken, is een burgerlijke. *Else Böhler* is alleen dank zij de poëzie van Vestdijk aan de eigen in-burgerlijkheid ontheven. *Meneer Visser's Hellevaart*, literair-technisch gesproken misschien Vestdijk's knapste roman, is in zijn caricaturaal karakter eigenlijk een zo moordend portret van *de* hollandse burger met zijn typische 'wens-dromen' en 'verdringingen', dat men het tenslotte begrijpen zou indien de burgerij lust kreeg de portrettist tot de galg te veroordelen, - aangenomen altijd dat de burgerij het portret herkend had. Maar dit is zeker niet het geval, en Vestdijk's poëzie heeft ook hier de stof aan zichzelf ontheven. Een parallelgeval kan men waarnemen in de beroemde caricaturen van Daumier: ook daar worden de rechters en notarissen, concierges en huisbezitters tegelijk zo monsterlijk en boeiend gemaakt, dat men ze om het laatste beminnen moet, naarmate men ze om het eerste verafschuwt.

Men heeft overigens onlangs in de bladen kunnen lezen dat Vestdijk met overgrote meerderheid van stemmen een prijs door de Maatschappij der Letterkunde kreeg toegewezen voor zijn laatste roman, *Het Vijfde Zegel.* Deze roman, die ook zijn dikste is, en naar ik hoor zijn best verkochte, is een historische roman over het Spanje van de Inquisitie, met de schilder El Greco als hoofdfiguur. Het is een uiterst respectabel werk, op bijna iedere bladzij getuigend van de ernstigste voorstudie. Het kan de vergelijking doorstaan met al onze historische romans, van Van Lennep over Bosboom-Tous-

saint en Wallis tot Adriaan van Oordt, en het heeft zelfs nog heel wat behouden van de typische wereld van Vestdijk. Maar deze is hier overwoekerd door de geleerdheid, door de historische reconstructie ook, met zijn ellendige op-de-plaats-rust van personages, die uitvoerig ‘waar gemaakt’ moeten worden, zozeer dat zij tenslotte gaan lijken op wassen beelden met de gebaren van een automaat; zij zijn doodgewerkt onder de opgelegde kleurigheid, gestold in hun heroïsche pogingen om alleen te praten in overeenstemming met hun eigen tijd. *Het Vijfde Zegel* is voor mij een prestatie om de hoed voor af te nemen, zoals dat heet, maar in Vestdijk's werk een vergissing en een halve mislukking. Het verwondert mij dan ook allerminst dat het bekroond werd, en het is mij een vreugde des harten dat ook het grote publiek het heeft weten te herkennen als van zijn gading en de schrijver mee helpt belonen.

Literaire qualiteiten overigens heeft het nog meer dan genoeg om andere auteurs te doen schelen van begeerte, en een critiek die ik erover las en waarin men Vestdijk op grond van dit boek (dat zijn slechtste is en dat daarin zijn beste genoemd werd) achtergesteld zag bij Feuchtwanger, kan alleen gelden als opmerkelijk staal van onbevoegde voorlichting.

Het nieuwste boek van Vestdijk is echter niet deze roman, maar een bundel verhalen, nu zijn tweede. Met *De Dood betrapt* heeft *Narcissus op Vrijersvoeten* gemeen, dat het uit zes novellen bestaat, waarvan sommige spelen in oudere tijden. Het literair talent van de schrijver is ook hier in die reconstruerende beschrijvingen misschien het meest opzichtig, niet het meest overtuigend. Op voortreffelijke wijze heeft Marsman in zijn essay over *Het Vijfde Zegel* aangegeven (zie *Critisch Proza* blz. 183) wat het euvel van dit werk is, van de roman zozeer als van de novellen; een te kleine vondst als kern, een te dikke omzwachteling daarvan, te vlezige en trage ‘literatuur’, zij het dan vol aardige trekjes, om die kern te rechtvaardigen.

In dit soort is Vestdijk's meesterwerk zonder twijfel het veelgewaardeerde *Parc-aux-Cerfs*, waarvan Lodewijk XV een der

hoofdpersonen is. Een mijns inziens geslaagder reconstructie, het middeleeuwse *Het Veer*, dat zowel in zijn barokke angstsfeer als in zijn koloriet aan Breughel en Bosch doet denken, hoort er eigenlijk niet meer bij, omdat het historische element er vrijwel in werd teniet gedaan. Maar novellen als *Ars Moriendi*, als *Het Steenen Gezicht* (beide in *De Dood betrapt*) behoren tot Vestdijk's sterkste prestaties; en zo ook, in deze nieuwe bundel, *Een twee drie vier vijf* dat als 'monologue intérieur' geschreven, een drama van vijf minuten weergeeft in het leven van een werkeloze. Hier staat geen woord te veel, middelen en onderwerp zijn volmaakt in harmonie, de knapheid is hier geheel secundair gemaakt aan de dramatiek, de spanning zó, dat men geen ogenblik wordt losgelaten en slechts halfbewust waarneemt hoe verfijnd de 'muziek' is waarin de handeling ons wordt gesuggereerd. Zij, die in dit genre de erkende meesters zijn - Dujardin, Joyce, Schnitzler, Larbaud - hebben niet beter geleverd; hoogstens kan men zeggen dat in een 'monologue intérieur' als Larbaud's *Amants, heureux amants* het gegeven zich nòg meer leende tot dit soort vertolking.

Als geheel is deze nieuwe bundel toch iets zwakker dan de vorige. Het lange verhaal *Doge en Cicisbeo*, het zeer poëtische *Homerus fecit* vertonen de zonde door Marsman gesignaleerd, en zijn, ieder met een vrij precieze voorganger vergeleken, dat wil zeggen respectievelijk met *Parc-aux-Cerfs* en met *Het Veer*, iets minder geslaagd. *De Bruine Vriend* behoort tot het beste in de nieuwe bundel, maar blijft aandoen als een romantische variant op de wereld die zo afdoend werd uitgedrukt in *Ina Damman.* Maar *Een twee drie vier vijf* is een verhaal dat een hele bundel releveert wanneer die overigens uit nog zeer goede verhalen bestaat, en *Pijpen* is een korte studie van onmiskenbare kracht, die er ook nog deel van uitmaakt. Binnen Vestdijk's werk tot het tweede plan behorend vertegenwoordigt deze bundel hem niettemin beter, zuiverder dan het bekroonde werk.

Jan en Annie Romein: *Erflaters van onze beschaving I*

Met een benijdenswaardige werklust hebben de Romeinen dit nieuwe werk aangevat, waarvan het eerste deel alweer af is en dat in zijn geheel tegelijk aanvulling en uitbreiding zal zijn van Jan Romein's *Lage Landen bij de Zee*, waarvoor Annie Romein ook enige hoofdstukken schreef. De vier delen van deze beschavingsgeschiedenis van Nederland van de 14e tot de 19e eeuw, gezien als een aaneenschakeling van Nederland's 'representative men', zal men later wellicht bewonderen als een sterke constructie van vier massieve torens op het hechte maar vlakgehouden bouwwerk van de *Lage Landen.* En na dit eerste deel reeds kan men zeggen, dat geen historisch boek in ons land een zo goede kans maakt om eens in één adem genoemd te worden met Busken Huet's *Land van Rembrand.*

Het wonderlijke is dat er, zelfs onder de bourgeoisie, weinig mensen zijn die zich ongerust maken over het Romeinse marxisme. Ik weet niet meer wie gezegd heeft dat, in tegenstelling met velen die menen geen stokpaarden erop na te houden maar die er voortdurend op zitten, Jan Romein tot de zeer weinigen behoort die bekennen een stokpaard te bezitten, maar dat bijna altijd op stal laat. Wie in *Mensch en Maatschappij* onlangs de magistrale voordracht gelezen heeft die hij wijdde aan de historische verantwoording van het begrip 'menselijke waardigheid', kan bovendien weten hoe eenvoudig en precies hij het verschil gedefinieerd heeft tussen het relativerend, dialectisch denken van Marx en het verstarde dogmatische denken van de (kleine) marxisten. Romein is een te onvervalst intellectueel en een te degelijk historicus om tot ongenuanceerde verstarringen in staat te zijn; het historisch-materialisme is bij hem in de soepelste handen die men zich denken kan, en, leerling van historici als Huizinga en Kernkamp, bewijst hij, ook na het meesterschap volledig bereikt te hebben, nooit vergeten te zijn van welke traditie hij zelf de erfgenaam is. Hij is met-dat-al de enige historicus in Nederland

op dit ogenblik, die in staat is naast een volmaakt verantwoord historisch overzicht: samenvattend of detaillerend, om zo te zeggen in één adem een politiek artikel te schrijven dat de best ingelichte journalist hem niet verbeteren zou. Ik zeg ‘in één adem’, hoewel ik dit natuurlijk niet verantwoorden kan, maar zo *lijkt* het, van buiten gezien, bij deze altijd parate werk kracht en deze productiviteit.

Wat ik tegen Romein heb, is een soms droge betoogtrant: zinnetjes die nauwelijks meer lopen, die zich als dorre takjes tegelijk kronkelend en stug schijnen te bewegen en nog net correct afknappen vóór de grammaticale gevaren zich doen gelden. Soms ook is het *niet* meer correct, maar nooit wordt die incorrectheid schilderachtig. Bij Annie Romein, die op de ongegeneerdste wijze met ‘wat’ voor ‘dat’ kan smijten en er met veel meer lust op los praten, komt die schilderachtigheid wel voor.

Maar het verheugende van dit nieuwe boek nu is, dat men de drie portretten door Annie Romein geleverd (die van Geert Groote, Jeroen Bosch en Stevin) nauwelijks qua stijl onderscheiden kan van de andere; het is of de Romeinen hier elkaars teksten hebben doorgewerkt om elkaars gebreken uit te wissen, zonder te vergeten er de eigen deugden voor in de plaats te laten; het is of Jan Romein vaster en zwieriger de pen heeft gehanteerd, Annie Romein bedachtzamer en strakker is te werk gegaan. Als geheel genomen, is dit eerste deel voortreffelijk geschreven, misschien stylistisch het allerbeste dat zij - als groter werk - tot dusver hebben voortgebracht.

Wat de gevolgde historische methode aangaat, een voorwoord licht ons daarover in, en wij beamen zonder bijzonder overtuigd of uit ons doen gebracht te worden. De Romeinen poneren dat ook de marxistische geschiedschrijving ‘de dramatis personae in 's werelds spel’ tot hun recht kan laten komen; en verder: ‘de tegenwerping, die de lezer zal maken, dat het marxisme niet de eerste noch de enige geschiedbeschouwing is, die “verband legt” tussen “grote mannen” en hun tijd, is juist, op zichzelf.’

Inderdaad, in menig opzicht kan men bij Kernkamp (ik denk aan het betrekkelijk slecht gewaardeerde en toch vaak zo ferm en lustig gestelde, alleengebleven deel van *Van Menschen en Tijden*), bij niemand minder dan Fruin ook, een opvatting en toepassing van dit 'verband leggen' aantreffen, die nog maar in uiterst subtiele schakeringen verschillen van wat Romein's methode in de practijk oplevert.

Treffend is dit bijv. het geval in de opvatting van de betekenis van Willem de Zwijger, en bij de genoemde drie mag men dan nog Bakhuizen van den Brink rekenen: het standpunt dat Bakhuizen en Fruin tegen de opvatting van Groenvan Prinsterer innamen, markeert een daverend verschil, waartegen de kleine emendaties van Kernkamp en de marxistische Romein als grijzige plekken op een muur van tòch dezelfde kleur wegvallen. Hoezeer Romein de betekenis van het volk, met en voor de Prins, kan onderstrepen, het essentiële, ook hierin, hebben Bakhuizen en Fruin hem voorgedaan en hij heeft niet de verkeerde eerzucht gehad het goede door het betere te willen verknoeien. Ongetwijfeld zal de vakhistoricus echter onmiddellijk de vinger kunnen leggen op het essentieel-Romeinse in de interpretatie van Willem van Oranje, die in deze bundel voorkomt.

Als niet-vakman, en ondanks mijzelf waarschijnlijk gedoemd tot overwegend literair proeven, ben ik door dit werk voornamelijk overtuigd geraakt omdat het *boeit.* Niet in de eerste plaats door het psychologische in deze portretten; voor iemand met romanciersopvattingen kan het zelfs de vraag blijven of hier wel portretten werden gegeven. De personages blijven daarvoor wellicht te zeer verweven met hun tijd; maken zich niet los of los genoeg op de wijze van dikke ronde poppen; ook de pittoreskheden waarin de memorialist zijn kracht zoekt, ontbreken bijna doorlopend in deze evocaties, die het werk blijven van rasechte historici.

Het meest portret geworden, in de misschien beperkte betekenis die ik er nu aan geef, lijkt mij Marnix van Sint Aldegonde; daarna Oldenbarnevelt. Bij Marnix is het verschijnsel gemak-

kelijk te verklaren; zijn zoveel beperkter rol kon hem binnen een klein bestek als personage afronden, waar zijn meester Willem van Oranje bijv. over een dubbel zo grote lengte niet geraakt zou zijn buiten: het beeld van de opvatting van wat een leider is, de rol van de volwaardige staatsman, een karakter getoetst aan de stroom van de tijd. In Oldenbarnevelt is een soort evenwicht bereikt tussen deze twee verschijningsvormen. Bij Groote, Bosch, Stevin ontbreken òf de levensbijzonderheden, òf zij zijn zozeer 'van de geest', dat het bereikte resultaat haast niet ontkomen kon aan het lot op zijn best het portret te worden van een mentaliteit. Filips van Leiden bestaat, individueel gezien, uit zo weinige flarden, dat men hem wel moest overschilderen met wat zijn geestverwanten aan kleur hebben weten bij te zetten aan hun tijd. Erasmus is een voorbeeld van de manier waarop Jan Romein een figuur heeft weten op te zetten in een dertigtal bladzijden, waar viermaal zoveel een goed maar volstrekt niet copieus resultaat opleverde (het qualiteitsverschil tussen deze biografen onderling laat ik nu buiten beschouwing) bij Huizinga en Stefan Zweig. Vergeleken met het beeld dat Huet van Erasmus weet te geven in eveneens korter bestek in zijn *Land van Rembrand*, en dat ik kortgeleden herlas zodat het mij nog levendig voor de geest staat, concludeer ik tot minder gemakkelijke effecten, minder losse charme die de kern niet raakt, meer bondigheid en raakheid, zij het gekocht met grotere droogheid, in de prestatie van Romein.

Het boek is boeiend, zoals ik reeds zei: zonder dat het zich sterk bedient van psychologische trekken, maar ook zonder die te versmaden. Er zijn ogenblikken waarin de voorstelling van de tijd de lezer op subtieler wijze inpalmt dan het personage dat er wandelaar in zal zijn, zodat men zich allerminst beklagen zou wanneer die wandeling voor een deel voorwendsel zou blijken te zijn. Misschien zou menig aspect ook veranderen bij herlezing. Waar het mij nu om te doen is, is deze indruk te wekken, die voortdurend de mijne was onder het lezen: hier heeft men in ieder geval te maken met werk van qualiteit.

De reproducties, waarmee de zeer heldere letter van de tekst

nog verder werd verlucht, zijn voor werk van dit soort altijd een welkom toevoegsel. Men vindt er een prachtig zelfportret bij van Jeroen Bosch, waarin men enige trekken herkennen kan van de dichter A. Roland Holst als deze twintig jaar ouder zal zijn misschien. Overigens is het opmerkelijk hoe eenzelfde beeltenis bijna volmaakt van karakter veranderen kan door een verschillende reproductie: in de *Lage Landen* komt een weinig bekend portret van Willem van Oranje voor, met een kalotje, maar niet het overbekende door Adriaan Key: het gezicht is hier ouder, minder effen, realistischer en huiselijker opgevat als men wil, maar tevens sterker en wranger van uitdrukking, van een soort slordige oudemannengeslotenheid met de stroeve lip van een 'zwijger' inderdaad, een zuurgesloten mond in een rossige korte baard. Dat portret was in kleurendruk; in dit deel nu vindt men het gereproduceerd in zwart en wit. En het is bijna geheel veranderd: fijner en romantischer, maar tevens meer ingeperkt, met een zachte geitachtige lijn in het profiel, gelijkend op le grand Condé en Pascal.

In deze dagen van algemene herleving van het nationaal gevoel lijkt mij deze reeks de meest intelligente bijdrage die men zich denken kan, al of niet als 'offer aan de tijd'. Met verlangen ziet men uit naar het volgend deel, dat onze 'gouden eeuw' behandelen zal, en waarin de voor Indië zo gewijde figuur van Coen ook een plaats vindt.

Een vreemd vooroordeel misschien doet ons, ondanks onszelf, verwachten dat het laatste deel het beste zal zijn, omdat men dan dichter bij de eigen tijdgenoten terechtkomt. Maar even nadenken kan ons deze schijnlogica doen verwerpen; want wat *zijn* tenslotte tijdgenoten? Dirk van Hogendorp en Multatuli staan mij nader dan het gros van Batavia's 20e eeuws publicum, en wie weet hoe innig de Romeinen zich onze grote 17e eeuwers hebben bewust gemaakt. Het resultaat van hun eerste deel althans vaagt veel van de angstigheid weg die iemand bekruipen kan bij het vooruitzicht De Ruyter naast Spinoza te zien optreden als kampvechter voor de nederlandse cultuur.

H. Marsman: *Verzameld werk*

Nu tien jaar geleden heette Marsman de ‘dictator der jongeren’; thans heeft hij sinds lang voor deze rol bedankt of de rol is vanzelf van hem afgevallen, en het beeld dat zijn werk nu oproept is - als het bij krijgshaftige beelden moet blijven - meer dat van een vaandeldrager. Zoals Cocteau het voor Frankrijk deed, droeg Marsman voor Holland het vaandel waarop de bourgeois met afschuw het woord ‘Modernisme’ zag staan.

De slechtingelichte boekverkoper van nu al een kleine twintig jaar geleden - toen Marsman, 18 jaar oud en nog op de schoolbanken, zijn eerste verzen reeds in Verwey's tijdschrift *De Beweging* geplaatst kreeg - mummelde tegen knorrige kopers iets van: ‘Ja, nu hebben we hier ook al zulke mensen als Marsman’. Herman van den Bergh, Nijhoff met *De Wandelaar*, Hendrik de Vries, waren hem met hun moderne muziek voorgegaan, maar de ‘klaroenstoten’ en het ‘paardengehinnik’ dat de rustige burgerij zou storen, kwamen van hem. Toen het eerste periodiek van de jongeren, die toen werkelijk de jongeren waren: *Het Getij*, het noodzakelijk vroege einde haalde en *De Vrije Bladen* geboren werden, stond Marsman aan de spits en vaardigde zijn legerorders uit.

Werkelijke weerstand hebben deze jongeren met-dat-al nooit ondervonden en Marsman zelf, hoewel blakend van strijdlust, moest constateren dat, bij zoveel tegemoetkomend begrijpen van de iets oudere generatie, een coûte que coûte aansturen op botsingen donquichoterie zou zijn. Het ongenoegen over de na-oorlogse hollandse poëzie uitte zich dan ook voornamelijk in provinciale blaadjes, bij monde van een volkomen te verwaarlozen bijloper als de onderwijzer Jan Ubink, die er een speciaal ééndagstijdschriftje voor oprichtte, optimistisch *De Kemphaan* genoemd, wat gescheld van Querido in *Nu*, en berichtgeving naar Indië van correspondenten als Gerrit Wybrands bijv. die met te verwachten stupiditeit goedkeurend knikten bij hun waanvoorstelling dat gezegde Ubink alle Marsmannen had opgegeten.

Op het ogenblik is er wel geen literatuurkenner in Nederland die een zweem van twijfel koestert over de fameuze ‘vooraanstaande positie’ die Marsman - zelf bijna een 40-jarige - heeft ingenomen. Als er nu nog bezwaren tegen hem gelden, zijn het interne, bijna uitsluitend technische bezwaren: bijv. men vindt dat zijn vroegere verzen onstuimiger zijn, meer ‘vaart’ hadden, zoals een critisch jargon, dat bij Buning's balletcritieken leende, het in een cliché heeft vastgelegd, en dat zijn latere poëzie niet alleen rustiger, maar ook zwakker daarbij afsteekt (iets wat door anderen weer bestreden wordt, die wel de rust toegeven, maar daaruit juist meer innerlijke, of wezenlijke, kracht afleiden).

Nu Marsman al zijn tot dusver verschenen werk geschift, herordend en het alleen maar belangrijk geachte verzameld heeft, - dit oude werd echter vermeerderd met veel dat nog ongebundeld was, - heeft de critiek van haar kant de taak gehad te bepalen wat deze figuur betekende. En van verschillende kanten is de vergelijking getroffen, waar men eigenlijk sinds lang alleen de jubileumsfeer voor afwachtte: dat geen anderen zo compleet woordvoerder waren, in poëzie, critisch proza en leidende eigenschappen zozeer de betekenis van een hele generatie en een beweging in hun eigen figuur localiseerden, als Willem Kloos en Marsman. Het enorme verschil tussen hun poëzie, en zelfs hun proza, is een àndere zaak: maar zoals Kloos' eerste verzen eigenlijk de gehele *Nieuwe Gids*-jeugd vertegenwoordigden, zo zijn de verzen die Marsman nu bijeenbracht in de afdeling waarboven *Eerste Periode* staat, de meest representatieve opbrengst van het hollandse ‘modernisme’.

Slauerhoff mag een grotere - althans een ruimere - wereld vertolkt hebben, een genialer en dramatischer figuur zijn geweest, Marsman is de voorman bij uitstek, de ‘vitalist’, de ‘smalle en vurige’, de ‘rechte vlam’, de naam voor al wat er aan jonge durf leefde in de nederlandse literatuur die onmiddellijk achter ons ligt. En als men zijn bundel *Critisch Proza* doorneemt wordt men spoedig gewaar, dat hierin inderdaad behandeld wordt wat het meest wezenlijke vertegenwoordig-

de in de belangstelling van die jongeren, en dat deze bundel inderdaad is wat *Veertien Jaar Literatuurgeschiedenis* was voor de generatie van Tachtig.

De critiek van Marsman is ook meestal in vurig proza gesteld, maar tegelijk springt in het oog hoezeer het begrijpen, de intelligentie hem een behoefte is. Hij doet zichzelf onrecht wanneer hij toegeeft dat een critiek voor hem een confrontatie is van twee (levende) mensen, waarvan de een de ander omhelst of afstoot, en het daarbij laat; hijzelf speurt wel degelijk naar diepere dingen, en ontdekt die bijna altijd met een soort lyrisch geluk. Anderen hebben op bepaald gebied wellicht nieuwere en rakere vondsten gedaan (ik denk aan Ter Braak en Vestdijk), maar wanneer men deze indrukwekkende oogst voor zich heeft - die een bloemlezing tevens is - van Marsman's critische werkzaamheid, is het of hij de belangrijkste onderwerpen heeft gekozen en behandeld, en het is onmogelijk zijn vaak zo schitterende stijl te bewonderen zonder gewaar te worden hoe penetrant de geest soms is, die zich daarvan bedient.

Goed schrijven, in de beperkte zin? - niemand onder de jongeren schrijft beter dan Marsman. Men kan van dit proza genieten als proza, zonder zich al te veel gelegen te laten liggen aan de behandelde auteurs; maar hen die een dergelijke bundel tevens als gids zouden willen gebruiken - de ‘buitenstaander’ vooral - zou ik geen doeltreffender gids weten aan te wijzen. Voor wie op de hoogte wil komen van de nieuwere nederlandse letteren lijkt deze bundel zo onmisbaar, dat het haast is of hij met dergelijke overwegingen werd samengesteld, wat toch zeker niet het geval is. Over Herman van den Bergh, Hendrik de Vries en Slauerhoff, A. Roland Holst, Buning en Nijhoff heeft Marsman dingen gezegd, die definitief lijken; de essays die hij aan deze dichters wijdde, zijn iets-ouderen en zijn tijdgenoten, kunnen voorlichting heten op het hoogste plan. Het essay waarin hij Henry de Montherlant behandelt, doet soms aan als een zelfportret, bijna als een acte van geloof; maar zijn interpretaties van andere buitenlandse

schrijvers met wie hij zoveel minder gemeen heeft, zijn even voortreffelijk: wie het verschil, het rang-en wezensverschil tevens, precies voelbaar gemaakt wil hebben tussen het genie van een Kafka en het schrijfdierschap van een Feuchtwanger, leze de essays over deze beiden. De studie over Thomas Mann is moeilijk overtrefbaar binnen hetzelfde bestek; over Rilke en Ludwig Renn heeft Marsman bijna spelenderwijs dingen gezegd, die men niet meer vergeet. Deze bundel *Critisch Proza* is na zijn poëzie zeker het beste wat hij tot dusver gaf.

In de bundel *Proza* (die ter onderscheiding beter *Verhalend Proza* genoemd had kunnen worden), vindt de lezer niet deze ononderbroken vastheid onder zijn voeten. Het is Marsman's onzekerste arbeid. Wat hier boeit, is de worsteling om op zichzelf superieure middelen in overeenstemming te brengen met het beoogde doel: de verovering van de weerbarstige materie, de inspanning om de iets te moeilijke opgave die men zichzelf heeft gesteld. Alles wat naar het prozagedicht zweemt, heeft Marsman spelenderwijs opgelost, gerealiseerd, maar een geboren romancier, of zelfs maar novellist, is hij niet. Het meest geslaagde verhaal dat men in deze bundel vindt, is *Zelfportret van J.F.*, maar dit is dan ook voor een groot deel lyrisch proza, als novelle beschouwd van een typisch autobiografische, min of meer essayistische, inspiratie. De handeling erin wordt voortdurend beheerst door een beschouwelijk uitgedrukte gevoels- en gedachtenwereld. Tussen dit verhaal en de uitnemende *Drie Autobiografische Stukken*, die eraan voorafgaan, ligt maar een klein verschil: berustend op de wil van de schrijver vooral, om in het latere stuk meer te vertellen.

Wat Marsman als verteller bereikt heeft, kan men het best nagaan in *De Dood van Angèle Degroux*, dat, aanvankelijk als aparte kleine roman verschenen, door de critiek in het algemeen onrijp, overdreven en mislukt werd verklaard, ondanks de onmiskenbare superieure elementen, die aan diezelfde critiek trouwens niet ontgingen en die enkelen, soms op bijna groteske wijze, verrukten. Men vindt het hier terug, door de auteur bekort tot een lang verhaal, wat ook beter het karakter

ervan weergeeft, en op menig punt verbeterd. Toch is het in wezen hetzelfde gebleven, en de critiek der rijpen kan er nog genoeg aan te zeggen vinden: het is nog steeds sympathiek en een beetje onmogelijk, vol van een lyrische zwelling-naarboven, die in gedichten geheel gerechtvaardigd wordt en in een verhaal niet, met eersterangs-bladzijden toch ook, telkens wanneer de schrijver in zijn eigen element raakt. Overal waar Marsman zich dwingt tot vertellen in de zuiverste zin, wordt zijn stijl stroef en kaal, iets wat bij hem overigens meer opvalt dan bij een ander. Het slothoofdstuk van *Angèle Degroux* en het laatste verhaal van de bundel, *Teresa Immaculata*, dat als verhaal toch zeker niet ongeslaagd is te noemen, zijn voorbeelden van die vrijwillige verarming. Maar als men de slingeringen van deze worsteling bestudeert, kan men er bijna zeker van zijn dat Marsman mits hij koppig genoeg blijft, ook deze vijand eens de baas zal zijn - met voor de lezer het bevredigendste resultaat.

De poëzie van Marsman hier in enkele trekken weergeven, is een opgave die eigenlijk tot gemeenplaatsen veroordeelt. Sommige van de geijkte eigenschappen memoreerde ik in het begin van dit artikel: het steigerende, de vaart. Wat op het ogenblik van belang lijkt, is: hoeveel ‘gewone lezers’ deze poëzie ‘begrijpelijk’ zouden vinden. In 1896, na zestien jaar *Nieuwe Gids*, moest een hooggeleerde, vol goede bedoelingen toch: prof. H.E. Moltzer, erkennen dat de taal van Kloos, Verwey, Van Eeden, Henriëtte van der Schalk hem te moeilijk was. Er heeft sindsdien ongetwijfeld een verschuiving plaatsgehad van het willen *begrijpen* van poëzie naar het willen *voelen* ervan, - ook in technische zin, en voor de lezer juist, bedoel ik. Men begrijpt een gedicht van Marsman niet (een van de oudere verzen althans), zoals men een gedicht van De Genestet begrijpt; maar wie, die reële betrekkingen onderhoudt met de literatuur, leest nog zo, in 1938? Hoeveel moeite, bovendien, kan men niet hebben met Potgieter of Staring? De ‘modernste’ poëzie van Marsman is cosmisch getint, d.w.z. cosmisch van inspiratie en expressionistisch van techniek.

Het zijn als notities die zichzelf verrekken in hun zucht om hoogvliegende, allesomvattende guirlandes te zijn; soms treffen een paar zinnen daaruit ons oor en zij blijven ons bij in hun afzonderlijke schoonheid, als een ruisend droomwoord. Maar dit is slechts een kleine afdeling; reeds in de vroegere bundel *Penthesileia* (die nu ongeveer het midden van de afdeling *Eerste Periode* beslaat) werd Marsman, zonder de nagestreefde kernachtigheid te verliezen, wat men 'menselijker' noemt en vloeiender (ironie, dat wapen van zovele moderne dichters na Heine, had hij al nooit in zijn poëzie toegelaten). Van hieraf tot en met de verzen die deze eerste periode afsluiten, heerst wat voor velen de echtste uiting van Marsman is, zijn veroverendste maar ook meest geijkte vorm, - anders gezien: die veruiterlijking van hemzelf die hem het meest binden zou, waaraan de critiek hem telkens weer toetsen zou en die hem misschien het tegelijk trotse en vermoeide voorschrift heeft ingegeven aan een jongere dichter:

vraag elken dag
een witten keursteen
en het onbeperkt gezag
van een nieuwen naam.

die hem de ontboezeming hebben doen schrijven die nu tot het beste behoort van de bundel verhalend proza: *Naamloos en Ongekend.*

De latere verzen - van de tweede en derde periode - zijn, lijkt mij, voor iedereen volkomen begrijpelijk. Het zeer mooie *Ichnaton* zelfs, dat voor de Ubinks moest gelden als monster van wartaal, moet nu, met een beetje hulp van de leraar, volmaakt te genieten zijn door een hoogsteklasser van de H.B.S. Vaker dan men voor de goede orde wel aanneemt, heeft Marsman ook in zijn latere verzen de zachtere golvingen verlaten om het snelle en krachtige rhythme terug te vinden van vroeger, maar van vooropgezette mysteriën is dan geen sprake meer. En alles bijeenziende, geloof ik niet dat de ouder-geworden

Marsman aan de shelleyaanse wolkenbestormer die hij geweest is, iets te benijden heeft, tenzij de jeugd op zichzelf. Hij is zeker geen minder dichter geworden, al klinkt zijn poëzie over het algemeen anders; hij is zelfs geen doodbidder geworden, hoewel een andere geijkte voorstelling dat wil, sinds hij het prachtige *In Memoriam P.M.-S.* publiceerde en de reeks die daarop volgt. Deze drie delen verzameld werk situeren hem eigenlijk nauwkeurig zoals hij er nu voorstaat: als een man die dit reeds bereikte en dit gaf, die deze monumentale zelfbevestiging achter de rug heeft en met geoefende en lege handen het leven en de materie dus weer aan kan, vertrouwde vijanden die hem niet veroorloven zullen zich te onttrekken aan de strijd.

(Als hij in het zuiden van Frankrijk, waar hij nu woont, dit bijna pathetisch slot leest, zal hij misschien ongelovig glimlachen, omdat men nu in Batavia zó over hem schrijft...)

Pierre Mélon: *Le général Hogendorp*

Dit is een voddig boekje, met de franse slag in elkaar geprutst door een onbevoegde hand. Dirk van Hogendorp is een van de eerste figuren van onze koloniale geschiedenis, en als men hem daarbinnen niet vermag te situeren door onbekendheid met het terrein - zoals de heer Mélon - en het dus prettiger en lonender vindt hem hoofdzakelijk te zien als generaal en adjudant van Napoleon, dan nog zou men het moeten doen met wat minder oppervlakkigheid. Zelfs voor wie het boek van J.A. Sillem niet kent (kent de heer Mélon het?), voor wie alleen in staat is Van Hogendorp's eigen, in het frans geschreven mémoires te lezen, brengt het niets nieuws met uitzondering van de enkele bladzijden uit de *Souvenirs d'un Amiral* van Jurien de la Gravière. Slordig en met voorbijgaan van sommige van de beste passages, heeft de heer Mélon Van Hogendorp's mémoires naverteld of gekopieerd. Het bezoek dat

Arago aan Van Hogendorp bracht in zijn huisje op de helling van de Corcovado, en waarvan hij vertelde in *Souvenirs d'un Aveugle*, staat ook in de mémoires bijwijze van inleiding overgenomen; het relaas van andere bezoekers, dat men bij Sillem aantreft, ontbreekt bij Mélon. Een zeer lelijke kopie uit het Musée des Invalides, naar het voortreffelijke portret ten voeten uit dat men van hem kent en dat hem voorstelt als gouverneur van Hamburg, portret dat hem in Brazilië vergezelde en nu in het bezit is van het Koninklijk Instituut voor Taal-, Land- en Volkenkunde in Den Haag, ontsiert het boek, geeft van de held ervan althans een ongunstig en gelukkig onjuist beeld.

In zijn belichting van Dirk van Hogendorp's persoonlijkheid is de heer Mélon weinig gelukkiger geweest dan in zijn overschrijven. Wanneer hij hem op Java laat optreden, ziet hij in hem niets dan de scrupuleus eerlijke ambtenaar, die zich keert tegen alle oneerlijken. Het is in hoofdzaken juist, maar zó ongenuanceerd schrijft men geschiedenis voor de kinderkamer. Dirk, in wezen wellicht genialer dan zijn beroemde broer Gijsbert Karel, d.w.z. van een spontanere, rijkere, veel minder tot het uiterste geëxploiteerde genialiteit, is vooral boeiend door de complicaties in zijn karakter, waardoor hij zijn beste kansen soms verspeelde. Hoogmoedig was hij niet minder dan Multatuli, aan wiens impulsiefheid zijn karakter soms herinnert; maar hij was als militair opgevoed en het was de militair, die Napoleon, toen hij reeds vijftig was, in hem nog herkende en voor wie hij een nieuw leven opende. Van de vele bijzonderheden, die dit karakter hadden kunnen doen uitkomen en een zo grote dramatische kracht verlenen aan dit leven, heeft de heer Mélon nergens partij weten te trekken. Het prachtige contrast tussen de broers Dirk en Gijsbert Karel, hun liefde en waardering voor elkaar, waar hun overtuiging hen zo vaak en ruw had kunnen scheiden; het ‘stendhaliaanse’ in de zelfbeheersing van de jonge Gijsbert Karel, die de één jaar oudere Dirk als zijn jongere broer beschouwde; de bekoring die het contrast tussen deze twee in hun jeugd juist bezit; dit alles

heeft de heer Mélon onbewogen gelaten, omdat hij het niet kende of omdat Gijsbert Karel hem niet interesseerde. Van Dirk's tegenspeler op Java, de vette, laatdunkende commissaris-generaal Nederburgh, een satraap op zijn manier en Compagniesdienaar bij uitstek, maar een onwaardeerbaar personage voor de goede biograaf, schijnt hij nooit te hebben gehoord.

Het achterdochtige karakter van Lodewijk Napoleon vindt men in Dirk's mémoires tienmaal beter weergegeven. Van Napoleon tracht de heer Mélon natuurlijk te maken wat hij kan, maar zelfs over hem bevatten de mémoires een paar alleraardigste trekjes meer. Over Dirk's lichtgeraaktheid, die er met de jaren niet minder op werd, spreidt de heer Mélon de beroemde ‘mantel der liefde’; hij vertelt de ruzie met generaal Jomini bijv., maar niet die met de zoveel beroemdere maarschalk Ney, misschien uit een domme vrees Van Hogendorp daardoor bij zijn franse lezers onsympathiek te maken; het geschil tussen Van Hogendorp en Davoust in het belegerde Hamburg, dat in ieder opzicht de eerste tot eer strekt, vertelt hij vrij uitvoerig, maar wanneer Dirk de maarschalk, na diens laatste lompheid, op een duel uitdaagt, vindt hij dat waarschijnlijk te kras. En toch zijn déze trekjes juist zo boeiend en menselijk in deze man, die meer dan Multatuli voorloper was van de liberale koloniale politiek, en die - al had hij dan het nodige in de engelse koloniën waargenomen en al had hij de Javaan niet ontdekt zonder Rousseau aan de ene kant en het belang van de vervallen Compagnie aan de andere - zijn tijd zover vooruit was, dat men gerust zeggen mag, dat bij hèm de geestesgesteldheid aanvangt die een nieuwe wending na die van Coen zou betekenen.

Het boek van Sillem en de mémoires van Dirk van Hogendorp zelf zijn uitverkocht. In afwachting dat er een nieuw boek over hem verschijnt of dat de mémoires, die maar een normaal deel beslaan, herdrukt worden, kan het biografietje van de heer Mélon enig nut hebben. Maar tegenover de figuur, die hij heeft willen behandelen, staat deze biograaf als

een kleuter die een rashengst als hobbelpaard heeft willen berijden en als een ‘kenner’ om er een op toe te geven. Eigenlijk is zijn ondertitel nog het meest bruikbaar: ‘Gouverneur à Java, Aide de camp de Napoléon Ier, Ermite à Rio de Janeiro’ - zo'n uitstalling kan er iets toe bijdragen om ook de nederlandse lezer aan deze uitzonderlijk boeiende Nederlander te herinneren, of - wat waarschijnlijker is - hem die te onthullen.

Over de ‘echte’ roman

Ik heb een indische kennis, die een ernstig man is en die mij als zodanig af en toe komt raden. Dezer dagen mij bezoekend, vond hij mij somber en verstrooid. Hij vroeg mij, hoe dat zo kwam. ‘Ik heb een uitnodiging gekregen, zei ik, van de Vereniging van Huisvrouwen te Semarang om een artikel te leveren over de kunst van het romanschrijven, en daar zit ik mee in.’

Hij blies zijn wangen op en verkondigde: ‘Ik vind niet dat je dat doen kunt’.

‘Het is inderdaad een vreselijk moeilijke opgaaf. Hoe moet ik doen om mijn illustere voorbeelden ook maar enigszins waardig te zijn? Edgar Poe, zoals je weet, schreef zijn schitterende reeks over *The Literati of New York City* voor een damestijdschrift uit die dagen, en Stéphane Mallarmé, de cryptische, de hypersubtiele, de taalorchideeënkweker, stelde al zijn smaak en vernuft in werking om te voldoen als leider van een modeblad. Maar ik, arme, die nooit een roman geschreven heb...’

Hij: Wat, wat?

Ik: Hoe zou ik, voor lezeressen juist, iets kunnen leraren over de kunst van het romanschrijven? Je kijkt me wel verwijtend aan, maar je weet het even goed als ik: noch *Een Voorbereiding*, noch *Het Land van Herkomst* is een ‘echte’ roman. Nu kan ik mij natuurlijk troosten met het idee dat het grootste prozaboek in de nederlandse literatuur, het schitterendste

boek in *verhalend* proza bovendien, de *Max Havelaar*, ook geen ‘echte’ roman is. Maar zie je, ik hèb dan ook de *Max Havelaar* niet geschreven... Nu is het waar, dat ik ook nog zoiets als criticus ben.

Hij: Natuurlijk, als je dat niet was, hoe zou men dan verdragen dat je een literaire kroniek vult in het *Bataviaasch Nieuwsblad?*

Ik: Inderdaad, ik leraar tegenwoordig in dat blad. Al lerarende en kroniekschrijvende, leer je zelf een opinie te hebben over alles. Ik mag niet beneden mijn reputatie blijven, tegenover de velen vooral, die zeker niets van mij lazen dan mijn geleraar in het *Nieuwsblad.*

Hij: Maar pas op! De Verenigde Huisvrouwen zijn gans iets anders dan een vaag krantenpubliek waarvan 9/10 zelfs nooit de pagina voor letteren en kunst inkijkt. Bovendien werk je nu op bestelling. Dat wil zeggen, dat je hier een onderwerp behandelen moet dat je lezeressen werkelijk interesseert. Ik geloof het graag, want de mannen lezen in Indië niet, zoals je weet; die hebben ernstiger dingen te doen, nog heel wat meer dan in Holland. De vrouwen lezen voor hen, d.w.z. natuurlijk juist in de eerste plaats de Huisvrouwen.

Ik: Je bedoelt, dat zij, die zich beledigd zouden achten als men ze *huis*vrouw noemde, in dit opzicht even ernstig voor 's Heren aangezicht durven verschijnen als de mannen?

Hij: Laat ons aannemen, dat ik het zo bedoeld heb. Maar al dit gepraat helpt niet. Je zult een figuur slaan als jij je waagt voor der Huisvrouwen aangezicht. Ik garandeer het je. Zij weten beter wat romans zijn dan jij, en zeker nu je toegeeft, dat je nooit een echte roman geschreven hebt. Zij lezen ze. Zij genieten ervan. Wee jou, als je je geringschattend uitlaat over wat zij genieten (want ik ken je zo'n beetje); wee jou, als je niet precies becijfert, dat de kunst van het romanschrijven er uit bestaat dié romans te schrijven, die door hen genoten worden.

Ik: Goeie God! Denk je, dat ze zùlke slechte romans genieten?

Hij: Geen woord kwaad zou je 25 jaar geleden hebben mogen zeggen over Marie Corelli; 20 jaar geleden over Florence Barclay of Marjorie Bowen, 10 jaar geleden over *Merijntje Gijzen* en Jo van Ammers-Küller. Vandaag over dezelfde Jo en mevrouw Székely-Lulofs en...

Ik: Zwijg. Ze hebben me niet gevraagd om een catalogus van goede of slechte romans, om te onderscheiden tussen het superieure of inferieure in deze branche, tussen highbrow- en leestrommelpeil, maar om de kunst te behandelen van het romanschrijven.

Hij: Nu ja, de kunst... dat wil als resultaat toch zeggen: het superieure?

Ik: Ik zoek naar een omtrekkende beweging, maar die tegelijk de omtrek van mijn definitie zal zijn. De romancier, nietwaar, is door zijn onderwerp bezeten, ook als hij een inferieure roman schrijft. Er is een verschil in qualiteit, in intensiteit, in persoonlijkheid tussen Tolstoï, of, om dichter bij honk te blijven, Couperus en mevrouw X., maar ik zou er mijn hand niet voor in het vuur durven steken, dat mevrouw X. per se minder bezeten was door haar onderwerp, toen ze schreef, dan Couperus. Wat is een roman, een ‘echte’? Voor 9 op de 10 lezers het omstandig relaas van een gelukkende of mislukkende liefde. *Madame Bovary, Anna Karenina*, in alle schakeringen van talent of ontalent. Wat is voor 9 op de 10 lezers eerste vereiste voor een roman (een ‘echte’)? Dat de ontwikkeling geleidelijk plaatsheeft. Orde, zelfs voor de grootste catastrofen. Of iemand mooi of lelijk ‘styleert’, of iemand er een belangrijk of onbelangrijk ‘levensinzicht’ op nahoudt, is welbeschouwd iets anders. Een echte roman is een boek van omstreeks 300 bladzijden, een boek waar je zowat 2 dagen over doet als je een gulzig lezer bent en een kleine week als je tot de langzame genieters behoort. Mooi. Wat is het enige serieuze beginsel in deze tax? Dat het boek ruimte suggereert, verloop van tijd. Als alles zo vlug verloopt, heb je de tijd niet om jezelf in te prenten dat het werkelijk gebeurd is. Alles is een kwestie van verhoudingen, en op het toneel zie je de schok-

kendste levensdrama's zich afspelen binnen drie uur tijd, maar daar is dan ook veel samenwerking voor nodig, en een *boek* dat maar drie uur duurt, nu ja, dat blaast zich op als het zich roman noemt, dat is op zijn best een grote novelle.

Hij: Ja, ik weet wel dat jullie er spitsvondiger onderscheidingen op na houden, maar in hoofdzaak lijkt die opvatting mij gezond; *ik* zie het ook wel zo.

Ik: Mooi, mooi. Met de spitsvondigheden van ons ellendige vaklieden, specialisten, theorieverkopers, zal ik je niet lastig vallen. Ik ga verder. Wat is er nu in de eerste plaats nodig voor iemand die zich opmaakt om een ander 300 bladzijden lang een verhaal voor te zetten over - bij voorkeur - een gelukkende of mislukkende liefde? Natuurlijk dat hij er zelf aan gelooft. Overtuiging dus. Ten tweede: dat hij het onderwerp belangrijk genoeg acht. Dat moet wel ferm deel uitmaken van zijn overtuiging. Een *belangrijk* onderwerp, met *overtuiging* geschreven, en daarna met de nodige *lust*, dat wil zeggen in dit geval: met de nodige *orde en langzaamheid.* Karel heeft Annie ontmoet en begint haar lief te hebben, maar zij is de vrouw van Frits. De schrijver begint zijn - laten we zeggen - vierde hoofdstuk: ‘Toen Karel die morgen wakker werd, scheen de zon reeds fel in zijn kamer. Hij wreef zich de ogen uit, en zag Annie’. Neen, dat is iets te vlug; dat is niet diep genoeg. Geef een beschrijving van de zon in de kamer. Vertel dat hij niet dadelijk Annie zag, maar een pijnlijk gevoel had in het achterhoofd; dat zijn hoofd dof was, dat hij een vreemde knaging in zich voelde, enz. en laat hem dàn Annie zien. Onmiddellijk ben je dan veel meer in de literatuur; de ‘echte’ romanliteratuur. Toch blijft het voornaamste, dat je die mensen laat opstaan. Ze mogen ook al opgestaan zijn, natuurlijk; je mag je nieuwe hoofdstuk ook beginnen met: ‘Toen Karel die morgen de trap afkwam’, en een beschrijving geven van 's mans eenzaam zitten aan het ontbijt. Het enige is dan, dat hij Annie in een koffiekop zal zien inplaats van naast zijn scheerspiegel; geen mens zal er op komen hem te verdenken van traagheid van geest, omdat hij Annie eerst terugzag aan het ontbijt in-

plaats van toen hij zich schoor. Het effect zal *hetzelfde* zijn. Hij: Je bedoelt in dit alles toch, dat hij Annie in de geest zag? Ik: Je bent nog niet eens een romanlezer, als je daaraan twijfelt. Hij ziet Annie in de geest, zoals de auteur het ook doet. De auteur ziet *hem* in de geest, en Annie in *zijn* geest, enz. Maar het voornaamste is dat al dit zien wordt overgebracht in de geest van de lezer, en niets is daarvoor zo goed dan dat de helden van het verhaal weer eens opstaan, ontbijten, de zon zien schijnen, opmerken welk geluid de tram maakt en wat zo al meer aan het werkelijke leven herinnert. Het rustig toegewijde kopiëren - al is het dan in de meest artistieke kleuren - van het werkelijke leven kenmerkt de geboren romancier. De geboren romancier is iemand die zo'n plezier heeft in zijn personages, dat hij ze uitentreuren weer opvatten en een eindje verder schuiven kan. Eerste vereiste voor hem is, dat zijn eigen personages hem niet vervelen, of althans dat hij zich wijsmaakt dat zoiets niet gebeurt. Van de kunst van het romanschrijven is dit simpele onderdeel waarschijnlijk wel de essentie. Hij: Maar er is toch een verschil tussen Couperus en Robbers! Ik: Dat wil zeggen: er is een verschil tussen *wat* zij belangrijk vinden, de personages *die* zij belangrijk vinden, en vooral het waarom daarvan, en bijgevolg ook: tussen de dingen, die die personages doen en de woorden die zij spreken. Misschien is ook daarin alleen maar een verschil van nuances; maar in de kunst hangt alles af van nuances; en het verschil tussen de persoonlijkheden van Couperus en van Robbers tenslotte ook. Het is gewoon door een verschil in nuances dat de ene pagina rijk is en de andere arm, dat de ene roman vol is en de andere leeg. Met de kunst van romanschrijven heeft dit niet veel uitstaande...

Hij: Waarmee dan wel?

Ik: Eerder met de kunst van mens te worden, een onderwerp dat mij nu niet aangaat.

Hij: Hm, ja. Je bedoelt, Robbers is nooit zoveel mens geworden als Couperus. Maar de kunst van het romanschrijven verstond hij dus toch even goed?

Ik: Waarom niet? Geen van beiden zijn grote vernieuwers, als je bij dit voorbeeld blijft; geen van beiden heeft, qua *vorm*, iets toegevoegd aan bijv. *Anna Karenina*, dat Couperus zelfs sterk heeft beïnvloed. Zij hebben de solide, betrouwbare romanvorm genomen die de 19e eeuw hun gaf. Laten we de vernieuwers van roman*vormen* buiten beschouwing, want 9 op de 10 keer kom je dan terecht in de 'onechte' roman. Wat ik nu met je naga is: wat de traditie van millioenen lezers als eis gesteld heeft aan genietbare en echte romans. De dialoog is daarin ook zeer belangrijk, en moet ook zo natuurlijk mogelijk zijn. Ik bedoel: je moet de personages horen spreken, nietwaar? hun accenten en stemmen, als je aan ze geloven wilt. Hoe bereikt de auteur dat?

Hij: Door ook de werkelijkheid te kopiëren natuurlijk.

Ik: Precies, bijv.: 'Kòm, tantetje, nu kom ìk eens gezèllig naast ù op de canapé zitten!' Gezellig begin zelfs van een hollandse roman; geen twijfel dat 9 op de 10 lezers op slag stem en accent herkennen.

Anders: 'Beste kerel, wat heeft dat een tijd geduurd dat we elkaar niet zagen! Ga zitten, ga zitten. Wacht, wil je een port of een sherry? Sherry, mooi! Djongos, bawa doea sherry! Sigaret?' We zijn in Indië, dat heb je gemerkt, en nietwaar, wat was de dialoog natuurlijk. Schrijf je veel van dergelijke dialogen, dan ben je voor het grote publiek wel een groot-schrijver-in-de-losse-dialoog.

Ander toneeltje: 'Karel! Je méént het niet!' Zij zag dat zijn mond bits werd, maar hij zweeg. 'Jòngen toch!'... Hij staarde haar hard aan. 'Maar jongen, begrijp je dan niet, dat ik je nodig heb? Dat ik je nu nooit meer kan laten gaan?' 'Het zal toch moeten', zei hij hard. Zij deed twee stappen naar hem toe. 'Méén je 't?' Hij sloeg de ogen neer, maar zij zag zijn kaken werken, zijn schouders waren vierkant en onverbiddelijk in het grijsblauwe overhemd. En ze gilde opeens: 'O, ik begrijp het, ik begrijp het!... Je hebt nóóit van me gehouden!... Je bent als alle àndere mannen!... Je dàcht alleen maar, dat je van me hield, maar je lóóg het altijd, je lóóg!'... Accenten en

puntjes-puntjes als confetti erover gestrooid, anders deugt het niet in een echte hollandse roman.

Hij: Mooie improvisatie. Zeker een keukenmeidenroman.

Ik: Hoe kom je erbij? Volstrekt niet; een normale leestrommelroman. Vond je het soms lelijk? Dat komt dan omdat ik die scène een beetje apart heb gezet. Op de juiste plaats in het verloop van de rest, doet-ie 't waarschijnlijk heel goed.

Hij: Ik heb nog maar weinig tijd, en ik was eigenlijk gekomen om te praten over andere dingen. Maar ik zie dat ik je er niet van weerhouden zal: schrijf je artikel maar over de roman. Dit alles, wat je me nu verteld hebt, zal er dus de hoofdschotel van zijn?

Ik: Misschien wel het hele diner. Wat valt er méér te vertellen, tenzij je lijstjes gaat opmaken over het superieure en inferieure, zoals we zoëven al zeiden, en dat *blijft* immers een kwestie van smaak? Hoe kun je iemand bewijzen, dat een roman als *Tristram Shandy*, hoewel ook ‘onecht’ als roman, voor een blijvend kunstwerk doorgaat en dus ‘goed’ is, en *Sorrell en Zoon* een uiterst middelmatig en voorbijgaand verschijnsel, wanneer die persoon geen tien bladzijden zal lezen in *Tristram Shandy* zonder te geeuwen, en zijn diepste zielslagen voelt trillen bij *Sorrell en Zoon?* Het is me nooit gelukt iemand, die het niet van tevoren met me eens was, duidelijk te maken dat een boek dat mijn voorkeur had goed was en een boek dat hij bewonderde slecht. Natuurlijk zijn er z.g. objectieve maatstaven en Shakespeare is - IS, in kapitalen - groter, belangrijker, enz. dan *De Jantjes.* Maar voor iemand die opleeft bij *De Jantjes* kan hij met-dat-al morsdood blijven. De lezeres die oprechte tranen schreit bij *Rode Rozen* van Courths-Mahler is in inniger contact met ‘de kunst’, leeft oprechter mee met het leven zoals zich dat in een boek voordoet, dan de criticus die met lange tanden knabbelt aan een ‘superieur’ voortbrengsel. De kunst van het romanschrijven op highbrow-peil overgebracht, is niet meer de kunst van het romanschrijven maar het naleven van een betere smaak. We zijn allemáál begonnen met Buffalo Bills en razende geestdriften voor minderwaardig

schrijfwerk; alleen door vergelijking kom je tot juistere waardebepaling, alleen al proevende ontwikkel je je smaak. Maar fijne likeur of de grofste alcohol, wat doet het er toe, als het alleen de dronkenschap is die telt?

Hij: Ik ga weg. Maar toch, nog één ding: ik vind dat je te weinig stelling genomen hebt. Als je het zó aanlegt zal de Vereniging je artikel ook zeer onbevredigend vinden, let op wat ik zeg.

Ik: Dan is er geen uitkomst, dan heb ik alleen de keus tussen nederlaag en nederlaag. Ik *wil* niet zeggen welke romans tot 'de kunst' behoren en welke niet, en als ik het wilde, zou het veel te lang duren en belachelijk zijn. Ik *kan* niet anders zeggen dan dat het essentiële van de kunst van het romanschrijven is: een overtuigd romancier zijn. Anders schrijf je misschien heel interessante boeken, maar op het stuk van de roman 'onechte' romans. Paul Valéry is een van de fijnste dichters, scherpzinnigste essayisten, meest erkende leiders van de europese 'intelligentsia', maar hij is geen romanschrijver en hij weet het. Hoe heeft hij dat uitgedrukt? Door te zeggen: 'Ik kan niet uit mijn pen krijgen: *Madame la Comtesse est rentrée à six heures*'. Dáár komt alles op aan. De geboren romancier weet dat hij dat moét; en of het moet of niet, hij schrijft het keer op keer met lust.

Hij: Het is jammer dat ik weg moet. Ik zou je anders vragen nòg wat voor me te improviseren: een natuurbeschrijvinkje of zo. Dat ontbrak nog in wat je opsomde.

Ik: Het kenteken van een slimmerd is, dat hij iemand aantast in zijn zwakke punt. Ik zal ons gesprek opschrijven voor de Vereniging, dat lijkt mij beter dan een artikel, dat minder oprecht zou zijn.

Hij zei: 'Als je denkt, dat ze aan deze oprechtheid zullen geloven, ben jij geen slimmerd' - en ging.

Ik bleef een kwartier op de plek staan waar hij mij verlaten had, proberend enige wijsheid en diepte te vinden in zijn laatste bescheid. Die niet hebbende kunnen ontdekken, zette ik mij tot het redigeren van deze dialoog.

Gerard Walschap: *Sibylle*

O romanlezer, die u nimmer bekommerde om de oude, al te afwisselende schelmenroman - of het moest zijn, ongeweten, in de humoreske-vorm van Dickens' *Pickwick*, - die nog niet toe zijt aan de nieuwe politieke of 'sociologische' roman! Als men u niet een echte liefdesroman in handen geeft - *Anna Karenina*, of Couperus' *Langs Lijnen van Geleidelijkheid* of het eerste het beste boek van Pierre de Coulevain, wat kan het u schelen? - laat het dan tenminste een familieroman zijn - voor u waarschijnlijk Galsworthy liever dan Roger Martin du Gard of, alweer, Couperus - of wel het sombere intieme relaas van een eenzame ondergang, een ontgoocheld leven dat in zelfmoord eindigt, een vrouw liefst, die te veel van het leven en de mensen verwachtte, en die natuurlijk bedrogen uitkwam, en dan het best in een rustige, landelijke omgeving, opdat het drama in ieder detail uitgevochten zal worden zonder heilzame afleiding, zonder hoop op een vlucht: *Madame Bovary* kortom, en alle zusters uit de franse en andere bourgeoisie, die haar tragisch lot tot nut of genoegen van de lezer hebben overgedaan...

In 1833 schreef Balzac, de eerste misschien die de definitieve vorm zou geven aan de 19e-eeuwse, burgerlijke roman, zijn *Eugénie Grandet.* Na een faux départ dat hem een half dozijn prullen had doen schrijven, was hij in 1829 moedig overbegonnen, met een werk dat tegelijk de invloed van Walter Scott en van Cooper's Indianenromans verried en toch de eerste 'echte' Balzac werd, lang van stof en pakkend om beurten: *Les Chouans.* Het werd gevolgd door fantastische verhalen, meeslepender geschreven maar feuilletonistischer ook: *La Peau de Chagrin*, *Histoire des Treize.* Dan verschijnt *Eugénie Grandet.* Balzac is nog maar in zijn beginperiode, maar hier heeft men compleet reeds de grote geschiedenis van de provinciale met het mislukte leven, het zwarte drama dat tegelijk een huiselijk drama is. De oude Grandet moge 'homerisch' zijn als gierigaard, de 'hoofdrol' in beslag genomen

hebben van het boek, dit neemt niet weg dat het niet voor niets naar zijn dochter genoemd werd. Want omdat zij zó'n vader had, werd dit lieve en mooie meisje een oude vrijster. Eugénie Grandet heeft in de literatuur het pad gebaand van Emma Bovary, die in 1857 toch weer een voorgangster zou zijn, bijna een kwarteeuw na haar.

Twintig jaar later eerst (1877) verscheen *Anna Karenina.* Het was niet één roman, zoals men terecht gezegd heeft, maar twee romans; - neen, ook dat is onjuist: een dubbelroman. Naast het ongelukkige lot van de in 'schuldige liefde' levende Anna, die Emma Bovary in haar zelfmoord evenaren zou, het gelukkige huwelijk (althans Tolstoï *wil* het) van Kitty en Levine. Zelden werd een boek met zó autobiografische gegevens zó goed vermomd als 'objectief kunstwerk'. En hierin kreeg de lezer alles: liefdesroman, familiedrama, noodlottige ondergang... Weer twaalf jaar later (1889) zou Holland er zijn prachtige repliek van krijgen, maar met een heldin wier ondergang niet door een 'zonde tegen de maatschappij' bepaald zou worden, maar meer à la Zola door de neurasthenische gesteldheid van haar biologische zelf; een jongeman van 25 bedreef het ongehoorde feit *Eline Vere* te schenken aan de literatuur van zijn land.

En Eline zou haar navolgsters krijgen, tot in de neurasthenie toe; háár jongere zusters en rivalen, zowel in binnen- als buitenland. Men mag er werkelijk wel bij zeggen dat Hardy's *Tess of the d'Urbervilles* (van 1891) haar niet was voorafgegaan. De verdediging van de falende vrouw, de 'slechte' of de 'onmogelijke', hing in de lucht, en deze verdediging, op *begrip* gebaseerd, en dus op kennis van feiten, zou met het zogenaamd 'klinisch objectivisme' ons het ene drama na het andere voorleggen, zoniet van een vrouw dan van een gevoelige, een voor de flinkerds van alle tijden 'decadente', man.

Dit alles is hier niet bijeengepend ter wille van de literatuurgeschiedenis, maar om een bouquet te maken van de eerste aangetaste rozen die zo'n geweldige nabloei hebben veroorzaakt. Eugénie, Emma, Anna, Eline, Tess... zij die zich later

met zoveel spanning gebogen hebben over de romandrama's van schrijvers als Mauriac, Bernanos, Julien Green, als Van Eeden en nu Walschap, wat hebben zij feitelijk anders gedaan dan nagenieten, in nieuwe vormen en personages, van wat die tantes en oudtantes zo overtuigd hadden voorgedaan?

In 1930, na het verschijnen van Walschap's eerste roman, *Adelaïde*, schreef ik voor mezelf*:

'Een paar romans van Van Eeden besteld, om mij te overtuigen van de juiste waarde ervan. *Van de koele meren des Doods* leek mij in menig opzicht interessant, maar vervelend door langdradigheid; men zou... als experiment mogen proberen een uitgave van dit werk te bezorgen, samengetrokken door Walschap. Niemand beter dan de schrijver van *Adelaïde* zou dat kunnen doen; het verschil tussen "oud" en "nieuw" proza en wat er eigenlijk bedoeld wordt met de "zakelijke" manier zou ieder dan ook kunnen nagaan.

Van *Adelaïde* gesproken: zou de auteur zich rekenschap geven in hoever hij het katholicisme met dit boek een knauw heeft toegebracht? Ik vermoed dat het hem ontgaan is, maar dat men hem nu wel zal hebben gewaarschuwd, en dat hij in de volgende delen... enige dingen zal hebben goed te maken. Een vijand van de katholieken, met een koel-ironisch temperament, zou zich in de handen hebben kunnen wrijven indien hij dit boek (vooral het zeer superieure begin) geschreven had. Door sexuele oorzaken die zich, gegeven haar vorming en omgeving, omzetten in een soort godsdienstwaanzin, gaat Adelaïde ten onder. De kracht van het boek, afgescheiden van de sobere en toch zo complete verhaaltrant, ligt in de atmosfeer: men voelt dat de auteur in dergelijke katholieke dorpen heeft geademd. Hij zou kunnen zeggen dat de katholieke sfeer voor hem vanzelfsprekend, voor de lezer dus bijna bijkomstig zou kunnen worden genoemd, en dat hij in de eerste plaats heeft willen geven: het verloop van een geesteskrankheid. Men zou hem kunnen antwoorden dat wat Adelaïde

* Zie *Tegenonderzoek* (*Cahiers van een Lezer* III), blz. 39-41. (Herziene tekst in *Verzameld Werk* II, blz. 234-236).

gek heeft gemaakt, een ongevoeliger natuur levenslang tot troost kon zijn geweest. Hij zou weer tegenvoeren dat een grote gevoeligheid als curieus of interessant, maar meest ook als uitzonderlijk en pathologisch kan worden beschouwd, en dat Adelaïde welbeschouwd een hysterica is, geheel als Eline Vere. En toch behoort hij tot die voor mij sympathieke gelovigen, die telkens een vinger uitsteken naar het hellevuur...

Het is evenmin waar dat Walschap... door de (eveneens katholieke franse schrijver) Mauriac beïnvloed zou zijn; veeleer zou hij lijken op Bernanos of zelfs op Julien Green, ware zijn werk minder gecondenseerd. De jong-katholieken kunnen er trots op zijn dat zij deze jonge prozaïst bezitten', enz. De katholieken waren er trots op, en meer dan ooit kan men nu zeggen: terecht. Walschap heeft zich bevestigd als een der meest authentieke romanciers in de nederlandse taal. *Adelaïde*, dat eerste deel was van een trilogie, werd door *Eric* en *Carla* gevolgd, die het gehalte van hun auteur bleven bewijzen zonder nochtans het eerste deel te overtreffen; daarna verschenen *Trouwen* en *Celibaat.* In dit laatste boek, dat waarschijnlijk Walschap's sterkste werk blijft, stak hij de vinger wat al te ver uit naar het hellevuur, ver genoeg althans om zich aan de eeuwige vlam van de kerk te branden. Zijn zo geslaagde figuur van het decadente 'Heerken' werd als studie door de clerus nodeloos geacht, en de wegen, die hij zijn personages liet bewandelen om tot de Heer te komen, wat al te gecompliceerd en doornig. Met *Een mensch van goeden wil* scheen Walschap boete te willen doen; hij veranderde zelfs zijn zo markante stijl, een stijl die uit de moderne kortheid alles weet te halen wat eruit te halen valt, die tegelijk kernachtig en sappig, precies en soepel weet te zijn en de critici die het boek niet tot zijn beste konden rekenen, juichten niettemin om zijn vernieuwing, waar hij anders - nietwaar? - door de verstarring van een procédé bedreigd werd.

Maar nu, in *Sibylle*, dat het drama weergeeft van een katholiek meisje dat studeren gaat, dat doctor wordt in de thomistische filosofie maar het geloof verliest, schijnt hij zichzelf ge-

heel hernomen te hebben. Sibylle is niet onverwant aan haar voorgangsters-in-Walschap; met Carla heeft zij gemeen dat zij ‘modern’ is, hoezeer haar karakter verder ook stoïcijns van structuur moge lijken, met Adelaïde dat zij nagenoeg malende ten onder gaat. En Walschap heeft nodig gevonden zich in de slotregels tegen nieuwe moeilijkheden te dekken:

‘Zoo en niet anders is de geschiedenis van Sibylle de Lansere, martelares. Gij mijne dorpsgenoten, zegt dat zij hare straf niet is ontgaan. Ik heb haar leven beschreven zonder passie of polemiek, naar waarheid, uit deernis. Steenigt mij zoo gij wilt, ik getuigde rechtschapen en vrij.’

Het mag pathetisch klinken, wij leven in een grootse tijd waarin woorden hun schrijvers weer aan de meest hondse behandeling kunnen blootstellen. En er zijn vele manieren om honds te zijn: oude, beproefde, die de tijd vonden om verfijnd te zijn, naast ruwere en nog ongepolijste, die alleen maar op het natuurlijk genie van de wreedheid kunnen prat gaan. Ongetwijfeld weet Walschap beter dan een ander, waaraan deze voortreffelijke nieuwe roman, in zijn ‘vrijheid’, hem blootstelt.

En toch zou men verkeerd doen, hierom te besluiten tot een breuk tussen hem en zijn mede-katholieken. Het katholicisme juist heeft altijd zijn opstandige voorvechters gehad, zijn hàlf-uitgestotenen, die in hun felheid katholieker dan de Paus wilden zijn, die de Duivel al te lijfelijk wilden bestrijden, zonder vrees voor besmetting in hun streven, hem aldus wellicht des te beter te temmen. Frankrijk vooral heeft vele van die katholieke kunstenaars gehad, en Walschap, die in België woont, onderhoudt op literair gebied ongetwijfeld de nodige relaties met Frankrijk: hij moet er zich diep van bewust zijn dat hij tot een soort behoort dat de traditie van de Barbey d'Aurevilly's, de Ernest Hello's, de Léon Bloy's in stand houdt. En hij heeft het talent, voorwaar, dat hem rechtigt het hoofd ook in zulk een rol hoog te houden.

Als ruzie en critiek over zullen zijn, zullen trots en ingenomenheid overblijven. In ‘verlichter’ katholieke kringen zal

men bovendien niet opgehouden hebben het nieuwe geval: dat van Sibylle de Lansere dus, te beredeneren. De ene figuur mag wat romantischer zijn dan de andere, wat sneller zijn functie vervullen in het verloop van deze roman (zoals pater Noël bijv.), het geheel is overtuigend, en zeker niet het minst omdat het de nodige elementen van waarheid bevat. Men mag bewondering hebben voor Gerard Walschap, niet alleen om zijn uitnemend auteurschap, maar om de moed die hij betoont - want een auteur vindt giftiger onwijsheid om zich heen dan hij het zich voorstellen *kan* terwijl hij schrijft. De logica van het kunstwerk is één, van het leven een tweede.

Sibylle de Lansere pleegt zelfmoord: dàt althans moest haar zonde wel met zich slepen. Zoals Anna Karenina zich onder de trein werpt, terwijl niets dan haar demon haar toch belette met de geliefde man gelukkig te zijn, zo glijdt Sibylle in het water, terwijl zij nog maar nauwelijks gedurfd heeft gelukkig te zijn in 'vrije liefde'. Zij was reeds lang wat getroubleerd? - goed; maar dit einde komt tòch wat vlug, en misschien gelooft men er daarom maar half aan; d.w.z. dat men hier tòch even aan een compromis gelooft, aan een dwang van elders om de zonde niet zó lang te laten bloeien alstublieft.

Met-dat-al reken ik dit boek tot Walschap's beste; en naast Willem Elsschot staat hijzelf ongetwijfeld aan de spits van de prozaschrijvers van Vlaanderen. Men kan ook niet zeggen dat hij Elsschot's mindere zou zijn in stijl; maar men moet toegeven dat Elsschot niet zulke gekke dingen schrijft als hèm soms uit de pen komen. Een goed of slecht auteur zijn, hangt niet van zulke dingen af, maar het *is* wat mal als men te lezen krijgt dat iemand *opgezet* is (inpl. v. ingenomen) met het werk van een ander (blz. 14); dat iemand *welstellend* is inpl. v. welgesteld (blz. 12); dat het water *eendelijk* tokkelt, inpl. v. eentonig (blz. 182), en een *eenzelvigheidskaart* (blz. 22) is alleen een identiteitskaart in vlaams bureelbargoens. Men kan ook niet denken dat dit alles schuld is van een te ver doorgedreven purisme, want anderzijds krioelt het hier van woorden als 'pupiter', 'grammaire en syntaxe' (waar grammatica en syntaxis

voor het grijpen lagen), ‘diploom’, ‘princiep’, enz. Greshoff, die het de Vlamingen soms erg lastig maakt en hun voorhoudt dat zij òf vlaams òf beschaafd nederlands moeten schrijven, krijgt dan gelijk, en Walschap is werkelijk te knap voor dit soort slordigheid.

Frank Harris: *Oscar Wilde*
With a preface by Bernard Shaw.

Dit is de eerste engelse uitgave van het beroemde leven van Wilde, dat tot dusver alleen in Amerika werd gepubliceerd, voornamelijk in verband met de liefde voor processen van Lord Alfred Douglas, die door de schrijver bewust of onbewust belasterd was. Deze lasterlijke onjuistheden zijn nu in de engelse uitgave, met enige andere, verbeterd; zoals Harris het zelf zeker zou hebben gedaan als hij was blijven leven, meent Shaw in zijn inleiding niet zonder optimisme. Maar hoe dan ook, het wegnemen van onjuistheden is natuurlijk altijd een winst.

In de amerikaanse uitgave kwam een toegevoegd artikel van Shaw voor, bevattende *zijn* herinneringen aan Oscar Wilde. Dat nu ontbreekt hier, en werd door een nieuwe inleiding vervangen. Of dit ook een winst is, mag men betwijfelen. De nieuwe inleiding heeft nl. voor driekwart het karakter aangenomen van een polemiek van Shaw tegen de heer Sherard, ex-vriend en koppig verdediger van Wilde, die onlangs weer eens een nieuw boek over de reeds meermalen door hem beschrevene heeft gepleegd. Waar de duellisten allen de 70 zijn gepasseerd - ook Harris is nog maar kort dood - kan men niet anders zeggen dan dat de strijd voor een oudeheren-ruzie ongemeen fris geleverd wordt; betoonde Sherard zich borrelend van ridderlijke scheldlust tegen de leugenaar en nogmaals leugenaar Harris, Shaw is geestig als in zijn beste ogenblikken en troeft Sherard dat het een aard heeft.

Dat van de geborneerde wijze waarop Sherard nog steeds

meent Wilde's zonden als de ongelukken van een ontoerekenbare te moeten verklaren, onder Shaw's belichting niet veel overblijft, had een kind kunnen voorspellen. Sherard's rumoer komt tenslotte op niets anders neer dan dit ‘gevoelsargument’: als ik, Robert Harborough Sherard, Oscar Wilde geweest was, zou ik alléén zo hebben kunnen zondigen, wanneer ik ontoerekenbaar was - en Wilde moèst wel ontoerekenbaar zijn, want hij was verder immers zo'n gentleman. Armzaliger kan het niet.

Hoewel met kwistige ironie over Harris ook schrijvend, verdedigt Shaw hem tegen Sherard met veel vriendschap en geluk. Dat Harris in de vele boeiende portretten die hij schreef aan zijn eerste leugen niet gebarsten was, weet nu wel iedereen: Casanova ‘romanceerde’ zijn eigen leven al niet hupser, maar wanneer alles hierover gezegd is, moet men toegeven dat de portretten in kwestie er óók niet aan gebarsten zijn. Historisch vaak volmaakt onbetrouwbaar, zijn de verzonnen scènes, dialogen, enz. bij Harris meestal zó, dat ze het beeld doen leven en dat men het betreuren mag als de waarheid anders was. En onder alles wat hij op dit gebied schreef - zijn zwaar gedetailleerd zelfportret inbegrepen - is niets zozeer geslaagd als juist deze biografie van Wilde. De heer Sherard heeft een heel boek geschreven omdat Shaw ervan gezegd had, dat hier het beste literaire portret van Wilde was dat er bestond. Na alles nu gelezen te hebben wat Sherard te vertellen had, overweegt Shaw diens vraag of hij bij zijn oude mening zal blijven en concludeert: ‘I am afraid my reply must be: More than ever’. En of men daar nu inderdaad bang voor is of niet, of men van Harris houdt of niet, het ziet er naar uit dat deze beslissing niet gegeven werd om toch maar gelijk te hebben, maar dat Shaw gelijk héèft.

Er is geen zelfde rang mogelijk tussen de leugenaar Harris en de kampioen Sherard als biografen van Wilde: zelfs waar hij misschien dingen uit zijn duim zuigt, lijkt Harris ‘in de juiste lijn’, is hij pittoresk, pittig, suggestief; zelfs waar hij de waarheid narent tot hij buiten adem is, toont Sherard zich bevoor-

oordeeld, zonder werkelijk begrip van de ex-vriend wiens reputatie hij coûte que coûte schoonwassen wil voor de domsten onder Albion's ras, grotesk en ernaast. Maar als men Wilde door Harris heeft leren kennen, kan men de herhaalde en herhalende getuigenissen van Sherard daarnaast natuurlijk wel consulteren, voor een paar verbeteringen en toevoegsels van niemendal.

Johannes Tielrooy: *Panorama de la littérature Hollandaise contemporaine*

In een serie ‘panorama's’ van buitenlandse literaturen, waarin reeds een engelse, italiaanse, duitse, amerikaanse, spaanse, russische, hongaarse, tsjechische, finse, bulgaarse literatuur steekt, werd de onze nu bijgezet. De minst aanzienlijke van deze literaturen moesten met subsidie van hun diverse regeringen voor de parijse lezer worden gebracht. Nu staan ook wij voor Parijs, en het is een beetje of de kunst van Beotië aan Athene wordt vertoond.

Wat moet de ontwikkelde Fransman eigenlijk hiervan denken? Hij krijgt een boekenlijstje met oordelen en ziet zich machteloos de boeken zelf te lezen. Over vertalingen in het frans van nederlandse boeken is telkens en telkens weer te doen geweest, helaas met maar weinig resultaat. Welke middelen ter contrôle van wat hem hier geleerd wordt, bezit de Fransman? Geen; en het prettigste van zo'n boekje is dan ook voor ons Hollanders zelf: wij hebben nu het gevoel van ook mee te mogen aanzitten aan het internationaal-literair banket, wij weten nu dat ‘le grand écrivain Van Chandelle’ voor sommige Fransen tenminste in het abstracte bestaat. De rest is een kwestie van goed of slecht geleverd werk, door òns te controleren, niet door de Fransen, en deze simpele omstandigheid alleen maakt waarschijnlijk al, dat dit boekje meer in Holland gelezen zal worden dan elders.

Laat ons dus direct beginnen met te zeggen dat de heer Tiel-

rooy zich *voortreffelijk* van zijn taak gekweten heeft. Er zijn de laatste tijd, in de vorm van handboekjes, grote artikelen voor encyclopedieën en dergelijke, verscheidene proeven op dit gebied geleverd, en telkens was het resultaat om te huilen of te grinniken. Men kan alleropwekkendste echo's daarover horen in het bundeltje *Rebuten* van Greshoff. De heer Tielrooy, thans professor maar nog maar kortgeleden leraar frans - hij was als zodanig ook in Indië werkzaam, - iemand die dus min of meer als amateur de nederlandse letteren behandelt, verdient alle lof. Hij heeft het kunststuk volbracht van in een boekje van 175 bladzijden een zeer helder overzicht van onze literatuur van 1880 tot op heden te geven, vol smaak, vol inzicht, met korte maar rake samenvattingen, uitstekend in de ‘grote lijnen’, slechts een enkele maal uitglijdend op het détail.

Wij zijn dus een literatuurgids rijker geworden, die er zijn mag - wij, Hollanders - en het feit dat deze in het frans geschreven werd, geeft er eigenlijk maar een haut-goût aan, werkt verfrissend, doet ons enige bekende waarheden zien in een nieuw licht, brengt ons door de franse formules waarin ze gevat werden weer eens tot nadenken erover, misschien tot hertoetsen, d.w.z. herlezen. De heer Tielrooy, die een man van ernst en smaak is, heeft met dit werk zijn lezende landgenoten misschien wel in de eerste plaats een apéritif geschonken.

Hoewel hij zelf zegt dat hij niet zijn persoonlijke smaak heeft willen doen uitkomen (voor de literatuurhistoricus een moeilijk te verantwoorden liefhebberij inderdaad), hij heeft zich ook niet absoluut ontzegd van zijn voorkeuren en afkeren te getuigen. En hoewel zijn samenvattingen van beroemde en minder beroemde figuren over het algemeen ‘klassiek’, in de betekenis van gaaf en conformistisch zijn, men kan hier en daar een alleraardigst trekje releveren dat hij, zich zijn franse lezer herinnerend, aan het beeld heeft toegevoegd. Zo zegt hij bijv. van Nico van Suchtelen, dat deze is ‘un homme doucement courageux, ce qui est assez dans la ligne du caractère

hollandais'; van een dichteres die hij overigens hogelijk bewondert, dat 'Mme Roland Holst a toujours été mal servie par sa langue' (hier is het bijv. vooral de franse zegswijze die het zout aanbrengt); van *Armoede* van mevrouw Boudier-Bakker: 'on boit énormément de tasses de thé dans ce roman (vice inhérent à beaucoup d'oeuvres romanesques hollandaises écrites par des femmes)'.

Dat de heer Tielrooy zich op *literatuur*-standpunt en niet op *lectuur*-dito heeft gesteld - om een fameuze onderscheiding van nog maar zeer onlangs te benutten - zijn boekje geeft er keer op keer blijk van. Hij wijdt aan de allerbekoorlijkste novelle *Mijn Zuster de Negerin* van de debutant Cola Debrot bijv. even veel regels als aan het oeuvre van mevrouw Székely en Johan Fabricius. Waar de hollandse lezer vóór alles behoefte heeft aan onderscheidingsvermogen in zake qualiteit, is het van veel belang dat hij, profiterende van wat de heer Tielrooy zijn franse lezer vertelt, dit zó leest. Een enkele maal is deze gids zelfs onbarmhartig op het wrede af, bijv. wanneer hij in zijn effen frans meedeelt dat 'Mme Jo van Ammers-Küller... n'apporte rien de personnel à nos lettres et qu'elle ne serait la bienvenue dans aucun groupe de véritables écrivains', en tot besluit nogmaals, dat 'si l'on admet Mme Van A.-K. dans ce tableau, ce n'est qu'à cause de sa réputation à l'étranger...' Dit wordt bijna een aanval op de politiek van de Pen-club. Maar waarom Jo de Wit zoveel vriendelijker wordt behandeld, blijft mysterieus.

Met het oog op de franse lezer ook heeft de heer Tielrooy hier en daar een vergelijking gemaakt tussen de 'onbekende' nederlandse auteur die hij voorstelde en een bekend frans auteur. Deze methode lag voor de hand; vreemd genoeg echter kan het gebruik dat deze deskundige in franse letteren ervan maakte niet overal worden bewonderd. Als hij bijv. zegt dat onze dichter Leopold is: 'l'égal d'un Verlaine et d'un Valéry', blijft de formule wel hoogst onbevredigend; als wij van de heer Van Moerkerken moeten horen dat 'il y a du Voltaire et de l'Anatole France chez lui', hebben wij lust om op z'n be-

leefdst te antwoorden: ‘si vous y tenez, mais si peu, si peu’! Maar ieder gevoel voor qualiteit heeft Tielrooy zelf verlaten wanneer hij, om een idee te geven van het karakter van Dirk Coster's *Marginalia* en *Schetsboek*, verkondigt dat dit werk ‘se rattache plutôt à de grands moralistes français comme La Rochefoucauld, comme Pascal avant tout’. Als de heer Tielrooy dat zelf gelooft, is het welbeschouwd pijnlijker voor hem dan voor Pascal en La Rochefoucauld. Maar hij kan zeggen dat ‘se rattacher’ niet zo héél veel zegt en dat het werk van de heer Coster se rattache aan die twee anderen als een aardappelschuit aan ‘des barques pour Cythère’. Over de heer Coster zullen de heer Tielrooy en ik elkaar trouwens nooit verstaan. Over de waarde van de schrijver Van Moerkerken ook niet. Bij zulke passages vraag ik mij af of het ‘fatsoenlijke’ dan altijd moet samengaan met het ‘halfzachte’, dan wel of dit speciaal een fatum is voor de Hollander. Want werkelijk, fatsoenlijker literatuur-historicus dan de heer Tielrooy kan niemand zich wensen.

Ik heb voor deze overtuiging persoonlijke redenen, die ik niet wil nalaten hier te openbaren. De kwestie is, dat ik de heer Tielrooy eens weinig vriendelijk heb moeten bejegenen, toen hij in *De Stem* van de heer Coster schreef dat hij *La Condition Humaine* van Malraux eigenlijk zo'n mislukt boek vond en heel wat minder interessant dan diens jeugdwerk *La Tentation d'Occident*, dat dan ook (en het was waar!) aan 's heren Tielrooy's bewonderde Barrès deed denken. De hele redenering van de heer Tielrooy bij die gelegenheid leek - en lijkt mij nu nog - zo redeloos en hopeloos ernaast, dat ik in duidelijke termen mijn mening moest verkondigen, zoals ik het morgen weer zou doen, als het nog eens gedaan moest worden. Nu zijn deze uiteenzettingen misschien van nut voor ‘de’ waarheid en ‘de’ literatuur, maar in de persoonlijke verhoudingen van voorlichters onderling werken zij meestal storend. De heer Tielrooy had werkelijk weinig reden mij in zijn hart te dragen. Welnu, in de bespreking van mijn werk in dit ‘panorama’ is dat... ik zal niet zeggen: niet te merken, want

dat zou bijna beangstigend zijn geweest, maar alleen zó te merken dat het ten volle pleit voor het fatsoen van de heer Tielrooy als mens en als literatuurhistoricus. Ik breng hem hier mijn compliment daarvoor, in de hoop dat dit het beste bewijs is dat ik leveren kan, voor de betrouwbaarheid van zijn overzicht.

Tenslotte een opmerking in verband met onze koloniale bellettrie. Ook daaraan wijdt de heer Tielrooy een zeer juiste paragraaf, dubbel van belang waar nederlandse literatuurgidsen deze branche graag superieur verzwijgen. Hetzij omdat hij zelf op Java heeft gewoond, hetzij door zijn relaties met Frankrijk, de heer Tielrooy geeft blijk te beseffen dat voor de Fransman, la Hollande vooràl betekenis heeft als ‘grande puissance coloniale’, dat hij als vanzelf zich dus afvraagt of onze koloniën in onze literatuur dan geen rol spelen. Aan ‘le grand Multatuli’ bewijst de heer Tielrooy dan ook alle eer, vooral waar deze eigenlijk buiten zijn kader viel, maar zijn oordeel over P.A. Daum (Maurits) is neerbuigend. Hij noemt hem een ‘esprit assez banal, trop tributaire lui-même de la mentalité coloniale qu'il désapprouvait, mais il savait conter et connaissait bien les sujets qu'il traitait.’ Dat is waar en niet waar tegelijk: waar in zover het de feitelijkheid aangaat, onwaar door de toon. Vooral onwaar, in verband gezien met wat de heer Tielrooy aan eerbiedigs over de Robbersen en De Meesters weet te zeggen. Maar hij *noemt* Daum, wat hem weer gunstig onderscheidt van anderen. Het is treurig dat wij nog steeds met zo weinig dankbaar moeten zijn, waar het deze geboren romancier betreft, die bovendien zoveel betekent als ‘kroniekschrijver’ van een voorbij Indië. Als zodanig ook ziet de heer Tielrooy een ‘toekomstwaarde’ in het werk van Robbers, die hem in het werk van Daum naar het schijnt onverschillig laat.

Of de heer Tielrooy een bijzonder mooi en zuiver frans schrijft, kan ik niet beoordelen, maar zeker is, dat hij over het algemeen zeer goed weet in welke franse wendingen zijn meningen voor de Fransman vertrouwd te maken. Ook dàt is

een deugd van dit werk. Een enkele maal slechts ziet zijn formule er wat dwaas uit; bijv. wanneer hij van Top Naeff zegt: ‘son esprit est exigeant’ en daarop als toelichting schijnt te laten volgen: ‘elle est un de nos meilleurs critiques de théâtre’; of wanneer hij van Nijhoff's gedicht *Awater* meent te geloven dat ‘Nijhoff paraît vouloir dire... qu'il entend vivre la vie humaine dans toute sa plénitude’. Neen, neen, zó banaal heeft Nijhoff zeker nooit iets bedoeld, niet voor de Fransen en zelfs niet voor zijn landgenoten.

Daan van der Zee: *De man die zichzelf behield*

Dit is weer een ‘indische roman’ die zorg draagt zich geen millimeter te verheffen boven lager en leestrommelpeil. Toch is het voor een groot deel een sympathiek werk, ware het alleen maar omdat het aanleiding geeft aan de bataviase courantiers om geschandaliseerd te betogen dat Indië werkelijk niet zó uitsluitend door gemene lieden wordt bevolkt, dat de auteur zich bepaald vergist als hij meent dat alleen socialisten fatsoen hebben, enz. enz. - peroraties die de courantier vooral in Indië zijn abonné's schuldig meent te zijn, wil hij niet geconspueerd worden als óók tot ‘die rooie rommel’ behorend.

De roman van de heer Van der Zee is namelijk een sociale roman, en zelfs alleen van enig belang om die sociale kant, en omdat men over vijftig jaar in de bibliotheek van het Bataviaasch Genootschap dit werk misschien met vertedering consulteren zal als beeld van een bepaalde tijd. Als zodanig moet men het simplistisch noemen, maar het is duidelijk. De heer Van der Zee is in Indië geweest en kent bepaalde methodes van de koloniale pers bijvoorbeeld - al overdrijft hij griezelig de werkelijke macht die een scheldend journalist, zelfs als ‘machtsfactor’ in het bij uitstek koloniale leven, bezit. Zó laf en benauwd en karakterloos zijn de mensen in Indië niet; of althans, er zijn meer uitzonderingen op, inderdaad, dan

men uit dit relaas van de wederwaardigheden van ir Joop Donkers, steevast ‘idealist’, opmaken zou. Bovendien overdrijft de schrijver zo nodig ook in andere richting; want die fidele planter die de ingenieur op hetzelfde salaris ‘overneemt’, juist als de krant hem finaal in de grond schijnt te hebben geboord, die Brave, die midden in volle crisistijd zo optreedt, en toch géén socialist is, en die (men wordt een beetje angstig) daarvoor toch niet een ander de laan heeft uitgestuurd? - die edele man is óók wat erg onwaarschijnlijk. Maar zoiets hoort bij zulke romans, waarin de psychologie geen haar afwijkt van die van Hollywood. En de stijl is volgens laatste smaak: korte zinnetjes, voortdurend tegenwoordige tijd, decors als beursberichten opgediend.

Vicky Baum: *Liefde en dood op Bali*

Leest men dit laatste boek van Vicky Baum als ‘indische roman’ na de roman van Daan van der Zee, dan is het haast duizelingwekkend van volmaakt meesterschap. Het is vreemd, iedereen weet tegenwoordig dat Vicky Baum geen groot schrijfster is, hoewel toch zo gewaardeerd door het grote publiek. In verschillende recensies las ik dat Jan en Piet het betreuren, dat de Bali-kennende dokter die haar aan aantekeningen hielp, die aantekeningen niet aan een ander gaf. Nu ik dit boek las - in het hollands overigens, wat mij prettiger leek gezien het onderwerp, in de zeer leesbare vertaling van mevrouw Ludolph-van Everdingen en met de revisie van de Bali-kenners Heijting en Schnitzer daarenboven, zoals het voorbericht meedeelt - lijkt die betreurderij mij bepaald onaardig. En ook, aan wie denken de betreurders, als zij zich een ander auteur wensen? Aan de heer Somerset Maugham? Het is zeer de vraag of hij het er beter zou hebben afgebracht. Onze schrijvende dames acht ik stuk voor stuk niet in staat tot deze prestatie; en misschien, dat binnenkort mevrouw

Van Ammers-Küller, die Indië immers bezoeken gaat, deze bewering van mij staven zal.

Het boek is hier en daar wat traag; het zou, dunkt mij, erbij gewonnen hebben als het een kleine honderd bladzijden korter was geweest. Maar de manier waarop deze vreemdelinge balische karakters heeft aangedurfd is kranig; en als men het folkloristische, dat meer wetenswaardig is dan ontroerend, en dat dit soort romans altijd verzwaart, voor lief neemt, bevat het menige voortreffelijk vertelde pagina en enige scènes van onmiskenbaar dramatische kracht. Bovendien, wat men aan boeken over Bali bezit, is over het algemeen heel wat overtuigender door het fotomateriaal dan door de tekst, die meestal bestaat uit toelichtingen en wetenschappelijke vertogen zonder een grein evocatieve kracht. Hier is dan een boek dat duidelijk Bali oproept met de middelen van de kunst; in afwachting van iets nòg beters, mag men hier gerust mee tevreden zijn. En wanneer, ondanks het ingrijpen van de heren Heijting en Schnitzer, nog wat foutjes zijn blijven staan, dan mogen die het afgunstig hart van de muggenzifters verblijden, van hen, die géén roman zullen maken, omdat zij wel 'weten' kunnen, maar 'zeggen' iets anders is, helaas...

Valery Larbaud: *Aux couleurs de Rome*

Bij deze bundel kleiner werk ook weer denkt men terug aan de Larbaud van 1913, de grote Larbaud van *Barnabooth.* Want hoe bekoorlijk het werk van deze schrijver zich ook telkens voordeed, in wezen bleef hij de 'schrijver van één boek', en men zocht nieuwe avonturen van Archibald Olson Barnabooth, milliardair, van Zuid-Amerika afkomstig, maar groot reiziger over Europa, geheel als Larbaud zelf, groot europees intellectueel.

Toen *Barnabooth* in 1913 in zijn volledige vorm verscheen (er waren minder indrukwekkende voorproeven van geweest,

zoals de *Poèmes d'un Riche Amateur*, met een overigens alleraardigste biografische inleiding door een z.g. heer Tournier de Zamble, nu onvindbaar helaas...) dacht men in parijse literaire kringen dat de grote schrijver van de nieuwe generatie er wàs: degeen die de Gide zou zijn van de generatie, tien jaar jonger dan Gide. Wat heeft Larbaud belet deze belofte te vervullen, of liever, daar niet meer van een belofte sprake kan zijn - er zijn schrijvers die gerust mochten toestemmen van het leven beroofd te worden als zij één *Barnabooth* van de Muzen cadeau gekregen hadden-, wat bewoog hem zich daarmee tevreden te stellen, en zich voor de rest van zijn leven te wijden aan vertalingen, aan essayistisch werk, aan kleine rêverieën, aan altijd meesterlijk geschreven monologues intérieurs en andere novellen, die niettemin toch maar zwakke weerklanken leken van *Barnabooth*? Er bestaat een theorie, dat het in de grond Larbaud's ziekelijkheid was, zijn altijd zwak en bedreigd gestel, dat hem belet heeft zich nog completer te realiseren. Het is mogelijk; deze reden althans heeft hem nu nagenoeg tot zwijgen gebracht. Want ook deze nieuwe bundel bestaat uit ouder werk, tot dusver vaak in de meest onbekende tijdschriften verspreid.

Larbaud's vriend G.-Jean Aubry, vertaler en vriend van Conrad ook, aan wie men eens de belangrijkste gegevens omtrent Larbaud danken zal, want hij was de laatste jaren zo'n beetje zijn Boswell en Eckermann, Aubry beweert dat Larbaud eigenlijk alles gedaan heeft om onbekend te blijven. Hij werkte altijd aan drie of vier dingen tegelijk, en zijn ontdekkingen-voor-Frankrijk van vreemde literaturen, zijn voortreffelijke vertalingen van Samuel Butler ook, verdrongen het oorspronkelijke werk dat hij op zijn programma had staan. Zo zullen wij wel nooit het aangekondigde vervolgje van *Barnabooth* krijgen: de *Dernières Nouvelles d'Alabona*, waarvan de titel ons toch reeds met zoveel plezier vervulde; zo zullen wij ons alleen maar met onze eigen fantasie moeten zien te bevredigen bij die andere veelbelovende titel: *Violettes de Parme.* Zal zelfs *L'Amour et la Monarchie*, dat onlangs nog zo her-

haaldelijk door de *N.R.F.* werd aangekondigd, en waarvan althans vaststaat dat Larbaud er grote stukken van geschreven heeft, ooit voltooid in onze handen komen?

Men weet - of neen, men weet natuurlijk niet - dat Larbaud voor Nederland nagenoeg een onbekende gebleven is. Deze eersterangs-schrijver, niet alleen superieur aan de bewonderenswaardige Duhamels en de verrukkelijke Maurois', maar vooral veel minder vervangbaar dan zij (waarmee ik bedoel dat bij uitblijven van een Duhamel of Maurois zonder enige twijfel een andere Duhamel of Maurois zou zijn opgestaan, wat men van Larbaud niet zeggen kan), deze 'elite-figuur' bij uitstek, wordt in de bij ons verschijnende gidsjes voor franse literatuur met ineptheid behandeld. In één zo'n gidsje van een z.g. deskundige, zag ik *Barnabooth* geplaatst in een reeksje slordig genoemde franse boeken over Amerika(!), zo ongeveer alsof het een niet onaardig derderangs-bundeltje betrof in het genre van Luc Durtain. Maar gevoel voor qualiteit is nooit ons fort geweest, zelfs niet het fort van hen die zich specialiseerden in de literatuur die dat gevoel in de eerste plaats vereist, de franse. Enkele Hollanders hebben met moeite Barrès leren erkennen, sedert kort is Gide bij ons bekend geworden (vooral na zijn 'bekering' tot een politieke partij, wat hem in de actualiteit bracht) en met hoeveel achterdocht werd deze grote schrijver, wellicht de grootste levende van Europa, niet jaar in jaar uit eerst bij ons 'gewogen en te licht bevonden'. Larbaud, de bescheiden, de zachte, de zich verschuilende Larbaud, heb ik door literaire krullenjongens bij ons horen versmaden als een 'decadente slappeling, waar je niets aan hebt'. Qualiteit, finesse, schijnt bij deze lieden alleen binnen te smokkelen achter reclame voor voetbal en stierengevechten, als bij Henry de Montherlant. Niet lang geleden nog heeft een zeer authentiek dichter een oordeel over Larbaud uitgesproken in een blad nog wel dat speciaal voor de 'sanering' van onze critiek werd opgericht, zoals men alleen zonder verbazing zou hebben gehoord in de literaire rubriek van het apeldoorns advertentieblad. Deze ernstige geest,

altijd erop uit de Wereld-Letterkunde uit andermans critieken te leren kennen, baseerde zijn oordeel op de geringste prestatie die er van Larbaud bestaat, een bundel opstellen over engelse literatuur, en signaleerde daarin een opstel dat niets nieuws bracht na een ander opstel door een engels deskundige gepresteerd. En zie daar: weg met deze Larbaud! de goede man 'vertrouwde hem niet meer'. Dat in dezelfde bundel toch een voortreffelijk essay over Joyce's *Ulysses* voorkomt, een van de eerste die erover geschreven werden en waarvan onze belezen critiekenlezer vergeefs het 'duplicaat' zou zoeken, is een bijkomstigheid.

G.-Jean Aubry, een lezing over Larbaud houdend, betitelde deze: *Un nouveau cas Stendhal.* Hij bedoelde daar in de eerste plaats mee, dat Larbaud, evenals Stendhal bij zijn leven voornamelijk door vrienden en een elite van lezers bewonderd, in de toekomst een van de onmisbare 'klassieken' zou kunnen blijken te zijn. Inderdaad, want er zijn weinig boeken die zozeer 'uit de rij springen', die met zoveel lichtheid zo diep weten te zijn, die zo compleet en verfijnd tevens de gevoeligheid van een bepaalde tijd samenvatten, als *Barnabooth.* Wat vóór de oorlog in Europa bestaan heeft aan cultuur, aan 'loisir', aan intellectuele en artistieke geneugten naast 'le vain travail de voir divers pays', heel de 'bloem van de bourgeoisie', de melancholie van een materieel toch ongekwelde jeugd, het streven man van de wereld, cosmopoliet, reiziger en lettré, zo'n beetje avonturieren mandarijn tegelijk te zijn, vindt men op weergaloze manier samengevat in dit meesterwerk. Wil men de Kitsch van de 'Grootstad', de smakeloze overdrijving van dit alles, met pretenties Dostojevsky te verbeteren, het millionnairsleven dat de armen van geest overbluffen moet, men leze het bij ons zo populaire, zo bewonderde *Christian Wahnschaffe.* Wil men ditzelfde voor lieden met smaak, bovendien inzake literatuur behept met het oordeel des onderscheids, men leze *Barnabooth.* Het ene is oppervlakkig en kinderachtig in zijn quasi-diepe geweldigheden, het andere diep en van een absoluut eersterangs-zuiverheid in zijn iro-

nische gevoeligheid, het verantwoorde werk van een der meest authentieke ‘grote Europeanen’ die de wereldliteratuur bezit. Crammon, als sympathiek Lebemann, tegenover Gaëtan de Putouarey, ik moet er niet aan denken!

Maar er is méér overeenkomst, er is, door één kant van hun wezen, zelfs een grote verwantschap tussen Larbaud en Stendhal. De *hevig*-romantische kanten van Stendhal, de liefde voor bloedige verhalen vol ‘energie’, de kant waaruit zowel Julien Sorel als de *Chroniques Italiennes* zijn voortgekomen, ontbreken bij Larbaud bijna geheel. Hij is een Stendhal uit minder ‘gespannen’ tijden, sceptischer nog, maar veel zachter, meer bevracht misschien door een gecompliceerder cultuur. Een Stendhal die verzen geschreven heeft; dat geeft misschien wel het best aan wat het voornaamste verschil is. En die verzen - wonderlijk genoeg! - dankten hun uiterlijke vorm aan de rhetorische Walt Whitman. Maar de liefde voor Italië, het temperament à la Mozart en Cimarosa en met niets ‘wagneriaans’ er in, de zelfspot à la *Henri Brulard*, de altijd waakzame curiositeit voor de dingen van de kunst, van de diverse landstreken en van het leven, het *plezier* in leven, daarin behoort Larbaud onmiskenbaar tot de familie van Stendhal, en op de innigste wijze.

Ziet men hem uitsluitend als de schrijver van *Barnabooth* bovendien, dan doet men hem onrecht. Hij heeft typisch lettréwerk geleverd, waarvoor geen Larbaud nodig was, als de edities van Maurice Scève en andere 17e-eeuwers, als de opstellen in *Technique.* Maar zijn reisschetsen in *Jaune*, *Bleu*, *Blanc* behoren tot het beste wat op dat gebied werd geleverd, en de ‘filosofie van de reis’ leeft er heel wat meer in dan in de muzikale artistiekheid bijv. van een groot reiziger als Loti. De theorie dat Larbaud meer intelligent zou zijn dan artistiek, is als al deze onderscheidingen, grof en onjuist: hij is kunstenaar tot in de vingertoppen, haast te veel kunstenaar, alleen bestáát voor hem de intelligentie, wat tenslotte ook het essentiële verschil maakt tussen een Barrès en een Loti. Zijn gevoeligheid voor het onvolgroeide wezen, ook in de vrouw, een

tegelijk kameraadschappelijke en geraffineerde, kinderlijke sensualiteit heeft ‘juweeltjes’ geleverd in *Enfantines*, in *Fermina Marquez*, op gecompliceerder manier in de novelle *Beauté*, *mon beau souci* ook. Bestaat er in de hele franse literatuur completer zelfanalyse in een zo verfijnd vermakelijke vorm, zo persoonlijk ondanks de ironie à la Laforgue, als *Le Pauvre Chemisier*? De twee verhalen *Amants*, *heureux amants* en *Mon plus secret conseil* zijn de rijkste en subtielste voorbeelden van ‘monologue intérieur’, die ik ken, de meest adequate toepassing van dit genre, in smaak en techniek superieur aan Dujardin, Schnitzler, Joyce. Niet gecompliceerder, eerder minder gecompliceerd, minder veruiterlijkt, ‘klassieker’ van ontwikkeling, maar *juister*, natuurlijker en vollediger berekend op dit innerlijke accompagnement van wat tegelijkertijd gebeurt. In de nieuwe bundel *Aux Couleurs de Rome* vindt men één verhaal dat, hoewel strakker en soberder van factuur, toch nog geheel hierbij aansluit: *Tan Callando.* En de hoofdpersonen in deze kortere intieme drama's zijn, als gezegd, in de eerste plaats dierbaar aan de Larbaud-bewonderaar, omdat zij broers en neven zo niet dubbelgangers zijn van Barnabooth. Is Joanny Léniot uit *Fermina Marquez* niet een caricaturale drager van wat Barnabooth' jongenseerzucht had kunnen zijn? Zijn de min of meer volwassen jongelieden uit de andere verhalen: Marc Fournier, Felice Francia, Lucas Letheil, de André zonder achternaam zelfs uit *Tan Callando*, niet vervangers van hem zonder meer? En de duidelijkste overgang van Barnabooth naar Larbaud zelf vindt men in het verhaal dat het meesterstuk is van deze nieuwe bundel, het haast al te precieus geschreven en niettemin zo levend gebleven, zo innemende *Une Nonnain.*

Want ondanks zijn franco-italiaanse gevoeligheid voor de lenige en welluidende zin, weet Larbaud er bijna altijd de bekoring van de primitieve opwelling in te houden; ook als zijn proza stylistisch het al te verzorgde nadert, het stolt zelden, het krijgt niet die gala-flonkering die men zo vaak aantreft in het werk van stylisten als bijv. Henri de Régnier. Het grote

gevaar van Larbaud is dat hij in het ‘bavarde’ terechtkomt. ‘Bavard’ is bijv. *Allen*, en een sierstukje zonder enige werkelijke noodzaak, in deze bundel, het compliment over *Denise* van Jean Royère. Een tot opstel uitgedijde maxime is *Actualité.* Maar verder, met hoeveel genot herkent men de qualiteiten van Larbaud's schrijverschap zelfs in wat uitvoerige fantasieën als *Le miroir du café Marchesi* en *Le Vaisseau de Thésée.* Zodra hij de lettré in hem weet te beheersen, heeft hij veel wil van deze lettré. Als deze grootse tijd, waarin het rumoer niet aflaat, hem niet ‘gebruiken’ kan, laten zijn vrienden alvast een Larbaud-museum aanleggen met het opschrift: ‘Schatten voor als de Grofheid voorbij zal zijn’.

Jef Last: *De Spaansche tragedie*

Ik geef mij rekenschap dat het een ‘netelige taak’ is om in een onverdacht indisch blad een ietwat uitvoerige bespreking te geven van dit m.i. uitstekende werk. Jef Last immers is communist - wàs het althans, eer hij met de partij brak; is nu, zoal niet trotskist en in dat geval volgens partij-logica op slag fascist, op zijn zachtst gesproken toch nog altijd goed ‘rood’, en dùs ‘misdadiger’, en dùs natuurlijk niet in staat een goed boek te schrijven of zo.

Gelukkig is het niet onvermijdelijk om als vrije ‘bourgeois’, zelfs in de kolonie, aan dergelijke dwangbegrippen te laboreren. Er is maar één soort lieden, waarover men uitsluitend dient te schrijven om ze aan de kaak te stellen: de nederlandse landverraders die nu reeds bezig zijn onze Anschluss voor te bereiden. Maar ik moet schrijven over Jef Last en niet over de reportage van Den Doolaard, *Het Hakenkruis over Europa.*

Jef Last dan, als strijder onder de spaanse regeringstroepen van zijn Nederlanderschap vervallen verklaard, door de communistische partij voor renegaat gescholden en - niet alleen figuurlijk - met paarden vuil bestookt, blijft niettemin hollands

schrijver. Sterker, hij neemt in dit ‘spaanse’ boek een hogere rang in onder de hedendaagse hollandse schrijvers dan tot dusver het geval was. M.a.w. dit is het beste, het echtste en tegelijk het best geschreven boek, dat hij ons tot dusver gaf. Het belangrijkste wat de stof betreft, en het boeiendste, maar ook: zo meeslepend en als vanzelf goed geschreven, dat het zijn vorige, altijd min of meer kunstmatige productie achter zich laat.

Jef Last debuteerde - en altijd min of meer jeune-premier-achtig - met korte verhalen en zogenaamde kleine romans. Een enkel kort verhaal, als *Lachgas* in de bundel *Marianne*, wees op eigen talent, maar altijd was er veel bij dat geïmporteerd leek, niet alleen wat de stof maar vooral wat de procédé's betreft. Een zogenaamde roman als *Partij Remise*, die als toonbeeld moest gelden van nederlandse revolutionnaire kunst, rook uren in de wind naar zijn duitse en russische mode-voorbeelden en bleef bovendien, daarmee vergeleken, aanmerkelijk zwakker. De proletarische roman, die altijd voor minstens 50% leerboek schijnt te moeten zijn, vond niettemin inderdaad in dit *Partij Remise* bij ons nog zijn beste vertegenwoordiger. Maurits Dekker bracht naast Last, met een wellicht veel gedrevener schrijverstemperament, revolutionnaire kunst voort, maar Last bleef ‘zuiverder type’ want zuiverder in de leer. Wanneer hij er zich op beroept, dat hij in zijn reportage *Stalen Fundament* toch reeds critiek op Sovjet-Rusland leverde (een critiek die bovendien door de een of andere partijpolitieagent geschrapt of besnoeid werd), dan is dat toch maar in zéér bescheiden mate waar.

Last schreef verder partij-lyriek, die, als poëzie uiterst zwak en vaak meer dan goedkoop, als strijdliederen soms goed dienst moet hebben gedaan. Zo parodieerde Nietzsche om zich te amuseren dagenlang de ‘vlammende vrijheidspoëzie’ van Freiligrath; zo is de militante poëzie van de jonggevallen Körner, vrijheidsdichter ook en nachtruiter van Lützow, voor het grootste deel literair kaf (kaf drijft langer op de wind!); zo was de franse nationalist Déroulède, nog goedkoper dan Last,

ook tweemaal zo meeslepend wat het ‘effect’ betreft; zo werd de Commune-zanger Camille Pottier (die o.a. de woorden schreef van de ‘Internationale’) vergeten, hoewel de sfeer van zijn poëzie èn authentieker aandoet èn vaak minder goedkoop is dan die van Déroulède.

Vervolgens schreef Last zijn beroemde *Zuiderzee*, waarin uitstekende gedeelten staan: alles wat over ‘de jongens’ gaat - naast zeer slecht verwerkte: het cijfermateriaal - en volkomen mislukte: de bourgeois-ingenieur en de freule, zijn verloofde. Toen ik hem eens vroeg waarom hij deze laatsten zo oppervlakkig en eenzijdig had in elkaar geflanst, zei hij: ‘omdat die me ook niet interesseerden’. Het is géén opvatting voor een romancier. Met wat meer romanciersbelangstelling ook voor zijn bourgeois-personages (Last zelf haalt graag Tolstoï aan) zou hij, door de nu braak liggende terreinen van zijn *Zuiderzee* om te werken, van dat boek nòg een compleet goed boek kunnen maken. Zijn *Huis zonder Vensters* - na zijn kennismaking met Gide, en sterk onder diens invloed geschreven - lijkt mij heel wat minder, en vooral: minder overtuigend. Toch schijnt de goede verstaander ook daar heel wat critiek op de partij in te kunnen savoureren. Literair gesproken geef ik de voorkeur aan de uitstekende afrikaanse tafrelen die hij wist te realiseren in het verhaal *De Slaaf* (door Marsman en mij in *De Korte Baan* opgenomen).

Sinds ik Europa verliet, heb ik van Last's werkzaamheid niets meer vernomen. Ik wist dat hij spaanse brieven van het front had geschreven, die men algemeen goed noemde; ik zag een bundeltje daarvan in bij een kennis, maar verzuimde ze compleet te bestuderen. Thans las ik ze, in hun compleetste vorm, als pièce de résistance van dit nieuwe boek, *De Spaansche Tragedie*, voorafgegaan door een intelligente en absoluut eerlijke inleiding, en gevolgd door een terugblik, die zich ook met algemene kwesties bezighoudt. Op iedere bladzij vindt men de strijder, maar nu een, die het maximum van risico op zich heeft durven nemen. Jef Last, frontsoldaat, toont zich in zijn nieuwe boek overal de man, die de ‘vervloekte intellec-

tueel' André Gide, zijn bewonderde vriend, niet heeft willen afzweren. Na Gide, op geheel andere wijze overigens dan Gide, heeft hij tegen de communistische totalitaire methodes geprotesteerd. Het verschil is dat: tussen een oud man, die geen fysiek vechter meer kon zijn (noch ooit was), maar tienmaal verfijnder en intelligenter dan Last, en een jong man, altijd een beetje theatraal, au fond verwoed romantisch, maar actief, moedig, allesbehalve uitsluitend een intellectueel. En de moed waarmee Last zijn huidje heeft gewaagd, waarmee hij dus betaalde voor een zeker romantisch toneel, dat voor hem onmisbaar moet zijn om het leven te genieten, geeft hem recht op eerbied.

Met of zonder romantiek, hij deed de plicht, die hij meende te moeten doen, spontaner en dapperder dan menig ander. Het is dan ook opmerkelijk hoe weerzinwekkend een door de partij bestelde brochure als *Het geval Jef Last* door de journalist Nico Rost (pover scribent in alle opzichten, die zijn kracht erin zoekt een europese figuur, een figuur die in zekere zin het geweten van Europa belichaamt als Gide, de 'feuilletonschrijver van Franco' te noemen) naast *De Spaansche Tragedie* afsteekt. Dezelfde Rost schreef eens bewonderende aanprijzingen van Last's spaanse brieven! Het is verder even treurig maar leerzaam om te zien hoe een schrijver als Theun de Vries, vers toegetreden tot de partij maar zorgzaam in het veilige Holland gebleven, met lust en brio een voor de kameraden verstaanbare gijn verkoopt over dit boek. Als het is omdat Theun de Vries een lor van een revolutieroman schreef, *Eroica* geheten, met een Stalin voor Hollywood erin en de rest naar rato, dan worden deze lust en brio ook wel 'dieper' verklaarbaar. Maar als schrijver van *Stiefmoeder Aarde* had men wat meer intellectuele houding verwacht van deze 'talentvolle jongere'. Meeblaffen met de velen tegen de man alleen vereist altijd al een treurig karakter; maar het met zoveel lust te doen behoort tot het abjecte.

De eigenlijke inhoud van *De Spaansche Tragedie* is zo goed, omdat deze bladzijden niet meer geven dan wat de schrijver

kon verantwoorden: de lotgevallen van een soldaat aan het front. Nergens heeft men de indruk dat Last zich knapper voordoet dan hij is: zijn brieven moeten zich als vanzelf gevuld hebben met de stof die in zijn persoonlijk bestaan lag 'opgetast', en nooit nog schreef hij een zo natuurlijk en geladen proza. Wie dit voor propaganda en journalistiek aanziet, heeft niet genoeg van die beide soorten gelezen, en, om één voorbeeld te geven, hij legge hiernaast de reportage van de toch zo bekwame sovjet-journalist Ehrenburg: *No Pasaran*, om te weten waarom Last hem overtreft, en met welk ogenschijnlijk gemak. Alle ellende van de burgeroorlog vindt men hier, maar doorsneden door de meest oprechte levenslust, door de vreugde van de strijdkameraadschap en, ondanks alle afschuw, het vertrouwen van de geïmproviseerde soldaat die, door de intensiteit van zijn actie juist, van de zure en bittere walmen van het huisvaderspessimisme werd verlost.

Wat Last deed, deden vele anderen, maar hij had de gave er, tussen de bedrijven door, op authentieke wijze van te getuigen. (Sommige paragrafen uit deze brieven, als *Los Chicquetillos* de jochies) en *Pajaro negro* (de zwarte vogel) zijn ontroerende en meesterlijke kleine novellen. Vreemder nog, in zijn vertaling van een lang gedicht van Miguel Hernandez, *De jeugd van Spanje*, en in een korter eigen vers, *Aan een gevallen makker*, toont Last zich dichter als nooit tevoren. Het is jammer dat dit boek zo haastig en slordig werd gecorrigeerd: het wemelt van drukfouten, en op blz. 70 vindt men zelfs een hele alinea die van blz. 71 is weggelopen; ook slordigheden van taal kan men er veelvuldig in releveren, en niettemin handhaaf ik mijn mening dat Last nog nooit zo schreef, omdat goed schrijven eerst in de tweede plaats een zaak is van correct schrijven.

Heeft men bij voorbaat een onoverwinnelijke antipathie tegen al wat 'links' staat, dan moet men dit boek niet lezen. Het geloof en de geestdrift van Last voor zijn 'goede zaak' zullen dan wel voldoende zijn om alle verdere qualiteiten onzichtbaar te maken. Maar zelfs koppige buitenstaanders - die

deze naam werkelijk verdienen - zullen dit boek, als eenzijdig maar daarom eerlijk beeld van een van de bloedigste burgeroorlogen die de wereldgeschiedenis gekend heeft, met spanning lezen. Men bekijkt ook met een soort vertederde ironie het kaft, waarop, rood op zwart, de vorm van puntkogels en granaten samenvalt met die van kerkramen. Een paar onhandige maar suggestieve ‘auteurstekeningen’ begeleiden de tekst; op blz. 142 meen ik zelfs (door wie getekend?) het portret van el capitan Jef Last te herkennen, martiaal in zijn uniform, zoals men uit de grote oorlog de gekrabbelde portretten van de franse dichter Apollinaire heeft gekregen.

Het benieuwt mij of de man die dit doormaakte, die zich nu opnieuw vrij voelt, hierna in staat zal blijken nog wat ‘hoger maakwerk’ te leveren.

Constant van Wessem: *Slauerhoff-herinneringen*

Na het bijzondere nummer dat *Groot-Nederland* in het jaar van Slauerhoff's dood aan hem wijdde, is deze bijdrage van Constant van Wessem, voor zover mij bekend, de eerste in de ongetwijfeld lange reeks die nog volgen zal. Men kan niet zeggen dat Van Wessem onzin vertelt of zelfs maar onjuistheden; ook zijn karakteristiek van Slauerhoff is, zowel in grote lijnen als in details, zuiver; niettemin vraagt men zich af wat dit boekje toevoegt aan het psychologisch portret dat van deze ‘jonggestorven dichter’, de ‘geniaalste van zijn generatie’ en die in stijl en leven het meest ‘poète maudit’ was, reeds in omloop werd gebracht. Eerlijk gezegd, ziet het ernaar uit dat Van Wessem de jeugdverzen van Slauerhoff die onder zijn hoede berusten, vóórdat zij in de verzamelde dichtwerken zullen worden ondergebracht, eerst nog eens apart wilde uitgeven, en daarvoor een inleiding onontbeerlijk heeft geacht.

Dit boekje belicht - als altijd in zulke gevallen - de figuur van

Van Wessem haast evenzeer als die van Slauerhoff. Ik wijdde reeds een artikel aan Van Wessem, naar aanleiding van zijn tot dusver beste werk *Lessen in Charleston.* Er is iets vreemds met de literaire loopbaan en positie van deze man, die, ongetwijfeld met talent begiftigd, fijnvoelend en intelligent, van jongsaf zeer buitenlands georiënteerd, al spoedig een soort leidende positie kreeg - in bescheiden mate en uitsluitend als leider van tijdschriften der 'jongeren' - en toch, als onherroepelijk op het tweede plan geschoven, zich niet genoeg gewaardeerd voelt, om niet te zeggen miskend. Er is bij Van Wessem een nimmer slapende behoefte om aan te tonen hoeveel dingen hij in de eerste tijden reeds voorzien had, hoeveel daden hij reeds bedreef eer anderen eraan dachten; dat hij niet alléén was om te voorzien en dat anderen dezelfde daden met tienvoudige intensiteit bedreven, schijnt voor hem een tweede. Slauerhoff zelf zei soms geamuseerd: 'Van Wessem is nog altijd ontevreden omdat ik ook over piraten heb geschreven'. Men tekene hierbij aan dat Van Wessem, die later een voortreffelijke nederlandse uitgave van Oexmelin's boekaniersboek bezorgde, in die fameuze eerste tijd van het modernisme alleen wat onbeduidend proza had geschreven over plakplaatjesachtige piraten.

Dat hij nu deze oudere versies van een paar van Slauerhoff's later beroemde gedichten publiceert, naast oorspronkelijke jeugdpoëzie die ook als 'variant' aandoet, is op zichzelf natuurlijk best en zijn goed recht. Deze verzen zouden zelfs de voornaamste waarde van dit bundeltje uitmaken, ware het niet dat men ze binnenkort in een nog veel overzichtelijker verband (dat van de volledige gedichten) mag verwachten. Zó blijft het begeleidend proza van Van Wessem toch hoofdschotel; en er werd niet in vergeten - wat trouwens *waar* is! - dat Van Wessem een van de allereersten was om de grillige en slordige poëzie van Slauerhoff te erkennen en in te halen. Hij toont verder aan dat Slauerhoff's slordigheid tegelijk een uiterst raffinement was, dat deze dichter zijn verzen vaak omwerkte, dat wat slordigheid lijkt en zelfs *is*, in wezen

een bepaalde, zeer eigen aesthetica betekent. Maar dit alles is niet nieuw, noch een speciale vondst van Van Wessem; het behoort eveneens tot de reeds algemeen-geldende waarheden.

Om nieuwe dingen te zeggen, gaat Van Wessem het liefst terug tot Slauerhoff's eerste tijd, en vertelt kleine anecdoten - voorzichtig en gedempt - die op het karakter van de jonge Slauerhoff licht kunnen werpen. Als één persoon ons hier had kunnen inlichten, dan was het de Groninger Hendrik de Vries geweest, die werkelijk kameraad, 'landgenoot', mededebutant-dichter van Slauerhoff was, en de enige hollandse tijdgenoot wellicht die in die begintijd invloed op hem uitoefende. Maar De Vries zwijgt, geheimzinniger of voorzichtiger nog dan Van Wessem. Want toen ik Van Wessem voorzichtig noemde, vergat ik één onvoorzichtigheid: hij vertelt ergens dat Slauerhoff amoureuze bezoeken bracht, per fiets van Leeuwarden uit, naar de vele dochters van een dominee in J-d. Letterkundigen zijn onergdenkend, beschouwen literatuur van huis uit als aan het werkelijke leven onttrokken. Laten zij oppassen: één ellendeling kan voldoende zijn om voor een tegelijk hypocriet en op het smerigste belust publiek dergelijke 'hints' na te gaan en met een in verdachtmaking getrainde slimmigheid te 'duiden'. Een plaatsje J-d, per fiets bereikbaar vanuit Leeuwarden, een dominee met dochters die daar nu een kleine 20 jaar geleden woonden, dat is niet erg moeilijk uit te vissen. Laten die dominee, die dochters, Slauerhoff's as in zijn urn, en Van Wessem in levenden lijve toch oppassen! En laat Van Wessem niet zeggen dat hij met-dat-al niets ergs bedoeld heeft, want waarom, nietwaar, wáárom dan in duivelsnaam een J gezet en een d met een streepje daartussen? Wáárom dan niet in alle onschuld de naam van dat plaatsje wèl voluit geschreven?...

(Ik kan aan deze jeugdlotgevallen de onschuldige anecdote toevoegen, hoe Slauerhoff het eens waagde een dure dichtbundel te kopen - het was *De Belijdenis van de Stilte* van A. Roland Holst - en hoe het hele huis toen de weinige bladzij-

den natelde die zoveel gulden gekost hadden en hem om zijn ‘bekochtheid’ hoonde.)

Slauerhoff zelf was beter geïnspireerd toen hij, zoals Van Wessem per voetnoot meedeelt, zijn ‘intiemste’ verzen niet voor publicatie vatbaar achtte. Er huisden, in deze piraat, inderdaad grote burgerlijke wantrouwigheden. Hij wist trouwens maar al te goed hoe zijn onberekenbaar en lastig karakter hem overal vijanden had gemaakt, en hij was te gevoelig en dus te kwetsbaar om zich in het gehalte van deze vijanden te vergissen. Nergens heeft Van Wessem juister woord over hem geschreven dan dat geen van ons vermoedelijk weet hoe bitter deze man heeft geleden.

Ik weet het misschien wel, - hoewel hij ook mij, die hij in een van zijn laatste geschreven opdrachten zijn ‘leste en beste vriend’ noemde, ertoe brengen kon ruzie met hem te krijgen. Maar de tijd voor een werkelijk eerlijke, complete biografie lijkt mij nog lang niet gekomen. Daarom ook blijft dit bundeltje van Van Wessem, hoe aardig ook in sommige opzichten, in eerste en laatste instantie een prutsboekje. De belangrijkste onthulling erin is: dat Slauerhoff zich al heel jong een jaar jonger noemde dan hij in werkelijkheid was (hij is dus op 38-jarige, niet op 37-jarige leeftijd overleden). Waarom deed hij dat? Ik waag de gissing dat hij, onder de jongere dichters van dat ogenblik, niet een jaar ouder wilde zijn dan bijv. Marsman. Alweer waarom? Misschien omdat het zijn zelfvertrouwen geschokt zou hebben als hij niet, zoals zijn voorbeeld Rimbaud, hoogstens een 19-jarig dichter was geweest, en niet een 20-jarig. Zulke bedenkingen, meer intuïtief overigens dan overwogen, waren voldoende voor hem om kleine oneerlijkheidjes te begaan, die bovendien immers altijd meer mystificatie waren dan leugen.

Ik wil dit artikel besluiten met één aanduiding. In het relaas van een oud moordgeval trof ik eens het portret aan van een dentist die zijn vrouw en schoonzuster tyranniseerde en o.a. de gewoonte had om, wanneer hij gapen moest, als een tijger te brullen. Terwijl ik dat las, ging als een schok door mij heen:

Slauerhoff. Er is natuurlijk maar een zéér eenzijdig verband. Die dentist had niets van Slauerhoff's onmiskenbare genialiteit, die dentist zal, wanneer hij geleden heeft, op een heel wat primitiever wijze geleden hebben dan de vrouwelijk-gevoelige 'piraat' die de schoonste nederlandse verzen schreef van zijn generatie. Maar vul die ene trek met al dat andere aan, en men heeft toch zoiets als een 'sleutel'.

Het jeugdportret, dat aan dit bundeltje toegevoegd werd, heeft ook een zeker belang, al lijkt het mij te fors, te uitsluitend boers om zelfs toen werkelijk te hebben geleken. Slauerhoff had een merkwaardig gezicht, niet alleen a-symmetrisch, maar in zichzelf tegenstrijdig. Bovendien kan men er bij fantaseren dat het nog zo gek niet was wat hij van zichzelf zei: 'Ik voel me soms een gereïncarneerde Chinees'. Men kan er ook iets russisch in zien: een jong russisch boerendichter, met mongools bloed waarschijnlijk. Men kan er ook een friese burgerjongen in zien, nogal provinciaal aangedaan, zo met zijn hoed en stok, en helemaal geen dichter, maar apothekersleerling of onderwijzer. De revelaties van zo'n portret beginnen meestal als de bekijker weet met wie hij heeft te maken. Ook Rimbaud had een jonge landloper kunnen zijn met niets dan wat lef en loosheid.

Dichterschap en werkelijkheid
Geïllustreerde literatuurgeschiedenis van Noord- en Zuid-Nederland en Zuid-Afrika, onder redactie van W.L.M.E. van Leeuwen

Na dr J. de Vries en J. Greshoff, na dr N.A. Donkersloot, na zijn eigen vele proeven op dit gebied, waarvan hier slechts genoemd worden *Drift en Bezinning* en *Korte schets van de ontwikkelingsgang der Nederlandse Letterkunde*, geeft Van Leeuwen deze tot op heden bijgewerkte literatuurgeschiedenis, de eerste grote geïllustreerde sinds het werk van Ten Brink.

Ditmaal echter kwam hij uit als ‘redacteur’ en met vijf medewerkers.

De plaatsruimte veroorlooft mij niet in het werk van elk dezer heren uitvoerig te treden. Zij, die de oudere gedeelten te behandelen kregen, hadden meer houvast dan de lateren; waar Van Leeuwen (1880 tot heden) de blunder had kunnen begaan Querido boven Van Schendel te stellen, was bij voorbaat uitgesloten dat dr Karsemeijer (17e eeuw) Jan Vos boven Hooft zou verkiezen. Enige personages, die nu eenmaal zo prettig als mijlpaal dienst doen, als de m.i. ellendige Van Effen, kunnen ook niet uit het verband worden weggelaten. Zo bestaat het werk ten opzichte van de oudere tijdvakken uit rekening houden met enige ‘laatste inzichten’ en het opstellen van een zo goed mogelijk gesteld en duidelijk overzicht, waarin de hoofdfiguren niet door bijzaken worden verdrongen. In dit opzicht hebben zowel dr Moller als dr Karsemeijer en dr Staverman zeer wel voldaan en dus in een niet gering deel bijgedragen dit boek tot een goed en bruikbaar geheel te maken. Aan de stijl en wijze van behandeling van dr Karsemeijer zou ik de voorkeur geven en de bijzondere bewondering van dr Staverman voor Potgieter kan ik geenszins delen, maar tenslotte zijn dat details. Multatuli krijgt wederom niet de plaats die hem toekomt, ware het slechts omdat dr Staverman tot de goed-hollandse vernuften behoort, die een vermeende ‘grotere fijnheid’ in Potgieter eren en een onmiskenbare onleesbaarheid daarvoor tot diepere kunst opvijzelen. Voor dr Staverman is Potgieter trouwens onze tweede auteur na Vondel; dus basta.

Van Leeuwen, die de moeilijke taak had èn compleet te zijn (immers, de literatuurhistoricus mag niet zijn persoonlijk oordeel laten overwegen) èn te schiften (want hij kan ook niet volstaan met Brinkman's *Repertorium* over te schrijven), heeft zich ook ditmaal over het algemeen uitstekend daarvan gekweten. Hij is trouwens reeds een veteraan op dit gebied, die ieder paadje, boom en struik in het woud onzer hedendaagse letteren nu wel moet kennen. Toch zal ook dit boek

eerst een betrekkelijke volmaaktheid kunnen bereiken na enige herdrukken. Het is trouwens of het telkens herschrijven van ongeveer dezelfde waarde-oordelen en bio-bibliografische gegevens Van Leeuwen parten heeft gespeeld; wat de bijzonderheden betreft heeft hij zijn oudere overzichten natuurlijk behoorlijk bijgewerkt, maar in zijn karakteristieken is hij hier en daar, inplaats van vaster en preciezer, juist losser, slapper geworden, en op enkele plaatsen staat een verschrijving die verwonderlijk is bij iemand met een zo groot gevoel voor indelingen en verhoudingen, kortom: voor orde.

Hier en daar zijn deze slordigheden veroorzaakt door overmaat van sympathie, bijv. wanneer hij Johan de Meester's *Zeven* V*ertellingen* 'bijzonder prachtig' noemt, wat een beetje kinderachtig uit de toon valt, of wanneer zijn geestdrift voor Marsman's *Angèle Degroux* hem dat boek 'Europeesch' doet noemen, op een wijze alsof Slauerhoff bijv. daar nog lang niet aan toe was. Het sympathieke van Van Leeuwen is, dat men bij hem voelt, waar de persoonlijke verhouding tot een schrijver de literatuurhistoricus even in de hoek zet: dat is bijv. ook het geval met Ter Braak, niet (ondanks alle bewonderende termen) met Slauerhoff. Bij Vestdijk bezondigt hij zich aan het tegenovergestelde door opeens te *voorspellen* dat diens boeken 'na enkele jaren vergeten zullen zijn', - waar hetzelfde van ettelijke andere figuren *niet* gezegd wordt: van de 'sympathieke, heldere romans' van Den Doolaard bijv., die er pal op volgen.

In het samenvatten van een beweging is Van Leeuwen nog het gelukkigst: sommige groepsverbanden uit de laatste tijd heeft hij zeer pakkend en helder weergegeven. Toch heeft hij een gevaar, dat *zijn* taak juist dreigde, niet altijd weten te vermijden; door zijn vrees de een of ander tekort te doen wellicht, vertonen enkele paragrafen een opstopping van niets-meer-zeggende namen. Maar hoe dit euvel te verhelpen, niet in een kleiner boek, maar in een werk als dit, zou ik niet weten te zeggen.

Een enkele maal is hij - althans schijnbaar - met zichzelf in te-

genspraak, bijv. waar hij de jongste generatie (blz. 240) ‘vitalistisch, koel en blasé’ noemt, en iets verder (blz. 256) de oorlogsgeneratie ‘strijdbaar, waakzaam en vroom’. De korte (slag-)formule is dan ook zijn fort niet; maar lees hem verder, en hij maakt het goed: blz. 257 bijv. geeft van de oorlogsgeneratie een voortreffelijke ontwikkelingsgang in betrekkelijk weinig regels.

Het is ook een beetje zonderling, als van iemand die op blz. 260 medeoprichter van een tijdschrift heet, op blz. 266 beweerd wordt dat hij ‘al heel spoedig toetrad’ - dat moet inderdaad al héél spoedig zijn geweest! - en een paar regels lager, van dezelfde, dat hij ‘van nature... de natuurlijke intelligentie’ bezat, die een ander zich ‘met moeite veroveren’ moest - alsof die andere zijn intelligentie dus *niet* van nature bezeten had! Verder heet deze auteur Freud te verwerpen, wat onjuist is - hoewel Van Leeuwen het waarschijnlijk heel goed bedoelt: nl. dat hij in zijn eigen literaire werk tot de psychologie à la Freud geen toevlucht nam. Dergelijke kleine verslappingen van stijl komen, meen ik, in *Drift en Bezinning* en de *Korte Schets* minder voor dan hier.

Niet om te vitten, voorwaar, maar om te helpen dit werk, dat het alleszins verdient, voor een herdruk nog beter te maken, laat ik hier enige schoolmeesterijtjes nog volgen.

Blz. 237: Van Dèr Mouw verschenen in 1934 geen ‘jeugdverzen’, maar nagelaten verzen die zijn jeugd betroffen; blz. 245 heet *Hélène Marveil* ‘Merveil’; Geerten Gossaert heet niet Gerritson maar Gerretson (blz. 248); blz. 259 klinkt ‘van hun door hen verfoeide voorgangers’ wel erg hortend; blz. 262 wordt Hendrik de Vries' bundel ‘Nerga’ genoemd in plaats van *Nergal*; de ‘dichter’ Blijstra moet zijn eerste gedicht nog schrijven (blz. 270) en op dezelfde bladzij wordt de dichteres Landheer bij verrassing Veldheer, wat toch iets anders is; Halbo Kool werd Koel (blz. 271), een bladzij verder vindt men een ‘aanvankelijke’ invloed van Van Ostaijen in een ‘aanvankelijk’ vrij-vloeiende poëzie, wat lelijk is. Op blz. 276 heet Seerp Anema ‘Amema’; blz. 279 verliest ‘Boris Robazki’ een t in zijn

naam; blz. 281 is ‘Tai Aage Moro’ ook wat kwijt en ‘Henriëtte Eyk’ haar ‘van’, terwijl ‘Beb Vuyck’ een c te veel kreeg. Maar natuurlijk weet Van Leeuwen dit alles even goed als ik, en meer dan een waarschuwing tegen het drukfoutenduiveltje wil deze lijst niet zijn.

Dr J.A. Goris heeft de vlaamse literatuur beschreven, in een stijl die naast een vlaamse en precieuze omslachtigheid menig aardig staal geeft van een soort franse bezielde rhetoriek. Zijn karakteristieken zijn minder helder dan die van Van Leeuwen, zijn overzichten minder precies; toch heeft ook hij lang niet onverdienstelijk werk geleverd. Dat hij Van de Woestijne boven Gezelle stelt, zij hem vergeven, maar dat hij het nodig acht, in een literatuuroverzicht als dit, ongeveer al het werk van Streuvels na te vertellen, moet aan aberratie te wijten zijn. Toussaint van Boelaere wordt door hem m.i. overschat, maar vele jongeren nog heel wat meer; ook hier tieren de namen soms al te welig, en daarnaast is een dichter van de eerste rang als Jan van Nijlen, ondanks het goeds dat dr Goris van hem zegt, weer veel te weinig geëerd. Voor Elsschot schijnt hij meer te voelen, maar is het roomse deugd die hem een van diens beste werken, *De Verlossing*, eenvoudig deed verzwijgen?

Aan Paul van Ostaijen doet hij alle recht wedervaren, maar het spookachtige van diens dood bracht hem misschien tot de verschrijving Miavoye-Hantée voor Anthée (ik geef toe dat het oord voortaan zo zou moeten heten). Opmerkelijk is, dat dr Goris spreekt van het ‘tornado-tempo’ van Walschap; omdat dit wellicht een aanwijzing is hoe geheel anders de Vlaming een vlaamse bladzij in zich opneemt dan een Nederlander; hoe gedrongen en precies de laatste Walschap's stijl ook zal vinden, tot een ‘tornado-tempo’ brengt deze schrijver het voor zijn ogen waarschijnlijk niet.

Tenslotte behandelde prof. dr Besselaar de zuid-afrikaanse letteren, maar met zóveel warmte, dat hij een groot deel van de 14 bladzijden, die zijn overzicht inneemt, door propagandataal liet overstromen. Men verliest daarbij; juist omdat men

van deze wonderlijke en inderdaad wel uiterst levenskrachtige tak van de ‘dietse taalstam’ meer zou willen horen. De jongeren en jongsten van Zuid-Afrika vooral trekken onze belangstelling, want Celliers, Totius en Leipoldt kennen wij reeds uit onze H.B.S.-tijd. Ik herinner mij gedichten gelezen te hebben van F. van den Heever (in dit overzicht vind ik C.M. en Toon van den Heever maar niet F.), die indruk op mij maakten. Wij, Hollanders, weten inderdaad over het algemeen van deze literatuur niets, en het is te betreuren dat prof. Besselaar ons zo dringend aanmaant ‘dankbaar en scherp te luisteren’, maar zelf eigenlijk zo weinig vertelt. Men zal naar de boeken moeten grijpen, die hij in zijn literatuur-opgaaf vermeldt, niet alleen naar de werken van de Zuid-Afrikaanders zelf, maar naar uitgebreide gidsen daarover. *Dit* weinige kittelt onze honger en meer niet. Misschien is het ‘tactiek’ van dr Besselaar geweest.

De illustraties in dit werk zijn meestal goed, maar sommige zo erbarmelijk geretoucheerd, dat zij uit een herdruk zonder pardon dienen te worden verwijderd. Zo de monsterlijk-onherkenbare groep tegenover blz. 256, en de Slauerhoff-in-kimono daarachter, die evengoed de bokser Young Stribling had kunnen zijn. Daarentegen is de wonderlijke wijze, waarop Van Deyssel en Boutens aan de dis (tegenover blz. 244) de allure hebben aangenomen van personages in een caricatuur van Albert Guillaume, weer te amusant om niet te laten staan! Er is meer geks en lelijks onder de plaatjes, maar het geheel is toch ook op dit gebied zeer aanvaardbaar. In de reeks goedkope geillustreerde ‘standaardwerken’, die de uitgever De Haan nu reeds uitgaf, is dit, wat uitvoering betreft, niet het meest geslaagde, maar toch nog verre van verwerpelijk. En de inhoud maakt het boek - voor wie er niet méér van vraagt dan het wil zijn - tot een nuttig en prettig bezit.

André Gide: *OEuvres complètes XI, XII, XIII, XIV*

Met de vier laatstverschenen delen van Gide's volledige werken in deze vorstelijke en toch sobere uitgave is nog steeds het einde niet bereikt. Het 11e deel kondigt, in zijn tot dusver ongepubliceerde gedeelten juist, reeds Gide's meesterwerk *Les Faux-Monnayeurs* aan. Men vindt er bladzijden in uit het z.g. dagboek van Lafcadio (uit *Les Caves du Vatican*), die oorspronkelijk in *Les Faux-Monnayeurs* een rol zou spelen; en zowel in deze als in andere onuitgegeven bladzijden treft men Gide reeds aan in zijn vermomming van 'l'oncle' Edouard. Belangrijk op zichzelf zijn deze bladzijden niet, en van de pittoreske Lafcadio die men kende hervindt men hierin nagenoeg niets. De *Billets à Angèle* zijn een zwakke echo van de *Lettres* uit *Prétextes* (later zou deze poging tot wederopwekking van Angèle als lezeres van critische opstellen in briefvorm nog zwakker en onwaarschijnlijker herhaald worden in het blad *Vendredi*). In de voorrede tot Stendhal's *Armance* ziet men Gide met grote subtiliteit ontdekken wat nu, na de publicatie van zekere brief van Stendhal aan Mérimée, meen ik, geen geheim meer is; maar hem een redenering te horen ontwikkelen zelfs naar een bekend geheim, is nog een plezier op zichzelf. De voorrede opent hier een reeks brieven en opstellen, die reeds in de bundel *Incidences* verzameld werden en waarop ik hier dus niet hoef terug te komen. Een zeer groot stuk van dit deel wordt daarna in beslag genomen door de bekende studie over Dostojevsky. De inleider van deze verzamelde werken, Martin-Chauffier, kondigt daarna *Feuillets* aan, die in dit 11e deel echter ontbreken (zij werden eerst gepubliceerd in het 13e!). Dit eindigt met een niet zeer omvangrijk brok *Journal*, dat zich ook weer duidelijk begeeft in de richting van de dagboek-aantekeningen in verband met *Les Faux-Monnayeurs*, die door Gide afzonderlijk werden gepubliceerd als dagboek van die roman.

Na enkele pagina's *Caractères* vult die roman zelf dan het

hele 12e deel. Hier op *Les Faux-Monnayeurs* terug te komen, heeft weinig zin: zelden werd een werk van zo grote betekenis zo misverstaan, zo beknibbeld en door de platste en middelmatigste schoolmeesters van de franse critiek uit de hoogte behandeld; zelden ook werd zo overtuigend bewezen dat een werk van onaanvechtbare levenskracht en waarde zijn rol vervult dwars door een zee van dergelijk geschrijf heen. Als men de rol die dit boek in de europese literatuur is gaan spelen (ik noteer in het voorbijgaan slechts de zeer grote invloed die het had op Huxley's *Point counter point*, dat er zelf toch zo ver 'onder' bleef) - als men die rol, en de betekenis die het boek als *type* van roman zich als vanzelfsprekend verwierf, vergelijkt met de berg van critisch proza, die de 'teleurgestelden' eromheen hebben weten op te stapelen, dan krijgt men weer vertrouwen in de wezenlijke literaire waarden. Ik noteer hier overigens ook nog een gesprek dat ik eens met Slauerhoff had en waarin deze mij zeide werkelijk ernstig dit boek gelezen te hebben, maar zich te hebben moeten afvragen waar dat allemaal heenging en wat de schrijver er eigenlijk mee wilde. De veelzijdigheid van een Gide aan te zien voor een soort superieur gezwam was zeer tekenend voor het karakter, voor het soort talent ook, van Slauerhoff.

Gide's beroemde eerste brief aan zijn katholieke aanvaller Massis en een tegelijk kameraadschappelijke en verbeten polemiek met de subtiele André Rouveyre in een reeks van 4 brieven besluiten dit deel, waarin men toch liever het *Journal des Faux-Monnayeurs* had gevonden.

Dit nu opent het 13e deel - wat jammer blijft, omdat men het graag met de roman waarop het betrekking heeft, verenigd zou hebben gezien, maar de aesthetica van ongeveer even dikke delen moet zich daartegen hebben gekant. De z.g. bladzijden uit het dagboek van Lafcadio, die het eerste idee van de roman bevatten, werden hierachter weer gepubliceerd - ditmaal verrijkt met een *Identification du Démon* - hoewel men ze toch reeds in het 11e deel op hun juiste chronologische plaats gekregen had. Deze dubbele publicaties werken ietwat

verwarrend, en tenslotte was het toch beter geweest om het bij elkaar horende bijeen te houden. Zo zijn ook de door de delen versnipperde eerste bladzijden van wat later *Les Nouvelles Nourritures* zou worden, een niet erg dankbare lectuur; vermoedelijk zullen ook deze in een later deel voor de tweede maal gegeven worden, alsdan in hun definitief verband.

Het voornaamste stuk in dit deel wordt ingenomen door de *Voyage au Congo*; in het 14e deel vindt men het vervolg, *Le Retour du Tchad.* In Juli 1925 vertrokken met een missie van het ministerie van koloniën, wist Gide zelf niet, dat hij na zijn terugkeer een aanklacht zou publiceren tegen de uitbuiting der negers door de kolonisatie, maar toen later Schlumberger in een artikel in de *N.R.F.* hierin de eerste stap wilde zien naar zijn 'bekering' tot het communisme, wenste Gide 'beter te onderscheiden' en verwees naar oudere aantekeningen, in 1893-96 reeds op zijn afrikaanse reizen gemaakt, maar niet gepubliceerd, omdat hij toen meende, dat dit niet de taak van de kunstenaar was. Hoewel niet van zekere betekenis ontbloot, doet dit onderscheid er toch weinig toe, daar in zulke zaken nu juist alles van het publiceren afhangt. Het is bovendien opmerkelijk hoeveel zakelijker de grote auteur zijn Kongo-reis beschrijft dan de nog 'zoekende' kunstenaar, welbeschouwd, de landschappen poëtiseerde in bijv. *Amyntas.* Men vindt hier een nieuwe Gide, minder exclusief kunstenaar, en het 'multatuliaanse' in zijn figuur, dat echter in zijn uitdrukkingswijs altijd te beheerst, te 'raciniaans' zou blijven om in dat opzicht Multatuli ook maar te naderen. Maar in moed en geweten vinden deze twee werkelijk grote schrijvers (titel die men moeilijk kan geven aan bijv. een Romain Rolland) elkaar. Gide zou behoorlijke resultaten boeken, zonder daarvoor te boeten met een maatschappelijk verpletterd leven, maar zijn voornaamste waarde blijft zich dan ook elders bevinden dan in het kampioenschap tegen onrecht; evenmin als zijn latere openbaringen over Sovjet-Rusland zal men zijn Kongo-reis kunnen rekenen tot zijn beste werken als kunstenaar. Het 13e deel eindigt met een brok *Journal*, dat, vreemd genoeg, als laatste no-

titie brengt: ‘Achevé les Faux-Monnayeurs. - Départ pour le Congo.’ - en dat zich hier dus wel op een heel ongelukkige plaats bevindt. Aan het eind van het 11e deel (als men het 12e nu eenmaal als reeds te omvangrijk uitsluit) was het nog heel wat beter op zijn plaats geweest.

Achter *Voyage au Congo* werd het charmante cahier over de miereneter *Dindiki* ingelijfd; achter *Retour du Tchad* vindt men een reeks artikelen, opstellen, brieven over het verloop van Gide's aanklacht. Met kunst heeft vooral dit appendix niets meer uit te staan, maar het is boeiend en onmisbaar voor de kennis van de grote figuur van deze man, wiens getuigenis over Sovjet-Rusland in een verleugend en verpolitiekt Europa het laatste bewijs was dat men van hem zeggen kan (zoals men van Musset eens zeide, dat hij nooit gelogen had): ‘Deze althans heeft ons nooit bedrogen’.

Een stuk *Journal* en brieven (voor een groot deel reeds gepubliceerd in de bundel *Divers*) besluiten het 14e deel. Men voelt een zekere moeheid, het idee van de dood, het nawegen van de ouderdom. Maar men voelt ook - of is dit omdat men het weet? - dat een nieuwe activiteit op komst is, voor deze man, die op zijn minst *dit* met Goethe gemeen zal hebben gehad: dat zijn ouderdom even soepel als bewonderenswaardig was.

Jan en Annie Romein: *Erflaters van onze beschaving II*

Dr Jan Romein heeft de laatste tijd van zich laten spreken door zijn niet-benoeming tot hoogleraar. Deze niet-benoeming was in laatste instantie te danken aan de communisten, die hem niet zuiver genoeg meer vonden in de leer. Anderzijds was wantrouwen geopperd tegen zijn historische zuiverheid *omdat* hij marxist was; zodat men hier met het tragi-komische geval te doen kreeg van afweer, omdat een historicus te politiek en niet politiek genoeg gekleurd zou zijn.

Maar deze tragi-komedie wordt beschamend als de historicus er een is van het formaat van Romein: iemand die, na dit échec, waarvan de domheid zich tegen de 'kiezers' keert, zich alleen maar met meer klem van alle kanten en van de meest-bevoegde, heeft horen toeroepen dat hij de eerste historicus van Holland is na Huizinga. Het échec zelf zal hij zich moeilijk kunnen aantrekken, zelfs wanneer hij de politieke vervalsing van het geval niet meetelde en het zich uitsluitend op wetenschappelijk terrein dacht, want zó zijn nu eenmaal de manieren der gepatenteerde wetenschappelijken tegenover alles wat werkelijk uitblinkt. Zó hebben de weense geleerden een man als Freud behandeld, zó achtten de confraters een man als Pierre Curie het hoogleraarschap aan de Sorbonne niet waard, toen hij toch reeds prat kon gaan op een europese vermaardheid.

Een der bezwaren, die men tegen Romein heeft horen aanvoeren, was: dat hij een 'veelschrijver' zou zijn. Het is de man, die men tegenwerkt wanneer het er juist op aankomt hem aan een positie te helpen die rustiger studie mogelijk maakt, schijnbaar niet gegund om, *zonder* die positie, met eigen middelen in zijn levensbehoeften te voorzien: men speelt tegen hem uit waarvoor men hem juist had moeten sparen! En men houdt dan geen rekening met de qualiteit van sommige 'veelschrijvers', die nog altijd daverend superieur kan zijn aan de beperkte productie van vele 'weinigschrijvers'. Dit nu is ongetwijfeld het geval met Romein, *bewonderenswaardig* om zijn productiviteit, om zijn veelzijdigheid, om zijn altijd beheerste en verantwoorde, nooit suffe of banale geestesactiviteit. Men kan Romein toewensen dat hij minder hoefde te schrijven, men kan werkelijk, zonder zelf belachelijk te worden, niet betreuren dàt hij zoveel schrijft.

Een voorbeeld voor deze stelling is, in dit tweede deel van de *Erflaters*, het essay over Huig de Groot. Het is tegelijk het slechtst-geschrevene en het sterkste, meest suggestieve portret van heel de bundel. Vermoedelijk heeft Romein het geschreven met de haast die een sterke gedrevenheid, een werke-

lijke ‘bezetenheid’ door het onderwerp, vaak veroorzaakt; heeft hem later de tijd ontbroken het op de stijl te herzien. Op blz. 43 speelt hij in proza een altijd gevaarlijk want would-beliterair spel met een refrein: ‘De tijd vervliegt’. Stylistisch beoordeeld is deze passage volkomen mislukt; niettemin is wat hij te zeggen heeft zo belangrijk, dat de indruk van het essentiële ons bijblijft. In: ‘zijn politieke loopbaan, die voor hem weliswaar minder dramatisch, maar even tragisch zou eindigen als voor zijn voor hem onbereikbaar en onbruikbaar voorbeeld: Oldenbarnevelt’ (blz. 49) staat éénmaal ‘voor hem’ (dat de tweede maal dan nog zo akelig na ‘voor zijn’ komt) te veel. Maar op blz. 64 krijgen we een cacofonie van ‘hem’'s, waarin niet meer stylistisch maar gewoon als schrijffout een ‘hem’ te veel voorkomt: ‘Het is die kant van De Groot, die hem, ondanks, ja mede door zijn traditionalisme, dat hem met heel het verleden verbond, hem tegelijk, ondanks diens kritiek op hem, verbond met Rousseau’, enz. Het is duidelijk dat dergelijke zinnen, door iedereen en zeker door Romein, die elders toont sober en overwogen genoeg te kunnen schrijven, verbeterd zouden zijn na één rustige herlezing.

Maar wat doen deze kleine feilen ertoe, vergeleken bij de waarde van het complete ‘portret’? Men heeft veel over Huig de Groot geschreven, deed men het ooit zo begrijpend, raak en tot leven wekkend als hier? Dit essay, dat een voortreffelijke toepassing van de marxistische methode op een historisch personage betekent, is tevens wellicht het beste psychologische portret van Grotius, dat in het nederlands geschreven werd, ongetwijfeld superieur aan, bijv., het portret dat Busken Huet gaf. (De lust om de *Erflaters* te vergelijken met *Het Land van Rembrand*, waarop het misschien niet ‘rijmt’ maar dan toch zeker ‘contra-assoneert’, zal ons eerst verlaten in het volgende deel, als wij de 18e eeuw ingaan; in de eerste twee delen, 14e-17e eeuw, laat hij ons niet los.)

Deze boeken, waarin een zo weinig exotische, een voor velen misschien schoolse stof, met zoveel ‘maat’ (de schrijvers kondigden het in hun inleiding aan en hielden woord) werd be-

handeld, zijn niet alleen boeiend, zijn gezellig. Met dit laatste woord bedoel ik niets dat de minnaar van het wetenschappelijk-verantwoorde hoeft te verontrusten: ze zijn gezellig, met dien verstande dat alle kinderachtigheid, goedkoopheid, misvorming terwille van het 'begrijpelijke' uit deze gezelligheid gebannen werd; het betreft hier een gezelligheid voor volwaardige intellectuelen. De enige uitzondering hierop is wellicht het stuk over Louis de Geer, groot zakenman en oorlogswinstmaker, een beetje de Sir Basil Zaharoff van onze 'gouden eeuw', een 'erflater' ook, och natuurlijk! van onze beschaving, en niettemin iemand wiens grootheid men met meesmuilen door Romein ziet ontplooien. Afgescheiden van de 'diepere onbelangrijkheid' van deze erflater, wordt het een beetje komisch wanneer wij Romein op zijn bestaan een kleine administratie van 'dimensies' zien toepassen, ontleend aan de psychologe - beroemde *kinder*psychologe ook - Charlotte Bühler. Mag men een zo ernstig historicus als Romein hier verdenken van ironie? Zo ja, dan boet hij deze kleine fantasie door een marxistische verantwoording van de betrekkingen tussen Holland en Zweden, zó ernstig, dat De Geer zelf er als onder een lawine door verdwijnt, en de lezer verbluft denkt aan een moeilijke les met het visioen van veel witte cijfers op een zwart bord. Eerlijk gezegd mist deze zakenmans-historie wel àlles van wat bijv. de boeiendheid uitmaakt van Balzac's *César Birotteau*, de Napoleon van de parfumerie...

Dat een werker als Romein een meer dan gewone liefde moest hebben voor de figuur van Johan de Witt, een liefde die zelfs een beetje de gewone 'maat' doorbreekt, bewijst het portret van deze 'Ruwaart der Vrijheid' - m.i. een minder gelukkige bijtitel dan bijv. 'De Eerzame Regent' zou zijn geweest. Hoewel Romein ons zegt, dat ook op hem enige zwarte vlekjes niet ontbraken, de eindindruk die men heeft is die van een ontstellend hard werker, maar ontoelaatbaar naief staatsman. In dit essay bijv., waar Romein stylistisch op zijn best is, ontbreekt voortdurend iets, en als men het uit heeft weet men ook wel wat: de 'tegenfiguur' van Willem III. Dat deze,

wellicht geniaalste Oranje, geen plaats vond in de bundel is is een gemis. En als Romein tot slot zegt, dat de moord op De Witt des te tragischer was waar Willem III staatkundig toch niets anders deed dan zijn levenswerk voltooien, mist men het tragische besef van het *persoonlijk* conflict tussen twee grote figuren; precies dàt wat in dit essay ontbreekt en wat niet ontbrak in het portret van Oldenbarnevelt in het eerste deel.

Romein's weergave van Vondel en Spinoza is voortreffelijk. Vooral Spinoza weet hij in een dertigtal bladzijden zo goed te verantwoorden als in een dergelijk bestek maar enigszins denkbaar is - wat een verschil bijv. met het beroemde maar praatvaar-achtige Leven door Colerus! Heeft hij Vondel misschien meer historisch dan literair gezien, men verliest er niet bij, en wat hij deze dichter geeft, ontneemt, teruggeeft, is tenslotte zo, dat alleen heel bepaalde specialisten zich tot verzet geprikkeld zullen voelen. Een voorbeeld: enige jaren geleden bracht Ter Braak vele critici in het geweer door Vondel een senex te noemen en hem een gebrek te verwijten aan ‘puberteit’. Romein zegt het aldus: ‘Dichterroem wordt gedragen door de troebele geestdrift der jeugd, en die troebele bron, die gelouterd tot het allerhoogste in staat stelt, welt bij Vondel maar zwak’. Ziedaar hetzelfde ‘met maat’ en ‘historisch’, niet ‘literair’, geformuleerd.

In zekere mate verdedigt Romein Vondel overigens tegen een wat harde uitspraak van die andere subtiele marxist, Herman Gorter (in *De Groote Dichters*); daarna zegt hij echter deze onmiddellijk op Vondel volgende dichter niet te willen kleineren, en ik, die onlangs heb moeten glimlachen toen ik de gereformeerde (?) dr Staverman deze plaats hoorde opeisen voor Potgieter, heb het nogmaals gedaan nu de marxist Romein liever Gorter daar zou zien. Die ‘tweede plaats na Vondel’ is eigenlijk dan ook een paskwil.

Mevrouw Annie Romein behandelt de vijf overige figuren uit dit 17e-eeuwse deel: Sweelinck, Coen, Rembrandt, De Ruyter, Christiaan Huygens. Wie zich de critieken herinnert die geformuleerd werden over haar portret van Jeroen Bosch in deel I,

waarin zij het pleit slechts kon winnen door een meesterlijk ‘kunstkenners’-opstel, omdat de historische levensbijzonderheden ontbraken, kan haar nogmaals hetzelfde verwijten over Sweelinck. Ook hier heeft zij door musicologische, zelfs min of meer ‘filosofische’ bladzijden moeten vullen wat als biografie van Sweelinck niets dan gaping zou zijn geweest; maar m.i. heeft zij, die noch specialiste is op schilderkundig noch op muziekgebied, zich van deze moeilijke taak juist in beide gevallen zeer goed gekweten. Had zij suggestiever beelden moeten maken, zij zou niet alleen de ‘maat’ van het historische overschreden hebben, maar zich brutaalweg hebben moeten begeven in de sprookjeswereld à la Schwob van het ‘vie imaginaire’.

Een andere vraag kan zijn of men dan Bosch en Sweelinck had moeten nemen; maar ongeacht het ‘portret’-resultaat, wat de ‘erflaters’-kwestie betreft zullen de Romeinen hier goede argumenten kunnen laten gelden. Zodra men op de ‘portretten’ alleen let, kan men niet uit het oog verliezen wàt gerealiseerd werd door eenvoudig, sterk of smaakvol, samen te vatten en na te vertellen, en wàt men bereiken kon door beschouwend, critisch te verklaren. Wat bijv. het portret van Grotius zo goed maakt, is ongetwijfeld de harmonie tussen de geserreerde levensbeschrijving en de intelligente, overtuigende vertolking van het ‘wezen’ van het model, waarvoor Romein zelf zich dus volledig moest inzetten.

Een vergelijking tussen de qualiteiten van Jan en Annie Romein onderling is misschien verleidelijk, maar in dit geval weinig vruchtbaar. Men mag er zeker van zijn dat het product van de een altijd behoorlijk gecontroleerd werd door de ander: van een opmerkelijk niveau-verschil is geen sprake. Merkwaardiger is, dat Annie de twee krijgshaftigste figuren voor haar rekening nam: Coen en De Ruyter, waarvan de ‘avonturen’ dan ook op zichzelf voldoende waren om een boeiend opstel mee te verkrijgen.

Wat zij over Coen zegt, zou hier uitvoerig besproken moeten worden, als men let op het belang van deze figuur voor Indië.

Maar Coen is de lievelingsheilige van de indische pers, en als Annie Romein het heeft over de ‘legendevorming’ om deze stroeve figuur, juist nú, en dit verklaart, komt zij op een terrein waarop ik haar, in een indische krant althans, liever niet volg, niet uit angst voorwaar, maar om niet mee te werken aan het nodeloos gesputter van 50 onbevoegde pennen. Ik volsta dus met te rapporteren dat zij m.i. de figuur goed heeft ‘gevat’, zonder romantiek maar ook zonder vijandigheid, dat zij zelfs op haar verantwoording neemt te zeggen, dat ‘wreede machtswellust’ Coen vreemd was, zonder beter bewijs daarvoor te kunnen leveren dan dat hij over genoeg ‘beulsknechten’ te beschikken had, en bijv. Sonck liet doen (op Banda) wat hij alleen maar *nodig* achtte.

Het portret van De Ruyter - misschien het meest ‘levende’ van de bundel (alweer: gegeven het materiaal waaruit het bestaat) - getuigt toch van veel meer sympathie van de schrijfster voor deze ‘kaperkapitein-burger’, zoals zij hem definieert. Zo ziet mevrouw Romein in Rembrandt de ‘kunstenaar-burger’, met misschien toch wel enige onderschatting van Rembrandt's ‘explosieve krachten’, maar toch zo overtuigend als de nagestreefde ‘maat’ maar veroorloofde te zijn. Annie Romein's portret van Rembrandt is, in haar aandeel, wat Spinoza's portret is in het aandeel van Jan Romein: een zo grote figuur in zo weinig bladzijden *is* in principe niet beter te doen, en het bereikte resultaat dus alleen voor muggenzifters te critiseren.

In het portret van Christiaan Huygens zijn de wetenschappelijke details misschien uiteraard minder treffend weer te geven, minder de lezer ‘aansprekend’, dan heroïsche, politieke en zelfs artistieke; niettemin is mevrouw Romein's Huygens geheel op hetzelfde peil als haar Simon Stevin in deel I, die door velen werd bewonderd.

Door het hele boek gaat tenslotte, als een rustige maar telkens gevoelde onderstroom, de 17e-eeuwse regentenbeschaving. Wat de Romeinen hier als portrettisten en de geportretteerden als cultuurdragers verbindt, is het burgerlijk karakter

van al deze voortreffelijkheden, deze pracht-en-moed, deze gouden-eeuw-hoogtepunten, waarvan ons nationaal gevoel 300 blzn. lang genieten kan. Dit, na Bakhuizen en Huizinga, niet alleen gezegd te hebben, maar zo 'maatvol' voelbaar gemaakt, is niet de minste verdienste van deze historische schrijfkunst.

De illustratie (verzorgd door H. van der Bijll) is weer zeer bevredigend. Vooral aardig is het vroegwijze gezicht van de 15-jarige Huig de Groot, bij een tekst waarin op hem als wonderkind de nadruk werd gelegd. De Ruyter daarentegen werd - tegen het getuigenis van minstens drie andere portretten in, die bovendien onderling lijken - hier vertegenwoordigd door het gelikte galaportret van Ferdinand Bol, waarop hij het heersersgelaat vertoont van een H.B.S.-directeur.

Jan van Nijlen: *Gedichten 1906-1938*

Over de katholieke dichter Francis Jammes schrijvend, verklaarde eens André Gide: 'Als men zich aan hem overgeeft, is het of *hij* alleen dichter is...' Het klinkt gek, als men er éven over nadenkt, maar als men de opmerking alleen met het gevoel registreert, begrijpt men de juistheid en zuiverheid ervan. Ditzelfde gevoel had ik keer op keer bij de poëzie van Jan van Nijlen, die toch misschien alleen dit éne met Jammes gemeen heeft, die alleen wanneer men erg goed zoekt in 'toon of inspiratie' verwantschap met hem vertoont - hoewel hij anderzijds een heel boek over hem geschreven heeft, in de reeks 'Fransche Kunst' onder leiding van prof. Valkhoff, jaren geleden.

Leest men verzen van Jan van Nijlen in een tijdschrift, dan is het of zij te goed zijn om tussen al die andere gedrukte bladzijden te worden vertoond: niet omdat zij literair zo superieur zouden zijn, maar om hun echtheid, om het onmiskenbaar authentieke van hun belijdenis. Géén dichter, onder onze nederlands-schrijvende tijdgenoten, die zijn stem zo weinig heeft

geforceerd; zelfs niet J.C. Bloem, die het in literaire trouvailles, in doeltreffendheid van uitdrukking vaak van hem wint, maar wiens eenvoud in de ontroering of ontroerende eenvoud toch veel meer literair blijft. Wie de poëzie van Bloem bewondert, zal zich zeer goed met Van Nijlen verstaan, maar wanneer hij Van Nijlen bij Bloem achterstelt, zal het zijn om een *literaire* superioriteit, want van de twee is Van Nijlen zeker nog de eenvoudigste.

De eenvoud van Van Nijlen is die van de man die alles verantwoorden kan wat hij zegt. Is dit het kenmerk van de 'minor poet', dan is er geen 'minor poet' die zo mannelijk en waardig, zo ernstig en vol, deze functie vervuld heeft. Zijn A. Roland Holst en Slauerhoff, vanuit dit gezichtspunt beschouwd, groter dichters? Mogelijk. Maar de dichterlijke wijze waarop zij hun 'verlatenheden' gekleurd hebben, heeft Van Nijlen versmaad. Is het omdat hij niet anders kon? is hij *daarom* juist een minder dichter? Zo ja, dan blijft het zijn eer en zijn waarde, dat men van onmacht niets merkt, dat men aan onmacht zelfs niet denkt. Het is als bij die zwijgende mensen die zo intelligent en sterk aanwezig zijn, dat men geen ogenblik van hen zou aannemen dat zij niet spraken omdat zij minder te zeggen hadden. Dit is trouwens de 'dagelijkse vorm' van Van Nijlen, die maar al te goed past bij zijn dichterschap.

Op zijn beheerste, bijna in de slechte zin 'klassieke' manier, in zijn toon die slechte verstaanders 'ouderwets' zou kunnen aandoen, is Jan van Nijlen als mens en als dichter altijd zichzelf geweest; zonder nadruk, zonder één moment misschien van agressiefheid, maar zo intens in zijn innigheid, zo onopvallend duidelijk, dat wie hem éven zijn volle aandacht geeft, zich niet vergissen kan. Hier is een mens die het versmaadt dichter te zijn, wanneer het dichterschap niet over de hele lijn verantwoord kan worden door de mens die hij *is*; hier is de dichter die voor niets zo beschroomd lijkt als voor het uitgeven van ongedekt literair bankpapier.

Er zijn dichters in onze taal voor wie ik misschien meer bewondering heb, die mij meer 'meevoeren', er is er geen die mij

zozeer brengt in de milde streken van glimlachende berusting, die misschien de hoogste waardigheid is van de niet-strijdende, niet actieve mens, en in ieder geval de streken waarnaar de beste kant in ons allen verlangen blijft: ik ken niemand die ik als dichter zo *hoogacht.* Toen ik voor het eerst met de (toen nog vrijwel onbekende) poëzie van Van Nijlen kennismaakte, noteerde ik dat men erdoor werd gebracht in de sfeer van de Prediker en van Omar Khayyam; nu nog lijkt deze vergelijking mij niet overdreven, maar er ontbreekt iets aan. De zachte broederschap bij Van Nijlen - niet 'humanitair' overigens, want niets dat naar 'de massa' uitgaat, zal men in deze man vinden, - de vriendelijke, lichtgekleurde, broederlijke ernst van zijn vertederingen en zijn melancholie, vindt men niet bij de Prediker en Khayyam: ook zij waren daarvoor te grote dichters wellicht, hun glimlach is tragischer, achter hun ironie verbergt zich de 'vrees voor de Heer'. Als ik voor Van Nijlen een ouder familielid moest vinden in de literatuur, het zou zijn de beminnelijke Du Bellay, vriend van Ronsard, dichter van *Les Regrets.*

Bij hem dezelfde rustige ademhaling, ook wanneer de gevoelens tragisch, stormachtig, zwerfs zijn, dezelfde klassieke maatgang, dezelfde gedragen en toch nooit zware muziek. Maar terwijl Du Bellay, zich in Rome verbannen voelend, zijn zuchten uitzendt naar zijn geboortestreek in het geboorteland, is Van Nijlen de 'gekooide vogel' in het Noorden, altijd verliefd op een land dat hij niet kennen zou, of lang niet genoeg; de man die een 'eeuwig reiziger' had moeten zijn en die door de meest prozaïsche vormen van het mensenlot in middelmatige misten - brusselse misten! - gevangen bleef.

Een bundel die door zijn vrienden als bloemlezing uit zijn werken werd uitgegeven noemde hij: *Heimwee naar het Zuiden*; het had de symbolische titel kunnen zijn voor zijn hele werk. In een van zijn meest representatieve sonnetten, zoniet van zijn beste, hoort men het duidelijkst de klanken, die als een soort onderdrukte echo eigenlijk ruisen door elk van zijn gedichten:

Maar 's winters, als voor het geweld der stormen
Het laatste leven vlucht, als sneeuw en vorst
De wereld knellen in albasten vormen,
Dan hijgt een vreemd verlangen in mijn borst,

Dan haakt mijn hart naar de eeuwig-groene kruin
Der bergen en naar marmerwitte steden,
Naar de terrassen van Borghese's tuin,

Naar zon die vonkelt in robijnen wijn,
Wijl helder klinkt, tusschen het groen beneden
't Zuidlijk geluid van bel en tamboerijn.

Men versta de ‘ouderwetsheid’ van deze taal niet verkeerd, want dit Zuiden is toch met kinderogen gezien; men late zich niet bedriegen door het traditionele, het chromo-achtige van de opgeroepen beelden, want in de *onbekendheid* met wat hier de traditionele kleur vormt, verraadt zich het naieve, bloedwarme verlangen. De innigheid van de toon bedriegt niet. Men proeve de sappigheid van het werkelijk gevoel in deze voor ieder verstaanbare taal, die altijd en bij alle modegrillen, liever verkoos voor stroef en houterig door te gaan dan voor kleurig, maar aanstellerig. Van Nijlen weet deftig te blijven wanneer hij tintelt van de pret of wanneer de tranen hem in de ogen staan van leed; verbitterd is hij nooit. Maar men leze een van zijn laatste - en prachtigste - verzen: de *Doodendag te Calevoet*, om te weten hoezeer hij wat verbittering had kunnen zijn, zonder enige humanitaire komedie, zonder ièts van het woordgebruik, dat de humanitairen pleegt te verraden, weet om te zetten in glimlachend begrijpen, in het tegendeel van de verzuchting: ‘Ik dank u, Heer, dat ik niet ben als dezen’. En tòch, dat hij zichzelf was, en dùs bijzonder, en dùs ‘de anderen niet gelijk’, het springt in het oog, door de kracht juist van zijn onopvallendheid.

In deze uitgave van zijn verzamelde gedichten heeft zijn bescheidenheid hem parten gespeeld. Drie bundels die hij als

jeugdwerk beschouwt (*Verzen*, *Het Licht*, *Naar 't Geluk*) werden hier teruggebracht tot een twintigtal bladzijden onder het hoofd *Eerste Verzen* (*1908-1911*). Dit is onjuist: *Naar 't Geluk* vooral is een bundel waarin men reeds zo vaak de echtste Van Nijlen aantreft, dat hij verdiende vrijwel geheel te worden herdrukt. De dichter had zich hier moeten verlaten op het oordeel van zijn vrienden (twee ervan deden voor bloemlezingen in beperkte editie een andere en ruimere keuze) en zijn zelfcritiek wantrouwen. Deze zelfcritiek immers ook drong hem, zich jaren lang te vergenoegen met bibliofiele drukken voor kleine kringen, tot herhaalde drang van verschillende kanten hem deed besluiten tot deze 'populairdere' uitgave. Het gaat niet aan, op deze plaats precies aan te geven wat m.i. aan de jeugdgedichten moet worden toegevoegd, maar ik hoop dat in een spoedige herdruk (het werk van Greshoff is daar om te bewijzen dat verstaanbare poëzie lezers vindt) deze kleine fout zal worden hersteld.

In de misten van Brussel - om daarop terug te komen - en op wandelingen in Waals-Brabant, in de omgevingen van Bonlez en Gistoux, vertelde ik Van Nijlen vaak van Indië, en altijd was er in zijn aandacht iets van herkennen, iets wat mij stijfde in de overtuiging hoezeer hij in dit land gelukkig had kunnen zijn. Hij geloofde het zelf ook - en schudde het daarom van zich af, op zijn zachte manier, met zijn glimlach van: 'Wat zoù 't?' hetgeen zoveel betekende als: 'Wat zou ik, oude man, nu daarginds nog zoeken, en hoe kòm ik er ooit?' Ik vertel dit hier niet om de interessantigheid, maar als een kleine inleiding tot het onuitgegeven gedicht waarmee ik dit artikel besluiten wil; dat hij schreef in het exemplaar dat hij mij zond, en dat ik hier niet over zou schrijven wanneer het niet ook een mooi gedicht was en een gedicht dat weer geheel en al voor hem spreekt:

Ik denk zoo vaak nog aan Gistoux,
Het grijs kasteel en de plataan
Achter de ster met rose rozen...

Deuren en vensters gingen toe
Als voor een naderende orkaan:
Gij hebt een ander land gekozen,

Het land waar heel mijn jeugd om riep
In meer dan een slaaploozen nacht:
De bonte vlinders, *de orchideeën*,
De lauwe nachten, *blauw en diep*,
Waarin het koele maanlicht zacht
Glinstert op rimpellooze zeeën.

Het is uw land. Ik heb geen land
Dan voor een uur, *een maand*, *een jaar*,
En dan moet ik weer verder zwerven,
En glijdt weer alles uit mijn hand.
'k Ben overal tevreden, maar
Ik ken geen land waar ik wil sterven.

Sentimenteel? Misschien - een beetje. Iets meer misschien voor wie dit land ‘in zijn realiteit’ kennen. En toch: men zou op die verzen alleen met verzen kunnen antwoorden.

Werk. Eerste jaargang, no. 1. Onder leiding van Johan Daisne, Ed. Hoornik, Jan Schepens en Adriaan van der Veen.

Enige jaren geleden werden de in de nederlandse literatuur nog steeds ten onrechte ‘jongeren’ genoemden wanhopig door het ontbreken van ‘jongsten’. Wanhopig - nu ja, wat men in de wandeling zo noemt. Griezelig in ieder geval, door een leegte in de rug, en ongerust; met iets van de ongerustheid van de Chinees, die vreest niet te zullen worden ‘voortgezet’. Ik stond eens met Slauerhoff voor de ruiten van de Museum-Boekhandel te Amsterdam en, bijna aan onze voeten, lager

dan het scheenbeen althans, zagen wij daarachter enige bundels liggen met nieuwe namen. Ik geloof dat ik toen voor het eerst beseft heb dat een jongste generatie eigenlijk ontbrak. Die namen zeiden ons niets, en dat was juist het erge, want als ze iets betekend hadden, meenden wij, hadden ze ons iets moeten zeggen. Slauerhoff redde zich eruit door te verklaren dat hij toch niets meer zou lezen van wat na onszelf uitkwam: 'Met ons moet de poëzie nu maar ophouden'. Typische vlucht uit vrees voor teleurstelling; ook hij, daar ben ik zeker van, wenste een bewonderenswaardige gestalte achter zich te zien oprijzen.

Niet zo heel lang daarna braken de eerste namen door, die enig houvast schenen te geven. In het proza, Johan van der Woude, Roest Crollius, Egbert Eewijck, Van Rantwijk. En in de poëzie: Eric van der Steen, Van Oosten, Van Hattum.

Nu opeens - het is of het binnen één jaar beslecht is - schijnen de gelederen van een zwaargewapende, een althans volstrekt weerbare troep werkelijke jongeren achter ons op te dringen. Den Brabander, Hoornik, Mok, werden in de poëzie als op slag bijna beroemde namen. Van der Made, Van der Veen, Van Rantwijk en anderen - Beb Vuyk niet te vergeten! - beloofden het toekomstig proza te zullen vertegenwoordigen. Toch blijft dit alles een 'gok': er zullen nú minstens tien jaar om moeten gaan, voor men enige zekerheid hebben kan; een zekerheid die dan ook nog alleen voorlopig kan heten. Maar het feit op zichzelf, in zijn 'algemene' betekenis, bestaat: er *is* een nederlandse schrijvende jeugd, er *zijn* godlof andere jongeren dan die van bijna veertig.

GrootNederland gaf niet lang geleden een speciaal nummer uit van deze werkelijke jongeren; nu, op 1 Januari 1939, verschijnt hun eigen tijdschrift: *Werk*. Er was vooraf al eens een tijdschriftje van jongeren verschenen, dat *Het Venster* heette; men wist dat het bestond, maar zag het eigenlijk nooit; *Werk* ziet er naar uit alsof men het zien zal. Het is, met boeken en tijdschriften, zo vaak een kwestie van 'eerste gezicht': aantrekkelijk, boeiend, sympathiek, of levenloos, zwaar-op-

de-hand, dor op elke bladzij. Het zo ernstig opgezet tijdschrift *Leiding* bijv. (onder redactie van Van Eyck, Gerretson en Geyl) dat de eens bloeiende *Beweging* van Albert Verwey scheen te willen voortzetten, zag er van het eerste nummer af onheilspellend uit, stokoud alvorens tot leven te zijn gekomen, erger dan doodgeboren. Van de magistrale, àl te magistrale inleiding af tot de laatste bladzij, scheen de verveling uit iedere regel te sjirpen; typografisch al was het één criante troosteloosheid. *Werk*, met zijn vier blauwe letters op lichtgrijs omslag, zijn elegant formaat en smalle rug, drukt zich behaagziek in de hand; het heeft zo zijn eigen waardigheid, maar het is onmiskenbaar prim-en-pril; het boezemt pretentieloos vertrouwen in. Zonder tè veel tegenwerk - ik denk vooral aan politieke en sociale catastrofen - moet het spoedig tonen zeer positief te kunnen bestaan.

De inleiding is bescheiden; zelfs iets te bescheiden voor echt ‘levende’ jongeren, die hun ouderen nooit te veel moeten aankleven.

‘Reeds enkele jaren hebben zij, die niet bij voorbaat afwijzend stonden tegenover nieuwe namen, in sommige letterkundige tijdschriften de bescheiden opkomst van een jonge generatie kunnen gadeslaan. Deze jongeren en jongsten, en in elk geval geheel nieuwe verschijningen, zullen in dit maandschrift gelegenheid tot ontplooiing vinden, grooter dan tot dusverre mogelijk was, doordat een eigen orgaan ontbrak.’

Nietwaar, dat is waardig èn bescheiden. Geen jeugdgeschetter, geen gehinnik en fanfares. Een ferm, rustig vertrouwen op het ‘eigen orgaan’. In *Groot Nederland's* speciaal nummer zag het gezelschap er inderdaad geïnviteerd uit, juist omdat de deelnemers zo bij elkaar en ‘ampart’ waren gezet; het geheel had iets van een loffelijke poging tot protectie; het welwillend welbehagen van de niet-meer-jongeren die voor gastheer speelden, overkapte het jonge orkestje. Hier klinkt de muziek inderdaad vol, eigen. Er is geen vergelijking meer met andere orkesten; wie naar deze muziek niet met aandacht luisteren wil, kan beter doorlopen.

‘Hoewel het volkomen waar is, dat deze generatie niet verbonden wordt door één leidende idee, is het niet minder waar, dat men dit geen tekort kan noemen - integendeel. De afwezigheid van een principe bewaart ons voor slavernij aan dit principe. Ons eenige criterium is kwaliteit.’

Ik weet niet hoe een ander erover denkt, ik vind deze alinea *uitstekend.* Dit mag ‘bewuste jeugd’ heten zoals men van ‘bewuste arbeiders’ spreekt. En dat ‘qualiteit’ een wisselend begrip en dus een wankel criterium is, de haarklovers mogen zich met dergelijke wijsheden zelf pleziertjes bezorgen. Wij (deze jeugd en ik) verstaan elkaar hier zonder meer.

‘Wat de jongeren op het oogenblik gemeen hebben en hen mettertijd wellicht zou kunnen vereenigen, is hun wantrouwen in en hun afkeer van groote woorden, holle phrasen en massaal hoera-geroep, waarmee men thans het intellect tot zwijgen poogt te brengen en het zuiver gevoel tracht te verwarren; dit een leidende idee te noemen ware overdreven: het is slechts een antipathie, die door het meerendeel gevoeld wordt.’

Voor deze alinea: driewerf hoera (niet: houzee)! Het ‘enthousiasme’ dat zonder morren tot beulsknechterij leiden kan, maar dat dan ook zo heerlijk alle ‘critische’ remmen vernield had; het heroïsme dat uitroept: ‘Als ik het woord cultuur hoor, grijp ik naar mijn revolver’, schijnt dus geen vat te hebben op deze nederlandse jeugd. Het is dan ook maar een *schrijvende* jeugd, hoor ik al zeggen; straks zegt men misschien nog dat ze allemaal bestaan uit Joden. (Ahasverus, niet Jan Lubbes of Hein Prengel.) Maar misschien zijn er ook nog Nederlanders genoeg die in een dergelijke verklaring, in déze tijd juist, iets horen van een naklank van ‘vrije Bataven’. Als dit geen ‘dietse jeugd’ mocht zijn, maar eenvoudiger een noord- en zuid-nederlands jeugdgezelschap, dat het er samen op gaat wagen, men zal moeten toegeven dat het ons ook geen dietse geestdriften tracht diets te maken.

Tot zover wat het algemeen karakter van het tijdschrift betreft. Een eerste nummer van een nieuw tijdschrift is *daarom*

het belangrijkst; de bespreking van de inhoud zèlf, die immers altijd toevalliger is, blijft inventarisatie.

Het nummer opent met een lang gedicht, *Requiem*, van de reeds bekende Ed. Hoornik. Een résumé ervan zou aldus kunnen luiden: 'De dichter, door een krantenbericht over het verdrinken van een kind te Middelharnis gekweld, levert zich over aan uiteenlopende en soms tegenstrijdige fantasieën'. Daarmee is nog niets over de poëzie gezegd. Ik neem mij voor, Hoornik hier binnenkort afzonderlijk te bespreken. Dit vers héèft inderdaad iets bezetens - met een telkens terugkerende regel suggereert men dat trouwens al gauw; - het doet aan als 'echt', het is ongetwijfeld 'ontroerend'. Maar deze ontroerdheid loopt bij ogenblikken ook wel erg gesmeerd; er is een soort slordigheid in deze geïnspireerde vlotheid, die niets heeft van bijv. Slauerhoff's geraffineerde en doeltreffende slordigheden, die van een gedreven achteloosheid soms rustig kan overslaan in een wat flodderig praten. Een effect als: 'Ik sliep in. Gij beet in mijn oor', is ook wat al te eenvoudig aan Hendrik de Vries ontleend. Toch is het een opmerkelijk gedicht.

Arthur van Schendel Jr wijdt een niet bijzonder treffend, maar zuiver essay aan Baudelaire als dichterlijk kunstcriticus. Men kan zich erover verwonderen dat juist Baudelaire voor deze jongeren nog zo leeft, maar men lette er dan wel op: het betreft hier niet meer de deur die opengestoten werd door *Les Fleurs du Mal*, maar de nog steeds actuele kijk van Baudelaire op de schilderkunst in het bijzonder; en de jonge Van Schendel is op dit gebied ingewijde, promoveerde onlangs aan de Sorbonne op een opmerkelijk kunsthistorisch proefschrift. Het nederlands dat deze, grotendeels in Italië en Frankrijk opgevoede, jongere schrijft, is verrassend goed: genuanceerd en intelligent beide.

Johan Daisne, Zuid-Nederlander, auteur van een mij onbekend groot gedicht *Kernamout*, verschijnt dan met vier gedichten. Deze zijn nog meer hups dan speels, en bepaald jong als men daaronder verstaan wil een zekere uitgelatenheid, die

zich zeer wel verstaat met wat goedkope effecten. Niet onsympathiek, niet imponerend.

W.H. Stenfert Kroese droeg een korte novelle bij: *De man*, *die begraven werd.* Het is een novelle die in zijn droge humor aanvankelijk iets russisch heeft, maar die eindigt als een ‘creepy story’ van het iets beschaafdere soort.

L.Th. Lehmann - zeer jong, naar het schijnt - gaf een elftal gedichten, waaronder enige bijzonder aardige. Het is het ‘moderne’ genre, niet àl te ‘cynisch’ gehouden, maar vol van een quasi-nonchalante, in werkelijkheid behoorlijk gespitste fantasie. *Lovers Lane* en *Groteske Idylle* zijn in het soort voortreffelijk.

Inspiratie van D.A. de Graaf is een niet onamusante boutade. De heer De Graaf heeft onlangs een groot essay gepubliceerd over de jeugd. Het treffendste daarin was de negatieve kracht waarmee hij zich verzette tegen een samenvatten, onder welke formule ook, van *alle* jeugd; *de* jeugd, zei hij terecht, is onderling zeer verschillend. Het is jammer dat hij daarna positief bewijzen ging dat hijzelf voor samenvattingen een wel zeer verward en overlezen brein bezat, want hij maakte een pot-pourri van citaten, waarin iedereen, mits jeugdig genoeg, aan het woord kon komen. Het *is* een feit dat zelfs Erasmus jong is geweest - een jeugdverschijnsel dus - en ook Kokadorus. De heer De Graaf zal ons later misschien pakkender dingen zeggen.

Voor mijn persoonlijke smaak overtreffen de gedichten van M. Vasalis alles in dit eerste nummer. Hier is een volstrekt eigen toon, een poëtische zeggingskracht die tegelijk los en geserreerd weet te zijn en nergens inspanning verraadt, een soort klassieke glans over een moderne inhoud. Mejuffrouw Vasalis - ik meen te weten dat zich achter deze naam geen heer verbergt, dit op grond van een vorig, en al even bijzonder gedicht - is, van het hier bijeengekomen gezelschap, verreweg de meest eigen persoonlijkheid. Er is niet één gedicht, onder de zeven die zij publiceert, dat niet goed is: *De Krekels*, *Het Ezeltje*, *De Weg terug* en *Luchtspiegeling* blijven even fris

na een zoveelste herlezing, wat een der grootste complimenten is die men een gedicht maken kan.

Mej. A.L. Selten (drukfout voor Schelling) schreef een aardige schets over muggen, spinnen en tenslotte zichzelf, onder de titel: *Klein en onbelangrijk.* Mej. Lisbeth van Thillo gaf één gedicht, *Gods Heimwee*, dat in het rustiek-vrome genre, modern-archaïserend, heel geslaagd is.

De heer Jan Schepens levert, tot besluit, van zichzelf een *Polyfoto*, die voor de lachspiegel genomen schijnt. Men weet dat het opmerkelijke van lachspiegels is, dat zij volstrekt niet altijd doen lachen. Jan Schepens schrijft overvloedig en vaardig, met wat onrustbarend veel trouvailles, een beetje Papiniachtig in zijn zelfgericht, maar met bijna clowneske rompverwringingen, die dan weer aan een andere Zuid-Nederlander, de Richard Minne van *Heineke Vos*, doen denken. Het stuk wordt vervolgd; men vraagt zich af hoe lang Schepens dit tempo vol kan houden. Men zal hem zelfs over dit 'narcisme' behoorlijk kapittelen, daar kan hij van op aan. (Welk *nut* heeft dit geparadeer voor een lachspiegel, nietwaar?) Het is gelukkig dat Jan Schepens verder, onder pseudoniem, zeer behoorlijke overzichten van nederlandse letteren schrijft in de parijse *Mercure de France*, en dat hij onlangs een bepaald academische studie aan Greshoff wijdde. Zo wordt deze persoonlijke uitbarsting als het amusement van een toch ernstig letterkundige.

Meer dan verschijningen - dat is dan toch altijd iets meer dan nieuwe namen - kan men van het eerste optreden van een nieuwe groep niet verwachten. Maar zoals dit gezelschap hier verschijnt, belooft het ongetwijfeld iets 'van zichzelf', iets wat zich met andere tijdschriften inderdaad niet zou kunnen vergenoegen. En er spreekt genoeg saamhorigheid uit dit eerste nummer om een behoorlijk samenspel te waarborgen, lang genoeg althans tot de sterkere persoonlijkheden zich van de zwakkere - misschien ten koste van de zwakkere - zullen hebben onderscheiden. Wij wachten geboeid af: 'attentivement à vous', zoals de franse letterkundigen hun brieven aan collega's eindigen.

Arthur van Schendel: *De wereld een dansfeest*
Nachtgedaanten

Het is of Van Schendel nog niet gauw zal ophouden met ons te verbazen. Deze man, in de zestig nu, schijnt zich niet tevreden te kunnen stellen met onmiskenbaar de grootste levende schrijver te zijn in de nederlandse taal, maar de ongelooflijke bloei van de laatste jaren is bij hem nog steeds niet ten einde en na de meesterlijke reeks, die met *Het Fregatschip Johanna Maria* inzette en door *De Grauwe Vogels* werd afgesloten, vernieuwt hij zich met een boek dat als een volstrekte top in zijn oeuvre beschouwd moet worden: *De Wereld een Dansfeest.*

Is dit boek, wat de stijl betreft, binnen het werk van Van Schendel misschien niet een geheel onverwachte vernieuwing, als complete verschijning is het dat wel. Tot op enige jaren geleden wantrouwde Van Schendel zijn eigen humor, zijn 'geestigheid'; daarna schreef hij die stroom van kwinkslagen, fantasieën, groteske anecdoten en wonderlijke invallen die hij de *Herinneringen van een Dommen Jongen* noemde, en die (in het tot nu toe verschenen eerste 50-tal) af en toe door ernstige verhalen worden afgewisseld, verhalen die dan bovendien in de allerbeste Van Schendel-stijl geschreven zijn, met zijn meest overtuigend meesterschap. De *Herinneringen van een Dommen Jongen* waren niet alleen wonderlijk om hun inhoud, maar als compositie in de bundel die zij vormden, want in tegenstelling met wat meest het geval is, winnen deze korte verhalen door het verband en de collectiviteit. Waar men meestal een enkel of enkele van dergelijke verhalen los genieten kan, terwijl de veelheid vermoeiend en effect-verzwakkend werkt, is het of in deze bundel het ene verhaal het andere steunt en voortzet, of men ze eerst alle bijeen moest zien om recht te beseffen welke volkomen eigen wonderwereld door Van Schendel's humor geschapen werd.

In het voortreffelijke van zijn schriftuur en het verrassende van zijn humor en fantasie, die tot in de meest groteske vor-

men poëtisch bleven, doet deze kant van Van Schendel denken aan wat de *New Arabian Nights* (*The Suicide Club*, *The Rajah's Diamond*, maar misschien vooral *The Dynamiter*) vertegenwoordigen in het werk van die andere meester-verteller tevens meester-in-de-schriftuur, Robert Louis Stevenson. Het was deze kant van Stevenson die zowel de fantasie van een Conan Doyle beïnvloedde als de zoveel groter en speelser lijkende, want opzettelijk bonter geschminkte fantasie van een Chesterton. Wie Van Schendel's leerlingen in dit opzicht zullen zijn, is niet te voorspellen; voorlopig staat hij op dit terrein geheel alleen - als men een misschien geheel toevallige overeenkomst voorbij ziet als het anderzijds ook aan Kafka herinnerende *Klerkje in Droomland* van de nog zeer jonge Adriaan van der Veen. De verhalen van Belcampo bijv. zijn, hoe fantastisch ook, uit een geheel andere inspiratie ontstaan, zijn schriller en komischer, èn veel meer losgesprongen uit wat men voor het gemak ‘literaire discipline’ noemen kan.

De Wereld een Dansfeest nu is een... roman, een lang verhaal althans; een keten van relazen, altijd de twee hoofdpersonen betreffend, maar komend van verschillende vertellers. Absoluut nieuw is deze manier om één verhaal vanuit verschillende gezichtspunten te doen vertellen, het tegelijk in stukken te breken maar daarom juist een nieuw, een psychologisch meer gecompliceerd en ook meer verantwoord verband te leggen, niet: een tijdgenoot van Dickens bijv., de nu weinig meer gelezen en toch soms zo boeiende Wilkie Collins, paste deze methode toe, lang voordat van welk ‘modern procédé’ ook sprake kon zijn; bovendien stamt deze manier natuurlijkerwijze af van de ‘ouderwetse’ roman in brieven, wanneer deze zich niet in te veel afdwalingen vermeit. Maar het verschil in stijl en sfeer tussen een Van Schendel en een Wilkie Collins is zo enorm, dat alleen uiterlijk van overeenkomst sprake kan zijn; waar Collins in zijn politieromanachtige mysteries nu door-en-door 19e-eeuws aandoet, is Van Schendel zo kort en precies, ondanks alle geestige losheid, ondanks verrukkelijke de-

tails die alleen maar ‘toegevoegd’ lijken aan het eigenlijke verhaal, dat hij in dit werk juist als volkomen modern verschijnt. Ja, en toch neen. Volkomen modern is het uiterst geraffineerde mengsel van tranen en lach - de ‘ouden’ kenden dit ook; de gedetailleerde en toch snelle verhaaltrant - maar menig 18e-eeuwse schrijver heeft op dit gebied ook het volledige meesterschap bereikt; het psychologisch inzicht waarmee de hoofdpersonen, juist door dit vertelprocédé, tegelijk ver van en dicht bij de lezer komen te staan, ongezocht familiaar besproken worden en toch fantastische figuren blijven door een zekere vaagheid, marionetten kunnen zijn, kleurig en met zeer precieze contouren, en toch menselijk ontroerend als weinig zogenaamd driedimensionale personages. Dit laatste is misschien het meest exclusief-moderne in dit boek; en toch alweer, als men aan het werk denkt van sommige oude vertellers als de ‘fantast’ Hoffmann bijv., vindt men daar niet deze zelfde overtuigingskracht van uiterst subtiele en toch quasi-onbewuste psychologie?

Van Schendel schijnt in zijn verhaal van een dansend paar, dat naar elkaar verlangt om samen te kunnen dansen en dat elkaar vreest omdat het vreest dat de dans *nooit* lukken zal, in de betekenis die één bepaalde, in de kindertijd gehoorde dans voor hen krijgt, een dans die de hoofdrol gaat vervullen in hun hele lotsbestemming, in vele andere trekken nog, die ik hier niet vermelden kan, een wel zeer groot quantum symboliek te hebben gelegd. Ik zeg expres: ‘schijnt te hebben’, hoewel het wel zal moeten zijn: ‘heeft’. Maar zijn kunstenaarschap zou zichzelf niet trouw zijn gebleven, wanneer deze symboliek iets anders geworden was dan een discrete begeleiding van het lied dat gezongen wordt; een tweede stem die alleen van de achtergrond af het lied beheerst; een ‘grondtoon’, als men wil, die bijdraagt - koppig in zijn discreetheid - tot de ontroering van het geheel, maar die zich nooit aan onze bewustheid opdringt.

Moest deze bewustheid zich doen gelden, dan werd de ene spitsvondige, brutale of goedkope ‘verklaring’ mogelijk naast

de andere; dan kon men aan het interpreteren gaan van de ‘zin van het leven’ in dit alles; en van wat die ‘dans’ dan toch eigenlijk is of van wat men óók in de plaats van die dans zou kunnen verstaan. Van de feestelijke ‘dans’-stemming van de jeugd en de uitputtende marteling, de moordende taak die diezelfde ‘dans’-lust, talent geworden, kan blijken te zijn naarmate het leven voortschrijdt, enz. enz. Tot van de roerende bekoring van dit verhaal als verhaal niets meer overbleef.

Gelooft men aan Daniel de Moralis Walewijn en Marion Ringelinck anders dan aan de figuren uit de anecdoten van de *Domme Jongen*? Nauwelijks; - alleen doordat hun verhaal langer duurt en door de overtuiging van de zelf toch ook nogal fantastische, elkaar afwisselende vertellers. Maar men gelooft onvoorwaardelijk aan hun verhaal, aan hun lot, zoals hun verhaal het ons kennen doet, ondanks alle onwaarschijnlijkheden. Ondanks alle moderne details maken zij zich van onze aandacht meester zoals geslaagde sprookjespersonages zich geen seconde bekommeren om de ‘critische kijk’ van een kind. Zij zijn, voor ons volwassenen, Assepoes en Riket met de Kuif, Jorinde en Joringel, even dwingend, ontroerend en bekorend tegelijk. Dit hele ‘sprookje’ overrompelt ons, dringt als een subtiel gif in ons binnen, als de ogenschijnlijk hupse melancholie van oude melodieën uit een speeldoos. ‘Het is niet alles muziek wat uit een piano komt’, laat Van Schendel Marion zeggen, en het is duidelijk dat de speeldoos-ontroering voor haar àndere muziek is; en het is déze ‘muziek’ die Van Schendel ons heeft willen doen horen, dit hele boek door.

In sommige critieken las ik hoe sommige subtiele lezers het een bezwaar achten, dat enige van de vertellers ons meer belang zouden inboezemen voor hun eigen lot en personage dan voor die van het paar dat men de protagonisten noemen moet. Ik moet erkennen dat ik van deze subtiliteit weinig last heb gehad, al even weinig als van de symboliek. Het is waar dat Van Schendel op bewonderenswaardige wijze zijn eigen verteltrant en rhythme heeft weten te handhaven, bij toch voldoende verschillen tussen zijn ‘sprekers’, maar wie de *Her-*

inneringen van een Dommen Jongen las, verwondert zich daar niet over. Had Van Schendel het goedkope succes willen behalen deze verschillende sprekers werkelijk realistisch elk met een eigen taaltje op te voeren, hij zou daar zeker gemakkelijk in zijn geslaagd: de gedempt gehouden en toch treffend-juiste vertolking van de spreekster Clémentine Vervarcke, belgische directrice van een meisjespensionaat, garandeert dit reeds ten volle. En dan eerst zouden de hoofdpersonen verdronken zijn in de verf en schmink die voor de vertellers zou zijn bedoeld.

De Wereld een Dansfeest is een meesterwerk: om zijn stijl en zijn fantasie, om zijn ontroerende ernst en zijn speelsheid. Wil men voor Huizinga's theorie van het spelelement in de kunst een voorbeeld dat zich als het ware opdringt, omdat het zo in het oog vallend de speelsheid doet dienen voor de diepere ernst die zij juist hebben kan, die zij niet verbergt maar juist zeker doet uitkomen, dan leze men dit boek.

Hierna gelezen, vallen de bijna gelijktijdig uitgekomen *Nachtgedaanten* wel erg af. Hoeveel van-schendeliaanse schoonheid dit twaalftal verhalen ook bevat, het is ‘literatuur’ naast de volmaakte harmonie van vorm en inhoud, voordracht en gedachte, in *De Wereld een Dansfeest.*

De *Nachtgedaanten* hebben niets in zich van de humor van de *Domme Jongen*, missen het historisch element ook van de bundel met romantische vrouwen tot onderwerp die Van Schendel *Blanke Gestalten* heeft genoemd; missen ook, en helaas! de zo natuurlijke, zo ongezochte sprookjespoëzie van zijn oudste verhalen, waarin *Maneschijn* het onovertroffen ‘juweel’ blijft. Zij zijn misschien te *bewust* poëtisch en sprookjesachtig; zij verrassen niet erg, terwijl zij van opzet toch vaak zo verrassend bedoeld lijken. Bovendien - al is dit bezwaar voor mijn gevoel wat kinderachtig - horen zij nauwelijks bijeen: waar *Nachtmuziek* en *Wachterlied* uitgesproken ‘poëtisch proza’ zijn, kan men in *De Witte Vrouw* bijv. slechts met moeite iets meer zien dan een gewone spookgeschiedenis; *De Blauwe Regens* is wel erg een parabel; *De*

Nachtuil een anecdotisch verhaal, dat in een bundel engelse ‘creepy-stories’ onopvallend tot het gezelschap zou hebben behoord. Er hangt veel uiterlijk moois over deze *Nachtgedaanten*, dat door hun innerlijk geheim, hoe tactvol ook verborgen of half-ontsluierd, niet overtuigend wordt geëvenaard. Naast Daniel en Marion, die marionetten lijken en het in wezen niet zijn, hebben deze glanzende spoken juist iets mechanisch.

C.J. Kelk: *Rondom tien gestalten*

Alvorens C.J. Kelk als criticus en recensent te behandelen, wil ik hem hier voorstellen in zijn oudste verschijningsvorm: als dichter, meer bepaald als schrijver van jeugdpoëzie. Misschien las men van hem een paar romans: *Jan Steen* of *Baccarat* of *De Dans van jonge Voeten*, boeken met speelse en boertige, met fantasierijke maar ook al te oubollige bladzijden, zelden werkelijk geslaagd maar ook nooit zonder meer te versmaden. Maar wie kent zijn alleraardigste klucht *De Parasieten*, wie de verzenbundel *Spelevaart?** Men kan deze verzen zwak of groen noemen, ze zijn ook authentiek wat ze bedoelen te zijn: fris, lyrisch, modern - zo in de dagen van *Het Getij* - en toch vol van reminiscenties aan oude liedjes; het midden houdend tussen de roeiende maan in vergiftigde nacht van Herman van den Bergh en Hooft's vluchtige nymfen, jonkvrouwen en prinsessen, en de ‘Meereminnen van de Zuijder Zee’. Slauerhoff, van wie Kelk immer een trouw vriend was, hield van deze verzen en betreurde het dat Kelk later als dichter zweeg. Het was helemaal een zonderling geval met deze ‘jongere’: terwijl hij in verzen de Pierrot uithing, was hij in de Bodega's vermaard omdat hij er op zijn 22e uitzag als Mr Pickwick, een amsterdamse jeugd-Pickwick dan,

* Beide bij A.A.M. Stols uitgegeven; Kelk schreef met Van Wessem nog andere kluchten.

met een borstelkuifje; en later, juist toen hij de poëzie vaarwel zei, en de bols-met-angustora bijna evenzeer, zag men hem opduiken met glad achterover gekamde blonde lokken, slank en luchtig in een blauw jasje met bijzondere knopen, véél dichter bij een figuur uit *Hoffmanns Erzählungen* dan men ooit mogelijk had geacht. Hoe hij er nu uitziet - ik zag hem in geen 8 jaar - waag ik niet te gissen, maar al leek hij als twee druppels water op Anthony Eden, verwonderen zou het mij niet meer.

Laat mij terugkeren tot de dikke heer van de authentieke jeugdpoëzie en deze charmante vier strofen citeren uit de lichtere melodieën:

De dag is wit, mijn hart is rood,
doch vlammend zijn de nachten.
Mij klinkt 't alsof in lentenood
de feeën schaterlachten.

Prinsessen van het klaverland,
uit honinggeur geboren,
dansen de schimmen hand in hand
om d'ebbenhouten toren.

'*Kom tot mij, lief; de maan verbrandt*
heur avondlijke glanzen'.
Een witte engel nam mijn hand
en wilde met mij dansen.

Doch 'k zeide: '*Engel, zie van ver*
wenken de zilvren feeën'.
Ik volg de goede avondster
door blauwende alleeën.

Waarom is er beter, verfijnder, knapper gepresteerd in dit genre - van Kelk zijn bijv. het eens vrij bekende *Pierrot* en *Vanavond is het park Japansch* zeker meer 'geslaagd' - en

waarom blijft uit dit gedichtje juist door mij een ontroering nagonzen, nu nog, terwijl ik het overschrijf; waarom is dit minder ‘gekunde’, misschien wat tè lieve versje, misschien toch echter poëzie? Op dergelijke vragen bevredigend te willen antwoorden, leidt tot veel vertoon van subtielerigheid. Liever stel ik naast dit liedje, dat een wandelaar bij het vallen van de avond opzegt, een sonnet, dat, veel wilder en romantischer, aan de sfeer van Gérard de Nerval herinnert:

De nacht rijdt daverend rond. De lange zwepen knallen
en wolken steigeren als paarden in de lucht.
De boomen vlieden voort als vreezende vazallen,
de rompen wringende, verwilderd door de vlucht.

Een hand grijpt naar de maan, die hare zilvren draden
gelijk een monsterkluwen uitrolt boven 't land.
De vogels - veer en vlam - met klapprende gewaden
schreeuwen verdoemenis en vechten zich in brand.

De nacht draaft hijgend rond; onzichtbare gestalten
werpen hun schaduwen in 't doffe water neer,
en schellen rinkelen en fluiten dreigen.

Als met een zwarten Man, heb ik met Nacht gevochten.
‘*Ik wil niet stil zijn, wil voor hem niet zwijgen!*’
Hij werpt mij lachend om en stort mij in het meer.

Dit is niet alleen een apocalyptische angstsensatie die een Pierrot zich beijvert op rijm te zetten; om dit waar te maken moet men een dichter zijn.

Wat is er van deze dichter in de boekbespreker van *Rondom tien Gestalten* overgebleven? Wel iets, maar niet veel. Dit dikke boek - volgens een steeds meer tot uiting komende wansmaak onaangenaam plomp uitgegeven - wil een gids zijn, een ‘critisch overzicht van de Nederlandsche romanliteratuur der laatste vijf jaren’, en wel voor de gemiddelde romanlezer.

Er verschijnen tegenwoordig te veel boeken, heeft de uitgever van dit boek gemeend; de gemiddelde romanlezer wordt door de stroom overstelpt, kan er niet meer uit wijs. Op eenvoudige wijze, niet zonder humor maar zoveel mogelijk gematigd, wil Kelk hem tot gids strekken. En van deze taak nu heeft hij zich lang niet slecht gekweten, al is het boek tenslotte zó geworden, dat men er naar believen evenveel goed als kwaad van spreken kan.

In de eerste plaats ligt dit aan de wijze waarop het ontstond. Dit dikke deel bestaat uit bijeengebrachte en zo goed mogelijk geordende krantenartikelen. De materie zelf heeft zich tegen de ordening vaak met kracht verzet. Kelk heeft artikelen, die over een vrij grote tijdsruimte geschreven waren, aan elkaar gelijmd, daarvoor hier en daar een stukje geschrapt, een stukje bijgeschreven; daarna afdelingen gevormd onder bepaalde opschriften en daaraan weer beschouwingen toegevoegd, die de illusie moesten wekken daar altijd gestaan te hebben, omdat zij samenvattingen pretenderen te zijn of algemene waarheden, die door de diverse besprekingen slechts worden geïllustreerd. In werkelijkheid functionneert dit alles maar zeer matig; herhalingen, schokken, en soms onduldbare vertragingen doen zich voor, - het laatste vooral door de telkens terugkerende noodzaak, die de bespreker schijnt te hebben gevoeld, om voor zijn 'gemiddelde romanlezer' van allerlei na te vertellen. Wie daarmee gebaat is, weet ik niet, behalve iemand die zich voornam het boek zelf tòch niet te lezen en die nu misschien blij is met de onnozele illusie dat hij het zo ook kent. Navertellen van de inhoud is wel de vulgairste manier van recenseren die er bestaat; maar misschien stelden de kranten, waar Kelk voor schreef, het als eis. Het is dan alleen maar jammer, dat hij van die ballast *hier* niet minstens de helft heeft geschrapt.

In zijn waardebepalingen is Kelk over het algemeen gelukkig genoeg; op sommige bladzijden levert hij, op dit vulgariserend peil, zelfs zeer goed werk. Hij heeft smaak, humor, en weet meestal zeer precies wat hij goed vindt en wat niet, zon-

der in gebreke te blijven zijn pro's en contra's van argumenten te voorzien. Alleen blijft - voor wie daarop let - de waardebepaling-in-het-algemeen soms hopeloos naast de toon van de besprekingen zelf. Dit is niet omdat Kelk zelf het middelmatige niet van het superieure weet te onderscheiden, maar omdat zijn indeling in ‘hoger en lager’ vaak niet klopt met de toonhoogte waarin hij, op een bepaalde dag, deze of gene bespreking geschreven had. Om dat euvel te verhelpen had hij menige recensie, afgestemd op andere recensies, moeten herschrijven of althans danig bijwerken, en het is maar al te duidelijk dat hij dat naliet. De artikelen die, naar de term luidt, ‘met postzegels aan elkaar werden geplakt’, vormen nu dus hoofdstukken... vrijwel alleen typografisch en op Kelk's uitdrukkelijk verlangen, zonder organisch verband. Het zou heel wat beter zijn geweest de illusie van geordende hoofdstukken los te laten en het boek als verzameling losse indrukken te laten bestaan.

Een enkel hoofdstuk is beter gelukt dan een ander, zo bijv. dat over de historische roman, dat niet al te zeer rammelt en waarin Kelk behartigenswaardige dingen zegt. Bij de *Damen von zartem Gefühl*, waarover zijn humor vaak gezellig loskomt, heeft hij vier heren ingedeeld, zonder dat dit onrechtvaardig heten mag. Zoals een ander al eerder zei: ‘Het verschil tussen de Robbersen, Van Eckerens en Van Hulzens, en de andere schrijfsters van vrouwenbiechten etc., is immers alleen maar dat de eersten voorzien zijn van een baard’.

Dat Kelk wel degelijk bedoelde hiërarchisch te onderscheiden bewijst zijn titel reeds en zijn verklaring dat hij de eigenlijke ‘tien gestalten’ deels naast, deels boven de rest zet, omdat hij in deze tien ziet: bewuster kunstenaars, uitgesprokener persoonlijkheden. Dat buiten dit apart zetten van de tien nagenoeg niets meer spreekt voor de hun toegekende superioriteit is gevolg van het reeds gesignaleerde euvel. Men zou kunnen zeggen: het is niet de schuld van Kelk, maar van zijn artikelen. Het hoofdstuk over Van Schendel bijv. wordt gevormd door een drietal artikelen die bijna uitsluitend uit navertelling

bestaan, en het weinigje commentaar werd met een soort wrevelige bewondering van op afstand neergepend: het resultaat is dan ook vrij bedroevend. Over Slauerhoff en Van Wessem daarentegen schrijft Kelk warm en goed, over de tweede verhoudingsgewijs zelfs veel te goed. Toch zal hij waarschijnlijk, desgevraagd, zonder veel tegenspartelen toegeven dat uit één Van Schendel gemakkelijk vier Van Wessems kunnen: hoewel deze *beiden* zich toch tot dezelfde 'gestalten'-categorie zagen uitverkoren.

Het gekste is echter Kelk's verhouding tot Vestdijk. Na hem doorlopend afgebroken te hebben, rekent hij hem tòch tot de 'gestalten' en legt daarover rekenschap af in twee zinnetjes die na de vorige bladzijden alleen maar belachelijk aandoen. Het wordt iets van: 'Ik heb zó het land aan hem; maar ik wéét toch wel dat hij wat is'. Niemand zal Kelk het recht betwisten Vestdijk te verfoeien, ongezond en gevaarlijk te vinden en nog zowat - maar, naast deze antipathie, behoefde hij als criticus geen dwaasheden te verkondigen. Na *Daendels* en *300 Negerslaven* van Van Wessem - twee niet onaardige prutsboekjes après tout - zo braaf te hebben aangeprezen, komen vertellen dat *Ina Damman* en *Else Böhler* eigenlijk maar uit wat 'notities' bestaan, uit 'stof' voor romans, etc. is Kelk onwaardig. Hij heeft te veel inzicht tenslotte om zich hier opeens te vertonen als oliedom. Deze romans van Vestdijk zijn, als roman juist, van een qualiteit zoals niet bereikt wordt door drie schrijvers in het tegenwoordige Nederland, oud en jong saamgeteld.

Met-dat-al: het doel waarmee dit boek werd uitgegeven blijft loffelijk, en bruikbaar is het zeker. Het is niet meer dan logisch dat, bij de huidige boekenproductie, aan die brave 'gemiddelde lezer' wordt gedacht. De anderen... och, die zoeken hun inlichtingen elders, of die geloven toch niet wat een gids hun vertelt.

Willem Brandt: *Oostwaarts*
Tropen

Waarom zou een journalist verzen schrijven? - Om zijn dagelijks bestaan te vergeten, zegt men; om een andere wereld (van nog niet geheel verstikte wensdromen, van naieve primaire gevoelens) terug te vinden. - Het klinkt eenvoudiger dan het is. Nieuwe vraag: Waarom zijn die dromen en gevoelens niét verstikt in zo iemand, weerbaar, practisch bovenal immers, beroepsdanser op het ene slappe koord na het andere van het 'reële leven'? Hoe kàn die man een goed journalist zijn, als hij zoveel plaats in zich overhoudt voor zulke rare dromen en gevoelens? En vooral nu, nu de journalistiek niet meer is als in de dagen van Edgar Poe, maar een heel speciaal vak geworden, in elkaar getimmerd door personages als William Randolph Hearst? Hoe kan die man - om nu eens het andere lid van de tweeledigheid aan te vatten - een goed dichter zijn, wanneer hij geen al te slecht figuur slaat als journalist? En hoe ziet dit probleem eruit in verband met de indische zon, waaronder - zoals de grote tropenjournalist Van Hurk zei - de verwordingsverschijnselen zo slecht gedijen?... Niemand die eraan twijfelt of de poëzie is, maatschappelijk gesproken, een verwordingsverschijnsel. Een groot dichter is, negen op de tien keer, een maatschappelijke mislukkeling of een maatschappelijk prul, en het is het maatschappelijke dat de journalist - de echte, degeen die niet een journalistiek prul is - tot in hart en nieren interesseert, ook als hij in een verloren uurtje, en niet alleen bijwijze van citatenboekje, zijn Heine of Rilke opslaat. Daar de maatschappij haar eigen wonderen heeft, is het tenslotte zeer logisch dat het maatschappelijk prul voor bepaalde ogenblikken ook weer een zeker maatschappelijk nut oplevert: bijv. dat van ontspanning te geven, desnoods de ontspanning die men illusie van hoger leven mag noemen, aan het vermoeide brein van harde maatschappelijke werkers als grote staatslieden en grote journalisten.

De heer Willem Brandt heet in zijn niet-dichterlijk bestaan

Klooster en is (ik meen niet hiermee een geheim te verklappen) hoofdredacteur van de *Deli Courant.* Iemand die als courantier in Medan verzen pleegt, - dat is gek. Gekker dan het geval van de heer Albert Besnard, die ook verzen schreef en die om zijn lang-niet-gek dichtbundeltje *Opstand en Wroeging* (dostojevskyaanse titel voor een baudelairiaanse inhoud) in de nederlandse literatuurgeschiedenissen een bescheiden maar warm plaatsje inneemt, maar die zulks deed lang vóór hij courantier in Medan werd, en die sindsdien, voor zover mij bekend, geen poëtische zùcht meer van zich gaf. Maar is het niet opmerkelijk dat de medanse journalistiek nu twee hoofdredacteuren telt, die dichter of ex-dichter zijn?

De heer Klooster-Brandt is in dit geval de gekste, want zijn collega van de *Sumatra-Post* is een ferme tropenfiguur geworden, precies zoals het behoort, terwijl *hij* dat 'meerdere' in zich in leven houdt. En zelfs met merkbaar gemak.

'Wie, in Indië wonend, aan kunst doet, zei mij iemand, heeft daarom alleen al recht op waardering.' Misschien wel. Zeker wanneer hij geen 'beroepskunstenaar' is, maar een goede indische 'positie' ernaast vervult; zoals in dit geval. Het gekke wordt aldus langzaam maar zeker het prijzenswaardige. Vóór alles dient dus te worden vastgesteld dat ook ik de dichter Willem Brandt gezien wens te hebben als: 1e uiterst merkwaardig indisch verschijnsel; 2e prijzenswaardig iemand.

Intussen, ook als men de heer Besnard dus opzijschuift, helemaal alleen in deze rol staat Willem Brandt niet. Indië heeft een geweldige bent dichters en rijmelaars onder zijn zon zien gedijen, van de Compagniestijd af tot op heden, en daaronder waren zelfs enige journalisten. Neen, ik spreek niet van Busken Huet, die nooit een vers schreef. De oprichter van de *Java-Bode*, mr L.J.A. Tollens, die journalist was in Indië lang vóór Huet en bovendien een der eerste indische journalisten, was dichter en zoon van een dichter - van de 'grote' Tollens van *Nova Zembla* - en althans, ook hij rijmelde voor vorst en vaderland weg. Hij gaf niet minder dan twee bundels tropische verzen (elk tweemaal zo lijvig als die van Willem Brandt),

nadat hij zijn uitboezemingen eerst over diverse indische almanakken en ‘magazijnen’ à la *Biang Lala* en *Warnasarie* had verspreid. In zijn eerste bundel *Gedichten*, te Batavia uitgegeven bij W. Bruining in 1855, vindt men een jammerklacht over het verscheiden van Multatuli's vijand, generaal Michiels, en kleine lyrische stukken als ‘Java's Bloemhof’, ‘Oosteravond’ en dergelijke, maar ook berijmde legenden die veel handenarbeid vereist moeten hebben als ‘Kresno's List of het Ontstaan der Dasar (Zandzee)’, of ‘Behouden Vlucht, Tengersche Romance’, en ‘Pa Diepo’. In de tweede bundel, *Dicht- en Letterkundige Verpoozingen*, bij dezelfde Bruining verschenen in 1861, vindt men heerlijke titels als: ‘De twee Zusters, Javaansche legende’, ‘Klono Rongo Poespido, Tengersche legende’; ‘Radin Mantri en Keni Tamboehan’; ‘Makassaarsch Minnelied’; ‘Maduresche Wraak’; ‘Aan de Westmoesson’; ‘Bede om regen’, enz. De qualiteit van dit alles is helaas niet veel beter - noch zelfs veel oosterser - dan het dicht-oeuvre van papa.

De heer Tollens Jr schreef ook een paar verhalen in proza, waar tegenover staat dat zijn collega en mede-oprichter van de *Java-Bode*, de veelschrijver W.L. Ritter, die indertijd in Indië alle branches van letterkunde opknapte, van de historische roman à la Walter Scott af over het feuilleton à la Gaboriau naar de schets à la Hildebrand, zich aan een paar verzen bezondigde. Zo rijmde hij een ‘Leutig Antwoord’ op een stuk van een zekere heer L. Munnich, die zich als vriend van Hildebrand ongerust maakte over de geringe beoefening van poëzij in de kolonie, en vertelde in niet minder leutige verzen het nu zo afgesleten verhaal van ‘De Pisangboom’: van dat heerschap dat door goena-goena niet de begeerde jongedame maar een complete pisangboom in zijn armen krijgt. O, men offerde heus wel aan de dichtkunst, zelfs in het toenmalige Indië, dat zoveel onbeschaafder was dan het huidige. En ook de heren Ritter en Tollens waren wonderlijke en prijzenswaardige figuren.

Wonderlijk en prijzenswaardig was, vele jaren later, ook de

indische journalist H. Mulder, rechterhand van ‘K.W.’ bij *Het Nieuws van den Dag*, die plotseling de wereld - in het bijzonder de bataviase dan - verbaasde met een donkerblauw dichtbundeltje, genaamd *De Stille Bouw*, zowaar bij Van Dishoeck in Holland uitgegeven. Het stempelde de heer Mulder op slag tot hollands dichter, als de èchte hollandse dichters wel te verstaan, die, confessioneel of niet, paganistisch of gereformeerd, de in Indië sedert kort erkende dichters van '80 nadichtten. De heer Mulder had het niet een tien jaar eerder moeten proberen, of hem zou in Batavia overkomen zijn wat nu de niet-'80-nadichtende jongere dichters uit zijn handen overkwam, d.w.z. artikelen aanvangend met de onheilszware regel: ‘Weet gij wat soort poëzie men tegenwoordig in Nederland schrijft, lezer?’ (d.w.z. ‘o kranige, welingelichte, subtiele en tot oordelen super-bevoegde, indische lezer’) plus wat men daarna verwachten kan.

Ik weet nog hoezeer ik mij verbaasde dat de heer Mulder, die ik toen dagelijks zag, zo stillekens aan de bouw van zijn christelijke sonnetten had gearbeid, terwijl hij met het *Nieuws* toch luidruchtig genoeg meetimmerde aan de versterking van een zeker Indië dat niet verloren mocht gaan en aan de afbraak van zekere G.-G., die volstrekt niets goeds kon doen, zo omstreeks 1920. Ik heb de bundel van de heer Mulder - die overigens weinig of geen tropische verzen bevat - later in Holland weer eens in handen gekregen en er toen veel aan ontkleurd bevonden. Maar toen was ik zelf mijn argeloze indische ogen kwijtgeraakt, de uitgever Van Dishoeck zelfs had opgehouden mij te betoveren, de verderfelijke dichters die niet meer dichtten als die van '80 hadden mij uitermate verdorven. En op het ogenblik geloof ik nòg, dat bijv. Marsman en Slauerhoff ‘mateloos’ groter dichters zijn dan de heer H. Mulder, hoewel dit met de juiste visie onder de indische zon misschien niet helemaal stroken zal...

Ik durf niet uitmaken dat de verzen van Willem Brandt als geheel genomen beter zijn dan die van H. Mulder, maar ik lees ze wel liever. Er is bovendien heel wat meer indisch bij.

Willem Brandt is zelfs niet ontsnapt aan het gevaar dat alle kunstgevoelige reizigers en geïmporteerde bewoners van het Oosten bedreigt: dat van te veel kleurige snuisterijtjes te verzamelen. Een groot deel van zijn tropische verzen werd daarom òf volkomen ersatz òf uiterst goedkoop. Ik reken hiertoe de hopeloos onechte beden tot Kwan Iem (behalve één, in de bundel *Tropen* voorkomend op blz. 27 dat iets ontroerends heeft), de verzen 'Dhyani-Boeddah-Amida' en 'De Imam', de ellendige reeks van 'Taipoesam', maakwerkjes als 'Amiroedins Bruid' en 'Serimpi', die mr L.J.A. Tollens rustig geëvenaard zou hebben en die door de indische gedichten van Jan Prins zelfs ver overtroffen worden. Van deze oosterse kunstnijverheid zou de dichter Brandt zichzelf en ons zonder aarzeling mogen verlossen.

Maar dit is dan ook het allerslechtste in dit werk. Het haalt de rest naar beneden, omdat er zoveel van deze zwakkere poëzie werd opgenomen in de twee bundels: de westerse tegenhanger van het bovengenoemde is bijv. (in de bundel *Tropen*) de afdeling 'Het Gezin', waarin het gedicht van die naam lijnrecht aan Cornelis Paradijs en 'Mijn zoon plukt een bloem' zelfs aan Van Alphen herinnert. In deze afdeling zijn alleen 'Avond thuis', 'Versje voor mijn Schooljuffrouw' en 'Incident' goed, en 'Overweging' had het kunnen zijn als het niet de overweging in de lezer deed opkomen dat het een mislukte Greshoff is. Zo zijn andere gedichten van Willem Brandt op zichzelf bijna volkomen aanvaardbaar, wanneer zij niet onweerstaanbaar gedachten aan Slauerhoff opriepen, en wanneer zij het in die vergelijking niet droevig aflegden. Eénmaal slechts schreef Brandt een vers dat men naast verzen als 'Columbus' of 'Camoëns' van Slauerhoff kan leggen, zonder dat de verwantschap voor Brandt schadelijk uitvalt: het lange 'Olivier van Noort'. Dit is als prestatie al niet gering.

Maar een vers als 'Kustdroom', wat een quasi-woestheid levert het op, als men denkt aan Slauerhoff's 'Piraat' of zelfs aan 'Zwartbaard'. 'De Piraat' van Brandt (niet van Slauerhoff) is niet alleen een slechte Slauerhoff maar lijkt helaas ook maar al te veel op 'De Boekanier' van die éne indische

dichter uit Multatuli's controleursjaren, de zeeofficier H.A. Meijer. ‘Rimboepost’ is niet slecht maar zwak, evenzo ‘De verlaten pionierspost’, en ofschoon men Brandt geen epigonisme verwijten kan, de lezer denkt zijns ondanks: ach, ach, wat zou Slauerhoff daarvan hebben gemaakt! Het laatste vooral is al te mooi, te versierd. ‘Krontjong II’ eindigt met de regels:

Straks moeten wij weer beginnen
Aan het leven. Het leven? Dat?

wat nogal raak is, maar hoeveel minder raak dan de als lukraak neergesmeten slotregel van Slauerhoff's ‘Quelpart’: ‘Wat een leven!’ - als men de beide sloteffecten in verband ziet met de rest.

Het einde van Brandt's ‘Donkerend’:

Om wie? Om een vrouw? Om een land? Om U?

doet onmiddellijk denken aan de prachtige slotregels van Slauerhoff's ‘Nacht’:

Vanwaar,
Waarom en waartoe zijn mij deze reeg'len
Ontvallen?...

Een gedicht als ‘Alleen’, dat op zichzelf niet onverdienstelijk de eenzaamheid van de Westerling in de rimboe weergeeft, ‘falls flat’ voor wie de ‘Afrikaansche Elegie’ van Slauerhoff daarnaast in zich hoort afdraaien. En toch geloof ik dat deze ‘reminiscenties’ min of meer toevallig zijn, dat het een zekere ongunstige conjunctuur is, die Willem Brandt parten speelt. De gelijkheid van onderwerp excuseert hem althans ruimschoots. Bovendien, sommige dingen hangen in de lucht, mogen dat ook doen; men moet alleen sterk genoeg zijn om zich het in de lucht hangende toe te eigenen. Een modernflitsend oefeningetje als ‘Congo’ bijv. - waarvan de noodzake-

lijkheid nergens uit het verdere werk van Brandt blijkt - is al te zeer imitatie van Marsman om niet geheel verwerpelijk te zijn; maar soms kan de ‘reminiscentie’ schuld zijn van de lezer, bijv. wanneer Brandt (in ‘En eenzaam blijft...’) een wanhoopsstemming besluit met:

Heer, *heb erbarmen*, *steek Uw sterren aan!*

dan kan het mijn schuld zijn wanneer voor mij die regel, en wat eraan voorafgaat, op slag wordt weggevaagd door deze echo uit Greshoff:

Geef ons een teeken: laat de Groote Beer
Zoo nu en dan eens kwispelstaarten, *Heer!*

Ik heb lang over dit minder eigene in Brandt gesproken om te kunnen eindigen met wat, al mag het vaak zwak zijn, zich als zijn eigen toon openbaart. Daar is bijv. in hem de eigenaardigheid om ‘terug’ als ‘trug’ te willen doen lezen en ‘geloven’ als ‘gloven’; maar dàt bedoel ik niet. Er leeft, in het eerste deel van *Oostwaarts* vooral, een koppige neiging in deze dichter om opgelost te willen worden, verdronken, weggenomen. Een schip vaart langs het zijne en hij verzucht:

Wij gingen er langs.
Nog niet, *nog niet*
Mocht onze ziel met het
Droomschip mee...

Hij spreekt over havens en het einde is:

Eens koerst een stille loods mijn wrakke boot
Door breede, kalme geulen van den Dood.
En wachtend op den Witten Steiger staat
De Gastheer met een glimlach op 't gelaat.

Wit, steiger, gastheer met hoofdletters. Nòg een eigenaardigheid van hem: dat hij erg van hoofdletters houdt. Hij kan zich daarin óók verliezen, en tegelijk is het een redding. Hij schijnt bijv. verdwaald in een tropisch oerwoud, maar de hoofdletters lokken al:

Over de doode blaâren, *onvertrouwd*,
Zoek ik Uw Bron, *zoo mateloos bedroefd...*

Als men dit nu eenmaal van hem kent, maakt men zich ook niet meer zo ongerust over hem; die hoofdletters bieden wel Uitredding, als 't erop aan komt. Hij is in volle zee, voelt zich daar dichter bij God, en:

Wanneer ik sterven ga, *ontvang*, *o Vader*,
Uw dwalend kind in dezen Oceaan.

Een gedicht, dat met een erg ‘gemakkelijk’ woordspel begint, quasi-eenvoudig, in werkelijkheid goedkoop-precieus:

Tusschen ons komen en ons gaan
Wiegelt de wijde Oceaan.
Tusschen ons gaan en tusschen ons komen
Spiegelen peilloos diepe droomen

eindigt, werkelijk niet meer onverwacht, met:

Hoelang moet ik nog komen en gaan
Voor Gij mij opvangt, *Oceaan?*

Iets verder heet het:

In de zoete verrukking
Van mijn Oceaan
Wil ik roekeloos zwervend
Ten onder gaan.

Zo zou ook ik nog wat kunnen voortgaan. Deze manie is ongetwijfeld ook eigen aan deze dichter, en de poëzie waarin zij wordt uitgesproken volstrekt niet onsympathiek; en toch steekt er een ferme portie dichtersaanstellerij in. Gevoelens die de Dichter sieren, en waar de ware dichter meestal gauwer mee heeft afgedaan. Er staan telkens goede regels, maar telkens ook wordt de indruk van het geheel tenietgedaan door eigenaardigheidjes: hoofdletters die ver boven hun inhoud uitsteken, mooie woorden, soms samengesteld op een manier die al ouderwets aandoet, als ‘het schurft-verwoeste lijf’, dat onmiddellijk gevolgd wordt door een alliterererende cacofonie als:

...hier is het spel
Serener zonnestralen schuw gestaakt
Als satans lustvuur loeiend openbraakt.

(ach ja, ‘schuw’ door al de s-en en ‘loeiend’ om de l van ‘lustvuur’); en cycaden die heus geen cycaden, tjemara's die geen tjemara's zijn.

Wat *ontbreekt* aan al dit tòch eigene? Zeker geen vlotheid. De dichter Brandt is haast te vlot, zijn verzen hebben tè veel vaart, een te gladde vaart, die zelfs door samengestelde woorden en de wanklank van alliteraties en ander woordspel niet genoeg kan worden geremd. Het is soms al te eenvoudig, maar deze schijnbare eenvoud wordt - juist toen men ging zeggen: ‘maak het toch maar wat gecompliceerder, als het dan tegelijk wat pittiger wordt!’ - kapot gemaakt door schrille wouldbe vondstjes. Een gedicht als ‘Cantilene’, dat werkelijk goed had kunnen zijn, is in zijn gewilde lichte smart zo doordouwerig zwaar-op-de-hand geworden dat er niet veel van overblijft. Het allerliefste maleise kwatrijn ‘Trang boelan’ wordt door Brandt nagedicht in drie wauwelende strofen van elk acht regels, op een wijze die naar zijn gevoel misschien aan Paul van Ostaijen's obsederende ‘Mélopée’ verwant is, maar die Ten Kate hem zou hebben verbeterd. Er is een merkbaar teveel aan spraakwater in deze poëzie, en hoewel die er vloeiend door

wordt, de dichterlijkheid wordt er toch ook door aangelengd. Maar dit alles wil nog volstrekt niet zeggen dat het spel verloren is; het moet alleen anders worden gespeeld.

Want naast het vele wel-aardige, half en bijna geslaagde, wel geslaagde maar niet-bijzondere, dat deze beide bundels bevatten, staat een handvol gedichten, soms van ernstiger inspiratie, soms veel speelser, dat zich gerust vertonen kan. Ik zou willen zeggen dat Brandt in sommige indische gedichten als 'Buitenpost', 'Chineesche Jonk', 'Chineesche begrafenis', 'Medan', 'Moeder Indië' op zijn best is, maar ben er niet zeker van dat dit, vanuit Indië beoordeeld, niet berust op een zeker gezichtsbedrog. In een bloemlezing van koloniale bellettrie zouden deze vijf gedichten zeker een zéér goed figuur slaan.

Maar ook andere, de meer religieuze als 'Gij...', 'In haast', 'Heer, ik ben moe', 'Chanson triste' zijn, in hun moderne gevoeligheid, juist als europese uitingen de moeite waard, het 'Versje voor mijn Schooljuffrouw' is in het speels-ontroerde genre heel goed geslaagd. Misschien zou Willem Brandt, zonder méér geschreven te hebben dan in deze twee bundels werd bijeengebracht, zich als dichter een veel markanter persoonlijkheid hebben betoond, wanneer hij, in plaats van ruim honderd gedichten, er maximum veertig had gepubliceerd.

Dit stuk is langer geworden dan strikt genomen nodig was, juist omdat ik een indische dichter niet met laffe complimentjes of brutale machtwoorden wilde afschepen, maar zo compleet als in een dagblad doenlijk wilde bekijken. Ik zou tot besluit 'Buitenpost', 'Chineesche Jonk' en 'Moeder Indië' willen citeren, maar zij zijn te lang. 'Kameroen' is lief en treffend, maar wat ijl, en het is tenslotte Indië niet. 'Schepen' is niet slecht in zijn gewilde dreun, maar alleen de derde strofe is behartigenswaardig:

Hoe zware lasten dragen wij op aarde
aan eerzucht, geld en trommels met effecten
in onze laffe en bebloede handen

totdat wij, die slechts buik en zakken spekten,
evenals zij vergaan, vergaan en stranden
voor een leeg doel, als wrakhout zonder waarde...

Maar is het niet te veel een preek, en dan een preek die niet te pas komt voor een journalist? Dàt zou de journalist mr L.J.A. Tollens niet hebben durven schrijven; - o! we *zijn* in Indië wel iets vooruitgegaan...

Hier is 'Medan', kort en goed. Misschien lijkt het niet precies op Medan, maar als gedicht is het toch best:

Zoo donkerrood de flamboyant
Op 't grelle groen van mijn gazon,
En vogels in de cherry-tree,
En geel de zon, ronde ballon.

Een grijze os loopt loom voorbij
En trekt de klingelende kar:
Een liedje in de kleurenprent,
Langs doode huizen, wit en star.

De lucht, volkomen kobaltblauw,
Heeft ook zijn puurste kleur bewaard.
Maar leef ik hier in 't leven, of
In een goedkoope ansichtkaart?

S. Vestdijk: *De nadagen van Pilatus*

In een bespreking in *De Groene Amsterdammer* heeft Victor E. van Vriesland Vestdijk's *Pilatus* en Bordewijk's *Karakter* samengenomen, ongeveer als de belangrijkste hollandse romanpublicaties van het achter ons liggende jaar; althans met de slotsom dat romanciers als de schrijvers van deze boeken tot de eersten behoren in ons land en van rivalen op hun peil

weinig last hebben. En bij alle voorbehoud dat men maken kan, al pratend van ongezondheid, decadentie, a- of immoralisme, bizarrerie, enz., in hoofdzaak moet deze uitspraak worden aanvaard.

De kunst is geen zaak van politieke, sociale of zelfs morele herbewapening - of althans, dit alles kan nooit meer dan bijkomstig zijn -, de kunst is een zaak van intensheid, persoonlijkheid en literaire vermogens; wat men in één woord noemt: talent. Zowel Vestdijk als Bordewijk hebben daarvan 'à revendre', zoals de Fransman het practisch en kernachtig zegt. Sommigen, onder anderen Van Leeuwen in zijn literatuurgids *Dichterschap en Werkelijkheid*, begeven zich bij dit soort talent, vooral dat van Vestdijk, op het terrein van de vooruitzienerij en menen dat een latere generatie er onverschillig tegenover zal staan. Van Leeuwen zegt: Vestdijk kàn alles, maar... de onsmakelijkheid en onbelangrijkheid van de stof houden deze romans beneden het niveau van blijvende kunst; maar... door hem werd dan toch weer een europees niveau bereikt; maar... hij schrijft bovendien diepgaande critiek, enz.. En Van Leeuwen vergeet te voorspellen hoe lang de hem sympathieke romans van Den Doolaard zullen blijven leven (m.i. altijd tienmaal korter dan die van Vestdijk), en tenslotte: het doet er ook niet toe. Ook een Van Deyssel wordt eigenlijk niet meer gelezen, en toch staat zijn waarde vermoedelijk blijvend vast in onze literatuurgeschiedenis.

Het kan best zijn dat een boek als *De Nadagen van Pilatus* - veel meer 'uiterlijke constructie' immers dan bijv. *Ina Damman* - over tien jaar voorgoed vergeten zal zijn, terwijl *Ina Damman* over honderd jaar met verrukking teruggevonden wordt als een bewijs hoe ver men in Holland in de eerste helft van de 20e eeuw reeds was in 'innerlijke psychologie' van de opgroeiende jeugd. Dit al of niet 'blijven' berust in vele gevallen op toevalligheden. Waarom is Byron gebleven, terwijl men hem toch ook niet meer leest, en zijn Lewis en Maturin curiosa geworden voor de snuffelaar in oude boeken? Het 'alles kunnen' van Vestdijk is voorwaar niet gering; - alles kun-

nen en toch voorbijgaan, welk een romantische grootheid voor een kunstenaar!

Als *Pilatus* later herlezen zal worden, zal het waarschijnlijk zijn als: ‘dat abjecte boek waar men vroeger zo boos over is geweest’. De journalisten van de morele herbewapening, de christelijke vooral, hebben bepaald ongelijk gehad met zó te toornen over deze wonderlijke fantasie, waarin het Vestdijk behaagd heeft de Evangeliën voort te zetten met Suetonius. Vooral pogingen tot broodroof, aansporingen om de schrijver zijn post te ontnemen aan de *Nieuwe Rotterdamsche Courant* zijn zo heel dom, behalve provinciaal en laag. Men kan op die manier hoogstens een soort martelaarschap bijbrengen aan iemand, die volstrekt niets in die richting ambieerde, en een zeer ongezonde nieuwsgierigheid wekken voor een boek, dat nooit zó ongezond is als de verontwaardigde moralist het wel wil; - wat allemaal bevorderlijk is voor schrijver en boek, terwijl de razende alarmist er altijd een beetje mallotig bij komt te staan.

Het *is* ongepast van Vestdijk dat hij dit veel meer Suetoniusachtige dan Evangelie-achtige boek schreef, dat, beter nog dan de ‘nadagen van Pilatus’, de ‘nawerking van Jezus’ had kunnen heten. Nietwaar, hoe kòmt zo'n man, zo'n romanschrijverd erbij, om Maria Magdalena te laten beminnen door Pilatus, van deze weer te laten afnemen door Caligula, om Caligula jaloers te doen zijn van de wondermacht van de gekruisigde, als was hij Nietzsche in de rol van Zarathustra of de hoofdpersoon van een of andere ‘creepy story’, nauw verwant aan het talent van een H.-H. Ewers. Waarvoor die wonderlijke salade, die o, gruwel - als *altijd* bij die ellendige Vestdijk! - neerkomt op een obscuur en klefferig spel met dood en sexualiteit?...

Zeker, dat alles is heel erg. Zo erg, dat ik het zelfs niet ondernemen zal de verbolgenen uit hùn zelfverzekerdheid tot andere gedachten te brengen en te praten over bijv. de ‘souvereine rechten van de kunstenaar’, - ander geloof. Alleen: wanneer zij zelf hier dan zo'n hinder van hebben, waarom niet bij

twee eenvoudige middeltjes baat gezocht? Het eerste is: dat abjecte boek ongelezen te laten (was *dit* dan niet het moment voor een zoveelste herlezing van de Evangeliën zelf of van Paulus, van Augustinus of Thomas à Kempis?). Het tweede is: het wèl te lezen, maar tot zichzelf te zeggen: 'aangezien dit alles niet waar kàn zijn, aangezien op de millioenen mogelijkheden ten opzichte van deze drie personages (Maria Magdalena, Pilatus en Caligula) immers maar één kans, neen, minder dan één kans bestaat, dat de romanciersfantasie van Vestdijk raak geschoten kan hebben, laat ons gerust aannemen dat deze ongezonde fantasie een andere Maria Magdalena betreft, een andere Pilatus, een andere Caligula en zelfs een andere Jezus'. (Zo troostte Samuel Butler zich toen hij Goethe's *Wilhelm Meister* ongenietbaar bevond: 'Ik heb bij herhaling en ernstig geprobeerd, but it must have been some other Wilhelm Meister by some other Goethe'.)

Dit alles gezegd zijnde, en de moraal de moraal latende om tot de literaire waarden terug te keren: dit boek is toch ook een uitstekend boek. Het is een roman die volkomen op Vestdijk's gewone peil staat, en *dus*, binnen de nederlandse literatuur zeker, tot het superieure moet worden gerekend. In tegenstelling met competenties als die van de bekende hispanist dr Geers, die één kolommenlange kreet van bewondering slaakte over Vestdijk's Greco-roman *Het Vijfde Zegel*, heb ik dat boek altijd gevonden benéden Vestdijk's peil: veel te zwaar gereconstrueerd, geremd door de overdaad van details, met een 'inhoud' die door □ van de tekst veel harmonischer tot uiting zou zijn gebracht. Kortom, ik vond die historische roman, ondanks al Vestdijk's gaven, traag en taai. Het 'grote publiek' schijnt er anders over gedacht te hebben, want, in tegenstelling met Vestdijk's ander werk, werd juist dit boek een succes voor de boekhandel. Men heeft het terecht vergeleken met de vervelende Feuchtwanger, maar zeer ten onrechte daaraan toegevoegd dat Vestdijk dus een hollandse Feuchtwanger was, alsof dit succesboek zijn ware talent aangaf. Veel meer dan met Feuchtwanger kan men Vestdijk met Kafka vergelij-

ken. En als men dit nieuwe boek, deze reconstructie van de oudheid, zoals men zulke arbeid oppervlakkig toch wel noemen moet, weer aan voorgangers wil toetsen, dan denkt men al hee gauw aan Couperus; aan de Couperus van de Heliogabalusroman *De Berg van Licht* vooral, ook wel een beetje aan die van *De Komedianten.*

Is in deze prestatie Vestdijk minder dan Couperus? Dit is een zaak die niet beredeneerd kan worden; dit is volkomen een kwestie van smaak. Couperus heeft voor, dat hij breder en losser vertelt, meer spelenderwijs zijn sfeer schijnt aan te brengen en zijn personages opbouwt, Vestdijk is 'klinischer', in sommige opzichten dieper en vernuftiger; moderner en subtieler wat de psychologie betreft. Maar vooral, vanuit het standpunt der ware weldenkenden bekeken, voor wie hier *twee* a-morelen of immorelen aan het woord zijn, hij is veel meer een 'pestkop'. Verreweg het sterkste personage, het personage dat men 'ziet', dat 'leeft', waar men 'omheen loopt' en dergelijke criteria uit het recensentenbargoens, is Caligula. De groeiende krankzinnigheid van deze figuur is door Vestdijk meesterlijk aangegeven, maar vooral in de vondsten die deze krankzinnige doet, triomfeert Vestdijk, en dit nu doet men niet zonder een zeer diep behagen in een dergelijke figuur. Een ernstig criticus - waarmee ik de precieze tegenstelling genoemd wil hebben van de verbolgen ernstige burger - zou eens moeten nagaan hoe vaak het motief kwellingen en martelingen bij Vestdijk voorkomt. In zijn korte verhalen al, waarin *Drie van Tilly*[*] op de uiterlijkste en goedkoopste wijze de marteling, *Een*, *twee*, *drie*, *vier*, *vijf*[**] op de intiemste en verfijndste wijze de kwelling vertegenwoordigt. De Grecoroman speelt 'als vanzelf' in het Spanje van de Inquisitie. De nadagen van Pilatus vallen als vanzelf onder de regering van een sadistische gek, die de ereplaats inneemt in een indrukwekkende reeks van keizerlijke sadisten.

* In de bundel *De Dood betrapt.*

** In de bundel *Narcissus op Vrijersvoeten* (ook in de bloemlezing *De korte baan*).

Ik heb mijn bezwaren tegen dit boek: aesthetische en technische. Ten eerste: het is ook Vestdijk niet gelukt - evenmin als Couperus! - om volkomen zichzelf te blijven in deze ‘reconstructie van de oudheid’; zo gezien zijn *Ina Damman* en *Else Böhler* dus voor mij onbetwijfelbaar superieur. Ten tweede: hoewel het verhaal hier veel meer opschiet, veel minder bezwaard wordt door opgegraven details, is het naar mijn smaak nòg te geremd, te overladen en dus te lang, en het zou gewonnen hebben als het bijna de helft zo kort was geweest. Ten derde: Vestdijk's vindingrijkheid op zichzelf is een gevaar voor hem; hij ‘laadt’ zozeer elke bladzij, dat er in zijn boeken geen plaats meer is voor de natuurlijke banaliteit van het leven die aan de grote momenten juist meer reliëf en waarschijnlijkheid verleent. Er is bij Vestdijk een kreun, een kramp, een psychologische kronkel op iedere bladzij, en wat in een roman nu eenmaal geschreven moet worden om de lezer verder te voeren maar op zichzelf te worden vergeten, wordt bij hem opdringerig - zonder dat het erin slaagt *niet* te worden vergeten. Het tracht te concurreren met de grote momenten, verontrust en vermoeit de lezer, zonder veel meer resultaat, tenslotte, dan dat de grote momenten erdoor beklemd worden, dan dat deze meer moeite hebben zich eruit los te maken.

Maar, ook wanneer deze bezwaren volop gegolden hebben, dan blijft nog over wat Vestdijk bereikt heeft. Zijn Caligula is volkomen geslaagd, ook al zou hij met de historische Caligula niet veel meer dan het keizerschap en de waanzin gemeen hebben. De man die deze figuur kon maken, is een eersterangs-romancier, en in deze vergrote en geraffineerde pestkop - want Caligula is overtuigender wanneer hij sart dan wanneer hij martelt - leeft (zoals men in het grote gedicht *Dsjengis* open-top de ‘vernieler’ Slauerhoff herkent) de pestkop Vestdijk. Ik geloof allerminst dat hij het erop heeft toegelegd, maar àls hij dat had gedaan, dan had hij de eenvoudige weldenkenden en oprechte vromen ook inderdaad geen pesteriger en pestilenter fantasie kunnen voorleggen dan de geschiedenis die hij hier ‘bedacht’ heeft.

Misschien zal de morele herbewapening vroeger of later toch gedaan krijgen dat hij gevierendeeld wordt. En dat zou dan het passende einde zijn van het jongetje dat in het museum *Sint Sebastiaan* zo indrukwekkend vond. Sint Sebastiaan Vestdijk.

Tussen Van Oudshoorn, Bordewijk en Vestdijk bestaat ongetwijfeld verwantschap in ‘mentaliteit’, tussen de twee laatsten, die moderner zijn, ook ‘technisch’. Het is dus geen toeval dat Vestdijk tot de eersten behoorde die in de lang-miskende Bordewijk - ook Van Oudshoorn heet trouwens miskend - een schrijver van werkelijke betekenis, niet alleen van bizarre ontspanningslectuur, erkenden. Er is in deze bizarheid, die bij allebei met zulke onomfloerste beelden bereikt wordt, een overeenkomst en een verschil dat men ook in de schilderijen van de moderne schilders Pijke Koch en A.C. Willink kon waarnemen. Waar Koch zijn spookachtige sfeer, zijn ‘réalité fantastique’ bereikte door toch uiterst gaaf geschilderde objecten en mensen, vrij eenvoudig van kleur en glad van contouren, werkte Willink, misschien onzekerder maar zeker gevarieerder en fantasierijker, met giftiger kleurtjes en grilliger vormen, zonder toch allerminst het principe van de helderheid te verraden. In deze verhouding doet Bordewijk aan Koch, Vestdijk aan Willink denken. Ook de fantasie van Vestdijk is veel rijker dan die van Bordewijk, hoewel Bordewijk zich toch veel bewuster op het fantastische toelegde. En ook hier is Vestdijk de meer gevarieerde, terwijl Bordewijk door zijn betrekkelijke beperking een hechter, zelfs machtiger in druk maakt. Zeker in de roman *Karakter*, die als Bordewijk's meesterwerk mag worden beschouwd.

Nooit nog - zelfs niet in *Bint* - heeft Bordewijk zich een zo goed verteller betoond als in dit boek; men weet verder dat hij het hier klaarspeelde zoveel menselijks te mengen door zijn fantastische figuren, dat dit verhaal een derde dimensie rijk werd, die aan zijn vorige verhalen ontbrak. *Karakter* is zoveel eenvoudiger van verhaaltrant dan *Pilatus*, zo meeslepend en toch zo stoer, dat het als ‘leesboek’, om het expres kinderlijk

te zeggen, die andere goede-roman-van-het-seizoen overtreft. Er zijn andere dingen over te zeggen, maar daar het boek hier reeds besproken werd, laat ik het bij deze summiere aanbeveling.

Jan en Annie Romein: *Erflaters van onze beschaving III*

‘Indien toch de Overweldiger niet ware verwonnen geworden door den Prins van Oranje, zouden wij misschien vervallen zijn in allerlei gruwel van slechte spelling , en - wat meer zegt - wij zouden misschien doktoren en professoren bezitten in de letteren (ik meen, dat wij professoren en doktoren in de letteren zouden bezitten) die zich zouden toeleggen op 't voortbrengen van ijdele meesterstukken, instee van zich te wijden aan 't opleiden hunner kweekelingen tot doktoren en professoren, opdat deze later op hun beurt weer instaat zouden wezen tot het africhten hùnner kweekelingen op de kunst om zich te onthouden van zulke verderfelijke meesterstukken.’

Het is Multatuli die spreekt, maar bij monde van ‘den snuggeren A.Z.’, buurman van Droogstoppel, in dat kostelijke stukje *De Zegen Gods door Waterloo*, dat men nu kan nalezen in het tiende deel der verzamelde werken. Deze woorden borrelden krachtig in mijn geheugen toen ik, uit dit blad en elders, het alarm der geschandaliseerden in mij opnam over de benoeming van dr Jan Romein, het zo nobel aandoend request las van de oud-hoogleraren die zichzelf ‘onthutst’ erkennen en wier stelling ‘dat het onderwijs in vaderlandsche geschiedenis alleen veilig is bij geleerden, wier liefde voor het vaderland onverdacht is’ althans bewijzen kan dat men het tot hoogleraar en zelfs tot oud-hoogleraar gebracht kan hebben zonder de axioma's te vergeten van de aanvangsklasse. Dat de *Erflaters van onze* (de nederlandse!) *Beschaving* het schitterendste pleidooi voor deze onmisbare vaderlandsliefde

vertegenwoordigt, behoort waarschijnlijk tot een logica die bargoens klinkt voor de requestranten in kwestie, want is als een poging te beschouwen tot het toekennen van een zekere waarde aan ‘verderfelijke meesterstukken’.

De *Erflaters* zijn wel een zeer actueel boek geworden! De anonieme belager ervan in *De Telegraaf* noemt het een ‘wetenschappelijk prul’ en stelt het beneden het bedrijf van Ludwig, zoals men weet; stelt het ook tegenover het ‘meesterwerk’ van Busken Huet, met welk meesterwerk waarschijnlijk *Het Land van Rembrand* bedoeld werd, waarnaast de *Erflaters* nu juist wel als het meest verwante en aanvullende werk verschijnt, dat enig vaderlands historicus had kunnen schrijven. Zelfs zonder dat historici als Kernkamp en Japikse de waarde van Romein's werken zouden hebben erkend en verdedigd, zelfs zonder deze overbodige referentie, blijkt meer en meer dat de *Erflaters* als het meesterwerk zal moeten worden aangezien van Jan en Annie Romein, terwijl er véél kans op is dat men het eens als meesterwerk zonder meer zal erkennen. Dat wil zeggen dat het als zodanig (dus zonder het bijvoegsel ‘verderfelijk’) zal worden uitgespeeld tegen een ander, precies door zulke lieden als bovengenoemde anonieme belager, die immers, in de tijd van Huet, onbetwijfelbaar behoord zou hebben tot de vaderlandslievende beoordelaren die *Het Land van Rembrand* heel wat meer ‘verderfelijk’ vonden dan ‘meesterwerk’. ('t Kan verkeeren, zoals die andere vaderlandse glorie zei, die ook maar Otje Dikmuil was voor vele van zijn tijdgenoten.) De zo wetenschappelijke, zo anti-politieke, maatstaven en eisen van historici als Romein's anonieme belager hebben een goed lezer misschien vooral overtuigd door een zinnetje vol historisch inzicht als dat waarin wordt aangestipt dat Romein's professoraat ‘hem toebedeeld (werd) door denzelfden raad die onlangs iemand als chef van het Waterleidingsbedrijf afstemde, omdat 's mans vrouw N.S.B.-ster zou zijn!’

Nietwaar, als men zoiets leest, beseft men hoe onpolitiek, hoe zuiver wetenschappelijk-historisch, en op welk hoog peil, de lieden redeneren, die Romein als historicus in verdenking

trachten te brengen. Terwijl men er bovendien nog gerust op slapen mag, dat zij zich uitsluitend bemoeien met het *beoordelen* van 's Lands verderfelijke meesterstukken. Men kent het gevalletje van die zo ‘echt’ historische hoogleraar, die van Huizinga's *Herfsttij* met zijn duits accent al verklaarde: ‘Jah, das ies zeer mooi, zeer sjeun, das ies jah ein zeer sjeune detektive-romaan’...

Het nieuwe en derde deel van de *Erflaters* treft als nòg soepeler, nòg vaster dan het vorige. Men kan een werk als dit, min of meer programmatisch begonnen, op drie wijzen ten uitvoer brengen: door zichzelf vier delen lang ongeveer gelijk te blijven; door tegen het einde blijk te geven van vermoeienis en verslapping van belangstelling; door aan kracht, zekerheid en overtuigingskracht te winnen. Het kan zijn dat het is omdat hun ‘materiaal’ steeds volledíger, subtieler en rijker werd, waardoor de taak van de Romeins: een eigen voorstelling te geven van wat door de historische wetenschap bekend was gesteld, steeds meer zin kreeg en gelegenheid tot een beoefening ‘ten volle’; het kan ook zijn dat zij, met de pen in de hand, steeds vaardiger werden in het portretteren. Hoe het zij, ik waag hier te beweren, dat dit nieuwe deel meeslepend werd geschreven, dat men het leest ‘geboeider dan door een roman’, om die ietwat onnozele formule nog eens toe te passen. Was het in de vorige delen nog of Jan en Annie Romein hun geschreven portretten aan elkaar toetsten om elkaar gelijk te blijven, hier zijn de resultaten zó, dat het de gedachte wekken kan dat zij elkaar hebben willen overtreffen. In deze ‘edele wedstrijd’ dan, zou men niet weten wie tot overwinnaar te verklaren: blijft Jan Romein wellicht de knapste in het situeren van de behandelde figuur in zijn tijd, in het uitdrukken van figuur èn tijd tezamen (niet alleen van de tijd *door* de figuur), Annie doet in raakheid en levendigheid van uitbeelding, in intelligent begrip van haar modellen, nergens voor hem onder. Men had van haar kunnen voorspellen dat haar Betje Wolff voortreffelijk zou zijn; die voorspelling heeft zij dan zonder moeite bewaarheid. Pittiger croquis van het rebelse en toch in

de grond zo hollands-eenvoudige domineesvrouwtje werd, in 35 bladzijden, zeker nooit tot stand gebracht. Maar ik ben er niet ver van af het portret van Swammerdam als Annie Romein's meesterstuk te beschouwen. Hier heeft men dan een verrassing: de schrijfster die Michiel de Ruyter en Betje Wolff zo goed wist uit te beelden, overtrof zichzelf in de tragiek van dit belemmerde en gekwelde leven; Swammerdam, nog compleet 17e-eeuwer naar de tijd, maar ook naar de geest, zeker veel minder als 'overgangsfiguur' te beschouwen dan de in het vorige deel ondergebrachte Christiaan Huygens, is dramatisch het meest imponerende portret geworden van de hele verzameling. Voor kenners van de nederlandse literatuur druk ik mij waarschijnlijk precies uit, wanneer ik zeg dat Slauerhoff een dergelijk leven, na dat van avonturiers à la Camoëns, met al de kracht van het verwante begrijpen tot een - zonder twijfel ook verderfelijk - meesterstuk had kunnen omsmeden.

Daartegen steekt het portret van Boerhaave, meer virtuoos en 'uitvoerend kunstenaar' op zijn terrein dan uitvinder en 'dieper' geleerde, precies af, zoals de bedoeling van de schrijfster moet zijn geweest dat het zou afsteken. In dit opzicht is het weer verantwoord, dat hier het portret van Swammerdam, en niet dat van de brillanter Huygens, naast dat van Boerhaave werd gehangen. Zou men - om toch critisch te doen - met de opmerking van wal willen steken dat Boerhaave behoort tot de minder frappante portretten, dan moet men zichzelf in de rede vallen met de waarheid dat het model daaraan meer schuld heeft dan de portrettiste, m.a.w. dat de portrettiste gemeend heeft het zo en niet anders te moeten schilderen; deze opvatting als het ware steunend en tegelijk illustrerend met de oppervlakkige raakheid van Boerhaave's beeltenis door Cornelis Troost, waarvan een reproductie aan haar tekst werd toegevoegd.

Annie Romein's Bilderdijk, weergegeven als 'gefnuikt genie', maar misschien daarom juist zo sympathiek, zo 'menselijk' geworden, behoort ook al tot de beste portretten, al zullen Bilderdijk-bewonderaars als Geerten Gossaert (= professor C.

Gerretson in dichterlijke gedaante) zich hier wel met luttele lof afgepoeierd voelen. Als zonder het expres te doen, onderstreept Annie Romein ook overtuigend de vele punten van overeenkomst tussen dit autobiografisch talent en Multatuli, maar het is tevens het klemmendste argument voor haar theorie van 'gefnuiktheid', dat Bilderdijk met geen kunst en vliegwerk tot een ander dan 'historisch' leven is terug te brengen, terwijl het werk van Multatuli, voor wie even de moeite neemt het uit de kast te halen, onmiddellijk weer aanspreekt als was het gisteren geschreven. Dit verschil in leven kan niet alleen verklaard worden door een halve eeuw dichter bij of verder van ons afstaan; en naast de soms verbluffende overeenkomsten - als bijv. het beunhazen in idioom en historische grammatica - zijn er de onthullende verschillen: als bijv. dat Multatuli maar twee kinderen had bij de eerste van zijn twee vrouwen, terwijl Bilderdijk, na zijn eerste vrouw vijf kinderen bezorgd te hebben, er aan zijn tweede nog negen wist te ontlokken, al zouden, geheel naar de stijl van de tijd, weer elf van deze veertien jong sterven. De Grote Ongenietbare, zoals Huizinga Bilderdijk noemt, is door Annie Romein niet precies als genietbaar voorgesteld, maar zij is er in geslaagd zijn ongenietbaarheid voor een groot deel te verklaren, dus te verzachten. Zij heeft vooral aangetoond, dat hij onmogelijk was *als dichter*, - niet alleen in de zin dat men zijn verzen eigenlijk niet meer kan lezen of dat hij de mislukte Vondel zou kunnen heten. En men zou deze toch-grote, in zijn functie van nederlandse Byron en Rousseau tezamen, in dit deel niet hebben willen missen, ook al zou men zijn 'erflaterschap' niet zonder voorbehoud willen erkennen.

De werkelijke 18e eeuw, die ook in Holland wel iets boeiender is dan in de schoolboekjes wordt aangenomen, wordt in dit deel, eigenlijk in slechts drie portretten, compleet weergegeven. Het reeds genoemde van Betje Wolff, dat van de filosoof Hemsterhuis en dat van de politieke pamflettist en geestelijke leider der Patriotten, Joan Derk van der Capellen ('deze 18e-eeuwse Multatuli' noemt Romein ook hèm), in wie Romein

de grondlegger der moderne democratie in Nederland ziet. Dit trio draagt de 18e eeuw in zich op bijna volmaakte wijze. Hemsterhuis alléén zou het al hebben kunnen doen, vooral voor Holland en met alle hollandse nuancen, maar gecompleteerd door Betje en Joan Derk wordt het geheel driemaal zo goed. De uiteraard subjectieve gevoelsvisie van Romein op deze 18e eeuw, waarmee hij het hoofdstuk over Hemsterhuis inzet: 'een pastel of aquarel met vage contouren en meer tint dan kleur', wordt door Betje en Joan Derk aangevuld met de kantigheid en nerveusheid van de gravure, - ook al zou de eerste vaak te gemoedelijk, de tweede vaak te langademig zijn, om dit te doen in de stijl van Voltaire's *Candide*.

Romein geeft Hemsterhuis weer, zo gevoelig en intelligent tevens, zo psychologisch en sociaal verantwoord, dat dit portret, ondanks zijn uitgesproken voorkeur voor de 17e eeuw, misschien alleen door dat van Grotius wordt overtroffen. Maar in Joan Derk laat Romein zich zeker het meeste 'gaan', neemt hij - hoewel altijd op de hem eigen beheerste manier - haast een polemisch standpunt in tegenover de systematisch lijkende onderschatting van deze figuur door andere historici (vermoedelijk van het soort dan bij wie de vaderlandse geschiedenis 'veilig' is, al vrage men niet hoe), waaronder met name genoemd wordt: prof. Colenbrander. Romein zou zichzelf dan ook geweld hebben moeten aandoen, wanneer de figuur van Van der Capellen, wanneer diens betekenis vooral hem niet meer ter harte was gegaan dan bijv. de figuur van de koning-koopman Willem I, die hij in een meesterlijk verantwoord portret - het portret van koningen is moeilijker te schilderen, zegt hij, dan dat van anderen - alle eer doet wedervaren, maar zonder aan veel sympathie toe te komen. Wil men deze 'voorkeur' aan Romein verwijten, dan heeft men hier een wapen. Maar het wil mij voorkomen dat juist een objectief historicus hem meer dank zal weten de erflater Van der Capellen te hebben naar voren gebracht, dan het onderschatten van de patriotten-beweging te zijn bijgevallen.

Met hoeveel begrip, hoe scherp samenvattend Romein figuren

als Willem I en Gijsbert Karel van Hogendorp heeft weten op te roepen, figuren immers die, zowel naar wat zij deden als naar wat omtrent hen als ‘materiaal’ bestaat, lijsten hadden moeten vullen van wel tweemaal de omvang van die voor de conterfeitsels van alle anderen in dit deel, de plaats ontbreekt mij om het hier te ‘bewijzen’. Het is trouwens in het oog vallend voor wie ooit andere (uitgebreider) literatuur over deze hoofdpersonen onder de ogen heeft gehad. Romein verantwoordt uitnemend hun plaats in de 18e eeuw, hoezeer ook een groot deel van hun activiteit - ‘naar buiten’ het grootste - in de 19e valt. Wat ik het meest in zijn werk bewonder is dat hij, juist in déze twee portretten, tegelijk degelijk en boeiend heeft weten te blijven.

Intussen is het nu wel tijd om af te rekenen met de voorstelling als zouden de *Erflaters* eigenlijk maar de individuele aanvulling zijn van Romein's nederlandse geschiedenis *De Lage Landen bij de Zee*, dat, hoofdzakelijk door plaatsgebrek, te algemeen geworden was. Er is een fundamenteel verschil tussen de beide werken, niet alleen qua opvatting, maar qua uitwerking; en waar *De Lage Landen*, ondanks alle nieuwe en intelligente perspectieven die het opent, toch een superieur leerboek mag heten, moet men de portrettengalerij van de *Erflaters* voor misschien wel het grootste deel beoordelen als kunstwerk. Gelijk andere historische werken, vòl ‘historische bezinning’ overigens, n'en déplaise de nieuwere opvatting die het bewogen verhaal achterstelt bij het objectievere getuigenis van het gepubliceerde document; gelijk het ‘meesterwerk’ van Huet, *The Rise of the Dutch Republic* van Motley, de essays van Macaulay, de franse revolutie van Michelet, de *Conquest of Mexico* van Prescott. Historische bezinning is, of liever: heeft ten gevolge, de waardebepaling van figuren, van gebeurtenissen, van toestanden uit het verleden, door... iemand, *in staat* zich zo historisch te bezinnen. Men mag niet uit het oog verliezen dat er een bezinner is, alvorens de bezinning ontstaat, en dat de bezinning, hoe ijverig ook beoefend, waardeloos kan zijn door gebrek aan bestaan van de bezinner.

Historische bezinning is dus, hoe vreemd sommige ‘vakhistorici’ dit mogen vinden, niet alleen de methode, door een professor aan zijn kwekeling (om Multatuli's woord te gebruiken) overgeleverd, opdat deze, eenmaal tot doctor of professor gekweekt, zich vanuit een problematische persoonlijkheid daarmee onledig zal houden. Men kan alles leren: dus ook hoe, met een air van diepzinnigheid, banale uitspraken na te spreken over grote mannen. Er is een historische bezinning waaruit klare, scherpe voorstellingen geboren worden en een bedrijf met precies dezelfde naam, dat behoort tot de volmaakt gepermitteerde want volmaakt onschuldige historische genoegens. De waarde van Romein's *Erflaters* berust tenslotte misschien uitsluitend op het feit, dat het hier Romein was, die zich ‘bezon’ tegenover de Willem I's en Van Hogendorpen.

Overigens meen ik dat deze portrettengalerij, als men op het gevoel let en niet alleen schoolmeesterlijk onderscheidt tussen wat tot het ene genre behoort en wat tot het andere, een sterker, bewogener ‘vaderlandse geschiedenis’ is dan *De Lage Landen.* Dat nationaal gevoel, die vaderlandsliefde, die men in de hoogleraar in vaderlandse geschiedenis wenst, mij dunkt dat die met alle kracht, die niet in domheid omslaat of uit domheid geboren wordt, spreekt juist uit deze *Erflaters.* Zó en niet anders kan men de werkelijk volwassen lezer geboeid en met bewondering weer in zijn vaderlandse geschiedenis doen rondkijken; met deze intelligentie alleen en met deze afwezigheid van geleerd apparaat kan men voor de ‘ontwikkelde Nederlander’ de schoolcatechisatie in geschiedenis tot werkelijkheid maken. Het is misschien niet bij toeval dat juist in zijn portret van Joan Derk van der Capellen (blz. 137) Romein zich deze ontboezeming veroorlooft, hartstochtelijk voor zijn doen:

‘Anders dan vele historici in hun domme geleerdheid menen, is de z.g. popularisering der geschiedwetenschap, wel verre van deze van haar eigenlijk doel te vervreemden, veeleer daarvan een onmisbaar deel. Ja, door die eigenaardige, maar onmisbare wisselwerking, tegelijk haar kroon en postament.’

Léon Daudet: *Mes idées esthétiques*

Dit is een hier en daar amusant boek, dat men bij gedeelten geboeid leest, eigenlijk als het zoveelste deeltje herinneringen van Daudet. De titel is pretentieuzer dan het boek zelf, want aangezien Daudet geen groot schrijver is, veel meer het type van de gecultiveerde, in de letteren behalve in de politiek opgegroeide journalist, hoeft het niemand te interesseren wat nu *zijn* esthetica is. Maar aan zelfvertrouwen heeft het deze man nooit ontbroken, en in zijn beste momenten blaast hij ook in dit werkje zo lustig voor zich uit, dat men er plezier om heeft, evenveel of bijna als om zijn vroegere muziek.

Wat is het toch komiek om iemand te horen praten over allerlei grote schrijvers die niet meer ingekeken worden en te constateren dat hij zelf de ene roman na de andere heeft geproduceerd, waar, in vergelijking met die vergetenen, geen kip zich ooit om heeft bekommerd. Ik heb *Le Voyage de Shakespeare*, dat immers een zekere bekendheid genoot, in handen gehad, maar - om in Daudet's logica te vervallen - als dat een meesterwerk is, zou men zich daarvan onthouden zonder gewetensbezwaar. Wat gek, dat deze man zich zoveel moeite getroost heeft voor wel een twintig nooit-opengesneden romans, terwijl hij, met zijn humor en lustige toon, misschien de koning had kunnen zijn van de vaudeville, - zoals zijn rubriek in de *Action Française* trouwens ‘le chant du compère’ had kunnen heten van dat blad.

Is Daudet goed op dreef - dat wil eigenlijk zeggen: is men het met hem eens over een bepaald auteur - dan leest men hem met plezier; althans zolang het duurt. (De nasmaak is minder overtuigend.) Hij breekt Zola af, haalt Flaubert naar beneden, vindt Ibsen een overschat heer, noemt een reeks beroemde boeken als typen van het *schijn*-meesterwerk, en men - ik althans - heeft geen enkel bezwaar. Maar, als we dan gehoord hebben dat Zola zo treurig weinig om het lijf had, worden we verzocht te geloven in de vele meesterwerken van Alphonse Daudet. Als we net over een Flaubert gelezen hebben ‘qui as-

semble si bien les vocables à écho, retentissants en coruscants, et si mal les pensées, ou embryons de pensée', dan moeten we leren dat de grootste romancier van die tijd was... Barbey d'Aurevilly! 'Ce palotin décoratif', zoals Gide hem genoemd heeft, die buikspreker voor de schoorsteenmantel, met zijn potsierlijke verkeerde beelden, die hij voor juist tracht te verkopen door ze ons voor te hangen met een stentorstem. Het is begrijpelijk genoeg, dat Léon Daudet hem bewondert. Zoals begrijpelijk is dat Léon Daudet Vergilius helemaal apart zet van fenomenaalheid, want deze hofdichter vereerde wèrkelijk Augustinus, zegt hij, en ja, dat is inderdaad al een beetje Charles Maurras en de duc de Guise (of een andere toekomstige koning van Frankrijk).

Mes Idées Esthétiques, over het algemeen banaal, vanzelfsprekend, lustig voorgedragen maar niets nieuws brengend, of als het nieuw is, is het meestal een beetje mallotig, kan als gids in de 'wereld van het schone' misschien alleen werkelijk bruikbaar zijn voor een camelot du roi. De amusantste gedeelten zijn - als altijd bij Daudet - de herinneringen aan persoonlijke ontmoetingen, de anecdoten uit de kunstenaarswereld. Als Daudet vertelt dat hij de schoolmeester Ibsen verkiest boven de schoolmeesters Marx en Lenin, kan dat iedereen koud laten die zijn volgeling niet is, want werkelijk, voor een publieke waarheid zelfs is het tè bête. Daudet beschikt èn over cultuur èn over gezond verstand, men luistert naar hem zoals men luistert naar een echte franse café-prater, vol 'ideeën', vol geleerdheid, vol rake zetten zelfs, - tot hij op een stokpaard terechtkomt en met precies evenveel ijver zotternijen zegt. Daudet, lid van de Académie Goncourt, onderhoudende lettré, wordt meestal zot als Daudet van de Action Française hem verdringt. Dat gebeurt in dit boek met een gemiddelde van 1 op de 4 of 5 bladzijden; en dat is, bij deze auteur, een nogal gunstig geval.

Adriaan van der Veen: *Oefeningen*
Geld speelt de grote rol

Hier komt een debutant in de letteren, een van de ‘allerjongsten’; en hij debuteert, nagenoeg gelijktijdig, met een bundeltje korte verhalen die tot het ‘surrealisme’ gerekend kunnen worden en met een ander bundeltje dat ‘realistisch’ mag heten. - Wat is toch dat ‘surrealisme’? vraagt iemand, die zeker meent te weten wat ‘realistisch’ is (nl. ‘gemeen’)en zich daarin vergist. Zijn het spookverhalen, is het literatuur door mediums voortgebracht - immers door het onderbewuste? Of is het gewoon wartaal? d.w.z. verstrekt deze ‘school’ gewoon een vrijbrief om alles wat verward door je hoofd schiet maar op te schrijven en dat poëzie te noemen (ook als het in proza is)?

Als men eerlijk wil blijven, moet men toegeven dat dit alles, en alle mogelijke combinaties ervan, waarbij men niet weinig criminele fantasie mag voegen, tot het fameuze en reeds ietwat verouderde surrealisme behoren kan. Er zijn echte en onechte, gedreven en aanstellerige surrealisten. Het doorgezaagde weesmeisje met een viooltje in haar mond en twee hemelsblauwe spinnen als ogen is surrealisme, en de savante composities van eieren die door poollandschappen breken (in Indië vertegenwoordigd door het schilderwerk van de heer Ouborg) evenzo.

Een van de meest competente surrealistische schrijvers, André Breton, heeft de surrealistische opvatting van spookverhalen toegelicht, toen hij beweerde dat de oude duitse romantiek van Achim von Arnim hem zeer veel echter leek dan die van Hoffmann, omdat bij Hoffmann verklaringen en verbazingen over de spoken en wonderen worden aangetroffen en bij Arnim niet. Hoe natuurlijker, hoe vanzelfsprekender alle spoken en wonderen optreden, hoe poëtischer en *dus* echter, voor de surrealist. Goed, maar nu kan men volgens een bepaald receptje, en zelfs schrijvend vanuit het onderbewustzijn, een allegaartje voortbrengen dat door-en-door vals klinkt en

ziet: al te ‘geweldig’, àl te fantastisch-spookachtig-moordlustig, na 5 bladzijden al ondragelijk vervelend en aanstellerig.

Het beroemde essay van De Quincey, *On murder considered as one of the fine arts*, is nièt surrealistisch, door de volkomen logica ervan; is alleen door het onderwerp vaag verwant aan surrealistische motieven. Poe's *Murder in the Rue Morgue*, de geschiedenis van die weggelopen orang-oetan die op een bovenverdieping twee vrouwen vermoordt, is voor ònze vereelte smaak een klassiek detective-verhaal geworden, en dus voor de surrealist met des te meer reden veel te logisch, maar moet in de tijd waarin het beschreven werd een flink ‘surrealistische’ indruk gemaakt hebben. Maar neem nu iets anders op het gebied van spookverhalen - neen, niet Bordewijk of Kafka, maar de beschaafde, correct geschreven, engels-gezellige, hier en daar kerstvertellingachtige fantasietjes van dr M.R. James, ‘provost of Eton’, halve of hele geleerde, beroemdheid toch op dit speciale gebied ook.

Wie kent deze verhalen? Zij lijken zelden of nooit op Poe. Zij hebben één altijd terugkerend motief: de arme, archeologisch geïnteresseerde onderzoeker die door zijn archeologie ontmoetingen krijgt met oude doden, maar meestal verbazend kwaadaardige doden, die hem koppig vervolgen en meer dan eens om hals brengen. Nu, dat is op zichzelf nogal gewoon; en de stijl, ik zei het reeds, is voortreffelijk in het beschaafde genre. Er wordt *soms* met bloed gemorst in deze verhalen, maar nooit op de slordige surrealistische manier. Wie *gezellig* met ‘creepy stories’ wil zitten en toch uitnemend proza lezen, kan ik ze van harte aanbevelen.* Maar evenals bij Achim von Arnim treden alle geesten hier op alsof het vanzelf sprak, zonder veel uitleg en excuserende toelichting van de schrijver, en in dit opzicht zou de surrealist André Breton ze dus mogen bewonderen, en zijn ze - ook door de idee waaruit ze geboren werden - zeker poëtisch. De grootste oorspronkelijkheid van James is, dat hij werkelijk oudheidkundige blijft in deze ver-

* *The Collected Ghost Stories* van M.R. James (een dertigtal), verschenen bij Edward Arnold te Londen.

halen - wie schrijft het verhaal van een bloeddorstige Doerga of van het éne betoverde reliëf van Boroboedoer of Prambanan? - en poëtische vondsten doet, die hij niet gedaan zou hebben zonder die oudheidkundige preoccupatie.

Men leze *The Mezzotint, Number 13* (ondanks de banale titel), *A View from a Hill*, drie meesterstukjes. Er zijn misschien een paar grotere, d.i. temperamentvoller auteurs onder de verzamelde surrealisten, géén die fantasietjes heeft gepubliceerd, die de lezer zo bijblijven. (Dit is dan weer een van die zeldzame overwinninkjes van de niet als echte literatuur bedoelde schrijverij op de wèl als zodanig bedoelde.) Onder de spookverhalen van James komt er één voor, dat volkomen als fantasie bedoeld is, d.w.z. nauwelijks verhaal is, en daarmee komt hij aan de rand van het surrealisme.

Dit prozagedicht - kan men het ook noemen - zes bladzijden groot en getiteld *After Dark in the Playing Fields*, brengt ons als een oudere broer bij de *Oefeningen* ook van Adriaan van der Veen. Minder bij Kafka overigens, met wie Vestdijk Van der Veen vergeleken heeft, dan bij de fantasieën die Arthur van Schendel bijeenbracht in de dikke bundel *Herinneringen van een Dommen Jongen.*

Dit genre kenmerkt zich door fantasie natuurlijk, minder echter door een *rijke* fantasie dan door een *obsederende.* Men kan niet zeggen een ‘fantasie van binnenuit’, zoals men even geneigd is te doen, in tegenstelling tot een fantasie die haar ingrediënten (spoken etc.) ‘van buiten’ betrekt, omdat alle fantasie natuurlijk toch van binnenuit plaatsheeft, - maar deze oncorrecte formule zou toch het verschil doen begrijpen. Van der Veen is niet helemaal surrealist, omdat hij het agressieve, het drakerige mist van vele ‘bewuste surrealisten’. Hij is in feite méér surrealist dan dezen, omdat men bij hem, - hoe gek de fantasie ook wordt, hoe beklemmend en droomachtig de sfeer die hij oproept - voortdurend het gevoel behoudt dat het zo moest zijn, dat zijn fantasie geen krachttoeren uithaalt, maar precies doet wat door innerlijke noodzaak werd gedicteerd. Men kan deze zes korte verhalen, die bovendien voortreffelijk

zijn geschreven - want ook dàt is eerste vereiste voor wie op fijne en niet op brutale wijze ‘effect’ wil maken - gerust verwerpen, wanneer men als lezer te logisch is aangelegd en iedere bladzij dus lezen zou als gezeten op een speldekussen, rusteloos geprikt door de vraag: ‘waar moet dat alles heen?’ Maar in het soort zal men moeilijk *natuurlijker* werk vinden.

Bovendien, het zonderlinge van sommige literatuur is: dat ze nergens heen moet, tenzij dan naar de ‘bevrijding’ - meestal een voorlopige dan nog! - van de auteur. Van der Veen's eerste schets, *Klerkje in Droomland*, zijn allereerste optreden in de wereld der letteren, dat bij de publicatie in *Groot Nederland* voor een zo kort stukje proza reeds zo de aandacht trok, beantwoordt onmiskenbaar aan zekere behoefte: zelden werd zo duidelijk in een droom ‘afgereageerd’ wat de dagelijkse kwelling moest zijn van dat klerkje. Van der Veen heeft de kwelling van diens kantoorgang zelf maar al te goed gekend. Het in geheel andere stijl geschreven eerste verhaal uit *Geld speelt de grote rol* is dan ook de nauwkeurige aanvulling ervan, voor wie weet te lezen en de auteur van het ene werkje aansprakelijk stelt voor het andere. In dit verhaal vindt men het klerkje immers terug, gepijnigd maar lucide, temidden van de ellende van een huishouden van ‘kleine luyden’, waar geld ontbreekt en waar toch door geld alleen het leven een andere smaak zou kunnen krijgen dan van gootwater met kinine.

Geld speelt de grote rol is, bij alle verschillen, het ‘menselijke’ complement van de ‘verdroomde’ *Oefeningen.* En wil men Van der Veen in dit boekje realist noemen, althans in menig opzicht leerling van de realistische school, dan moet men opnieuw vaststellen dat hij het is op een zeer vrije wijze. Hij brengt een subjectieve humor, zij het dan niet zonder bitterheid, een intelligent commentaar aan, hij bezit een scherpte van weergave, die aan Elsschot doet denken, en dit alles komt maar zelden voor bij de vermaarde realisten, - de hollandse althans. M.a.w. de groezeligheid en narigheid van dit soort drama's en dus van dit soort literatuur, wordt toch genietbaar gemaakt door de wijsgerig-gestemde helderheid van de vertel-

ler, die een zelfdoorgemaakte ellende weet uit te beelden, enerzijds met alle felheid, nodig om de lezer in dit beleven te betrekken, anderzijds met het voortdurend besef dat dit maar één van de facetten is, één van de kleinste wellicht, van *het* leven.

Ik heb deze twee boekjes hier uitvoerig behandeld, om een idee te geven van wat er onder de ware nederlandse 'jongeren' omgaat. *Geld speelt de grote rol* is op markante wijze, met véél talent, ook 'crisisliteratuur', en de bevrijding van angsten in dromen, die *Oefeningen* vult, is daarvan niet te scheiden. De weergave van het werkelijke leven heeft slordiger, met meer verschrijvingen plaatsgehad, dan die van de fantasiewereld, maar ook dàt is verklaarbaar. Men vijlt minder aan een dagboekblad dan aan een prozagedicht. De vier verhalen waaruit *Geld speelt de grote rol* bestaat, kloppen soms niet, d.w.z. kloppen net niet genoeg om samen door te kunnen gaan voor één kleine roman; er zijn details die elkaar tegenspreken, passages die elkaar schijnen te herhalen en over elkaar heen schuiven, maar elkaar niet volkomen dekken. Deze slordigheden zijn echter bijzaak. Men zou zich kunnen voorstellen dat Van der Veen deze beide boekjes eens deed samensmelten, dit hele debuut herschreef, en van zijn 'klerkje' één hoofdpersoon maakte, met zijn huiselijke kwellingen èn zijn dromen. Hoeveel zou hij niet nog van hem kunnen vertellen!

Over zulke boekjes schrijven en niet over het succes van het seizoen, lijkt mij de taak van de publieke voorlichter. Dat 'succes' vindt het publiek zelf wel, en om Wilde aan het woord te laten: dat zijn zo van die dingen waarover iedereen al spreekt, dus waarover het plicht wordt te zwijgen. In geen enkele indische boekhandel waarschijnlijk zullen de werkjes van Van der Veen te vinden zijn; en wat meer zegt: dat is ook zo verschrikkelijk niet, want het zal niemand schaden wanneer deze boekjes hem onbekend blijven. Toch betekenen zij hoogstwaarschijnlijk dat Nederland een nieuw werkelijk talent heeft, - en het leek plicht dáárop te wijzen.

Wie dit niet met mij eens mocht zijn, heb ik overigens de eer

nogmaals naar het werk van dr M.R. James te verwijzen. Een zeer goede keuze eruit werd, onder de titel *Thirteen Ghost Stories*, opgenomen in de goedkope serie van de *Albatross*.

Dichters van dezen tijd. 13e druk bezorgd door J. Greshoff

De nederlandse poëzie heeft zich in de laatste tijd uitgebreid op een wijze, die aandacht en rekenschap vergt. Binnen drie jaar bevestigde zich, uit wat eerst losse namen en in tijdschriften verspreide verzen waren, een jongste generatie. In leeftijd zijn zij die daartoe behoren, verschillend - er is een marge van soms meer dan tien jaar - maar de datum van het eerste optreden, de geest die hen, ondanks alle verschillen en nuances verbindt, mag (voorlopig althans) het voornaamste wegen.

Van Oosten, Van der Steen, Van Hattum vormen, chronologisch gezien, de voorhoede. Dan komen Den Brabander, Mok, Hoornik. Tenslotte de nog jongeren, die meestal ook wel een tikje later debuteerden: Van Lier, Vasalis, Lehmann.

Ik neem mij voor over deze allen, wanneer ik in Europa teruggekeerd zal zijn, volledig te rapporteren. Voor het ogenblik, en bij gebrek aan de opera omnia van elk dezer nieuwe beroemdheden, roeiend met de riemen die ik heb, kan ik slechts algemene dingen naar aanleiding van de hier aangekondigde bundel zeggen.

Dichters van dezen Tijd is een bloemlezing - een beroemde bloemlezing zelfs; maar in deze dertiende verschijning, geheel herzien en bijgewerkt door J. Greshoff, zo goed als een nieuwe bundel, en daar zelfs Lehmann en Vasalis, de laatste revelaties, er in voorkomen, in ieder geval bruikbaar als gidsje. Iedere bloemlezing die niet vele en dikke delen beslaat, zoals men ze in de 19e eeuw wel maakte, is eigenlijk een onding: bedrieglijk door onjuiste verhoudingen, teleurstellend door oppervlakkigheid. Een kleine bloemlezing is tenslotte niets anders

dan een geïllustreerde catalogus, een lyrisch en opgesmukt, maar dan nog onvolledig adresboek. Iedereen weet dat ook wel, - iedereen althans die met de poëzie andere betrekkingen onderhoudt dan wie bijwijze van burgerplicht zich af en toe op de hoogte stelt van namen die men op dit gebied kennen moet. Bladeren in een aardig kiekjes-album is eigenlijk net zo gezellig, als in zo'n bloemlezinkje ter opluistering van boudoir of hoofdaktestudie.

Iedere bloemlezer die het samenstellen van zo'n werkje op zich neemt, zal een andere keuze maken dan een ander. Ook dat weet iedereen. Maar deze vrijheid van keuze volledig in aanmerking genomen: men kan het toch beter of slechter, verantwoorder of slordiger doen. Wanneer zo'n werkje, zoals bij *Dichters van dezen Tijd* altijd sterk het geval was, in de eerste plaats bedoelt het 'grote publiek' aan zekere kijk op dichtende tijdgenoten te helpen, lijkt het logisch gedichten op te nemen die representatief zijn, zelfs op gevaar af banaal te worden, liever dan gedichten die het talent van hun maker op meer eigenaardige wijze vertegenwoordigen.

Deze bloemlezing werd tien drukken lang bezorgd door mr J.N. van Hall, de oude *Gids*-redacteur die tegen de Nieuwe Gidsers nog geprotesteerd had; daarna, twee drukken lang, door dr J. Prinsen.

Het was in principe niet gek, Greshoff voor een nodig geworden nieuwe druk te vragen. Greshoff heeft dit soort werk meer bij de hand gehad. Hij schreef met dr Jan de Vries de eerste nederlandse literatuurgeschiedenis die tot de eigen tijd durfde gaan; hij gaf met de leraar Mirande de schoolbloemlezing *Lyriek* uit; hij was de samensteller van dat eigenlijk dwaze boekje *Ken uw dichters*, dat precies 100 verzen bevatte en waarin ieder dichter door één gedicht vertegenwoordigd werd, een eersterangsdichter als A. Roland Holst naast een zevenderangs als François Pauwels (de consequente doorvoering van het absurde principe gaf dat boekje een eigen reden van bestaan). Tenslotte is Greshoff vermaard geworden om zijn strenge, zijn soms al te bedillerige critiek op bloemlezin-

gen en literatuurhistories van anderen, het als geheel toch werkelijk verdienstelijke werk van Van Leeuwen bijv.; en wanneer hij met volslagen beunhazen te maken had, zoals hem wel een halfdozijn maal gebeurd is, rekende hij met hen af met zoveel verve en genadeloze spot, dat deze afrekeningen tot zijn geestigste proza gingen behoren (de beste vindt men gebundeld in *Rebuten*).

De uitgever Van Kampen mocht Greshoff voor de dertiende bewerking van zijn oude bundel dus als 'tout trouvé' beschouwen. Maar dit ongeluksgetal is het boekje dan misschien noodlottig geworden; in ieder geval, Greshoff's bemoeienis ermee beantwoordt noch aan de reputatie van de bloemlezing noch aan zijn eigen reputatie. Natuurlijk zijn een aantal dichters er nog zeer goed in vertegenwoordigd: van A. Roland Holst bijv. kan men zich uit deze keuze een heel wat beter beeld vormen dan uit die van Dirk Coster in *Nieuwe Geluiden.* Maar ik heb 'stomverbaasd', om met Greshoff zelf te spreken, waargenomen hoe hij met andere dichters heeft zitten prutsen.

Wat bewoog hem bijv. van Paul van Ostaijen 2 gedichten op te nemen tegen 3 van een Binnendijk? Hij weet toch zo goed als ieder, dat de eerste literair-historisch tienmaal meer van belang is dan de tweede, en qua talent, nu, toch ook nog minstens een keer of vijf. Dan blijft de mogelijkheid over dat Greshoff persoonlijk niet zoveel hield van het werk van Van Ostaijen en wèl van dat van Binnendijk. Maar welke onzalige inspiratie bracht hem er dan toe déze drie gedichtjes op te nemen?

Het eerste immers, *Na de Herovering* is een stijve imitatie van Slauerhoff; het tweede, *De Profundis*, verraadt even ongegeneerd de invloed van Leopold; het derde, *Avondschool*, is eigener, maar zelfs Binnendijk heeft dan toch nog wel betere verzen geschreven.

Garmt Stuiveling, die toch ook wel een paar goede gedichten maakte, werd met een nogal 'academische' *Rei van Kunstenaars* afgedaan; van Henri Bruning werd *De Lantaarnop-*

steker geplaatst, die niet meer is dan een variant op Marnix Gijsen; Nijhoff staat hier ‘afgebeeld’ door een keuze die onnozel is te noemen; over de keuze uit Hoornik, Mok, Vasalis, Lehmann hoeft men niet te twisten, maar is het niet vreemd alweer, dat van de twee gedichten van R. van Lier die hier staan, het eerste, *Uit Vrees*, weer vol naklank van Slauerhoff is? Dat Greshoff het nodig achtte Slauerhoff door Binnendijk en Van Lier ook nog eens te representeren is niet uitgesloten; maar dan moet het zijn omdat hij Slauerhoff zelf de ondienst bewees zijn prachtige *Dsjengis* door een haast als willekeurig aandoend fragment... *niet* te vertegenwoordigen.

Misschien moet men Greshoff dankbaar zijn dat hij ons het bestaan van dichters als I.I. Brants, L. van Lange, Truus Gerhardt en Paul Haimon leerde, maar belangrijker dichters dan dezen, die hier werden weggelaten, zullen het daarmee niet eens zijn.

Van iemand die zelf altijd zo precies en volledig op de tekortkomingen van anderen heeft gewezen als Greshoff, kan niet anders gezegd worden dan dat hij - werd dat voor de uitgever niet zo duur - verdiende als strafwerk een nieuwe bloemlezing te maken. Ik heb me aan dit boekje geërgerd, juist omdat het Greshoff was die het maakte, en om al het goeds dat ik van Greshoff denk, al wil ik er haastig bij voegen dat het mij overigens geen zielsbehoefte is deze pittige en vrije geest juist als bloemlezer te eren.

R. van Lier: *Praehistorie* (*Gedichten*)

Van wat er in de nieuwste poëzie gebeurt, geeft de eerste bundel van R. van Lier, *Praehistorie*, op zijn eentje een beter idee dan Greshoff's keuze uit de ‘allerjongsten’. Ook deze bundel is een keuze, want Van Lier schreef al heel wat meer; en een keuze, waarop al dadelijk aanmerking kan worden gemaakt, want zijn alleraardigste *Ballade van Mientje Maanster*, die ik

mij uit *Forum* herinner, werd weggelaten, terwijl heel wat bescheidener staaltjes van zijn talent hier vergaard werden. Waarom doet men zulke bewijsbaar slechte keuzen? Wie doet ze en voor wie worden ze gedaan? Dat zijn van die geheimen van het boekenmakersbedrijf, die men zou willen onthullen. Mij althans zou dat meer interesseren dan om hier uit te leggen waarom dit bundeltje *Praehistorie* genoemd werd, en waarom een witte en een zwarte hand op een bruin fond op het omslag werden gedrukt, met een titel die een pietsie schuin staat. Die dingen werden mij toch uitvoerig per brief gemeld, maar ik ben ze alweer vergeten. Niemand zal ook wel denken dat een bundeltje van een jong dichter, dat een dergelijke titel voert, een kruising zou kunnen zijn tussen de 'antieke gedichten' van Leconte de Lisle en de arbeid van dr Van der Hoop van het Bataviaasch Genootschap. Wie het praehistorische hoofdstuk van dr Van der Hoop las in het volumineuze stapelwerk der nieuwe Indische Geschiedenis, kan zich óók een zeer goed idee vormen van een bepaalde poëzie, maar van deze poëzie komt helaas precies niets voor in het bundeltje van R. van Lier. Ik zeg dit om teleurstellingen te voorkomen. De dichter Jan van Nijlen vond in een bibliotheek zijn bundel *Het Licht* ondergebracht bij de electrotechnische werken.

Van het talent van Van Lier kan men zich misschien nog steeds de zuiverste voorstelling maken als men het gedicht *De Gestorven Scholier* leest (te lang om hier te citeren), waarmee hij, zelf scholier nog en het daarom geraden achtend onder pseudoniem op te treden, als R. van Aart in de eerste jaargang van *Forum* debuteerde. Hij was toen zestien of zeventien, meen ik, en het gedicht was charmant om de onopgesmukte, bijna kinderlijke frisheid, een béétje opstandig maar, overigens even vertederd als ironisch. Het sonnet *Op een Scheikundeleeraar* geeft dan een heel wat feller en stouter knaap te zien: dit sonnet, geheel in de *Forum*-toon reeds, zoals dat heette, is scherp en geladen van haat, en is als scheldpoëem beter dan welk vers ook uit de beroemde scheldsonnetten van

Kloos (die dan ook alleen maar bedroevend zijn, van de eerste tot de laatste).

Oorspronkelijker en eigener, in het ironische genre, zijn *Sint Nicolaasavond* en het veel beter geslaagde *Scherzo* (‘De dood stel ik mij voor als lieve tante Lize’); *Brief aan een Andere* daarentegen is door-en-door sarcasme à la Tristan Corbière, al is dit dan op Van Lier misschien overgegaan door de bemiddeling van Slauerhoff. Sterk onder Slauerhoff's eigen invloed staan *Vacantie* (dat op-en-top navolging is van *Pastorale* en *De Gouvernante*), en het kleine gedicht *M.L.N.* en *Uit Vrees*; van het laatste echter kan men zeggen, dat het een eigen inhoud vertelt in de nagebootste stem van de iets oudere dichter. Het ene wat meer, het andere wat minder ironisch (dus modern) vertederd, zijn de drie verliefde franse verzen, die ik bijv. heel wat liever weggelaten had gezien dan *Mientje Maanster*, omdat een studentikoos verblijf in Parijs door een jong hollands dichter nu juist liever zou moeten worden doorstaan zònder het rijmen van franse verzen. Maar het meesterstuk van de bundel is het lange, als voor voordracht geschreven gedicht *Roodkapje*, waarin het bekende sprookje op de bekende Laforgue-manier vervalst wordt, met niet minder ironie maar met meer authentieke naiefheid dan bij Laforgue. Een van mijn indonesische vrienden heeft dit gedicht met groot succes aan zijn vijfjarig dochtertje voorgelezen, voor alle zekerheid slechts één strofe overspringende, waarin de naiefheid misschien iets te duidelijk scurriel werd.

Er is iets merkwaardigs in dit moderne werk: Van Lier's taal beweegt, wanneer hij juist een strakke formule wil geven; zijn ironie is niet alleen vol vertedering - dat zou alleen nog maar dichterlijk zijn, - hij voegt er de bijzonderheid aan toe dat een soort bezadigdheid zijn grapjes goedig maakt, zodat hij, volstrekt niet ten onrechte, ééns in het franse gedicht *Le Jardin*, eens in *Het Landhuis*, zichzelf zag met ‘la barbe d'un mage’, met ‘een lange, witte baard’. Er is iets vertragends in zijn ironie, als van iemand die boos wil worden maar het eigenlijk

niet kan, omdat het daar te warm voor is. Dit element van tegelijk kind en grijsaard zijn, komt haast als een belijdenis voor in het gedicht *Het Paradijs*, waarin hij zich zijn hele familie droomt, spelend met de dieren van het Eden, maar waarvan de laatste strofe de houding van de dichter zelf gedurende deze spelen weergeeft:

Mijn broer en ik, lui in het licht
Lagen dat alles aan te zien, heel wijs
Beschouwden wij dat dom gedicht
En waren ook in het paradijs.

Van Lier is 'Westindiër', komt van Suriname. Wordt deze trek van zijn aard of karakter door geboorte en eerste jeugd in die streken verklaarbaar?

Het ziet er overigens naar uit, of onder de jongere dichters een zeker wantrouwen wakker wordt tegenover de ironische, de 'greshoviaanse' of *Forum*-toon, of het binnenkort weer mode zal zijn elegisch te durven zingen, in volle ernst ontroerd te zijn. Bij bijna alle jongeren die ik las, vond ik deze splitsing in een ernstiger en een speelser deel. Bij Van Lier overheerst, in deze eerste bundel, de speelsheid nog, maar een paar volop ernstige verzen - die ik minder geslaagd vind - wijzen erop, dat zijn toekomstig werk dié kant uit kan gaan. Zijn leeftijdgenoot Hoornik ontdekte de strijdbare ernst van Marsman, na zich ook eerst bezondigd te hebben aan liedjes van profaner geluid. Eénmaal, in de *Droom van Torcello*, schreef Van Lier een ernstig vers, in een korte en huppelende maat, die het enige scheen te zijn wat aan speelsheid nog toegestaan bleef, maar juist deze combinatie geeft er iets bijzonders aan. Intellectueel en toch zwaar ontroerd is daarentegen *Unvollendete*, in rijmloze verzen geschreven, omdat het te geladen scheen voor een behandeling die meer zorg had vereist, een poëtisch-fantastisch dagboekblad.

Deze bundel is boeiend, bekoorlijk, meer dan genoeg oorspronkelijk om als garantie te kunnen dienen voor een talent,

waar rekening mee gehouden zal worden. Van Lier is, met al zijn zonderlinge bezadigdheid, kinderlijker, onzekerder dan M. Vasalis bijv., die dan ook opvallend en sterk origineel is. Deze poëzie spiegelt geheel de tijd waarin ze ontstond, van Slauerhoff en *Forum* tot Hoornik en *Werk.* Zo, als gedeeltelijke openbaring van Van Lier en van de poëzie van zijn generatie tegelijk, is dit bundeltje zelfs belangrijk. Maar het draagt ook - en gelukkig - een onmiskenbaar voorlopig karakter, en als Van Lier niet behoort tot de auteurs die alleen in hun jeugd talent hebben, en alleen in poëzie, mag men zich verheugen, - mag men verwachten hem eerlang opnieuw te ontmoeten, in sterker en markanter vorm.

Bij Dirk Coster: *Het tweede boek der marginalia*

Ziehier met kenmerkende plechtstatigheid, in de titel al, *het* 'tweede boek der Marginalia'. *Het* tweede boek, zoals men zegt: *de* tweede Faust, *het* tweede boek der Kronijken. En *der* Marginalia - hoewel ze nooit marginalia waren, maar in aforismen losgesneden didactische opstellen; als men wil: in plakken opgediende essays.

In de *Marginalia* van Poe, die tenslotte beroemder zijn, maar waarvan een tweede boek helaas uitbleef, vertelt die auteur vooraf dat hij, bij het kopen van zijn boeken, altijd let op een brede marge om daarop alles te kunnen schrijven wat hem invalt. Aangenaam jokkentje, dat de lezer een *beeld* geeft van een bepaalde werkzaamheid, die in werkelijkheid natuurlijk niet, of maar een enkele keer, zo heeft plaatsgehad. Maar het karakter van Poe's aantekeningen weerspreekt het verhaaltje niet, al doen hun uitvoerigheid en de zorg waarmee ze geschreven zijn, het weer wel.

Wat de heer Coster er echter ooit toe bewoog zijn wijsheden voor kanttekeningen uit te geven, blijft raadselachtig, want zelfs voor notities 'in de marge van het leven' zijn zij te or-

delijk, te saamhorig en te gestyleerd. En dat hij deze wijsheden als bijkomstig zou zien, als klein grut naast belangrijker werkzaamheid, zijn voorwoorden laten niet toe die verklaring te geven. Noch het feit dat, in de literaire prestaties van deze auteur, die nu de 50 gepasseerd is, deze twee bundeltjes de enige zijn die niet over *andermans* literaire prestaties gaan; m.a.w. dat men hier met het enige oorspronkelijke, zogezegd 'creatieve' werk van de heer Coster te doen heeft, of men het, in vergelijking met zijn ander werk, nu al beter of slechter vindt.

Na deze uitweiding over het karakter van de titel, zou ik nog wat kunnen zeggen over het karakter van de inhoud, hoewel ik een deel daarvan (onder de titel *Schetsboek* gepubliceerd) 8 of 9 jaar geleden reeds besprak in een berucht geworden werkje, dat ik *Uren met Dirk Coster* genoemd heb en dat ik misschien had kunnen noemen: 'Leerboekje hoe *niet* in het hollands te schrijven, met tal van voorbeelden ontleend aan het werk van één specifiek-hollands auteur'. Want dat die auteur toevallig Dirk Coster heette, deed er waarlijk minder toe. Als 'aanval' op de heer Coster (die ik persoonlijk nog nooit gezien heb) veroorzaakte het opschudding; als leerboek had het nu nog heilzaam kunnen zijn. Ziedaar *mijn* vergissing, omdat ik met het karakter van hollandse lezers - voor wie ik toch schreef! - onvoldoende rekening hield.

De hollandse critici, die zich geroepen voelden de aangevallene te verdedigen, vergisten zich eveneens. Zij riepen om het hardst: 'Du Perron is een amokmaker, een chirurg, een fameuze fret, een infame kerel!' - wat natuurlijk heel goed was (over de tegenstrijdigheid van deze termen, zo bijeengezet, spreken wij nu niet), maar zij zeiden erbij: 'Het is natuurlijk best, dat hij de figuur van Dirk Coster tot zijn juiste proporties terugbrengt, hij had het alleen niet zo hardhandig - of bloeddorstig, of chirurgicaal - moeten doen'. Deze vergissing van hun kant maakte, dat de heer Coster niet treuriger en ellendiger had kunnen worden verdedigd.

Ik werd er zelf naar van. Ik was tegen de heer Coster opgetre-

den met al de verwoedheid van een tenslotte nog jong idealist; ik vond dat hij de stijl van de hollandse literaire critiek verhumbugd en verknoeid had, en ik geloofde dat mijn ‘hardhandigheid’ redding brengen kon in een vergevorderde wantoestand, ja, zoiets moet ik wel hebben gedacht; - ik haat te al wat ‘costerlijk’ was, volgens het goede recept van Chamfort: ‘Il faut avoir l'esprit de haïr ses ennemis’ - maar op het leven van de heer Coster persoonlijk had ik het, welbeschouwd, niet gemunt.

Crisistoestanden, niet meer het lot van de hollandse letterkundige betreffend, maar dat van de europese intellectueel, begonnen zich kort daarop te laten gelden; gelden nu sterker dan ooit - en met het oog daarop in de heer Coster iemand erkennend die volkomen stond ‘aan de goede kant’, vroeg ik mijn uitgever de resterende exemplaren van mijn *Uren* te vernietigen. Omdat het boek als aanval meer dan genoeg zijn werk gedaan had, hoewel ik overigens (en ik zag mij verplicht dit erbij te verklaren, gezien de verkeerde uitleg die men er direct aan gaf) mijn mening ongewijzigd handhaafde en het in zijn diepere betekenis van leerboek nu nogmaals zo schrijven zou, gesteld dat ik er nog steeds de ernst en de geestdrift toe bezat.

Helaas, ik bezit die ernst en die geestdrift niet meer. Ik zou er nu niet over denken aan de heer Coster iets meer te wijden dan een los artikel, en dan nog om mijn plicht voor deze ‘kroniek der letterkunde’ te doen. Ik ben 8 of 9 jaar ouder geworden niet alleen, maar ik heb in die tijd ook meer hollandse intellectuelen leren kennen, en leren inzien dat de ‘costerlijke stijl’ voor velen dezer nauwkeurig is wat zij begeren, beminnen en verdienen. Men moet mensen niet met een stok wegslaan van wat hun klokspijs is. Voor vele hollandse intellectuelen is wat *ik* afschuwelijk vind, dikdoenerig en vulgair, precies het tegendeel, dus: verrukkelijk, ernstig en voornaam. Ik erken (en o, zonder voorbehoud!) dat men zó schrijven moet, wil men aan dezulken het idee bijbrengen, dat het om iets werkelijk belangrijks gaat.

Neem een gemeenplaats, een scheurkalenderwijsheid, en poets die op, maak ze glanzend met vernis, draai er krullen aan, zoals men die aan sommige tafelpoten vindt, ‘styleer’ met de meest burgerlijke wansmaak, zorg vooral dat de domineesgalm eruit opstijgt, dat de professionele ontroerings-verstikking ondanks die galm geen seconde ontbreekt - en laat dan amok-maken en chirurg-spelen wie wil, voor de lezers die men beoogd heeft, is het wonder onherroepelijk volbracht. Dirk Coster heeft feilloos goed - d.w.z. precies - geschreven voor de velen die zó en niet anders wensen te worden ontroerd. Aan de communie van deze met dezen ontbreekt niets. Vrede zij hun allen!

Ik ben afgedwaald - ver genoeg zelfs om een bespreking van *Het Tweede Boek der Marginalia* onmogelijk te maken; overbodig. Over dit boek moet een ander spreken dan ik. Om over dit boek te spreken moet men zijn: plechtstatig van karakter, gewijd van adem, gewijd van tong, van verhemelte, van keelgaten, van huig. Men zal toegeven dat niet ik de aangewezen persoon ben... Mocht ik zelf geneigd zijn geweest dit te vergeten, dan had een radiolezing, kortgeleden door de criticus dr P.H. Ritter Jr gehouden en waarvan een fragment mij door een van zijn luisteraars naar Indië werd overgebriefd, mij te rechter tijd kunnen weerhouden.

De heer P.H. Ritter Jr namelijk, die voor ‘luistervinken’ critiseert, is beroepshalve in het bezit geraakt van wijsheden omtrent de taak van de critiek, die zelfs hij misschien niet gevonden zou hebben, wanneer zijn taak niet zo veelbestrijkend was geweest. Men luistere en doe lering op; het probleem is de aandacht waard, niet alleen van iedere ‘luistervink’, maar van iedere ‘boekenvriend’. Ik wil de heer Ritter citeren, maar mijzelf niet spenen van het genot hem, zij het dan door onderbreking, bij te vallen, opdat de lering tot haar volle rendement worde gebracht.

De heer Ritter dan zegt:

‘Een der kenmerkende karaktertrekken van de huidige critiek is haar bevooroordeeldheid. En waarin komt deze tot uiting?

In een voorkeur voor de soort. De critiek van heden is voor een groot deel geen critiek op boeken, maar op literatuurgenres. Veel critiek van heden wordt bepaald door een zekere aanvankelijke *gerichtheid.*'

Men voelt hoe scherp het euvel is aangegeven. De vroegere critiek - die zoveel beter was - onthield zich van alle voorkeur, wat soort en genres betreft. Zij verteerde *Hamlet* met precies even weinig voorkeur als *De Avonturen van Prikkebeen.* Zij sprak: 'Elk in zijn soort is voortreffelijk, elk krijgt dus een tien, uit'. Zij veroorloofde zich ook niet enige aanwijzingen te geven betreffende het rangverschil tussen deze genres. En dit veroorlooft de heer Ritter weer om, aan elk een 10 verstrekkend, gelijkelijk te genieten van Slauerhoff's *Schuim en Asch* en van *Siempie, het Kind met de Sprietharen*, dat een voortreffelijk boek is, in zijn eigen soort.

De heer Ritter vervolgt:

'De criticus gevoelt een bepaalden onlust ten aanzien van een bepaalden schrijver, en nu trekt hij van leer, om diens wezen te vernietigen. Zoo in den trant van Heinrich Heine: "Ik vind het boek van den heer X., dat ik niet heb gelezen, even slecht als al zijn andere boeken, die ik óók niet heb gelezen". Men zou boven veel Nederlandsche critiek van heden de woorden: "Bij voorbaat" kunnen schrijven. Een klassiek voorbeeld hiervan is de critiek van Du Perron op Dirk Coster. Indien men van kwaadaardigheid bezeten is, en men beschikt daarbij over een groot, suggestief literair talent...

(Het spijt me dat ik dat volledigheidshalve erbij moet citeren: het doet nauwelijks terzake.)

...dan kan men iedere reputatie vernietigen. Men kan elken schrijver belachelijk en verachtelijk maken, wanneer men zijn schrijfmethode grondig bestudeert en daarna caricaturiseert.' Het is zeer duidelijk, als men het maar goed leest. Zij, die denken dat Heine iets raaks, misschien zelfs iets dieps heeft gezegd, vergissen zich; hij zei alleen maar iets ongepasts en onzinnigs. Even ongepast gedragen zich nu de critici, die bepaalde onlusten voelen voor bepaalde schrijvers, hoewel de

heer Ritter overigens niet bepaalt of die onlusten vooraf niet door het een of ander bepaald konden zijn. Onlusten zijn de criticus eigenlijk immer verboden, maar vooral wanneer men erboven kan schrijven: 'bij voorbaat'. Nu komt het wel een enkele keer voor, zoals uit de rest van het betoog blijkt, dat een klassiek voorbeeld van deze onlusten *bij voorbaat* erin slaagt een schrijver belachelijk te maken, *na zijn schrijfmethode grondig te hebben bestudeerd*; maar dat verbetert de zaak toch niet. Zo zou de grondige bestudering bijv. kunnen leiden tot uitvoerig *citeren*, want het was op die wijze vooral dat ik de heer Coster caricaturiseerde, maar in die caricatuur speelden de citaten zelf natuurlijk niet de geringste rol, want mijn onlustgevoelens bij voorbaat deden àlles. Hoe makkelijk zulke werkjes bovendien zijn, zal nu blijken.

De heer Ritter immers verklaart:

'Ik zou er niet tegen op zien om Vestdijk even hard van zijn troon te stooten als Du Perron het Coster deed...

(Ziedaar weer die voor de heer Coster zo prettige manier van verdedigen!)

...maar ik doe het niet, want het feit dat Vestdijk een groot schrijver is, is voor mij belangrijker dan dat men hem in zijn stijlmethode kan vangen. En zoo zou het Coster niet moeilijk vallen, een zoete wraak te nemen op Du Perron, maar hij doet het niet, omdat hij betere dingen te doen heeft'.

Precies - en niet alleen omdat die zoete wraak er bijv. verdacht uit zou kunnen zien en zelfs... komisch. Overigens, als de heer Coster zoete wraakjes neemt, tekent hij die niet Coster, maar 'Spectator'. De heer Ritter daarentegen (die, tussen haakjes, natuurlijk groot en suggestief literair talent genoeg heeft) zou Vestdijk met plezier van zijn troon stoten, ware het niet dat... hij hem zelf voor een groot schrijver houdt. Ziedaar nu juist *mijn* fout (die wellicht weer de fout was van die 'bepaalde onlusten'), dat ik de heer Coster daar *nooit* voor heb aangezien. Zo kon ik, verblind, doen wat ik voor een goed werk hield, terwijl de heer Ritter zich slechts weerhouden kon om een bewuste wandaad te begaan, al zou hij

hij die dan begaan hebben... zonder er tegen op te zien. Waar de afschuwelijke voorkeur voor soorten en genres al niet toe leiden kan! Men ziet het hier bewezen aan mijzelf, die bijv. het soort Gide, in het algemeen, boven het soort Coster stel, en binnen het soort aforismen à la Coster's *Marginalia*, deze twee bundels verwerp, omdat ze bij voorbaat voor mij ongenietbaar gemaakt zijn door bijv. La Rochefoucauld of Nietzsche (hoewel dat natuurlijk niet te pas komt, want onlusten bij voorbaat mogen niet heersen, ook niet binnen één soort). De heer Ritter, die radio-omroeper in letterkunde is, heeft op onnavolgbare wijze het hoogste stadium bereikt van de critiek: niet dat waarin boeken en schrijvers nog aan elkaars talent worden gemeten en getoetst, maar dat waarin men alleen nog maar aan de 'luistervinken' heeft te verklaren wat elke schrijver zelf met zijn werk bedoeld heeft.

Laat ons weer ernstig worden. Als de critiek één bepaalde taak heeft, dan zeker *niet* deze.

Het betoog van de heer Ritter, zo quasi-mild, onpartijdig, eerlijk, wijs, is in werkelijkheid een erbarmelijk knoeiersbetoog, gedicteerd door de zware eisen van het radio-omroeperschap in letterkunde. De criticus voor 'luistervinken' is verplicht de illusie te wekken dat het genre Courths-Mahler en Ethel M. Dell even goed is als het genre Thomas Mann of Gide, omdat hij anders alle 'luistervinken' zou verdrieten die van Courths-Mahler en Dell hun enige gedrukte genietingen maken en alles te 'zwaar' of 'saai' vinden, wat zich daarboven zou kunnen verheffen. Iedereen weet dat. Iedereen weet dan ook dat over literatuur spreken voor de radio een lager peil, lagere maatstaven vereist, dan over literatuur schrijven zelfs in een provinciale courant.

De heer Ritter is misschien een geniaal radio-criticus, die er in slaagt èn Gide èn Dell voor zijn spreekinstrument het hunne te geven. Maar hij mag niet, durft niet, het rangverschil aangeven, wat toch tot de eerste vereisten behoort van een volwaardige, ernstige critiek.

De critiek - wat die naam verdient - *de* critici, zij, die het zich-

zelf en hun lezers verplicht zijn andere maatstaven aan te leggen, hebben met dit bedrijf niets van doen, noch met de genialiteit die men *binnen* dit bedrijf ten toon kan spreiden. Zij zijn eenvoudiger en eerlijker wat zij zijn; zij hoeven niet de schijn op te houden dat Thomas Mann zich alleen maar als de oudere broer van Courths-Mahler zou vertonen, op straffe van het misnoegen van Kaatje. Zij vergooien niet wat zij voor zichzelf veroverd hebben, aan oordeel, smaak, belezenheid, om rekening te houden met àlle smaken; zij hebben één taak: ten volle rekenschap af te leggen van wat een gelezen boek waard is, ten opzichte van zichzelf. Zij ontkomen niet aan dit 'zelf', want met dit 'zelf' hebben zij te werken. Zij kunnen zich natuurlijk vergissen, maar wanneer zij eerlijk zijn met en tegenover zichzelf, zijn zij verantwoord, - ook wanneer zij hun 'bepaalde onlusten' in hun oordeel betrekken en verwerken.

Moesten zij rekening houden met alle genres en smaken, zij zouden het alleen zó kunnen doen:

'Het boek van mevrouw Van der Hummes-van Pigge, die volstrekt niets anders heeft willen geven dan wat vermaak of vertroosting voor de armen van geest, de van alle oordeel en zuiverheid van gevoel verstokenen, de voor alle banaliteit en kitsch toegankelijken, heeft deze bedoelingen volkomen verwezenlijkt. Het verdient dus, in zijn soort, uitbundig te worden geprezen'.

Wanneer de schrijfster in kwestie, en haar lezers, dit dan ook *inderdaad* als lof zouden willen aanvaarden, dan waren we een belangrijke stap vooruit, zonder dat dit de criticus zou veroordelen tot knoeien, tot oneerlijkheid onder het mom van juist de uiterste eerlijkheid te betrachten. *Maar...* wanneer zijn wij zo ver?

De heer Ritter schijnt te zeggen, dat voorkeuren voor bepaalde genres niet bevorderlijk zijn voor een juiste critiek. Ook dit is, goed bekeken, nonsens! Iemand met voorkeur voor psychologische romans en afkeer van boerenromans zou, volgens hem, alle psychologische romans dus 'voortrekken'. Wat een

kinderachtige logica! Iemand die veel houdt van psychologische romans zal, tenzij hij een masochist is, vermoedelijk veel van deze romans gelezen hebben. Zijn vergelijkingsmateriaal, op dit gebied juist, wordt dus groter; hij wordt dan ook moeilijker in zijn eisen; hij zal hogere maatstaven aanleggen, *juist* voor deze romans, waarvan hij zoveel houdt. En wanneer hij een eerlijk criticus is, zal het genre waar hij in principe *niet* van houdt, hem verrassingen kunnen bezorgen, die hij dan juist met geestdrift erkennen zal. Zo gaat het dan ook meestal, ondanks de verdachtmakingen door autoriteiten, die het radio-peil niet alleen voor onverdacht, maar voor het enig-ware zouden willen uitgeven.

En nu we ernstig *zijn*, nog dit. Er is een soort ernst, dat door ernstige mensen juist moet worden weggeschopt of weggelachen; er zijn oproepen tot eerlijkheid, die iedere eerlijkheid in ons zouden verminken en bederven, als we er met ernst op ingingen. Het behoort almeê tot de taak van de ernstige criticus zich daar rekenschap van te geven.

Beb Vuyk: *Het laatste huis van de wereld*

Toen Beb Vuyk's eerste roman verscheen: *Duizend Eilanden*, een boek dat ondanks zijn tekortkomingen duidelijk behoorde tot de zeer weinige boeken over onze koloniën, die men tot de literatuur moet rekenen, heb ik, bij al mijn waardering ervoor, van een zekere teleurstelling blijk moeten geven. Het boek was met tè veel tam-tam aangekondigd. Maar dat was tenslotte het voornaamste niet, want men moet, in deze eeuw van reclame, een geforceerde noot op dat gebied kunnen verdragen. De ware reden van de teleurstelling was dan ook, dat het boek uitdrukkelijk aangekondigd werd als een roman, terwijl men, zowel quantitatief als naar de aard, te doen had met een novelle. Een uitgever, die een wat lange novelle, door grote letters en grote interlinie te gebruiken, als roman opdist, be-

wijst niet alleen zijn lezers, maar ook de schrijver een slechte dienst. Als romancière verscheen Beb Vuyk in een licht dat haar niet gunstig deed uitkomen, leek zij kortademig, wat magertjes, wat arm-aan-stof-en-inhoud. Mevrouw Székely-Lulofs, die als schrijfster verre haar mindere is, zou als romancière haar meerdere hebben geleken, door de goedkope, maar rijkvloedige vertelhandigheid, die men zelfs in haar eersteling *Rubber* al kon waarnemen. Op deze wijze tegen elkaar afgewogen, ging het, tussen deze twee schrijfsters over Indië, niet meer om talent, stijl, qualiteit in één woord, maar om de langste adem en het dikste vlees. *Duizend Eilanden* was een skelet, bij *Rubber* vergeleken.

Bij dit nieuwe boek van Beb Vuyk, *Het laatste Huis van de Wereld*, is geen misverstand mogelijk. Haar superioriteit boven Székely-Lulofs niet alleen, maar boven het hele genre dat door deze zo treffend wordt vertegenwoordigd, kan hierna nog slechts betwijfeld worden door mensen die misschien veel boeken lezen, maar aan het stadium des onderscheids in dezen niet toekwamen. Terecht heeft Menno ter Braak in zijn literaire kroniek in *Het Vaderland* dit boek van Beb Vuyk vergeleken met de - nog steeds door deze niet overtroffen - eersteling van Albert Helman, met het bekoorlijke, poëtische, oprechte *Zuid-Zuid-West*, dat, hoewel het over ‘de West’ en niet over ‘de Oost’ gaat, een eerste rang inneemt in onze koloniale literatuur.

Evenmin als *Zuid-Zuid-West* is *Het laatste Huis van de Wereld* een roman, noch doet het enige moeite zich als zodanig voor te stellen. Men kan het reëel, zelfs zakelijk, noemen, waar Helman, zich zijn jeugd in Suriname herinnerend, bijna vooropgezet dichterlijk leek, maar ondanks dit scherpe verschil doen de boeken aan elkaar denken. Zij zijn beide zeer goed geschreven, met zinnen die in enkele woorden meesterlijk een sfeer oproepen, kleuren en contouren voor het oog van de lezer brengen, hem met zon of wind, koude of hitte, vochtigheid of droogte omgeven. Zij gaan beide uit van een persoonlijke ervaring, een uiteraard beperkt, maar daarom ook verantwoord beleven.

De zakelijkheid van Beb Vuyk is bovendien, door haar onderwerp, door de sfeer van de Molukken waarin haar verhaal speelt, zo vaak in een geheel vanzelfsprekende, geheel ongezochte natuurpoëzie gedrenkt, dat zij Helman's poème-en-prose-achtige stijl niet nodig heeft, om hem ook op dit gebied te evenaren. En dan geldt nog, in beide gevallen, die frisheid, die onverwachte charme, die men misschien alleen proeft in het werk van debutanten.

Nergens - in geen specialistenboek: historisch, ethnologisch, geografisch, etc. - heb ik de Molukken zó op het papier zien leven als hier. (Alleen enkele oude foto's vermogen evenzeer tot ons te spreken.) Precies, raak, met geen woord te veel, en toch volkomen natuurlijk, vertelt of beschrijft Beb Vuyk wat zij wil dat wij zien zullen, en wij zien het. Zij schrijft literatuur alsof zij het niet wist; omdat zij voortreffelijk schrijft, nergens omdat zij voortreffelijk wil schrijven. Doet zij aan psychologie? Aan onthullingen betreffende de ‘oosterse ziel’ van het zonderlinge volkje van daarginds, waarover zij het heeft? Eigenlijk nergens, - en toch zien wij deze mensen leven; meer dan dat: wij leren ze kennen.

Zij slaat geen ethische sluiers om hun wonderlijke, soms weinig innemende eigenschappen, zij neemt nòch het ‘kolonisators’-standpunt in, nòch het critische dat door de kolonisators onmiddellijk het ‘communistische’ genoemd wordt, ook als dit woord ongeveer zo raak is als bij wie een viool een meubel noemen zou. Zij geeft zich zoals zij is, zonder zich onwetend te houden, zonder een zweem van het ergerlijke zelfgevoel van sommige blanken in de Oost, maar ook zonder vooropgezette theorieën.

Het resultaat is verheugend: door eenvoudigweg te getuigen van wat zij gezien heeft en meegemaakt, door over Buru te vertellen in hoofdstukken die evengoed in een ‘gewone’ periodiek konden staan (een deel ervan werd trouwens zo gepubliceerd, in een orgaan van huisvrouwen, meen ik), maar door dit te doen zonder een ogenblik op te houden kernachtig en smaakvol te schrijven, komt Beb Vuyk met een boek voor

den dag, dat niet alleen haar eerste ‘roman’ overtreft, maar dat, in het nederlands, als unicum in zijn soort beschouwd mag worden.

Dat het boek een groot deel van zijn waarde - misschien het meest beslissende accent - dankt aan het feit dat het niet als ‘roman’ vermomd werd, lijdt voor mij geen twijfel. *Het laatste Huis van de Wereld* is zelf een wereld, is een rapport, een belijdenis, maar ook een verhaal; alleen, dit verhaal is het relaas van wat mevrouw De Willigen-Vuyk en haar man, in hun kajoepoetih-bedrijf daarginds in het Verre Oosten, hebben gevonden en geleden, ondergaan en bedreven. Naast tal van zakelijk-technische gegevens - even zakelijk-technisch als de details over walvisvangst in het beroemde *Moby Dick* bijv. - gaat de ‘romance’ van het menselijk lot ongestoord haar gang, en het geheel blijkt treffend te kunnen harmoniëren. Beb Vuyk beschrijft het tragische heroïsme van een bevalling zonder doktershulp in het afgelegen oord, met de scherpte van een Hemingway (maar veel korter en eenvoudiger), en het is of zij - onbewust - een van de meest klassieke bladzijden op haar naam brengt uit het eeuwenoude epos van de pioniersvrouw.

‘Maar, mevrouwtje (ik wend mij nu tot een lezeres, die met alle bevoegdheid van de laatste mode protesteert tegen schrijvers die zo “over hun eigen belangen en belevenissen en ongelukken schrijven”) - maar mijn allerliefste, welingelichte mevrouwtje, wanneer dit verhaal van deze vrouw u ontroert; van deze vrouw die meer durfde en deed en ondervond dan u, dan uw begaafd persoontje dat toch misschien alleen in liefhebberijtoneel uitleefde wat een welgegarandeerd bestaan u belette anders uit te leven, - waarom zou u zich daartegen schrap zetten? Wàt hindert u eigenlijk in die formule betreffende “mensen die over zichzelf schrijven”? - een formule die bovendien uit theorieën van andere auteurs, van concurrenten met een nieuwe methode, in uw hoofdje is gekomen? Wanneer ú beschreef, mevrouw, maar met wat talent en, als het kan, nog wat meer oprechtheid, wat u in uw mislukte of

doorgezette, gedroomde of gerealiseerde avonturen heeft “doorleefd”, ik - ik, die toch wat meer boeken las dan u en dus meer recht heb om blasé te zijn - zou u met belangstelling lezen. Zou u althans met belangstelling *beginnen* te lezen. Misschien zou ik u zelfs toejuichen, meer dan in welke rol ook van Schnitzler of Verneuil, en weet u wat het gekke is: misschien zou dat de eerste keer in uw leven zijn dat een werkelijk ernstig mens u toejuichte...’

Maar het mevrouwtje vindt dat ik ‘persoonlijk’ word en gaat voort tegen Beb Vuyk te bouderen, die toch met mij niets gemeen heeft, behalve het zeer elastische detail van over de Oost en over zichzelf te schrijven. Ook dit mevrouwtje mist argeloosheid, mist eenvoud. Zij zou het boek van Beb Vuyk verrukkelijk hebben gevonden, als zij niet gemeend had zich met kunsttheorieën te moeten dérangeren. Eén ding heeft mij altijd hogelijk verwonderd: in hoeverre iemand, die over *zichzelf* schrijft, ophoudt voor ieder ander behalve zichzelf *een ander* te zijn? Wanneer zekere heer of dame meent over zichzelf te moeten schrijven, vermoedelijk omdat hij of zij dat onderwerp wel het beste kent, hoe speelt hij het klaar om voor mij, lezer, die alleen maar van buiten af benadert wat hij en hij alleen van binnenuit ziet, iets anders te zijn dan ‘een ander’ - precies zo'n ander als *ieder* ander? Men moet met wonderlijke vooroordelen zijn toegerust om zo'n ander met hemzelf voor... zichzelf aan te zien, alleen omdat het hem of haar beliefde over zichzelf te schrijven!

Toen Beb Vuyk haar vorig boek eindigde met twee personages van Java naar de Molukken te laten gaan, waar men kon uitgroeien ‘als een boom’, stelde ik de vraag van Multatuli of het niet toch de roeping van de mens was mens te zijn. Haar verhaal had bovendien net lang genoeg geduurd om mij - die in dit geval niets anders ben dan de ‘gewone lezer’ - verlangend te maken naar het relaas van de verdere wederwaardigheden van die twee personages.

Beb Vuyk echter wilde geen vervolg schrijven, en toen ik erop aandrong stelde zij mij de komische vraag of ik soms wilde

weten hoe die mensen daarginds bomen waren geworden. Toch héeft zij in dit boek haar vervolg geschreven, en ik ben gelukkig te kunnen constateren dat haar mensen daarginds volop mensen zijn gebleven: eenvoudige, moedige, uiterst sympathieke mensen. Alleen heeft zich de metamorfose voltrokken dat de twee jonge planters uit *Duizend Eilanden* hier doodgewoon als mijnheer en mevrouw De Willigen-Vuyk optreden, niet eens met veranderde namen. Het verhaal wint er door aan directheid en oprechtheid: het is er spannender, ook als literaire prestatie èchter, door geworden. Men verliest er niets door: noch aan stijl, noch aan verteltrant, noch aan landschapsbeschrijving, noch aan kennis van toestanden en het volkje van die streken; men wint er een dimensie bij, die aan *Duizend Eilanden* was blijven ontbreken. Dit boek is méér het vertrouwen van de lezer waard.

Het is aantrekkelijk uitgegeven, met aardige tekeningen van Thomas Nix. Helaas wordt de tekst - wellicht door onvoldoende correctie, gegeven de afstand die uitgever en schrijfster scheidde - hier en daar door drukfouten ontsierd; zo leest men beurtelings over ‘Boetoeneezen’, ‘Boetonneezen’ en ‘Boeroeneezen’, terwijl vermoedelijk dezelfde lieden bedoeld worden; het plaatsje Kajeli heet elders Kajili, en het inlands hoofd dat aanvankelijk ‘hinolong’ heet, verschijnt, juist als men aan de naam gewend raakt, opeens als ‘hinolung’. Ergens wordt een ‘Ambelauer’ een ‘ambtenaar’ (blz. 197, regel 16). Met een beetje zorg waren zulke slordigheden te vermijden geweest.

Gerard Walschap: *Het kind*

De Vlaming Gerard Walschap is een erkend meester, èn als verteller èn als stylist. Men neemt een boek van hem op, minder om te weten welk nieuw geval of probleem hij ditmaal behandelen zal, om zich te vergewissen of het nieuwe boek meer

of minder geslaagd is dan het vorige, dan wel om zich weer eens over te geven aan zijn bijzondere katholieke wereld, zijn eigenaardige wijze van personages te scheppen, aan de zonderlinge wendingen van zijn verhaaltrant.

Zij, die hem zo lezen, zullen door *Het Kind* niet worden teleurgesteld. Walschap begint vlaamser dan ooit, kernachtig en sappig tegelijk, als altijd, maar met een vocabulaire dat angstig dicht komt bij het geschminkte vlaams, de dikopgelegde 'locale kleur' van een Timmermans. Daar hij echter veel intelligenter is dan Timmermans, een veel scherper humor bezit en nooit zomaar toegeeft aan de smaak van lezers die de oubolligheid boven alles beminnen, blijft hij, ook zo, boeiend en leesbaar. Zijn eerste hoofdstukken, de tragi-komische historie van twee vlaamse dorpsmensen die zelf geen kind hebben en hun aangenomen kind dan vertroetelen tot het de dood nabij is, bevat bladzijden die het best bijblijven uit heel het boek.

Walschap blijft, door dit hele werk, zichzelf en zijn talent gelijk. Zelden of nooit schrijft hij een zin die niets zegt; iedere bladzij *leeft*, door schilderachtigheden, door pakkende details, zowel menselijk als artistiek, door een nooit sluimerende aandacht voor de karaktertekening, door vernuft, en door bijbedoelingen ook.

Deze katholieke auteur heeft last met zijn meer gedisciplineerde geloofsgenoten, en heeft zich, daardoor alleen al, subtiliteiten aangewend, die een minder bedreigd man niet van node zou hebben gehad. Zijn werk wint door het 'gevaarlijk leven' dat hij, als katholiek auteur, leidt.

Voortlezende merkt men dan ook, dat het kind uit de eerste hoofdstukken op gevaarlijke terreinen komt. Het gaat weldra geheel verkeerd met hem, - maar Walschap zal hem redden, zelfs volgens katholieke begrippen, en hier wordt de bijbedoeling van de titel duidelijk: dit kind dat een man, en zelfs een 'Lebemann' wordt, blijft immers een kind. Hij zondigt in alle onschuld; hij wil immers alleen maar een beetje leren leven, eer hij zich vestigt. Hij is zo braaf onder zijn cynisme, en

hij blijft dan ook bevriend met een pastoor die, indien hij bestond, een juweel van een liberale pastoor verdiende te heten. Hij zondigt onder het dak van die pastoor met een vrolijkheid, die alles wat dramatisch in het boek heeft kunnen lijken, herleidt tot een o zo gezonde levensvreugd.

Het boek laat zich werkelijk zeer geboeid lezen, maar ik vrees dat er weinig mensen zijn die dit kind-Lebemann ernstig zullen nemen, Walschap inbegrepen, en dit is - vooral als men het heeft weggelegd - de zwakke kant ervan. Met al het talent dat men erin vindt, met al zijn onverzwakte gaven, heeft Walschap het niet geheel kunnen vrijwaren voor dit wantrouwen dat de lezer bekruipt: dat hij, door een getemperde, quasi-joviaal gehouden illustratie, een bewijs heeft willen leveren tegen zekere benepen levensopvattingen, dat, op deze wijze gesuikerd, als pil 'doorgaat', maar in ieder ander geval afgewezen zou zijn.

De grootste moeilijkheid, en tevens datgene wat van dit 'probleem' een drama had kunnen maken, werd hier door een vlucht in de humor omzeild. Het drama zou Walschap nieuwe moeilijkheden hebben bezorgd - ik denk aan zijn roman *Sibylle* - maar het zou de lezer bijgebleven zijn. *Het Kind* is een roman die, literair gesproken, misschien op geen enkele bladzij minder dan *Sibylle* is - vooral niet voor wie het vlaamsiger vlaams voor lief neemt. Het is niettemin een boek dat, als men het eenmaal gelezen heeft, in zijn nasmaak zich verraadt als veel minder, en zelfs als ietwat overbodig.

Menno ter Braak: *In gesprek met de vorigen*
S. Vestdijk: *Lier en Lancet*

Deze beide bundels, bij dezelfde uitgever verschenen, en waarvan de eerstgenoemde ongeveer een jaar vóór de laatstgenoemde uitkwam (een overigens geheel toevallige chronologie, daar de oudste essays van Vestdijk van 1932 en '33 zijn), ver-

tegenwoordigen zozeer twee hoogtepunten van het nederlandse literaire essay van onze tijd en zijn tevens zo verschillend, dat het mij plicht leek ze hier in één kroniek te behandelen.

'Twee hoogtepunten van enz., zegt iemand; maar ce n'est pas jurer gros'. In zekere zin is dit waar. Het is opmerkelijk hoezeer het essay in Nederland beoefend wordt en hoe weinig daarvan ook maar enigszins de moeite waard is. De critieken van Uyldert of Werumeus Buning, de opstellen van Knuvelder, de 1001 recensies van 1001 recensenten overal en nergens, - kom, kom. Waar zijn de nederlandse essayisten, die zich met deze 'hoogtepunten' meten?

'Twee hoogtepunten van enz., komt een ander, die iets beter geïnformeerd is, ja ja, we weten wat dat zeggen wil. Deze heren zijn uw persoonlijke vrienden; de nederlandse literatuur is ingedeeld in klieken, en u en deze heren behoren immers allemaal tot de *Forum*-kliek?'

Bij dergelijke verdachtmakingen wordt het antwoorden moeilijker. Het woord kliek vooral is zo vreselijk vernietigend. Wat is een kliek, in tegenstelling tot een school, tot een richting, tot een beweging? Van Dale kan ons hier gemakkelijk diensten bewijzen, maar het ongeluk wil dat men deze vier en andere woorden bezigt voor *dezelfde* dingen, geheel naar de sympathie of antipathie die deze dingen de spreker inboezemen. De welingelichte burgerij in de dagen van 'tachtig' sprak bijv. zonder gewetensbezwaar van de kliek van *De Nieuwe Gids*, van de kliek van Kloos en Van Deyssel. Deze klieken worden rustigweg, voor een latere burgerij, stromingen en bewegingen, vol figuren en gestalten, in literatuurgeschiedenissen. Leiden en Utrecht zijn - en niet alleen ten opzichte van de koloniale staatkunde - scholen of richtingen, wat toch niemand hoeft te beletten om, in een boze bui, van de kliek van Leiden of van Utrecht te spreken...

Past men dus, na dergelijke ontboezemingen, het fameuze zelfonderzoek toe, dat Anthonie Donker iedere ernstige criticus voorschreef als voorbereiding tot de daad van woorden

op papier te zetten, dan zou men in mijn geval zich afvragen: gegeven dat het mijn taak is naar beste weten voor te lichten, dat ik bij deze voorlichting een enkele keer het nederlandse essay dien te behandelen, hoe spijtig dit ook moge zijn voor de lezers die niets genieten of achten buiten de roman, - over welke nederlandse essayisten zou ik met ere kunnen spreken, indien niet over Ter Braak, Vestdijk, Marsman, desnoods over Anthonie Donker, al hoort deze reeds tot het tweede plan, behalve wanneer hij over poëzie schrijft? Van Duinkerken is een geleerd man maar een vrij stomp essayist, bovendien bij voorbaat beperkt door zijn katholicisme; ongetwijfeld superieur aan zijn geloofsgenoot Knuvelder, is hij, als stylist, als denker, of men het goed vindt of niet, kennelijk inferieur aan Ter Braak. Er is één criticus in Holland, die de traditie ophoudt van de wetenschappelijke, de in de eerste plaats literair-historische critiek, en die dat met talent doet: Garmt Stuiveling. Misschien zal dr Stuiveling zich met de jaren bevestigen als de meest 'objectieve', de meest betrouwbare criticus in onze hedendaagse letteren. Maar dan nog, of liever, dan vooràl, zal men hem moeten beschouwen als een geleerde en een criticus. Niet als een essayist.

Ter Braak is - en veel meer dan Vestdijk ook - wat men noemt de geboren essayist. De titels van zijn vier grote essays zijn bekend genoeg (overigens, in een van mijn eerste kronieken in dit blad heb ik een overzicht gegeven van zijn werk, hetgeen mij ontslaat van de verplichting het hier nogmaals te doen). Daarnaast en daartussen door ontstonden zijn bundels van kleinere stukken, over het algemeen minder bekend: *Afscheid van Domineesland* (sensationele titel voor een bundel die nog heel wat jeugdwerk bevat en jeugdwerk dat, grappig genoeg, heel wat 'zwaarder' en 'duitser' geschreven is dan men nu van Ter Braak gewend is); *Man tegen Man* (een bundel die reeds enige van zijn boeiendste stukken bevat, de polemische o.a. tegen Van Duinkerken); *Het Tweede Gezicht*; *Mephistophelisch.* Dit laatste, in een bibliofielen-editie uitgegeven, is te beschouwen als een bijverschijnsel van de bundel die ik

hier bespreken ga, want de korte, bijna aforistische stukken, waaruit dit werkje bestaat, werden ‘losgemaakt’ uit critieken, verschenen in *Het Vaderland*, waarvan Ter Braak sinds jaren literair redacteur is. *In Gesprek met de Vorigen* is een keuze gedaan uit dezelfde critieken, maar ditmaal zijn het de complete stukken, alleen herzien en verbeterd.

Sinds hij - en onder protest van hoe velen! - in *Het Vaderland* de heer Borel opvolgde, heeft Ter Braak zich een eigen publiek gevormd, dat hem volgt met evenveel vertrouwen en geestdrift, als het publiek dat vroeger de heer Borel volgde (en dat zich, meen ik, erbij heeft neergelegd diens opvolger niet te kùnnen volgen). Welk een vooruitgang, welk een opdrijving van het letterkundig peil, bij een dagblad! De ‘kenners’, en zij die zich enige moeite willen geven, roemen thans eensgezind de letterkundige kroniek van Ter Braak; menig geval is mij bekend van lieden die zich alleen dáárom op *Het Vaderland* abonneerden. Ter Braak verdient dit succes als criticus - dus niet als essayist nu - ten volle, door zijn volkomen betrouwbaarheid. Men heeft houvast aan hem, als men zijn smaak kent, en of men die smaak deelt of niet. Meer kan een criticus niet doen; en zelfs de radiorecensent Ritter, die een zoveel ‘bredere’ basis van critiek propageert (men weet wat dit zeggen wil!) heeft onlangs met grote eerlijkheid een lans gebroken voor de onbetwijfelbare *qualiteit* van critici als Vestdijk en Ter Braak.

Het is op zichzelf een toer, voor iemand die zijn eigen taak en de letteren van zijn tijdgenoten nu eenmaal au sérieux neemt, om op peil te blijven als literaire kroniekschrijver in een courant, niet alleen omdat de klachten van ‘dat het te moeilijk is’ zelden van de lucht zijn, maar ook door het voortdurend terugkerende van de taak. Iemand die, als Ter Braak, elders genoeg bewezen heeft hoe ‘creatief’ zijn intelligentie zijn kan, die ‘levensproblemen’ genoeg heeft om te behandelen, moét zich bij herhaling afvragen: wat kan het *mij* schelen of A. meer of minder talent heeft dan B., en of C. een boek heeft geschreven dat beter of slechter is dan zijn vorige?

De lezer die telkens weer zijn hart ophaalt aan een nieuwe opinie van zo'n kroniekschrijver, heeft meestal geen idee van het soort beproeving dat de *regelmatige* verkondiging van deze opinies eigenlijk betekent. Niettemin heeft Ter Braak, met bewonderenswaardige taaiheid en hardnekkigheid (andere woorden zouden onjuist zijn), met meer dan genoeg plezier ook (quand même! en dit is geen tegenstrijdigheid) zijn taak vervuld; en hij heeft op peil weten te blijven. Ook wanneer men zijn kronieken in de krant zelf leest, valt op hoe gering de concessies zijn die hij heeft gedaan aan 'de journalistiek'. Hij heeft voor zichzelf het probleem opgelost van substantieel en toch helder en eenvoudig (al is deze eenvoud natuurlijk betrekkelijk) te schrijven.

Eén van zijn 'geheimen' in dezen was: dat hij iedere boekbespreking richtte naar een algemener waarheid. Ik zeg: richtte naar, hoewel de methode door hem gevolgd veel meer lijkt op: afleidde uit. De algemene theorie vult nl. meestal de eerste kolom van Ter Braak's betoog; hoewel deze theorie dus zeker voortsproot uit de lezing van het te bespreken boek, krijgt het aldus de schijn als werd aan dat boek alleen maar getoetst wat door de voorafgaande (en bijna toevallige) theorie ter tafel was gebracht. De methode is voortreffelijk en, met talent toegepast, op zichzelf reeds garantie voor een hoger peil.

Leest men nu deze critieken over, in de bundel *In Gesprek met de Vorigen*, dan is het eerste dat men ervan zeggen moet: dat in deze herziene lezing ieder spoor van 'journalistiek' verdwenen is. Ter Braak moet met meesterhand hebben geschrapt wat als 'journalistiek teveel' in die stukken aanwezig kan zijn geweest, hebben toegevoegd wat de journalistiek hem aanvankelijk noopte weg te laten. Het resultaat is een bundel van zijn helderste stukken, van stukken die, door het karakter van algemene theorie of waarheid waarmee elk apart is toegerust, critieken en tegelijk essays zijn; en zo bijeengezet, essays bovenal.

Sportiever intelligentie dan deze vindt men in onze letteren niet; ieder onderwerp is met lust behandeld, pakkend door de

volstrekte afwezigheid van schools denken, lenig, soepel, meeslepend door het spel van de geest. Ter Braak denkt met de pen in de hand, correct maar sierlijk als een virtuoos schaatsenrijder op het ijs, zoals een elegant schermer de degen hanteert. Er zijn schoolse en ernstige geesten - van dezulken die een gecapitonneerd kabinet nodig hebben om te denken - die deze 'spelen' afkeuren; voor hen werd het dikke boek van Huizinga over de 'spelende mens' geschreven, wanneer zij althans nog niet te ver weg zijn. Verontrust door een denkkracht die zo weinig zwaar-op-de-hand en vervelend is, zullen dezulken misschien toch iets murmelen van Ter Braak die zo 'studentikoos' is, en toch 'een journalist'. Ik heb geen bezwaar tegen dit woord, maar alweer, dan moet men elkaar verstaan: wordt Ter Braak een 'journalist', dan blijft Huizinga een 'schoolmeester'.

De gewone onwennigheid van de Hollander - misschien van de gestudeerde Hollander vooral - om ernst te erkennen in lichtheid, veroordeelt hem Ter Braak aan te zien voor een amuseur, waar deze op dood en leven strijdt. In deze tijd, waarin de intellectueel met gevaar te bewijzen heeft dàt hij intellectueel is, hebben weinigen in Nederland zich zo moedig, zo ernstig gedragen als Ter Braak. Vele jongeren hebben dit trouwens ingezien, en een bundel van de 'jongste generatie' over Greshoff (zoveel leuker immers nog dan Ter Braak) kan bewijzen dat de dodelijke ernst onder deze wijze van schermutselen niet iedereen ontgaan is.

De hollandse student, die moeilijke dingen heeft *leren* lezen en dus geen kreten meer slaakt over de 'moeilijkheid' van geschriften waarin met ideeën gewerkt wordt, vervalt gemakkelijk in het andere euvel: dat van wantrouwig te staan tegenover wat niet ernstig-vervelend is. Men zou dezulken een bordje in hun kamer willen hangen met deze uitspraak erop van Stendhal: 'Rien ne me semble bête au monde que la gravité'. Van deze 'gravité' vindt men bij Ter Braak nagenoeg niets; van werkelijke ernst getuigt iedere bladzij van hem, vooral die met de meest paradoxale formules misschien.

Wil men, in deze bundel, één essay lezen, dat met schittering, en toch hoe degelijk en afdoend, deze kwestie behandelt, men neme: *Diderot*, *dilettant*, *en Luppol*, *schoolmeester*. Het is een der allerbeste essays in een geheel dat uit haast niets dan voortreffelijke stukken bestaat. Het stuk over Rembrandt is wellicht het meest paradoxaal-eenzijdige, maar hoe bekoorlijk is de beschrijving van wat eens Huygens' Hofwijck was en met hoeveel onschoolse historische zin werd deze 'excursie' geladen. Over Erasmus en Machiavelli, over Couperus en Van Schendel, over de universaliteit der geleerden en het relatieve van ieder individualisme, wordt hier gehandeld met een soepelheid, die in Nederland haar weerga niet vindt.

'Maar als Ter Braak dan zo intelligent is, of zo in de eerste plaats intelligent, is hij in dit opzicht dan de meerdere van Vestdijk?' is een vraag die ik, onder de jongeren vooral, vaak gehoord heb. En ik heb nog niemand een bevredigend antwoord horen geven op deze debatingclub-waardige vraag. Men eindigde meestal met vast te stellen dat ze éven intelligent waren, alleen... ànders.

In tegenstelling tot Ter Braak, van wie hier welgeteld het negende essayistische opus voor ons ligt - enige dunnere geschriften dan nog buiten beschouwing gelaten - heeft Vestdijk in *Lier en Lancet* voor het eerst zijn in tijdschriften verspreide essays gebundeld. Zijn allereerste essay was de studie, met zoveel meer persoonlijk meeleven zou men zeggen, zoveel spontaner althans geschreven dan zijn latere opstellen, over de amerikaanse dichteres Emily Dickinson, in wier ars poetica hij dan ook wel de zijne moest herkennen en verdedigen; en dit stuk dateert van 1932. Zoals Baudelaire in Poe zijn tweelingbroer herkende moest Vestdijk toen in Emily een soort tweelingzuster hebben begroet. In geen van zijn latere essays, over de meest beminden en bewonderden zelfs, vindt men deze toon terug en voor wie deze toon boven alles stellen, heeft Vestdijk wellicht nooit een beter essay geschreven. Ik zeg niet dat ikzelf mij op dit standpunt plaats, want Vestdijk's knapheid (die trouwens in dit eerste essay ook reeds rij-

kelijk aanwezig is) wordt steeds verbluffender en groter; maar ik begrijp zeer wel degenen die dit zo voelen.

De intelligentie van Vestdijk lijkt soms borender dan die van Ter Braak, omdat ze zich veel meer aan de dingen vastzuigt; in wezen is ze soms veel meer naar het paradoxale geneigd, dat Ter Braak juist zo nadrukkelijk voor zich kan opeisen. Er is in géén essay van Ter Braak iets zo paradoxaals als Vestdijk's verklaring van de poëzie van Greshoff, zelfs zoals die in deze bundel voorkomt, d.w.z. zonder het diepzinnige vertoog over 'aardse en hemelse poëzie', dat er aanvankelijk aan voorafging. Greshoff, die de eenvoud en de gemakkelijkheid zelf is, op deze wijze te maken tot een compendium van filosofische uitspraken, is de intelligentie gebruiken tot in het absurde, en ik heb me dan ook altijd voorgesteld dat dit essay - met al zijn knapheid - een mystificatie was; dat Vestdijk hier (in het geheim!) tot de niets-dan-ernstslikkers zegt: 'Daar hèb je je buik vol ernst; bewonder nu, eerbiedig, ruk op - want ik moet alleen zijn om mijn buik vol te hebben van de lach'. Toch kan het zijn dat ik mij vergis.

De intelligentie die Ter Braak's essays drijft, is als een rivier: vloeiend, voortschietend, zelden kronkelend (hoewel velen het tegendeel denken), vaak in rechte lijnen en met meeslepende vaart een water voortstuwend dat soms schuimt, maar vaak glad is en schittert in de zon. De intelligentie van Vestdijk doet hiernaast dan denken aan een draaikolk: glanzend, warrelend, maar donker en diep, en in het moment een veel beperkter oppervlakte beslaand; in de kronkeling naar beneden zichzelf als-het-ware opslorpend, waar Ter Braak's geest, hoewel bijna altijd horizontaal zich voortspoedend, door de ruimte eromheen soms de indruk wekt van als een straal de lucht in te gaan. Ter Braak doorziet en voert mee; Vestdijk ontleedt en bouwt weer op.

Ook in hun beider stijl manifesteert zich dit verschil van aard en temperament. Waar Ter Braak met de meest abstracte begrippen weet te jongleren, door het geraffineerd gebruik dat hij maakt van eenvoudige, concrete woorden, wekt Vestdijk

de schijn van zijn constructies en analyses alleen af te kunnen met een arsenaal van specialistisch bargoens. Wekt de schijn, zeg ik, want het staat voor mij vast, dat Vestdijk zich zeer wel van dit bargoens zou kunnen spenen, en dat hij ook dit vaak genoeg aanwendt met een innerlijk gegrinnik. Vergis ik mij hierin en is er iets in Vestdijk's geest, dat dit gebruik van 'wetenschappelijke termen' inderdaad nodig heeft, dan zij hem deze zwakheid vergeven om het werkelijk vele en superieure dat hij er tegenover stelt. (Men moet elk groot schrijver zijn tics vergeven, en er is er wellicht geen één zonder tics.)

Hyper-gevoelig, ook artistiek, aesthetisch, is het of Vestdijk deze gevoeligheid *omzet* in intelligentie, zodra hij zich immers, door het middel van critisch proza, tot in finesses duidelijk wenst te maken hoe hij iets 'aanvoelt'. Ter Braak, wiens intelligentie functionneert als zekere lusten bij 'dierlijke' mensen, is - op dit gebied, uiteraard dus dat van het zich bewust-maken, van het denken - veel meer bewogen. Wil men Vestdijk in zijn 'dierlijke mobiliteit', dan zal men hem moeten zoeken in zijn romans. Veelzijdiger kunstenaar dan Ter Braak, toont Vestdijk ons in zijn essays misschien maar een derde van zijn faculteiten, en waar hij op dit terrein, door de *natuurlijke* bedrevenheid van Ter Braak, tenslotte toch wordt overschitterd, weet hij (in deze denkbeeldige match) toch altijd nog quitte te spelen door het ongemene vernuft, dat hij overal tot zijn beschikking heeft.

Over-vernuftig en daarom soms als gestold, tot kristallen forten geworden, die bewonderenswaardig blijven door bouw en doorzichtigheid, maar waarin de geest toch nog slechts benauwd circuleert, zijn bijv. zijn paragrafen over Rilke als barok-kunstenaar, zelfs - hoewel in veel mindere mate - die over Kafka. Maar over het pernicieuze slot van ieder boek, over de compositie van de z.g. goede of slechte roman, over het prachtige gedicht *Luke Havergal*, het 'éne wonder' van de Amerikaan E.A. Robinson, heeft hij onvergetelijke bladzijden geschreven, omdat zijn vernuft en zijn gevoeligheid hier gelijke tred met elkaar hielden en hij, tot in zijn stijl, een

evenwicht wist te bereiken waardoor zijn betoog, zonder ooit meeslepend te worden, geen ogenblik ophield te boeien.

De lezers, die hij 'aanspreken' kan, te boeien, zonder ooit vurig te worden, dat is - ook in zijn romans - een kenmerk van dit talent. Hij weet zelfs boeiend te zijn waar hij, zoals in de essays over Valéry en Stefan George, kennelijk zelf niet meer opgaat in zijn onderwerp; waar van een toelichtende bewondering veel meer sprake is dan van verwantschap of liefde. En zo weet hij, in een bijna onbewogen logische analyse, onthullende dingen te zeggen - onthullend voor de schrijver zelf - over een boek dat hem toch maar weinig moet liggen, al is het dan voor de Fatsoenlijken-voor-den-Heer even vies en gemeen als zijn eigen romans, over het 'indische boek' *Het Land van Herkomst*, dat ik mij haast geneer hier te noemen. M.i. wordt dit stuk alleen overtroffen door zijn studie over Joyce's *Ulysses*, dat dan ook zijn knapste en raakste essay is, zoals dat over Emily Dickinson zijn natuurlijkste en gevoeligste.

Albert Kuyle: *Harmonika*

Wanneer deze verhalenbundel van een debutant was, zou men zeggen: een heel aardig boekje. Daarmee zal Kuyle echter niet tevreden zijn, want hij was altijd een kenner van echt, een bewonderaar van prachtig proza, en onder al het proza dat hij om deszelfs pracht bewonderde, was vermoedelijk niets, dat hij zozeer zijn bewondering waard vond als het proza van Albert Kuyle. En als men er zó tegenover komt te staan, wordt het nagenoeg onmogelijk de schrijver tevreden te stellen.

Deze verhalen en verhaaltjes zijn in goed, z.g. gaaf, nederlands geschreven, in korte gladde zinnen die al spoedig één bepaald dreuntje krijgen, maar dat zich heel goed aanpast aan de soorten vertelkunst, welke de schrijver nastreeft: traditionele novellen over eenvoudigen-van-geest en zielen-in-nood,

symboliserende schetsjes, parabels, legenden, en zelfs het langere en zeer vervelende verhaal vol bijbetekenis, waarmee de bundel besluit. Er zijn aardige, minder aardige en volmaakt on-aardige verhalen bij: onder de eerste bijv. het in zijn soort zeer geslaagde grapje-met-diepere-bedoeling *Van de verdroogde spons*, dat ik zelfs het meesterstuk vind van de bundel; onder de laatste het uiterst goedkope, anti-demagogisch bedoelde en zelf zo demagogische stukje *Drie Woorden.*

Daartussen staan de verhalen over de zielen-in-nood, die, omdat het zulke èrg eenvoudige zielen zijn, vanzelfsprekend alle recht hebben op des lezers en zelfs des recensenten ‘meeëlij’, dus als een vrijwel onaantastbaar groepje. Zegt de recensent dat hij geen belangstelling heeft voor deze zielen, dan is hij immers een monster; zelfs wanneer hij het als Kuyle's schuld zou beschouwen, dat zijn belangstelling niet werd opgewekt. Eenvoudige zielen die lijden, hebben recht op deernisvolle belangstelling, ook zonder voldoende medewerking van hun auteur.

Deze soort verhalen dus terzij latend, als noodzakelijk ontroerend en mooi, zeg ik liever een paar woorden over de twee iets gecompliceerder stukken, die mij persoonlijk iets meer boeiden. Het eerste heet *Kruis op Waldeneck* en is, in een christelijke wereld overgebracht, een soort verhaal als *De Gebochelde* of *De Graaf van Monte Christo*, - ik bedoel dat soort verhalen, waarin iemand, aan wie onrecht begaan werd, zich een heel boek door gaat wreken op een lange lijst mensen, en niet ophoudt vooraleer de laatste verdelgd werd. Kuyle doet hier in minder dan 30 bladzijden waarvoor andere auteurs soms bij de 3000 nodig hadden, maar daarin ligt niet de opmerkelijkheid van dit verhaal. Het bijzondere hier is, dat een Christusbeeld gemolesteerd wordt door een paar ongure knapen, die daarna allen door een ongeluk aan hun end komen; hetgeen zou kunnen aantonen, dat Christusbeelden wraakgieriger zijn dan Christus. Het andere verhaal heet *Madonna di Roccino* S*opra Gerra*, en bestaat uit een boeiende legende met een staart van moderner karakter.

Het is jammer, dat de auteur zozeer overtuigd schijnt van de

bereikte meesterlijkheid van zijn proza, dat zijn werk er schade door lijdt. Elke bladzij, gevuld met deze gave zinnetjes, maakt een goed-afgeronde indruk, maar heeft tegelijk iets kordaat zeurigs, zelden iets verrassends. Als men dit bijv. vergelijkt met de ook korte zinnetjes van ook een katholiek auteur, Gerard Walschap, bij wie iedere bladzijde geladen en vol verrassende kleinigheden is! Het proza van Kuyle is glad en glimmend, niet goudachtig of zilver glanzend, zoals dat van Theun de Vries zijn kan, wanneer die echt mooi schrijft; neen, kortademiger en zo'n beetje blauwig glimmend, - Van Deyssel zou gezegd hebben: blaauwiger van geglim. Deze kleur nu daargelaten, is er iets confectiepak-achtigs aan deze stijl, maar daarbij moet dan direct toegegeven worden, dat men spreekt van een confectiepak dat keurig zit.

Het verhaaltje dat ik het meesterstuk van de bundel acht, lijkt als twee druppels water op een verhaal uit Van Schendel's *Herinneringen van een Dommen Jongen*; maar is het enige dat daarop lijkt. Het is even komisch-deftig; het lijkt er niet alleen op naar de stijl, maar ook naar de inhoud.

André Gide zeventig jaar

22 Nov. 1939. - Vandaag is André Gide zeventig jaar geworden en men mag bij deze gelegenheid constateren dat hij de soepelste en meest 'open' geest gebleven is onder zijn tijdgenoten in Frankrijk, de in beperkte zin wellicht 'intelligentere' Valéry inbegrepen. En ondanks het 'grote dichterschap' van een Claudel, denkt men toch onmiddellijk aan Gide, als men er toe komt de grootste levende schrijver van Frankrijk te willen noemen.

Of Gide eens de franse Goethe zal heten - iets wat hij zelf soms scheen te ambiëren - blijft uiteraard problematisch, maar wanneer men onder de tijdgenoten zoekt, dan staat het vast dat, zoals de duitse beschaving die zich in de literatuur heeft

geopenbaard, in de eerste plaats door Thomas Mann wordt vertegenwoordigd, men Gide volkomen dezelfde rol ziet vervullen ten opzichte van de franse cultuur. En als europese figuur, als vernieuwer in de literaire wereld, als verfijnd talent en verfijnde geest tezamen, overtreft hij zeer waarschijnlijk Thomas Mann. Hij is bovendien meer dan ieder ander, ondanks of door de eenvoud, waarmee hij deze rol vervulde (met eenvoud wordt hier bedoeld: afwezigheid van opsmuk en van ophef, van profetentoon en van reclame), veel meer dan een Romain Rolland, die er toch zo zijn best voor heeft gedaan, dàt geweest, wat men achteraf 'het geweten van de tijd' noemen kan.

Hij is het zelfs nog. Zijn eens opzienbarende 'bekering' tot het communisme (hij zelf heeft het woord bekering nooit aanvaard, waar hij slechts een voortzetting van zijn christendom zag), gevolgd door de twee boeken die hij over Sovjet-Rusland durfde publiceren in een periode waarin partij-kiezen synoniem scheen te moeten zijn van meeliegen - en ook dat is nog zo -, zegt op dit gebied alles. De prachtige eerlijkheid van Gide, genuanceerd ondanks al het protestantse en rechte ervan, dat oppervlakkige lieden aan dorheid kon doen denken, aan erger zelfs, een soort karakterloos of sluw kameleontisme, heeft in die situatie haar zwaarste proef glansrijk doorstaan: eerlijkheid tot het uiterste, maar zonder goedkope moed tot simplificeren.

Zoals men het boek dat wellicht zijn meesterwerk is, *Les Faux-Monnayeurs*, haast unaniem voor 'mislukte roman' heeft uitgekreten, zonder dat dit koor ook maar even heeft kunnen beletten dat het zijn plaats van eersterangswerk in de huidige wereldliteratuur innam, zo hebben alle politieke en sociale wijs-en-slimmigheden niet kunnen verhinderen dat Gide's rapport over een z.g. land van vrijheid en van beschermde cultuur de markantste daad geworden is waartoe een intellectueel, *als* intellectueel, in een van alle kanten systematisch vervalste tijd, in staat bleek. De daad gaat in dit geval ver boven de waarde 'an sich' van zijn russisch rapport.

Europa heeft André Gide te eren als een der zuiverste levende representanten van een der hoogste cultuurwaarden die het, gefilterd door de troebelste eeuwen heen, als z.g. 19e eeuwse 'burgerlijke' waarde heeft voortgebracht: het intellectueel geweten. Hij is daarnaast, als kunstenaar - met een Goethe, met een Poesjkin - een der zeer weinige groten geweest, die een subtiele denkkracht, een in de grond critische geaardheid, heeft weten te paren aan, soms wellicht om te zetten in, een niet geringere scheppingskracht.

Arthur van Schendel: *De zeven tuinen*
Anders en Eender

Ik heb het plezier genoten van in Amsterdam, na jaren afwezigheid, door een boekhandelaar te worden herkend. Ik kende hem dadelijk terug, maar hoe hij het mij deed, is mij nog een raadsel. Edoch, het viel niet te miskennen: hij sprak mijn naam uit, met de lijzige bedachtzaamheid die ik óók herkende, hij informeerde naar Indië, daarop wees hij mij op drie boeken, die hij, in een bijzondere opstelling, hoger dan alle andere had gezet.

'Kijk, zei hij met voornoemde lijzige bedachtzaamheid: deze wijs ik iedereen nu aan. En dan zeg ik: kiest u zelf maar; dit ene, *Aan den Grooten Weg* van Boudier-Bakker, is een *gezellig* boek. Dit, van Den Doolaard, *De Bruiloft der Zeven Zigeuners*, is een *sterk* geschreven boek. (Met een zijdelingse blik op mij: "Ja-a, dat *is* het toch wel...") En dit hier, van Van Schendel, *De Zeven Tuinen*, is een *voornaam* boek. Kiest u nou zelf maar waar u het meeste voor voelt.'

Nu, dat Van Schendel's boek 'voornaam' was, nam ik zonder moeite aan. Hij is het altijd. De twee andere boeken wenste ik onder geen voorbeding te lezen; zal ik alléén lezen wanneer ik een speciaal verzoek ontvang daar rapport over uit te brengen van het *Bataviaasch Nieuwsblad.* Men moet het gekanker

toch beperken in de literatuurcritiek, zoals ik al zo vaak gehoord heb.

Ik begon met mijn hervonden boekhandelaar een gesprek over Van Schendel. Ik moest bekennen dat ik *De Zeven Tuinen* nog niet gelezen had, maar beloofde dit verzuim met spoed te zullen inhalen en, als om mij te verontschuldigen, zei ik erbij hoezeer ik het vorige werk bewonderde, *De Wereld een Dansfeest.* 'Het is een van de mooiste die Van Schendel ooit schreef, zei ik, een van zijn "toppen", en in de nederlandse literatuur een wonder. Deze volmaakte harmonie van speelsheid en ontroering, van lichtheid en diepheid, in het nederlands, en dan geschreven door een man van 65 jaar...' En toen ik dit gezegd had kwam ik tot een ontdekking, en ik voegde eraan toe: 'Weet u waarom dat boek zo prachtig is? Omdat het tegelijk de wijsheid heeft, het zien van de dingen op afstand, van de ouderdom, van iemand die zelf al een beetje "voorbij het leven" is, en toch alle liefde voor het spel, alle plezier voor marionetten, pantomime en ballet, die men verwachten kan bij een jongen van 20 jaar.'

'Ja, zei hij; het wordt dan ook goed verkocht. Ja-a, dat gaat best. Maar dit is nog mooier.'

'Werkelijk?' zei ik. (Het wou er bij mij niet in dat men zo maar, ieder jaar, een boek kan schrijven van de waarde van *De Wereld een Dansfeest.*) 'Wanneer ik, vervolgde ik, om hem op delicate wijze te verstaan te geven, waarom ik dit niet geloofde, wanneer ik iemand, die niets van Van Schendel afwist en die hem uit drie boeken zou willen leren kennen, die drie boeken zou moeten geven, dan gaf ik hem: *Een Zwerver Verliefd* natuurlijk, mèt het vervolg *Een Zwerver Verdwaald*, want dat is eigenlijk één - en dit zou dan zijn voor de oude, romantische periode; daarna *Een Hollandsch Drama* of *De Waterman*, voor de z.g. calvinistische, de typisch-hollandse boeken, met die kant eraan die men met de antieke tragedie heeft vergeleken; en voor alles wat er in Van Schendel leeft aan humor, geest, fantasie, die kant die in de verhalen van de *Domme Jongen* voor het eerst geopenbaard

werd, daarvoor zou ik hem geven: *De Wereld een Dansfeest.*'

'Ja, zei hij. Maar dit is toch nòg mooier.'

'Nu, ik zal het lezen', herhaalde ik.

'En u noemt daar die boeken, zei hij, die u de mooiste vindt; maar weet u welke, onder alle werken van Van Schendel, het meest gevráágd worden? Dat zijn: de *Zwervers* natuurlijk, dat is al jaren zo, en dan van de latere: *Het Fregatschip Johanna Maria*, *Een Hollandsch Drama*, *De Waterman* en *De Wereld een Dansfeest.*'

'Wel, zei ik, dat valt me geweldig mee van het hollands publiek.'

Een week later had ik *De Zeven Tuinen* gelezen. Welnu, mooier dan *De Wereld een Dansfeest* is het voor *mijn* gevoel allerminst. Ik vind dat het de vergelijking daarmee slechts node kan doorstaan. Maar dit is een persoonlijke opinie, want de dichter Werumeus Buning bijv., die een soortement critiek levert voor *De Telegraaf*, heeft erover gejubeld als over een nationalistische aangelegenheid. En mooi, behalve voornaam, *is* het. Evenmin als ik mij kan voorstellen dat Van Schendel iets schrijven zou wat niet mooi is. De hele kwestie is: grijpt een boek je meer of minder aan; 'doet' het je veel of weinig?

Zij die beweren dat *De Zeven Tuinen* tè weinig 'reëel' is, zich - wat het eigenlijke drama betreft - op tè grote afstand afspeelt om voor de lezer zelfs maar goed zichtbaar te zijn, hebben m.i. geen ongelijk. Aan de andere kant hebben zij te gemakkelijk gelijk dan dat ik dit gelijk niet zou wantrouwen. Wat Van Schendel heeft willen maken, volgens welke 'techniek' hij hier gewerkt heeft, zijn werkelijk volkomen 'moderne', volkomen bewuste regie, is even duidelijk als opmerkelijk. Hij heeft bewust, dat kan niet anders, dit hele spel door, een troef uit handen gegeven: de troef van het meest dramatische gebeuren het meest zichtbaar te maken. Bij een schrijver als Van Schendel is de vraag van kunnen of niet kunnen natuurlijk idioot; hij heeft zich dus willens en wetens verarmd, zou men kunnen zeggen, en dan natuurlijk in de overtuiging dat

deze verarming zich als een nieuwe en onverwachte rijkdom zou onthullen. Tenslotte is dit vooropgezette idee van wegmoffelen of althans op de achtergrond houden van de ‘ergste’ gebeurtenissen oud genoeg: het is het principe van het klassieke franse theater bijv., waar de duels en moorden ook achter de coulissen worden gebannen.

Het idee is dus ‘klassiek’ genoeg; het woord ‘regie’, dat ik zoeven gebruikte, gaat wonderwel samen met ‘klassiek theater’; het is in de uitwerking dat Van Schendel ‘modern’ is - of althans lijkt; en romancier blijft, niet verandert in toneelschrijver.

Want in het klassieke theater blijven de hoofdpersonen, wanneer zij *niet* moorden of duelleren, althans zoveel mogelijk op de voorgrond. En de comparsen en confidenten mogen al eens de opperste wijsheid uitkramen, tot de moraal van het stuk toe, zij plaatsen zich niet voortdurend vóór de hoofdpersonen. Terwijl in deze roman de hoofdpersonen niet alleen vrijen en debatteren, jagen en elkaar doodschieten achter de coulissen, en alleen af en toe in een glimp zichtbaar worden, maar eigenlijk alleen optreden in de verhalen die over hen gedaan worden door de bijfiguren.

Men zal zeggen dat dit onmogelijk is; dat in dat geval Van Schendel de zaak heeft omgedraaid en van de bij figuren doodgewoon de hoofdfiguren heeft gemaakt. Dit *is*, logisch gesproken, natuurlijk ook zo, maar dan heeft men de zonderlinge figuur erbij te aanvaarden dat men te doen krijgt met filosoferende of natuurwijsheden uitsprekende tuinbazen en andere bouwkundigen als knechten en vagebonden, terwijl de eigenlijke dramatische handeling: de avonturen van de broers Reinier en Jacob, voornamelijk plaats heeft in gesprekken van deze anderen, die dan ook vaak niet ontkomen aan een karakter van ‘rapport voor de lezer’. Zo worden in het klassieke theater grote gebeurtenissen als veldslagen, ongelukken met wagens, dingen die te zeer ‘buiten’ plaatshebben om op de planken een goed vertoon te maken, ook door ooggetuigen weergegeven. Maar Van Schendel's roman speelt nu juist van

a tot z ‘buiten’, zodat de besproken jongelieden die het meest tot het dramatische bijdragen, met recht het karakter krijgen van *verdrongen hoofdpersonen.* Zij worden niet alleen verdrongen door de personages die voor bijfiguren in de wieg waren gelegd, maar door de requisieten zelf van dit decor, dat zozeer ‘openluchts’ is als Shakespeare's *Midsummernight's Dream* of *As you like it*; zelfs door de bomen worden zij verdrongen.

Nieuwe waarheid die uit de logica voortkomt: de *bomen* zijn de eigenlijke hoofdfiguren. Inderdaad, daartegen is niets in te brengen. Zoiets heeft Van Schendel, die zich hier zelf een groot boomkundige te betonen had, zoals hij zeilschipkundige was in *Het Fregatschip*, schuit-en-rivier-kundige in *De Waterman*, tuinbouwkundige in *De Grauwe Vogels* etc., dan ook zeker bedoeld. Deze bomen in de zeven tuinen zijn niet alleen requisieten, meubilair en coulissen voor dit spel, zij spelen mee; onder hun schaduw wordt geminnekoosd en getwist, hun uitwasemingen, gezond of giftig, beïnvloeden de personages, men spreekt zoveel over hen, kijkt zoveel naar hen, omdat de personages ‘mystisch’ aan hen verbonden zijn, ook al zouden zij het zelf niet weten; waren zij er niet geweest en waren de oorden waarin zich dit alles afspeelt dus andere oorden, alles had zich voorzeker anders toegedragen. Het ligt er zo duidelijk op, dat zelfs een zo domme jongen als de heer Werumeus Buning (en iemand die er zó'n eer in stelt zo weinig met intelligentie geplaagd te zijn) het dadelijk heeft gezien, - hetgeen dan ook zijn gejubel verklaart, met die onmiskenbare bijklank van bataafs ‘Blut-und-Boden’.

Voor mensen die wel door de intelligentie verontrust worden, speciaal in deze tijden, mensen die een Van Schendel ook werkelijk tienmaal te goed vinden voor een annexatie in diè regionen, is een kleine studie van zijn werk voldoende om te zien dat hij - langs één weg van zijn kunstenaarschap - tot deze opzettelijke versobering moest komen. Liefde voor hevige en bloedige scènes heeft hij nooit gehad (men leze bijv. het gevecht tussen Rogier en Tamalone in *De Zwerver Ver-*

liefd, dat ook half-verhuld plaatsgrijpt); belangstelling voor psychologische afwijkingen is hem zo vreemd, dat hij nooit iets heeft kunnen voelen voor de onmiskenbare grootheid toch van een Dostojevsky. Vandaar het 'gezonde' karakter van zijn personages, zelfs als moord en doodslag en andere ondergangen voortdurend dreigen.

Is Kompaan in *De Rijke Man*, de man die van schatrijk arm wordt omdat hij alles weggeeft, alles moét weggeven, gezond in de gewone zin van het woord? Welneen, het is op zijn terrein een patholoog waarvan Dostojevsky een 'christelijke' hoofdfiguur had kunnen maken als die van *De Idioot.* Is Gerbrand in *Een Hollandsch Drama* niet ziekelijk in zijn calvinistisch masochisme, zou men nu zeggen, om een schuld die er niet meer toe deed, tòch af te betalen? Is de blinde broer in *De Grauwe Vogels*, die tenslotte de vrouw van de sterke broer de hersens inslaat, niet door en door pathologisch? En meer nog: is Kasper, de sterke broer zelf, die dan toch alle aanwijzingen had kunnen hebben dat dit drama gebeuren ging en die niettemin voortging die ander bij zich te houden, niet pathologisch, èn in het schuldbesef dat hem aan die ander bond èn in zijn verblinding? Dit alles lijdt geen twijfel voor wie erover na gaat denken. Van Schendel is voorwaar geen auteur, wiens boeken zich als vanzelf aanbieden om te worden uitgereikt als prijs na de catechisatie. Het is zijn stijl, het zijn de smaak en de soberheid daarvan, die altijd de indruk gaven van volkomen gezondheid, van natuurlijkheid ook, zelfs waar het drama's betrof die weinigen in de werkelijkheid beleven.

De behoefte om niet alleen het ruwe en bloedige, maar ook al wat hevig en positief is, al het 'daadwerkelijke' naar de achtergrond te dringen, openbaart zich bij Van Schendel het eerst in volgehouden vorm in *De Rijke Man.* Velen die deze roman indrukwekkend en belangrijk vonden, maar toch ook... vervelend, menen dat deze verveling voortkomt uit de *herhaling* in het gebeurende ('het steeds maar weer weggeven'); ik meen veeleer dat het gebrek aan 'boeiendheid' van dit boek veroorzaakt wordt doordat de auteur bijna alle belangrijke

gebeurtenissen aan het oog van de lezer onttrekt. Daar reeds wordt bewust gewerkt met weglaten; *tussen* de hoofdstukken is telkens iets gebeurd waar *in* de hoofdstukken alleen maar op wordt 'teruggekomen'; daar reeds vindt men telkens het 'rapport achteraf' over wat de gewone lezer - die immers voor niets meer terugdeinst! - zo gaarne met eigen ogen zou hebben verslonden.

In *De Wereld een Dansfeest* werd aan deze behoefte voldaan op een wijze, die zózeer slaagde dat een miraculeus effect er het gevolg van was: dit is de reden waarom dat boek zo ontroerend is, ondanks de weergaloze humor die Van Schendel besteed heeft op de voorgrond, aan de creatie van zijn *vertellers*: hierdoor werden de vèr gehouden hoofdpersonen, Marion en Daniel, die de lezer ondanks alles wat hij van hen hoort eigenlijk nooit persoonlijk leert kennen, tegelijk zo sprookjesachtig, - noem het voor mijn part marionetachtig, als marionetten dan de smaak kunnen hebben van geliefde schimmen, scherp maar vertederend als in sommige dromen - tegelijk zo sprookjesachtig vèr en zo reëel ontroerend. Van Schendel is in dat boek een tovenaar geweest: Merlijn, oud en wijs, roept het levensdrama op van twee mensen, maar aan de horizon, en als zij verdwenen zijn en de toeschouwer weent, zegt hij: 'Waarom weent gij? Dit is immers maar *het Leven*?'

In *De Zeven Tuinen* is, stel mij voor, de tovenaar die parken ingegaan; hij heeft rondgekeken en gezegd: Hier hebben mensen gewoond, hier zijn mensen jong geweest en oud geworden, ouden en jongen hebben zelfs naast elkaar geleefd, ieder met de gevoelens en gedachten van zijn eigen leeftijd, en alleen de bomen, die alles gezien en meegeleefd hebben, zijn overgebleven. Waarvoor die mensen op te roepen, meer dan volstrekt nodig is? Er zijn onder de bomen rechte en scheve, dikke en smalle, gezonde en altijd gedeerde; was het onder die mensen anders? Ik zal die mensen met hun drama's onder en achter de bomen houden, opzettelijk, wie niet begrijpt wat daar de diepere zin van is, wie niet op deze manier nog beter proeft hoe ijdel alle menselijke hartstochten zijn, alle gevoe-

lens van jeugd èn van ouderdom, van eenvoudige tuinmannen en belezen jongelieden, die proeve het dan maar niet. De argelozen zullen misschien niet weten dat zij het proeven, en het toch begrijpen.

Zo ontstond, dunkt mij, deze evocatie. De jeugd werd opzettelijk bijna onpersoonlijk gehouden, de namen van al die jongens en meisjes, die neven en nichten en vrienden, de namen van de buitens zelf, van de oudere personages, het loopt alles door elkaar en het lijkt mij nutteloos om zelfs maar te *proberen* ze uit elkaar te houden. Men merkt wel... ongemerkt over wie het op een bepaald moment gaat. Het drama van Reinier en Jacob - dat op zichzelf beschouwd doet denken aan dat van de broers in *De Grauwe Vogels*, maar dat hier vóór het bereiken van de volwassenheid al beslecht is - wordt niet alleen halfverstopt achter struiken en bomen, maar ook nog vermengd en halfbedolven onder het gedoe van de vele andere jongeren. Zie hier de jeugd met zijn charme en zijn kwade sappen, zie hier een rist namen, en allen hebben eerst wel iets met elkaar gemeen; later worden sommigen burgerlijk, benepen en geldzuchtig, anderen gezond en banaal, een paar gaan ten onder aan een romantisch drama dat zich als zodanig gerust meten mag met het drama van Goethe's *Wahlverwandtschaften.* De ouderen lijden daaronder, want zij leven mee voor zover zij dat kunnen, en zij kunnen er niets aan veranderen. De tuinlieden leven mee met al de kracht van de eenvoudigen; ook zij kunnen tenslotte het lot niet keren, maar wat zijn zij rijk aan wijsheden, deze eenvoudigen!

Of deze voorstelling even ontroerend is als die van *De Wereld een Dansfeest* hangt van de lezer af. Voor mij niet; al is de sfeer van de tuinen zelf mij zeer bijgebleven en al ben ik voortdurend geboeid geweest door de gevolgde ‘techniek’. Voor anderen heeft dit boek, misschien meer nog dan zijn voorgangers in de kunst van het verzwijgen, de juiste dosage.

Anders en Eender verscheen kort vóór *De Zeven Tuinen.* Het is een verzameling korte verhalen, meest vooraf in *Het*

Vaderland verschenen, en te beschouwen als een soort vervolg, als een tweede reeks althans, van de *Domme Jongen.* Als geheel lijken zij mij iets minder dan de eerste reeks; er zijn verhalen bij die aandoen als bewerkingen en navertellingen; er zijn inzinkingen, hoewel het peil, als geheel, toch hoog blijft. Enkele verhalen zouden bovendien behoren tot de beste, ook in de *Domme Jongen.* Een volmaakte pantomime bijv. - en als zodanig van groot belang voor wie Van Schendel's plezier in dat genre in de duidelijkste vorm wenst mee te maken - is het verhaal *Het Aardig Meisje.* Menno ter Braak uitte zijn bewondering voor *De Laatste der Renteniers*, een volgens hem onverbeterlijke parabel. Ik geloof dat ik de pluim zou geven aan *De tevreden Burger*, die merkwaardig 'realistisch' gehouden fantasie, waarin een ononderbroken regen, dramatischer dan de Zondvloed, beschreven wordt met een droogheid, een 'air pince-sans-rire', die tot de eigenste elementen behoort van Van Schendel's humor. Deze bundel moet gevolgd worden door vele andere, want Van Schendel heeft al heel wat meer van dit soort korte verhalen gepubliceerd dan in de nu verschenen twee boeken werden verzameld.

Jef Last: *De vliegende Hollander*
Zuiderzee. Herziene uitgave met een voorwoord van André Gide

Men slaat *De Vliegende Hollander* van Last op en leest de beginregel: 'Zwaar zwiepende golven, huilende wind, regenbuien uit een zwerk loodblauw en donker'.

Wat drommel, waar heeft men dat meer gelezen? Overal misschien, - maar is hij zelf niet al eens zo begonnen? Was het niet in *Zuiderzee*?

Juist heeft men een exemplaar in huis gekregen van de her-

ziene uitgave van deze ‘documentaire’ roman. Men heeft er tot dusver alleen vlug de voorrede van gelezen door Gide, die voorrede die - komend van een Gide - haast inept te noemen is, iets als een mislukte poging om eens met de jeugd mee te mallen, een studentikoos-bohème-achtig praatje, waarin van Last weliswaar beweerd wordt dat hij alleen met Knut Hamsun is te vergelijken (alweer hoe mal!) maar waar Last toch eigenlijk te goed voor is - een te ‘ernstig schrijver’, al heeft hij mij bijv. *nooit* aan Hamsun doen denken.

Men slaat dat boek op, de bladzij na die kinderachtige voorrede. En men leest:

‘Zwart aanjagende golvenreeksen met wit schuim, nijdig opbeukend tegen de hoge Noordkust van het eiland’.

Hoe de kunst toch dwingen kan! Alleen zeer grote of zeer slordige schrijvers kunnen tweemaal een boek zo identiek inzetten zonder het te merken, of *alsof* zij het niet merken, of het eerst *achteraf* merkten, enz. Zouden uit deze zo verwante eerste zinnen dan ook logisch zeer verwante boeken voortspruiten, zoals weleens het geval bij Thomas Hardy is? Volstrekt niet, *De Vliegende Hollander* lijkt niets op *Zuiderzee*, althans heel weinig. Ik verklaar deze nonchalante bijna-kopie van een toch al niet zeer oorspronkelijke eerste zin door *het* euvel waarmee Last te kampen heeft: de haast waarmee hij werken moet. Een boek over de Vliegende Hollander al dadelijk beginnen met een zware zee, - is het niet het toppunt van gedrevenheid of nonchalance? Het publiek merkt het niet, wij ‘vaklieden’ schrikken er meteen een beetje van.

Overigens, als men het boek uit heeft, merkt men dat het begin niet zó de toon aangaf van wat volgt. Het gaat raar met deze Vliegende Hollander, nederlandse zeemanslegende bij uitstek. Toen Nijhoff zich er in verzen mee bemoeide, werd hij volkomen nodeloos gekoppeld aan middeleeuwse christelijkheden (aan bisschop Bonifacius, meen ik, want eerlijk gezegd ben ik de onzin vergeten); Last nu laat de verdoemde schipper eens in de honderd jaar aan land gaan, en voor hoe lang niet! - laat hem met zijn bemanning deelnemen aan de strijd

van Cromwell, aan de franse revolutie en aan de russische. Niettemin meent hij blijkens zijn nawoord, dat hij goed werk verricht heeft met overal de juiste zeemanstermen te gebruiken, omdat dit ‘een verhaal is van en voor zeelieden’. Werkelijk, ook nu nog?

De gedeelten van het boek die op zee spelen, beslaan nl. nog geen derde ervan. Verreweg het grootste gedeelte speelt zich af aan land, in een geroezemoes van beeldenstormige, revolutionnaire en andere gevechten, een gewriemel dat, hoe pathetisch soms ook weergegeven, tenslotte vrij droog blijft, en waaruit eigenlijk geen enkel personage tevoorschijn komt, ondanks de gevoelens van de scheepsjongen Jonathan (de eigenlijke ‘held van het verhaal’) voor de drie-eenheid John, Jean en Iwan, door hem in deze drie bloedige warwinkels ontmoet. De verdoemde schipper zelf, Van der Decken, bestaat geen ogenblik, al heeft Last hem bedoeld als de demonische drager van de idee van het Recht, waarvoor in dit onnatuurlijk verlengd bestaan rusteloos gestreden wordt. Al worden Van der Decken's scherpe en strenge trekken hier en daar éven beschreven, al verneemt men op één bladzij terloops dat hij een hangsnor heeft, hij blijft een schim die om de zoveel tijd ‘geladen’ (àl te geladen en dus bijna symbolische) woorden spreekt, en die men niet kent. De enige personages die ietwat reëel worden, zijn de jonge Jonathan en zijn kweller Gerbrand.

Toch zou ik hier niet over dit boek schrijven, wanneer er niet iets goed in was. Na Last's *Spaansche Tragedie*, die ik voortga als verreweg zijn beste werk te beschouwen, heb ik met spanning uitgezien naar zijn verdere productie.

Het eerste boek dat zich toen aandiende, heette *De Laatste Waarheid.* Last heeft zich erover beklaagd, dat de critiek deze satire (tevens symbolische dramatisering van zijn wereldbeschouwing na zijn spaanse belevenissen) zo slecht verstaan heeft. Ik behoor ook tot degenen die er niets van begrepen hebben, vandaar dat ik erover zweeg. Ik heb een boek gelezen dat voortdurend de pijnlijke indruk gaf van leuk te willen

zijn en maar niet leuk te kunnen worden; daar ik Last er niet van verdenken kon zoveel leukheid te ambiëren, vermoedde ik een verborgen zin, maar deze moest mij helaas verborgen blijven.

In *dit* boek nu, *De Vliegende Hollander*, zegt Last dat hij hetzelfde nogmaals gezegd heeft en nu beter begrepen hoopt te worden. Inderdaad eindigt dit boek, evenals het vorige, met de verklaring dat de Liefde het enige is dat telt op aarde. De Liefde het énige, na haat, opstandigheid tegen onrecht, strijdlust voor het recht, na een ondervinding die door alle denkbare moord en bloed is gegaan. Dat is zeer duidelijk nu; ziedaar dus Last's 'Laatste Waarheid', de slotsom van *zijn* ondervinding als frontsoldaat en revolutionnair.

De Liefde, - christelijke macht die tenslotte Jonathan redt en op de golven doet wandelen, wanneer Van der Decken met schip en bemanning als in die golven wordt opgelost. Als het verstaan hiervan door 'de critiek' Last werkelijk reeds rijkelijk belonen zou, zoals hij in zijn nawoord met al te grote bescheidenheid verklaarde, dan viel deze rijke beloning ditmaal niet moeilijk. Als het alleen dáárvan afhing, dan zou men *De Laatste Waarheid* als een mislukt boek mogen beschouwen, maar *De Vliegende Hollander* daarentegen als volkomen gelukt.

Helaas is dit het geval niet. Om deze Odyssee te land en ter zee, deze wanhopige kruistocht tegen het onrecht, *waar* te maken, in een boek van niet veel meer dan 200 bladzijden, moet men tegelijk uiterst geconcentreerd en visionnair kunnen schrijven, apocalyptisch en toch uiterst scherp beeldend, de massabewegingen zo krachtig de lezer weten in te prenten als de individuele gevoelens en avonturen. Hoewel Last bij ogenblikken stylistisch op zijn best is, is hij maar een heel enkele maal erin geslaagd het bovenstaande te benaderen. Wat het goede is in zijn boek, is de 'grootse conceptie', zoals dat heet; wat het fnuikt is, dat alles, ondanks alle moeite eraan besteed, cerebraal-symbolisch is gebleven, op het allegorische af. Last heeft voortdurend moeten 'openteren' (om een van zijn

zeemanstermen over te nemen) tegen de ongeloofwaardigheid van zijn onderwerp. Om *dit* versnipperde geroezemoes en in zo klein bestek - niet in bijv. drie delen van 500 bladzijden elk - toch tot een duidelijke eenheid samen te vatten, zou Last hebben moeten beschikken over stijlmiddelen die hij bij lange na niet bezit, zou hij in één woord hebben moeten behoren 'tot de allergrootsten' (ellendige term, die hier toch vrij precies weergeeft wat bedoeld wordt).

Ik bedoel: gesteld dat iemand de symbolische betekenissen van dit werk had weten te kleden in een zo savoureus en golvend dichterlijk proza, zozeer vlees en idee tegelijk als Gide in *Le Voyage d'Urien*; de wriemelende scènes van moord en oorlog had weten te etsen met het sinistere clair-obscur, precies en spookachtig tezamen, van een Goya in zijn *Desastres de la Guerra*; het onwezenlijke, bovenaardse, de strijd met de wil van God, had weten te suggereren met de pathologische fantasie en het obsederend woordgebruik van een Gérard de Nerval - men ziet dat ik het onmogelijke vraag! - dan was het volkomen geslaagd.

Zoals het boek nu is, moet men Last misschien feliciteren dat hij zijn gedachte, via plechtige dialogen en soms op een zeker peil lang niet onverdienstelijke massa-tonelen, tot uitdrukking heeft gebracht, maar hem tevens troosten dat hij, als scheppend kunstenaar, door beide knieën is gezakt onder een taak die Van der Decken zelf, ware hij auteur geweest inplaats van schipper, vermoedelijk tot geen goed einde had gebracht.

Sommige goedkope effecten uit de traditionele 'revolutionnaire roman', of misschien is het beter te zeggen: sovjet-literatuur, spelen hem trouwens nog altijd parten, zo wanneer Jonathan op blz. 153 een dun straaltje bloed, dat uit de mond stroomt van een neergeschoten meisje, ziet worden 'tot een donkere oceaan van bloed', waarin de hele stad verdwijnt; wanneer dit typische cliché-beeld op blz. 156 nog eens met smaak herhaald wordt; en wanneer het op blz. 172 wordt omgezet in de traditionele 'hoopvolle zin', nl. dat dit bloed niet

meer is de oceaan waarin alles verdrinkt, maar ‘veeleer het rood van de dageraad waarin de zon iederen nieuwen morgen opgaat’. Zolang Last met *dit* soort visionnaire literatuur genoegen neemt, is hij nog op mijlen afstands van wat de kracht uitmaakt van een Gide.

De Vliegende Hollander laat tòch een indruk na, die de moeite waard is: die van wat het boek had kunnen zijn. Zelfs die van de *verschillende* boeken die het had kunnen zijn. Het zuivere zeemansgedeelte bijv. heeft enkele goede plekken - denk aan de scène van Jonathan en Gerbrand in het z.g. kraaiennest in de mast - maar van een werkelijk geslaagde spookschip-sfeer is geen sprake. Wat op dit gebied bereikt is, in een wijdlopig maar niettemin volmaakt overtuigend ‘mystisch’ zeeverhaal als Melville's *Moby Dick* òf, in hoeveel geconcentreerder vorm maar als kunstwerk nog geslaagder, in Poe's *Arthur Gordon Pym*-boeken waaraan men toch onwillekeurig elk zeemansverhaal toetst dat dezelfde spookachtige bijsmaak hebben wil - daarvan werd hier nog niet eens de schets gerealiseerd. Last heeft zich indertijd met zekere minachting uitgelaten over de weinig-reële, de ‘kinderachtige’ zeeverhalen van Slauerhoff. Hij herleze het ‘kinderachtigste’ wat Slauerhoff op dit gebied gepresteerd heeft: *De laatste reis van de Nyhorg* en... lere ervan. Dit verhaal slaat, met vrij grove effecten toch, veruit alles wat op dit gebied in Last's boek met het grootse gegeven werd bereikt.

Het pijnlijke van dit nieuwe werk van Last is: dat het eigenlijk nog zo herinnert aan zijn *Partij Remise.* Het is zwieriger, krachtiger geschreven, niet meer zo in korte zinnetjes als voor het filmscenario, maar het *blijft* hetzelfde bijsmaakje houden van geromanceerd geschiedenisboek, leerboek voor de massa. *Wil* hij dat nog altijd? dan is hij hierin, alweer, geslaagd. De doorsnee door de wereldhistorie die *De Vliegende Hollander* op zijn manier is, de quasi-filosofische idee ervan, herinnert bovendien aan dat typisch mislukte werk waarin prof. Van Moerkerken voor de geschiedenis heeft willen doen wat Anatole France in *Thaïs* heeft gedaan voor de filosofie, aan het

werkelijk nogal groteske *Habhabalgo.* Dit nu heeft Last zeker *niet* bedoeld. Hij leze *Habhabalgo* en lere daar ook van! Heeft hij misschien, als eertijds Vermeylen in *De Wandelende Jood* (een gegeven dat zich daar immers evenzeer toe leent als dat van de Vliegende Hollander) 'alles wat hij wist' in één boek willen prangen? Ik weet het niet en ik heb te veel sympathie voor Last om hem ongeweten dergelijke sombere kunstenaarsvergissingen toe te dichten, maar mocht ièts hiervan waar zijn, hij neme Vermeylen's *Wandelende Jood* op - dat in zijn soort soms toch wel 'sterk geschreven' is - en houde niet op te leren, in de zin die ik er zo juist aan gaf.

Na *De Vliegende Hollander* de herdruk van *Zuiderzee* te herlezen, is een verademing en een genot. Ondanks de verbeteringen die Last hier en daar in dit boek heeft aangebracht, is het nog altijd geen 'meesterwerk', maar het is echt, het is hier en daar sterk, het leeft, het is reëel, al is het dan vaak op de manier van de z.g. realistische arbeiders- en boerenroman. En de hoofdfiguren Auke en Theun worden ons heel wat nader gebracht dan Jonathan en Gerbrand. Een equivalent van de scène waarin door 'de jongens' met de putbaas (en diens vrouw) wordt afgerekend, rauw, brutaal, maar volkomen aanvaardbaar, zou men in *De Vliegende Hollander* vergeefs zoeken.

Maar Last's grootste literaire prestatie blijft zijn *Spaansche Tragedie.* Hier is hij precies zichzelf, en in de beste vorm: hier zijn stijl, persoonlijkheid, ondervinding, ongezocht en harmonisch één. Men heeft Last op grond van dit boek een bluffer genoemd: welk een slechte psychologie en hoe goedkoop! Soberder, echter, is Last juist in geen enkel ander boek geweest. De hollandse uitgave krioelt van de drukfouten; er zijn sindsdien vertalingen verschenen in het frans, engels, tsjechisch, pools, noors en esperanto, geen van àl deze uitgaven, de hollandse inbegrepen, is compleet. Alle uitgevers hebben gevraagd passages te schrappen en niet altijd dezelfde, wat ongewenst is, schijnt te variëren met de taal en het land.

Als om te bewijzen hoe weinig verspreid het esperanto is,

werd in diè vertaling het minst weggelaten, of is het omdat esperanto wel een taal is, maar geen land? Hoe dan ook, een *complete* herdruk van *De Spaansche Tragedie* dient eens te worden verzorgd, en dan met veel meer ook van Last's auteurstekeningen, die alleraardigst zijn. En hij zou daar dan aan moeten toevoegen: de geschiedenis van het boek zelf, als een bijdrage tot de kennis der menselijke... voorzichtigheid.

Schrijvers en schilders, verzameld door W.L.M.E. van Leeuwen, met medewerking van dr J.A. Goris

Dit is alweer een imposant deel in De Haan's ‘populaire cultuur-serie’, zoals men de zware, geïllustreerde boekwerken zou kunnen noemen, die deze uitgever onvermoeid ter markt brengt. Niet zo lang geleden nog besprak ik hier het uniform uitgegeven deel collectieve literatuurgeschiedenis onder toezicht van Van Leeuwen samengesteld; ziehier de aanvulling ervan: de bloemlezing van voorbeelden, die de theorie moeten waar maken.

De theorie werd geïllustreerd met auteursportretten, reproducties van titelpagina's, facsimile's en wat meer tot de wereld van het boek hoort; op een soortgelijke manier hadden natuurlijk ook de voorbeelden verlucht kunnen worden. Van Leeuwen heeft echter de gelukkige gedachte gehad zich ditmaal voor de illustratie te begeven op het terrein-zelf der beeldende kunsten. Enkele van de illustraties, onder de houtsneden vooral, blijven nog wel ontleend aan de wereld van het boek, in zoverre zij reproducties zijn van oudere illustraties bij dezelfde, hier weer opgenomen teksten, of bij verwante onderwerpen; maar de schilderijen die hier gereproduceerd werden, zijn zelfstandige kunstwerken, slechts gekozen omdat zij hetzelfde tijdvak of dezelfde geest vertegenwoordigen. Dat op deze wijze een soms subtiele en meer ‘onderhuidse’, soms rake

en treffende nevenbelichting verkregen werd, tegenhangers en ‘tweede stemmen’, verklaring en uitwisseling tegelijk, is duidelijk. Het moet een alleraardigste, stimulerende bezigheid geweest zijn deze proef te nemen, al verzamelend en kiezend en tegen elkaar afwegend te ondervinden welk effect telkens weer bereikt werd en of de plastische tegen-zang forser of schraler de bedoelingen van de zang in woorden deed uitkomen. Voor een overzicht van wat men aldus in het boek aantreft, kan ik het best de samenstellers zelf aan het woord laten, zoals zij in hun algemene inleiding hun werk aandienen:

‘Middeleeuwse geestelijke liederen naast schilderijen van Rogier van der Weyden, Geertgen tot St Jans en Gerard David; een Middeleeuwse doodenklacht naast de rouwklagers op de tombe van Philips den Stouten; liederen over Christus' lijden en bespotting naast werken van Hieronymus Bosch; natuurbeschrijvingen in de Renaissance-litteratuur naast schilderijen van Joos de Momper, Van der Velde, Averkamp, Van Goyen, Ruysdael; de ernst van Vondel naast die van Rembrandt en Vondels weelde naast Rubens; Breero's kluchtige liederen naast Steen, maar Hoofts verfijnde lyriek naast Van Dijck en Terborgh, Metsu en Van Poelenburg; Poots *Akkerleven* naast Van der Does' geschilderde pastorale; Potgieters late, rijpe romantiek naast Israels' laatste portretten, maar Potgieters vroegere romantiek naast de eerste werken van denzelfden schilder; Conscience's historieverhaal en Ledeganck's *Aan Gent* naast het werk van Henri Leys; de galgenhumor van Piet Paaltjens' *Drie Studentjes* naast Alexander Ver Huells snijdende satire; Gezelle's *Casselkoeien* naast het prachtige schilderij van Emile Claus; de trotsche sonnetten van Kloos naast Breitners zelfportret; Van Deyssels impressionistisch proza naast Isaäc Israels; de teedere liefdesverzen van Leopold naast de droomschilderingen van Thijs Maris; katholieke poëzie der jongeren als Engelman en Moens naast werk van de schilders Matthieu Wiegman en Gustaaf van de Woestijne.’ Voor diè lezers vooral, die aan de incantatie van de opsom-

ming geloven, zou ik deze lijst niet graag onvermeld laten. Toch is zij maar een zeer samenvattende; in korte inleidingen tussen de tekst zelf, bij elk nieuw tijdvak, geeft Van Leeuwen zeer goede en meer gedetailleerde toelichtingen. Door het zakelijke van deze 'bijteksten' heeft het boek in zijn karakter van leesboek-met-plaatjes zeker gewonnen; de lezer wordt ruimte gelaten om zelf te combineren en samenhangen en saamhorigheden te ontdekken.

Slechts één vervelend ding is er: door 'technische wetten' van het binden, zijn de buitentekst-platen op kunstdrukpapier, waarvan de vellen aan twee kanten bedrukt werden, vaak zó tussen de vellen van de tekst-zelf gekomen, dat zij niet tegenover de verzen of verhalen kwamen te staan, waar zij eigenlijk bij horen. Had men ze daar moeten aanbrengen, dan was het boek, door supplementair snijden en plakken, veel duurder geworden; ziedaar de kleine tragedies van het 'prachtwerk' dat toch 'billijke prijs' moet voeren. Een enkele maal, zoals tussen bladzij 304 en 305, is een zachte Madonna met kind zich tussen een krachtig socialistisch gedicht van Adama van Scheltema en een kennelijk daartegenover horende dito houtsnede van Eekman komen schuiven; een bedoeling van 'tijdsymbool' hoeft men daarin niet te zoeken. En de reproductie naar Jan Steen, die bij Bredero's *Boerengezelschap* dient te worden bekeken, is wel erg ver daar van afgedreven.

Maar dit zijn geringe feilen. Met de gids van de korte inleidingen erbij, kan men ze voor zichzelf gemakkelijk corrigeren. Men moét zich, bij een boek als dit, 'willen behelpen'. Een verzameling als deze is noodzakelijk onvolledig; de 'kenner' zal altijd van allerlei erin missen dat hij als even representatief en nog mooier erin had gewenst. Zo ooit dan heeft het bij deze *bloem*lezing geen zin, met de samensteller te twisten over de keuze, want Van Leeuwen zelf heeft natuurlijk van allerlei weg moeten laten dat hij zelf zeer bemint. En ook in dit opzicht heeft het typografische een woordje meegesproken, want er is zoveel mogelijk naar gestreefd de

bladzijden ‘gaaf’ te houden, door de poëzie van één auteur zoveel mogelijk één, twee of meer volle pagina's te doen beslaan, zodat de volgende auteur bovenaan een nieuwe bladzij komt te staan, zonder dat daarmee te veel ruimte verloren zou gaan. Hier en daar werd een indruk van overladenheid aldus niet vermeden. Soms is met het oog op dit ‘passen’ een gedicht in kleinere letter gedrukt; echter met zoveel smaak en weer zo goed aangepast aan de houtsneden die deze strofen binnen de bladspiegel zelf illustreren, dat het eerst bij aandachtiger zien opvalt. Er is dus ook zeer naar gestreefd het boek *als boek* te doen gelden; de verzameling teksten en reproducties, hoezeer zij ook beeld en smaak van de nederlandse letteren moesten geven, tot één boeiend en gezellig deel te schikken. Dit nu is, dunkt mij, binnen het populair-wetenschappelijk kader waartoe de hele serie behoort, voortreffelijk gelukt; deze bloemlezing is als zelfstandige boekverschijning zeker nog heel wat beter geslaagd dan het deel *Dichterschap en Werkelijkheid* dat de theorie bevat.

De ‘kenner’ der nederlandse letteren, die minstens zes delen van deze omvang voor zich zou moeten zien om, zelfs bij het idee bloemlezing, enigszins het gevoel van volledigheid te kennen, kan uiteraard in een deel als dit slechts ‘grasduinen’. Hij slaat het hier en daar op; noteert een verrassend, of juist niet zo bevredigend samenvallen van tekst en illustratie; proeft een gedicht dat hij heel goed kent en dus met voldoening hier terugziet; fronst even bij de gedachte dat een ander stuk, dat hem nu invalt, hier ontbreekt; bladert weer wat en voelt zich tevreden of misnoegd over de opeenvolging der stukken, literairhistorisch of alleen maar aesthetisch; schudt even het hoofd omdat hij van een bepaald auteur iets mist en wèl iets anders vindt dat hij graag gemist zou hebben; schrikt weer aangenaam op bij de volgende ontmoeting, enz. De niet-‘kenner’, de z.g. gewone lezer, doet veel meer ontdekkingen, maar zonder er zich rekenschap van te geven; leest gretiger en argelozer; ondergaat de boeiende gezelligheid - die door uitgever en samenstellers wel degelijk beoogd moet

zijn, ondanks de serieuze ‘cultuurtaak’ - op veel naiever en sterker wijze; ondergaat de éénheid van dit bepaalde deel ook veel meer; en toch is het in beide gevallen hetzelfde.

In beide gevallen heeft de lezing ook stimulerend gewerkt: de een zal tot méér lezen, de ander tot her-lezen worden gebracht in de literatuur waaruit deze teksten gekozen werden, maar het nut van het boek is in beide gevallen groot geweest. Is men betrekkelijk jong en militant als letterbeoefenaar, dan acht men zich wellicht geroepen min of meer te protesteren tegen dit soort vulgarisatie, dat men zelf niet nodig heeft, dat men dan een soort ondermijning vinden kan, een profanatie van, een concurrentie tegen ‘het ware’. Als men, minder absolutistisch geworden, zelfs in het militante, en het lezend publiek beter hebbende leren kennen, een boekdeel als dit in handen neemt, beseft men, voelt men, bijna fysiek, hoeveel goeds het doet, althans doen kan; hoe gelukkig velen er mee kunnen zijn (denk u bijv. maar in, hoe men als jongen die juist de ‘echte literatuur’ ontdekt heeft, verrukt zou zijn met een dergelijk cadeau); en dat de illusie van compleetheid die het velen geven kan, ook reeds iets is waarom men als ‘kenner’ kan glimlachen, maar die men nooit met werkelijke overtuiging verwerpen zal. De formule, die voor dergelijke boeken gevonden werd, ‘pakt’, zij het oppervlakkig of grondiger, en al kan het ene experiment in het soort pittiger smaak hebben, geslaagder zijn dan het andere.

Persoonlijk dank ik dit boek aardige momenten. Ik heb er middeleeuwse verzen in gevonden die de naieve directheid hadden van sommige liederen van Heine; het prachtige stuk uit De Roovere's *Van der Mollenfeeste* herinnert als een tweelingbroer ondanks 4 eeuwen tussenruimte aan het even beklemmende gedicht van de Montmartre-zanger Marcel Legai, ‘Tu t'en iras les pieds devant’; Potgieter, van wie de hier voorkomende verzen mij nogmaals overtuigden van de bijzondere lelijkheid, de in het vers *Gemijmer* zelfs stuntelige gewrongenheid, van zijn poëzie, onderhield mij plots alleraangenaamst met een fantasie in proza, bijna modern van

compositie, of liever van non-compositie, dat ik nog nooit was tegengekomen, een soort novelle, getiteld *Onderweg in den regen*, waarin hij zelfs een vertaling van Hawthorne's verhaal *Pansie* weet te verwerken; Multatuli's *Rammelslag* werd hier, als monoloog, een amusante tegenhanger van *Havelaar's toespraak*, die eraan voorafgaat; Slauerhoff en Vestdijk tonen zich in hun verhalend proza (*Larrios* en *Het Veer*) volstrekt niet de minderen, eerder méér, dan Van de Woestijne en Teirlinck (*De boer die sterft* en *Zon*); een *Landschap* in verzen van Marsman wedijvert opeens zichtbaar met een *Landschap* in verzen van Slauerhoff. Deze bijbel voor de huiskamer, qua formaat, heeft iets veroverends en bescheidens tegelijk.

Patrice de la Tour du Pin: *La quête de joie*

Onder de franse 'echte' jongeren, bij wie de poëzie juist zo schaars bloeit, is Patrice de la Tour du Pin een erkend en authentiek dichter. Ook een zeer persoonlijk dichter, wat al dadelijk uitkomt door de bijzondere moeilijkheid die hij oplevert als men over hem schrijven moet. Men kan zeggen dat hij soms aan Rimbaud doet denken, aan Nerval misschien ook, maar dit wil tenslotte bij hem niets anders zeggen dan dat hij, op zeer eigen wijze, een traditie voortzet, die bij deze twee het duidelijkst begint. Hij is een schrijver van duistere, ook van donkere - beklemmend mooie, donkere, nooit meer dan halfbegrijpelijke - verzen.

Zijn poëzie lijkt er bij uitstek een om op muziek te zetten. Deze zelfgevonden namen en klanken, die telkens aan windvlagen en jachthoorns doen denken, klanken als 'Hulmaune', roepen om muziekbegeleiding. Deze poëzie is zelf muziek, maar nu juist niet op de wijze van sommige melodieuze verzen van Poe of Verlaine; hier een muzikaliteit die juist *niet* iedere toonzetting overbodig maakt. Als muziek ook werkt

soms deze poëzie, waarvan de uitleg verloren schijnt geraakt, die geraffineerd bedoeld werd als *half*overgeleverde legende: een poëzie van duistere toespelingen, geheimzinnige aanroepen en dialogen; een poëzie van gewonde en vervolgde engelen, van schimmen in koude nachten, van bos en sneeuw en hoogland; die voortdurend beelden oproept zonder samenhang met de bestaande wereld, vage en diepe visioenen die opgeroepen worden in een lyrische vocatief-toon; een poëzie waarin landschappen zich in lichaam en ziel voortzetten, waarin doden en levenden in 'vreugde' identiek worden.

Wat is die vreugde (la joie) die hier bedoeld wordt? Kennelijk een vreugde aan de grens van alle belevenissen, een soort 'boeddhistische' vreugde, aan het eind van alle smart.

Vreemde personages, mannen en vrouwen, worden bezongen als behorend tot een wereld die de auteur bekend is, maar waarover hij zich wel wachten zal nader mededeling te doen: Ullin, Mosuer, Foulc, Laurence, Lorenquin. Onder deze allen werd Laurence slechts aanleiding tot het uitdrukken van een sensuele gewaarwording, de anderen blijven mystieke gestalten, schaduwen, namen. Deze kant van half-opgegraven legende heeft *La Quête de Joie* gemeen met de *Atlantische Balladen* van Hendrik de Vries; maar Patrice de la Tour du Pin is langademiger, minder kantig, nadrukkelijker lyrisch - hoewel deze lyriek dan weer ondervangend met flarden van een wilde, wanhopige soort 'levensfilosofie' - dan de groningse dichter.

Men kan deze poëzie niet anders dan erkennen, dan mooi noemen, wanhopig mooi, soms duister aangrijpend. Er zullen jongelieden zijn die met deze geheimzinnige klachten en kreten, deze obsederende halve droomgezichten rondlopen, ze telkens overlezend en weldra niet meer in staat een andere poëzie naast deze te erkennen zoals er geweest zijn, bevangen door de *Illuminations* van Rimbaud, de *Alcools* van Apollinaire. Is dit niet het geval, dan is Patrice de la Tour du Pin mislukt, dan werd hij slechts een decoratief-muzikaal verzenschrijver. Maar dat ware verwonderlijk, want iedere generatie

heeft zo haar dichter, die het geheim bezit van uit te drukken wat *haar* nu juist bekoort en kwelt, en dit gemeenschappelijk geheim, waardoor de waarde van een generatiegenoot bepaald wordt, zal altijd ontgaan aan wie tot een andere generatie behoort. Ik denk er dus niet over om hier te verkondigen wat ik zelf aan deze poëzie 'heb', die ik misschien nooit meer in zal kijken; het enige wat van belang is, lijkt mij, is hier te getuigen, dat deze dichter volkomen de rang verdient die men hem onder de franse jongeren toekent.

Patrice de la Tour du Pin werd 17 October jl., aan het hoofd gewond, door de Duitsers gevangen genomen. De kleine groep, waarvan hij deel uitmaakte, had op dat ogenblik zijn laatste kogel verschoten en de duitse bladen hebben de moed van deze vijanden met bewondering vermeld.

Als curiosum zij hier nog aangestipt dat de nederlandse uitgever A.A.M. Stols, wiens voortreffelijke bibliofielen-uitgaven in Frankrijk wellicht nog meer waardering vonden dan bij ons zelf, in 1933 reeds een fraai gedrukte uitgave deed drukken in beperkte oplage van *La Quête de Joie*, dat bij een franse uitgever nu eerst verscheen, maar dat het eerste werk van deze dichter is (hij gaf bij de N.R.F. ook nog *Psaumes* uit). De gewone franse editie, in kleine letter gedrukt op slecht papier, doet deze poëzie, die toch al moeilijk genoeg is, bijzonder slecht uitkomen; een betere editie zou werkelijk geen luxe zijn, vooral waar de uitgave van Stols geheel is uitverkocht.

Clara Eggink: *Schaduw en water*
Het schiereiland

Weet u hoeveel vrouwen er in Nederland schrijven, dat is: boeken maken, dikke en dunne, en dan meestal romans? Vermoedelijk niet, maar ik heb zo'n idee dat u en ik beiden zo'n gevoel hebben van dat het er wel een tienduizend moeten zijn. Weet u hoeveel méér boeken in Nederland tegenwoordig per

dag gedrukt worden, in vergelijking met honderd jaar geleden? Ik heb mij nooit statistisch hiervan overtuigd, maar heb de indruk dat het er wel vijftigmaal zoveel zijn. Wij leven in een bezeten wereld, ook wat het geboortecijfer der drukwerken betreft.

Hoeveel onder al die dames-boekenmakers hebben talent? Weinig; vergelijkenderwijs: angstig weinig. Kan men grof geschat zeggen dat onder de schrijvende heren één van de twintig talent heeft, - misschien overdrijf ik in optimistische zin - dan is er één vrouw met talent onder tweehonderd schrijvende zusteren. Schrijven is een vrouwenbezigheid als handwerken, heel wat makkelijker voor de handen dan wassen of wecken, en de ‘vlotte dialoog’ en het ‘dramatisch gebeuren’ van de gewone roman zijn nu zozeer in cliché's bestelbaar, dat het eigenlijk verwonderlijk is als nog niet iedere vrouw, die niets om handen heeft, het kan. Te veel afleiding nog door muziekstudie, kruiswoordraadsels en bioscoopbezoek moet hier het enige beletsel voor zijn.

Vraagt men dan plotseling aan de ‘kenners’: ‘Wie zijn onze schrijvende vrouwen met talent?’ - dan beginnen zij te stotteren, men ziet hen verbleken, angstig rondkijken, zij hoesten tweemaal, en noemen dan... twee of drie namen. In mijn generatie, de zeer onlangs nog ‘jongere’ gehetene, twee romancières inderdaad; beter nog is het te zeggen: twee schrijfsters van verhalend proza, Jeanne van Schaik-Willing en Beb Vuyk. Daarna komen, als men wil, Marianne Philips en Henriëtte van Eyk, maar dan is men toch werkelijk al een categorie lager beland. Daarna komen, mevrouw Székely-Lulofs voorop, àlle anderen; het indrukwekkend-ontelb're Heir...

Voor de dichteressen moet men dan toch nog een uitzondering maken. Dat was reeds zo in de andere generatie en voor het besef van gans het lezend volk: Henriette Roland Holst is niet een talent als de meestbegaafden zelfs onder de prozaschrijfsters, zeg Carry van Bruggen, Margot Scharten of Top Naeff. Dichteressen die meetelden had Nederland nog minder dan begaafde romancières; het was trouwens net of voor de-

zen de eisen nog strenger werden, of dezen met en tegen de mannen moesten meedoen in de volste ernst.

Allerlei zangsters van lieve dunne bundeltjes zwegen al gauw of vielen, als zij voortzongen, toch af. Alice Nahon is nooit au sérieux genomen door de serieuze keurmeesters der nederlandse literatuur, te weinig zelfs, want zij was werkelijk niet zonder talent; zij is letterkundig vermoord door het peil van haar bewonderaars. Terwijl Alice Nahon misschien 'van huis uit' een veel natuurlijker en gedrevener talent was - of neen, dit was zij zéker-, gaven de 'kenners' verre de voorkeur aan een vrouw, die veel minder maar veel zorgvuldiger, met veel meer 'letterkundige distinctie', schreef, een vrouw, nauwelijks meer dan dilettante eigenlijk, maar 'leerlinge van Boutens' (Alice Nahon had zich dan leerlinge van Gezelle kunnen noemen, maar zij had van die leermeester niet *persoonlijk* les gehad) en door de onbeconcurreerde zeldzaamheid van haar verschijning weldra beschouwd als de enige werkelijke dichteres van haar generatie: Jo Landheer.

Maar wie, buiten de specialisten, weet op het ogenblik nog iets af van Jo Landheer? Wie leest haar verzen, zo hij haar naam al kent? Zij is ingelijfd bij een kleine groep nu al tijdeloos geworden dichteressen, die enkel nog bestaan omdat de een of andere broeder-auteur soms met kracht verklaart dat dáár toch nog iets heel goeds in zit, dat diè dichteres toch ten onrechte vergeten is geraakt: Jacqueline van der Waals, Augusta Peaux, Margot Vos, Nine van der Schaaf, Giza Ritschl... Enkele jaren jonger dan Jo Landheer, meen ik, maar eigenlijk toch nog geheel tot haar generatie behorend, verscheen omstreeks 1935 echter opeens nog een dichteres, die door verschillende oudere en iets oudere kunstbroeders met een soort glimlachende geestdrift werd binnengehaald: de vrouw van de dichter J.C. Bloem, Clara Eggink.

Mevrouw Eggink heeft op het ogenblik twee bundels poëzie geschreven; is verder een vrij bekend, vaardig en vaak intelligent criticus; zweeft, door haar betrekkelijk laat debuteren misschien, tussen de generatie van eindelijk-opgeschoven en

van echte ‘jongeren’ (dichter bij de laatsten toch dan bij de eersten), en werd onlangs in een competitie voor een prijs, uitgereikt door de Maatschappij der Letterkunde, alleen door staking van stemmen en een lotsbeslissing door dobbelstenen, geslagen door de eigenlijk reeds bekendere jonge dichter Hoornik. De heer Hoornik, ontevreden met een bekroning op die wijze, maar niettemin de prijs niet versmadend, heeft aan het geval een nogal mislukt schimpdicht gewijd, waardoor hij de verbolgenheid op zich laadde van nagenoeg iedereen. Mevrouw Eggink is met alle waardigheid van de stilte, terwijl diezelfde lotsbeslissing per dobbelsteen haar dan toch *verliezen* deed, weer uit de publieke aandacht weggegleden. Dat men voor die prijs aan haar heeft gedacht, is - moge Hoornik dan ook reeds meer als ‘figuur’ kunnen dienst doen in het panorama der nieuwe hollandse letteren - volstrekt niet verwonderlijk. Veel eenvoudiger in haar poëzie dan Hoornik, volkomen modern zonder iets van modernistische trucage, is het zelfs verwonderlijk dat zij bij het grotere publiek niet meer bekendheid geniet dan hij. Haar verzen zijn tegelijk bekoorlijk en innig, bondig, niet zozeer syntactisch of qua formulering in iedere afzonderlijke regel, als door de grote zekerheid waarmee zij een dramatische belevenis of situatie, soms (zoals in *Het Verhaal van den Zwemmer*) een compleet menselijk drama, in enkele strofen weet samen te vatten, - bondig en toch vaak zeer nonchalant, een enkele maal irriterend nonchalant in de wijze waarop zij zich van de meest voor de hand liggende rijmwoorden, hoe banaal ook, durft bedienen. Een van de meest poëtische invallen, die zij had, komt voor in een gedicht, dat qua uitwerking zeker niet tot haar beste behoort: *Het verdronken kind.* Ik citeer dit hier toch in zijn geheel, omdat de vondst erin suggestief en ontroerend is als weinige.

Op dezen stormdag is een kind verdronken
Wien d'oever van het meer bekoorde.
Het water had zoozeer geblonken,
Hij greep en viel en niemand die het hoorde.

De stille aftocht van zijn kleine leven
Heeft als de wind geen spoor gezet.
Slechts heeft een zilvren ring gedreven
Waar zijn blond hoofdje werd gebed.

Maar later zal één die hem moest behooren
Verlaten langs het water gaan,
Nadenkend, *in zichzelf verloren.*
Een ring zal op den spiegel staan.

Vergelijkt men dit vers met *Het Verhaal van den Zwemmer* (dat in de oudere bundel staat), dan valt op hoeveel gaver en sterker dat andere is, hoe *precies* mevrouw Eggink daarin de sensatie van het zwemmen zelf en de drang om verloren te gaan, de ruimte die de zwemmer voor ogen heeft en het bewustzijn van de afstand die hij aflegt en van wàt hij achter zich laat, heeft weten weer te geven door enkele beelden en kleuren; hoe volkomen natuurlijk en eenvoudig maar psychologisch verantwoord, zij door één golf en een daardoor opgewekt beeld, de wending aanbrengt in het zwemmen en in het drama dat zich in de zwemmer afspeelt tegelijkertijd, hoe zij wat een blijde zelfmoord dreigde te worden, in lijfsbehoud en veilige haven omzet, in precies vier regels. Dit gedicht, minder poëtisch van ‘inspiratie’ dan het andere, en dat eigenlijk alleen met dat andere gemeen heeft dat het in weinig woorden toch zo compleet mogelijk een rijke novelle vervangt (en soms ben ik geneigd hierin nog het meest het ‘wonder van de poëzie’ te zien, - men vergelijke bijv. dit *Verhaal van den Zwemmer* met Conrad's zeer goede novelle *De Planter van Malata*), moge hier eveneens geciteerd worden.

Hij geeft toe aan de harde greep van het water
En lacht van geluk en denkt aan geen later.
De golven strijken zijn huid in gloed
Met de kracht van een vuur, *dat zijn krachten voedt.*
Steeds schuift voor hem heen, *regelmatig en warm*,

Het bruin over groen van zijn wiekenden arm.
Hij ziet niet meer om naar het geel van het strand,
De grijsblauwe einder wenkt en brandt.
En langzaam en zeker, haast ongeweten,
Raakt het wit van de brandingsrand vergeten.
En hij voelt nu, dat hij blijven zal,
Omgeven, gevat in lichtgroen kristal.
Een golf slaat in druppels over zijn hoofd,
Die heeft hem het wonder weer ontroofd.
Hij denkt aan een nacht onder druipende boomen
En is naar de kust teruggekomen.

De beste parafrasen van poëzie kunnen slechts een ‘ideetje’ geven van wat die poëzie is, vergeleken met de verzen zelf; deze twee stalen van mevrouw Eggink's talent geven de lezer dus een veel duidelijker beeld, dunkt mij, dan ik in kolommen had kunnen doen.

Men heeft gezegd dat haar poëzie door die van haar echtgenoot, de dichter Bloem, beïnvloed was. Vergelijkt men hun verzen, dan lijkt dit steeds minder juist. Wat deze dichters met elkaar gemeen hebben, is het vermogen om een mensenlot in onliteraire taal en toch volmaakt poëtisch waar te maken; ontroerend door menselijk meevoelen juist, door wat men met een thans onaangenaam smakend woord de ‘deernis’ kan noemen, en toch met een minimum van pathos of sentiment. Mevrouw Eggink's *Een Doode, Inbreuk, Afrekening* en enkele andere gedichten zijn inderdaad van bloemiaanse inspiratie. Maar Bloem is niet alleen een sterker, hij is ook een veel ‘keuriger’ dichter; naast de wijze waarop mevrouw Eggink met de taal omspringt, doet *zijn* woordgebruik - dat altijd toch als ‘zo eenvoudig’ geroemd wordt - haast precieus aan.

En mevrouw Eggink is op haar best in verzen die zelfs niet meer aan de motieven van Bloem herinneren; de eindindruk die men van een lezing van haar twee bundels behoudt, is zeer verwijderd van het algemeen karakter van de poëzie van de dichter van *Het Verlangen, Media Vita* en De *Nederlaag*;

veel naiever, ondanks een zekere vrouwelijke ondervinding die zij soms, bijna nonchalant ook, prijsgeeft; tegelijk kinderlijker en huiselijker.

Er zijn kleine drama's in haar poëzie, die, door gebrek aan *poëtische* spanning in haar samenvatting, verijlen, als het ware door de vorm van haar strofen heenglippen; soms is haar slordigheid, die toch in andere verzen een van haar charmes kan blijken te zijn, op zijn minst verwarrend, zozeer zelfs dat men aan vreemde oplossingen zou gaan beginnen, als men er niet zeker van was dat de dichteres het volstrekt niet gecompliceerd of buitenissig bedoeld heeft, dat zij hetgeen haar slordigheid suggereert volstrekt niet zou kunnen of willen verantwoorden. Zo in de strofe waarmee *Lex Erotica* begint, de laatste regel:

Weet je nog hoe wij in den nacht te samen kwamen
Bevlogen en bezeten van elkanders lust.
Wij kenden nauwelijks elkanders namen
Maar voelden ons eender toegerust.

Dit is geen ‘modernisme’, dit gedicht waarin men, bedenkend dat het door een vrouw geschreven werd, een brutaal ‘exhibitionisme’ zou kunnen signaleren, als men daarmee iets nieuws of ook maar iets belangrijks zeggen zou; dit is doodgewone slordigheid in een vers dat nogal mislukt is.

Het is trouwens een probleem apart in hoeverre ‘gedurfde’ openbaringen, van vrouwen komend, de criticus - die immers meestal een man is - verrassend en boeiend voorkomen: wordt de grens van een toch nog halve ingetogenheid overschreden, dan wordt de vrouw op dit gebied de man gelijk en het verrassende is verdwenen. Bekentenissen, voorgedragen met een vrijmoedigheid à la Isadora Duncan, zijn bij voorbaat ondoeltreffend. Jo Landheer heeft groot succes gehad met een gedicht, waarin zij haar gewaarwordingen ‘voor den spiegel’ heeft genoteerd door het vooropgezet edele van haar toon en de ingetogenheid van haar ontboezeming. Dergelijke

verzen zijn bij Clara Eggink veel zwakker, door de grotere menselijke slordigheid ook van haar openbaringen. Het kind, het meisje, de nauwelijks zich bewust geworden jonge vrouw in haar heeft in poeticis een sterkere stem, een dwingender accent, dan de dichteres-met-vrouwelijke-ervaring.

Tot slot citeer ik dan ook dit 'kindervers', dat mede een der mooiste is die zij schreef: *Hoek van Holland.*

Dit lichtsein is mij uit mijn jeugd vertrouwd,
Daar dreven schepen tusschen mij,
Te loor in schemering van grijs en goud,
En 't eiland aan de overzij.

Hier klom ik op dit havenhoofd -
De verste steen niet ver genoeg -
Hier werd mij 't avontuur beloofd
Der steden, die ik in mij droeg.

Nog loopen golven op den kant,
Nog varen schepen in het niet -
Ik zit nadenkend aan den rand
Van dit groot water en mijn klein verdriet.

Mevrouw Eggink is volkomen van onze tijd, met in haar verzen toch iets van het geluid van de engelse en amerikaanse dichteressen, die de tijdgenoten waren van Edgar Allan Poe; met iets van die 19e-eeuwse magie, die verloren lijkt gegaan. Dit alleen zou reeds voldoende zijn om haar een zeer eigen plaats te geven in onze kleine literatuur.

H.A. Gomperts: *Dingtaal*

Deze verzenbundel is - evenals die van R. van Lier, *Praehistorie* - een debuut, en evenals Van Lier wordt Gomperts door

de critiek gerekend tot de zogenaamde *Forum*-school, van welke school hij, volgens zijn mededichter Ed. Hoornik. thans poëziecriticus van *Groot-Nederland*, zijn vrees gekregen heeft om de dupe van zijn gevoel te worden.

Hoornik, die zelf niet ten onrechte ‘forums’ geheten is, heeft zich thans namelijk (men moet zulke dingen weten om zulke uitspraken op juiste waarde te schatten) opgeworpen tot min-of-meer leider van een school, die de teruggang beoogt van het aardse naar het hemelse. D.w.z. Hoornik vindt dat echte poëten toch maar weer de aarde moeten ontstijgen (waar zij nog maar sinds zeer kort wortel durfden schieten, menen anderen) teneinde de oude hemelse regionen van wensdroom, verlangen naar het Hogere, vertrouwen op het gewiekte, en wat verder altijd tot de Incantatie der Barden behoorde, weer te beërven.

Dit is op zichzelf natuurlijk zeer loffelijk. De ‘forumse’ zangers waren inderdaad vaak al te goedkoop cynisch, al te handelsreizigerachtig sjeuïg, al te tof en getapt; het woord ‘borrelpoëzie’ voor hun gewrochten hadden zij vaak niet gestolen. (Ik denk nu in de eerste plaats aan verzenschrijvers als Leo van Breen, brutale en vulgaire papegaai van Greshoff, maar toch wel degelijk ook aan enkele uitspattingen van Eric van der Steen, A.J.D. van Oosten, en zelfs Gerard den Brabander, mensen die zich later geregenereerd schijnen te hebben en door Hoornik zonder bezwaar ‘erkend’ worden.)

Niettemin, de terugkeer naar de hemel zou er misschien bij winnen, aan overtuigingskracht ook, wanneer hij wat minder nadrukkelijk en programmatisch plaatshad. Zo meent het ‘gezond verstand’. De dichter Hoornik zou hierop kunnen antwoorden dat men nu eenmaal geen ‘chef de file’ wordt zonder leuzen en programma's.

Bovendien, erg bloedig of agressief zijn deze tegenstellingen niet. Men is het niet met elkaar eens, voilà. Men zal elkaar daarom niet naar het leven staan, zelfs niet hartig uitschelden, zoals in de *Nieuwe-Gids*-tijd gebeurde en zelfs later nog wel, men stelt zich ermee tevreden elkaar welwillend meesterach-

tig te betuttelen. Een jong dichter als Gomperts, die 1e met een opmerkelijk knap essay debuteerde, 2e in zijn poëzie ‘forums’ gestemd lijkt, maakt op deze wijze eenvoudig wat minder kans zich in de gunst van de - ook nog jonge - dichter Hoornik te verheugen dan bijv. een ander jong dichter, die het intellect veel meer uitschakelt en zich veel meer ‘openstelt voor’ = ‘instrument maakt van’ de overwolkse Inspiratie, zoals G. Achterberg. Wat is het vreselijke hiervan? Als Gomperts het met wat minder aanmoediging van Hoornik moet stellen, mag men toch hopen op gunstige resultaten; ‘aanmoediging, zei mij onlangs dr Annie Romein, is tegenwoordig al een heel vervelend woord in de letterkundige critiek, iedere jonge literaat heeft wel kroegvrienden genoeg om daaraan geen behoefte te hebben’.

Het vooropgezette standpunt van: dat soort wat meer de koek en dit soort wat meer de gard, kan intussen tot onjuistheden leiden. Waar Hoornik bijv. meent dat Gomperts door schrijver dezes beïnvloed werd, lijkt hij mij bezijden de waarheid. Er was indertijd een jong dichter, die jammer genoeg later zweeg, maar wiens werk ontstond vrijwel geheel buiten de eigenlijke *Forum*-beweging, iemand die zich Noordstar noemde en naar men beweert Tammes heette. Hoewel hij iets jonger moest zijn dan de eigenlijke ‘forummers’, was zijn poëzie zeker niet door het werk van wie ook van dezen beïnvloed; hij viel op door de zeer persoonlijke wendingen van zijn humor, de niet met iets anders te identificeren grilligheid van zijn invallen, zijn kennelijk eigen wijze van cerebraal, komisch en toch spleenachtig ontroerd te zijn. Was hij doorgegaan met schrijven, deze Noordstar zou zich waarschijnlijk zonder moeite tot chef van een ‘groningse school’ hebben kunnen opwerpen, niet alleen omdat hij inderdaad uit Groningen kwam, maar omdat de *aard* van zijn poëtisch vermogen met een beetje goede wil typisch noordelijk genoemd had kunnen worden, - dus zeker op even goede gronden als men nu het werk van Hoornik, Den Brabander en Van Hattum als ‘amsterdamse school’ gelieft te erkennen. Welnu, het is aan de

toon en de humor van de verdwenen ‘noordstar’ Tammes, dat het talent van Gomperts mij, meer dan aan wie anders ook, herinnert.

In de eerste plaats reeds door de vorm. Hier zo goed als daar, die losse regels, meer lange dan korte, die telkens naar het proza hellen en toch onmiskenbaar poëzie blijven; niet ‘geraamten van verzen’, zoals Hoornik meent, maar puntige slierten van verzen; veel meer verzen toch gebleven, in de schoolse zin van het woord, dan de rijmloze regels van de symbolisten bijv., die men toch nog bezwaarlijk een nieuwigheid kan noemen. Tammes en Gomperts zijn veel ‘braver’ verzenschrijvers dan Walt Whitman, Gustave Kahn, Claudel etc. enerzijds, die hun kracht zozeer in galm en gedragen toon zochten, dan futuristen en expressionnisten als Majakovsky, Stramm, Apollinaire anderzijds, die het revolutionnaire van de knal, de uitroep, van het staccato of de syncope in hun poëzie brachten. Het verwijt dat Gomperts dus slechts voorstudies van verzen of vermomd proza zou schrijven op diè gronden, is - in 1939 - een burgerlijk verwijt, dat zich zelfs door een programmatische terugtocht naar de hemel niet recht goed laat praten. Het overkomt Gomperts inderdaad dat hij proza schrijft, bijv. in het lange gedicht *Slinger*, dat zijn bundel besluit, maar dan is het door de aard van dit gedicht, niet door de uiteindelijke vorm ervan.

Op dit ene gedicht na, bestaat de bundel *Dingtaal* wel degelijk uit poëzie; onmiskenbare poëzie, dunkt mij, hoe ‘wrang’, hoe ‘gecorseerd’, hoe humoristisch en cerebraal zij dan ook verder zijn moge. Wanneer Gomperts vertederd is, zijn blik vaag en starend wordt en zijn gezicht meetrekt in één richting, geeft zijn nek een ruk aan zijn hoofd, waardoor het geheel in een vrij onnatuurlijke stand over zijn schouder komt te hangen: geen wonder dat zulks de mensen doet lachen. Het is misschien zelfs als komisch bedoeld, maar dit wist de ontroering niet weg; Gomperts is dan inderdaad gecompliceerd genoeg om dit komische te moéten, om er zich (ook dichterlijk) aan te onderwerpen, maar het komische ervan zeer goed in te zien,

méér dan dat: als zodanig te doen gelden. Vandaar de schijn van vooropgezetheid, bij deze bewuste toepassing van iets dat niet nagelaten kon worden. Daarmee is het verhaal echter niet uit; met dit oppervlakkige eerste effect van grappigheid, van kittelende en prikkelende inval, waarom ik zelf bijv. bij deze poëzie heb zitten schudden van het lachen. Integendeel, de dichter in Gomperts weet dat het ware nu pas begint, dat de diepere streling van zijn poëzie zich eerst zal laten gelden als de oppervlakkige jeuk van zijn humor zal zijn uitgewerkt, en in *dit* feit: dat hij dit risico durft nemen, kàn nemen, onthult zich zijn dichterschap.

Ik laat hier een gedicht volgen dat zeer representatief de twee kanten van dit talent: het quasi-groteske en de romantische vertedering toch, tot zeer harmonische poëzie weet te vermengen, altijd wanneer men harmonisch in modern-poëtische zin neemt en niet met alle begripsverstarring van de in wezen nog-altijd-lezer-van-Boutens.

Laat ons op de lenteheuvel
onder manen, mardemiël,
die soms drijven en soms stranden
op ons wolkenzacht gekeuvel,
- en je hoofd in deze handen -
spelen ons mysterie-spel.

Nu de meidoorn staat te bloeien
en de avond is zo groot,
nu wij zacht elkander kussen,
gaan ginds: honden, paarden, koeien,
hier: de dieren, die zijn tussen
ons en onze heuvel, dood.

En straks slapen op de helling,
samen op de bloemenbaar,
om verlost van alle woorden
en hun traag verfijnde kwelling

weer bereid te zijn tot moorden,
in de eerste plaats: elkaar.

Laat ons op de lenteheuvel
onder wolken, mardemiël,
die met maanverlichte randen
drijven boven ons gekeuvel,
met de dood in onze handen
strelen zacht elkanders vel.

Het groteske hierin, dat wat komisch werkt en in wezen volstrekt niet komisch is, *lijkt* gezocht. Maar voortdurend overtuigde mij deze poëzie (bij een tweede lezing zeker, maar eigenlijk reeds onder de eerste lezing) van het juist ongezochte, het noodzakelijke van deze invallen, die aan cerebrale verwrikkingen doen denken. Het cerebrale is natuurlijk in werking getreden, maar juist veel minder dan volgens de theorie van de hemelpoëzie-schrijvers zou moeten. Deze cerebraal-lijkende vondsten zijn in werkelijkheid ook 'geïnspireerd'; dit cerebrum is ook maar 'werktuig' geweest, al behield het zijn eigen tics; heeft zich ook maar 'opengesteld', zij het dan niet alleen voor overwolkse fluïden (wanneer die op zichzelf bestaan), maar ook voor de eigen fluïden, voor een werking daarvan die met intelligentie niets uitstaande heeft.

Noem het surrealisme als men wil; men komt inderdaad al tot een zekere precisering, wanneer men een uitgesproken talent als dit van Gomperts als meer 'surrealistisch' dan 'forums' erkent. Zeker is men ernaast, wanneer men hem verwijt dat hij eigenlijk zo intelligent is, dat hij beter deed met nog wat meer knappe essays te schrijven en de poëzie aan anderen over te laten; op 3 of 4 gedichten na, die ik als mislukt beschouw, eenvoudig omdat ze het niet 'doen', omdat zij bedacht en dood blijven, en het laatste, dat interessant is maar prozaïsch, is dit hele bundeltje juist van een zeer werkende poëtische gist doortrokken, en de intelligentie, die er *is*, die er ook wel *mag* zijn, ondanks de theorieën dat poëzie en intelligentie elkaar zou-

den verslinden, staat juist voortdurend, met het gezicht van een beknorde schooljongen, op de achtergrond.

Onder de jongeren die thans debuteren, geloof ik dat Gomperts, naast M. Vasalis, de meest opmerkelijke poëtische verschijning is. Of hij daarom een rijkvloedig en gedreven dichter zal blijken te zijn, is iets anders; het is niet onmogelijk, waarschijnlijk is het niet. Ik voor mij kan, bij een bundel als deze, slechts wensen dat misverstand hem juist tot nog vele verzen drijft. Toen Verlaine in zijn eerste bundel, *Poèmes Saturniens*, een van zijn mooiste verzen beëindigde met de vondst van een stem die had:

> *l'inflexion des voix chères qui se sont tues*

schreef Barbey d'Aurevilly, die toen aan poëziecritiek deed, dit quasi-vernietigende woord, dat hij hoopte dat de stem van de heer Verlaine verder ook daartoe zou behoren. Waar zou het heen moeten met de poëzie, wanneer dergelijke poëziekenners op hun wenken werden bediend?

'En wat is nu "dingtaal"? vraagt iemand; heeft dat misschien iets met runenschrift te maken?'

Ik weet er niet meer van dan Gomperts zelf erover losliet in dit kwatrijn:

> *Zij zeggen, dat jede Konsequenz zum Teufel führt*
> *en genezen hun twijfel met praatzucht en zingkwaal.*
> *Voor hel en voor duivel klinkt dan deze dingtaal:*
> *consequent zijn, je-zelf zijn, ook als dat bezuurt.*

Als het woord door deze wijsheid niet verklaard wordt en het woordenboek ook geen uitkomst brengt, vergenoege men zich met de wijsheid.

André Gide: *Journal 1889-1939*

In één deel van 1350 bladzijden, op dundrukpapier en in elegant formaat, krijgt men hier nu het complete - neen, het bijna complete dagboek van André Gide en wellicht een dier boeken die, als de *Essais* van Montaigne, na eeuwen nog geconsulteerd zullen worden. Men vindt hier de commentaar, die een der grootste schrijvers van onze tijd, weliswaar onvolledig en telkens afgebroken maar met onverzwakte aandacht, gedurende een halve eeuw (van zijn 20e tot zijn 70e), naast zijn eigen werk heeft gegeven; als begeleiding en toelichting ervan, maar ook als meer, véél meer, dan dat. Hier ziet men de 'esprit non prévenu', de 'esprit sans pente' zich toetsen aan zichzelf, d.w.z. aan de eigen menselijkheid, het eigen wezen en de eigen mogelijkheden, maar ook aan andermans kunst en leven. Er is geen kant van Gide's geestelijke en morele activiteit, waarvan men hier niet de critiek of het intieme beeld aantreft. Het is een boek vol herhalingen, beter nog: vol hervattingen, maar ook met alle varianten en uitbreidingen, herzieningen en verbeteringen waaruit de ontwikkelingsgang van een tegelijk zo aandachtig en nauwgezet schrijverschap noodzakelijk moest bestaan.

Tot zelfs Gide's politieke belangstelling - en in zekere zin activiteit - moest aan zijn kunstenaarsbewustzijn getoetst worden. Kunstenaarsbewustzijn, in dit geval geheel identiek met intellectueel geweten. Gide is een verleider, een verontruster geweest, in de ogen van velen (men moet erbij zeggen: niet geheel ten onrechte), hij is tevens de grote protestantse rechtschapenheid in Frankrijk's letterkunde; een moralist van het ras van Montaigne en een kunstenaar van het ras van Racine; een mandarijn van de geest, de grote betrouwbare, juist omdat hij zich nooit compleet heeft vastgelegd.

Zijn toetreden tot en weer uittreden uit het communisme is te recent, heeft het meest bijgedragen ook tot de algemene bekendheid, die hij nu zelfs in Nederland geniet, om die niet als laatste, bijna als definitieve toets te nemen, in de waarde-

bepaling van deze gehele figuur. Moet men Gide, met zijn christelijk gefundeerd gevoel voor het sociale probleem bij uitstek: het geluk van de velen, met zijn teleurstelling door het stalinisme en zijn terugkeer tot één oud sentiment dat het christendom verbindt met het communisme dat hij zich droomde, tenslotte beschouwen als een frans pendant van Henriëtte Roland Holst? Het is verleidelijk, maar het zou toch onjuist zijn; al wat er in Gide leefde en leeft aan bijna 'weltfremd' individualisme niet alleen, maar vooral aan critische geest, zou er zich tegen verzetten. Stelt men hen beiden naast een Van Deyssel bijv. - die een paar politieke grappenmakers ons tegenwoordig zouden willen her-aanbieden als de 'personalist' die nooit 'individualist' was, als de grote aankondiger, de Johannes de Doper van een bepaald totalitarisme - dan staan zij zeer dicht bij elkaar; vergelijkt men hen onderling, dan ziet men hen gescheiden door dat, wat Gide in hoge mate op Henriette Roland Holst voorheeft en wat men, om niet de mijl op zeven te zoeken, kortweg als 'intelligentie' aanduiden kan.

Voor een groot deel onherroepelijk 'weltfremd' en toch van een uitzonderlijk zuiver oordeel, intuïtief en cerebraal tegelijk, - ziedaar wel de duidelijke vertegenwoordiger van één soort grote kunstenaars. Gide's eigen nabetrachtingen laten omtrent dit kunstenaarschap vóór alles geen twijfel. In zijn oudste aantekeningen doet zich het probleem zelfs niet voor, maar ziehier wat men bij hem lezen kan ná de befaamde reis door Sovjet-Rusland, op blz. 1255 (aantekening van 5 September 1936):

'Pour moi j'estime... que, lorsque les préoccupations sociales ont commencé d'encombrer ma tête et mon coeur, je n'ai plus rien écrit qui vaille. Il n'est pas juste de dire que je demeurais insensible à ces questions; mais ma position à leur égard était la seule que doive raisonnablement prendre un artiste et qu'il doive chercher à garder. Le "ne jugez point" du Christ, c'est en artiste *aussi* que je l'entends.'

Nietwaar, dat is ‘onverbeterlijk’, volgens de maatstaven van een bepaald soort marxisten, die ook aan het kunstenaarschap in de eerste plaats een marxistisch diploma zouden willen uitreiken. En op bladz. 1266 (aantekening van 6 Juli 1937) maakt Gide het voor dezen nog wat erger:

‘En désaccord avec son temps - c'est là ce qui donne à l'artiste sa raison d'être. Et c'est pourquoi je n'admets guère qu'il n'ait d'autre valeur représentative que de reflet. Il contrecarre; il initie. Et c'est aussi pourquoi il n'est souvent compris d'abord que par quelques-uns.’

Hoe afschuwelijk òn-totalitair, òn-gelijkgeschakeld; hoe ‘verouderd’, en natuurlijk ‘burgerlijk’! Maar twijfel over ‘waar Gide nu eigenlijk staat’, is hierna niet wel mogelijk. Dit wil volstrekt niet zeggen, voor wie tot enig genuanceerd denken in staat is, dat Gide dus een individualist ‘terug’ geworden zou zijn, in de betekenis van ‘egoïst’. Buiten zijn communistisch avontuur om, zouden zijn *Voyage au Congo* en zijn, veel oudere, *Souvenirs de la Cour d'Assises* reeds het tegendeel kunnen bewijzen; en het feit dat men - ook in dit dagboek - telkens blijken vindt van Gide's belangstelling voor diverse maatschappelijke vraagstukken, terwijl hij toch lange tijd behoorde tot - in zekere zin gevormd werd door - de school van de symbolisten, waar alles wat ook maar naar werkelijkheid zweemde als aan kunst tegengesteld beschouwd werd. (Men vindt ditzelfde vooroordeel nog bij hollandse kunstenaars, gevormd door ‘Tachtig’.)

Over de ‘innerlijke mens’ die André Gide was, vindt men in dit dagboek alle gegevens die men zich wensen kan, eerder te veel dan te weinig. Alles om hem als ongeneeslijk ‘individualist’ te doen hangen, of om hem, als onbetwijfelbaar ‘personalist’, voor de maatschappij te behouden.* [De enige *bedoeling* van deze academische onderscheiding schijnt immers te zijn:

* De volgende zin werd door de auteur bij herziening van de tekst voor herdruk geschrapt. (noot v.d. red.)

een terugtocht uit de zekerheid die met àlle ‘individualisten’ wenste af te rekenen, en een diplomatie om diè individualisten onder het etiket ‘personalist’ van de galg te redden, waarop men zelf gesteld is en wier ‘maatschappelijk waardevol-zijn’ men dus bepleit.]

Op één punt echter is dit dagboek mysterieus gebleven en, eerlijk als immer, heeft Gide ook hieromtrent verantwoording afgelegd, op precies de voorlaatste bladzijde. Dit punt betreft haar die hij als ‘Em.’ aanduidt, die men ook in zijn werken, min of meer vermomd, telkens zal aantreffen, een voortdurende, tegelijk bestreden en beveiligende, zelfs koesterende, aanwezigheid: zij die de metgezellin is in *Les Cahiers* en *Les Poésies d'André Walter* (Gide's jeugdwerken bij uitstek), Alissa in *La Porte Étroite*, Marceline in *L'Immoraliste*, de nicht die zijn verloofde wordt aan het eind van *Si le Grain ne meurt...* De rol, door ‘Em.’ vervuld in het leven van Gide is inderdaad grotendeels verzwegen gebleven, ondanks de mémoires, die afbreken waar zijn samenleven met haar begint, en ondanks de publicatie van het *Journal*, waaruit alles wat ‘Em.’ werkelijk aangaat, werd geschrapt. Hier vindt men ‘Em.’ nu alleen als de huisgenote in Cuverville, die naar de kerk gaat en aan wie Gide zijn eigen manuscripten of de boeken van anderen voorleest, al hoort men bijv. (bladz. 1057, aantekening van Juli 1931) dat de dokter tot haar zegt: ‘Vous avez dû avoir des mains très fines’, waarachter Gide toelicht: ‘Elle avait les mains les plus exquises qui se puissent imaginer. Je les aimais, non point seulement comme parties de sa personne, mais en elles-mêmes et spécialement’. Dit wegsnijden van alles over ‘Em.’, althans tot op het ogenblik van haar dood, die in het *Journal* met een zwarte streep wordt aangegeven, noemt Gide zelf (bladz. 1331) een duister maken van wat het geheime drama van zijn leven raakt, een verminken van zijn eigen beeld, ‘qui n'offre plus, à la place ardente du coeur, qu'un trou’.

Zal men dan later, na de dood van Gide, het relaas van dit drama krijgen en het onverhulde beeld van haar die hij ver-

eerd moet hebben, veel meer nog dan liefgehad? En zullen deze bijzondere dagboekbladen, aaneengeregen, dan een soort apart verhaal vormen, zoals de episode uit het leven van Amiel, die men uit *zijn* dagboek heeft gelicht en gepubliceerd onder de titel *Philine*?

Zo bleef dit dagboek dus incompleet. Toch kan men er niet anders dan dankbaar voor zijn om al de subtiliteit en de rijkdom die het wèl bevat, dankbaar in de wetenschap dat dit een der weinige boeken is waarvan men niet moe zal raken, die men telkens weer met verrukking en profijt kan inzien. Een belangrijk ding werd in deze uitgave reeds verbeterd, na de publicatie in de grote reeks van de verzamelde werken die voor velen te kostbaar zal zijn: een groot aantal initialen werd hier voluit aangevuld. 'Afin d'éviter de regrettables confusions', leest men in de verantwoording voorin; goddank! men zal dus Jacques Copeau niet meer belasterd kunnen achten door wat Gide over Jean Cocteau losgelaten heeft, en dit door een discretie juist, die niet verhelpen kon dat zij hun initialen gemeen hadden (en deze zelfs weer met Caesar en Christus). Maar ook om andere redenen, in verband staande met historische zin of met een direct-menselijke weetgierigheid - en waarom niet met beide tegelijk? - kan men deze aanvulling zeer toejuichen.

Enige apart gepubliceerde stukken als: *La Mort de Charles-Louis Philippe*, *Feuilles de Route*, *La Marche Turque*, *Numquid et tu*, werden hier (hoewel met behoud van de titel waaronder zij bekend werden), op de plaats die zij in het dagboek innamen, hersteld. Ook dit is natuurlijk verantwoord. Daarnaast moet echter de vraag gesteld worden waarom andere stukken die hetzelfde uitgesproken dagboekkarakter dragen, hier werden weggelaten. Het *Journal des Faux-Monnayeurs* bijv. en zelfs de fameuze *Retour de l'U.R.S.S.* met daaropvolgende *Retouches* zouden hier evenzeer op hun plaats zijn geweest en laten hier nu ook een gaping bestaan, al mag men die licht tellen, vergeleken met het uitgerukte hart van Gide.

M. Mok: *Figuren in het zand*

Ziehier, in een keurig uitgegeven boekje, met aantrekkelijke kaft en in prettig formaat, weer eens een roman van de dichter M. Mok. Het is een pijnlijke taak over zo'n boekje iets te zeggen, omdat men er òf kwaad over spreken moet òf er na drie vage opmerkingen over zwijgen. De heer Mok heeft als dichter een talent, dat lang niet iedereen overtuigt, maar men heeft te noteren dat een dichter als A. Roland Holst zijn *Exodus* en *Kaas- en Broodspel* beschouwt als behorend tot de allerbeste poëtische voortbrengselen van de 'jongste generatie'. Wat dan kan de dichter van deze episch-visionnaire poëmen ertoe gebracht hebben een zo banaal en onnozel romangewrochtje uit te geven als *Figuren in het Zand*?

Men kan wel wat praten van 'compositie' - maar die is hier van een soort dat niet mislukken kàn; van 'figuren' - maar die zijn nog niet eens gegrift 'in het zand'; van 'verteltrant' - maar die bestaat uit een soort doorzeuren met de ogen dicht; van 'stijl' - maar de ongelukkige, kleur- en accentloze korte zinnetjes die elkaar, volgens het modernste procédé, zo'n beetje voor-vaderland-en-vorst achterna lopen, 'stijl' te noemen, is wat al te onverantwoord. Dit is het soort boek dat zelfs niet omvallen kan, door gebrek aan gewicht. De inhoud is als bijzonder 'wrang' en 'schrijnend' bedoeld, en loopt zelfs uit in een van de meest machteloze zelfmoorden (op papier) die het iemand gegeven kan zijn te lezen; maar als het de schrijver als verdienste moet worden aangerekend dat hij een dergelijk onderwerp koos, dan maar als verdienste van burgerdeugd. Het siert de burger, als hij oog heeft voor dergelijke deerniswekkende gevallen onder wat men de 'kleine luyden' noemt, maar als de romancier niet meer talent heeft om het geval op papier even boeiend als deerniswekkend te maken, blijft het een onverdragelijk gemem.

Men kan de heer Mok niets beters toewensen dan dat hij gauw een nieuw gedicht geeft om deze misslag ongedaan te maken.

In Aanbouw. Letterkundig werk van jongeren. Samengesteld door K. Lekkerkerker

Hier is dan - na het eerste tijdschrift, *Werk*, door mij hier aangekondigd - de eerste letterkundige almanak van de echte, zoals Ter Braak zegt: de jonge, jongeren. Almanak, hoewel de kalender eruit werd gelaten, jaarboek dus, als men wil: in ieder geval de nieuwe oogst, na *Erts, Balans, Kristal*, en hoe de jaarboeken van de niet-meer-jonge jongeren hebben geheten.

Ter Braak heeft in zijn bespreking van dit smakelijk uitgegeven boekje beweerd dat het literair peil hier zeker niet minder is dan dat van de eerste *Erts*-almanak, en men kan die bewering onderschrijven. Nog meer de volgende: 'dat de fotografie er sindsdien wel op schijnt vooruitgegaan'; - de rij van beeltenissen is hier zeker veel verzorgder en artistieker, zozeer zelfs dat degenen van wie men proza of poëzie aantreft, maar geen begeleidend en toelichtend portret, een indruk geven van pijnlijke onvolledigheid. Onvolledig is dit boekje trouwens niet alleen op het gebied van portretten, want hoewel men de kleine groep van reeds min-of-meer 'beroemden' hier voltallig aantreft (Van der Steen, Hoornik, Den Brabander, Van Hattum, Mok - nr 3 en 4 van deze lijst behoren naar de leeftijd trouwens geheel tot de *nief*-meer jonge jongeren), men mist bijv. op het eerste gezicht al M. Vasalis en H.A. Gomperts, die toch tot de opmerkelijksten behoren onder de debutanten.

Heeft men het boekje doorgelezen, dan weet men met grote zekerheid een paar andere 'algemene waarheden': de poëzie domineert hier, na de fotografie; en de poëzie is bijna zonder uitzondering niet al te begrijpelijk, laat ons zeggen: mysterievol. Of ze nu al 'aards' of 'hemels' gericht is, 'modern' is ze gebleven in zover, dat de directe eenvoudige belijdenis (zoals men die hoort in sommige van de mooiste verzen van een Burns of een Gezelle, van een Poe of een Verlaine ook) ten enenmale uit den boze schijnt. Men serreert, fantaseert, corseert, compliceert. Ook als men zich bij voorkeur uitdrukt in

lange, gedragen regels, blijft men liefst poésie pure schrijven, of wat men als zodanig kan uitgeven, poëzie van de 'duistere' soort. Verder, en als gevolg hiervan misschien: het ene vers mag wat mooier of aardiger zijn dan het andere, één werkelijk uitstekend vers treft men in deze collectie niet aan; als het er bij is, wordt het door de rest omsluierd en ontkracht.

Het proza, dat veel schaarser is, vertoont déze overeenkomst met de poëzie, dat het ook bijna nergens zuiver vertelt; dat het, àls het vertelt, dit slechts schijnt te doen 'onder voorbehoud'. Ook als het zich voordoet in voorzichtige of spasmodische korte zinnetjes, houdt het slagen om de arm, blijft het geheimzinnig en als verstikt door bijbedoelingen, voor zover het de directe mededeling betreft. De essayisten zijn dan ook heel wat eenvoudiger bespraakt, lijkt het, dan de schrijvers van verhalend proza.

Door al dit ingehoudene, omsluierde of vermomde, dat zich zowel in proza als poëzie voordoet, krijgt het boekje, ondanks alle verschillen die men er natuurlijk in kan opmerken, één familietrek; een gevolg hiervan is, dat men met geen mogelijkheid zou kunnen voorspellen (tenzij men meent dit op grond van àndere publicaties te moeten doen) wie onder deze allen de 'figuren van de toekomst' zullen zijn en wie eerlang zullen verstommen of onder de voet worden gelopen. Bertus Aafjes, Jan Wit, Nes Tergast, G. van Gelder, Maarten Vrolijk, die allen zeer waardeerbare verzen inleverden, komen volgens het *hier* bijeengebrachte niets minder goed voor den dag dan reeds bekenderen als Franquinet, Lehmann, Morriën, Marja, Daisne, Vercammen enz. Het is tòch al ondoenlijk een dichter te willen kennen uit niet meer dan een paar losse verzen in een of ander tijdschrift; maar een tentoonstelling als deze is eigenlijk moordend voor iedere afzonderlijke persoonlijkheid. Het collectief karakter van deze generatie - als men van één generatie spreken kan bij soms meer dan tien jaar verschil in leeftijd - is duistere dichterlijkheid.

Gaat men het boekje methodisch door, lettend op alles: op de korte biografische bijzonderheden en de lijstjes van gepubli-

ceerde en nog ter perse zijnde werken die achterin staan, dan komt men natuurlijk tot vastere opinies, - zonder dat dit zeggen wil dat die niet binnen enkele jaren volstrekt ondeugdelijk gebleken zullen zijn. De bundel opent bijv. met een aantal zeer goede verzen van de socialistische dichter (*christelijk*-socialistisch nu toch?) Freek van Leeuwen. Als men het talent van Van Leeuwen van tevoren kende, zal men waarschijnlijk vinden dat deze verzen hem 'waardig' zijn en... verlangen de bundel in handen te krijgen waarin men ze terug zal zien tussen oudere verzen, die alle van niemand anders dan van hèm zullen zijn. Dan ziet men een paar extra-duistere verzen van G. Achterberg, en men herinnert zich dat deze dichter de speciale voorkeur van Hoornik bezit, die in hem wellicht de Hölderlin van de nieuwe generatie wenst te zien (Achterberg is overigens, merkt men, vier-en-dertig jaar.). De verzen van Hoornik zelf, hoewel aan Marsman opgedragen, vindt men ditmaal niet zo bijzonder; Franquinet, die daarop volgt, is misschien heel goed maar wel èrg lang van adem. Dan komt Adriaan van der Veen, die men kent als een der meest begaafde jongere prozaïsten, maar het verhalende angst-proza dat hij hier gaf, *Wedren in de donkere kamer*, vindt men zo, zonder meer, bepaald onvoldoend; hoe zou men het vinden als het in een groter geheel was opgenomen of aangeboden was, geflankeerd door een stuk of wat gelijkwaardige stukjes? Men bladert door... Het fragment *Oranjebitter* van C.C.S. Crone (schrijver van een roman die lang niet onverdienstelijk moet zijn, *Het Feestelijk Leven*) bevredigt niet; maar het blijkt dan ook maar de 'aanhef' te zijn van een nieuwe roman. De jonge dichter Lehmann - die men het genoegen heeft hier voor het eerst in effigie te aanschouwen, pril en vertrouwend glimlachend achter een geit - blijft zichzelf gelijk en doet dus ook naar een bundel verlangen (blijkens de gegevens achterin heeft hij tot dusver alleen in periodieken gepubliceerd.). Bert Decorte heeft een profiel ingestuurd, dat haast imponeert door een Cranach-achtige boersheid; men herinnert zich van hem een gedicht, dat in Vlaanderen subliem gevonden werd, en waarin

men zelf nooit iets anders heeft kunnen zien dan een pastiche - krachtig van adem máár een pastiche! - van Rimbaud's *Bateau Ivre*; men leest dan het gedicht dat hier naast het profiel staat en moet bemerken dat de *Bateau Ivre* deze jongere nog altijd ongestoord meevoert. Toch schijnt hij sindsdien een bundel te hebben uitgegeven, *Germinal.* Men kent die bundel niet, en wenst hem toe dat hij daarin af en toe uit de dronken boot mag zijn gestapt; het belang van een dichter, die al zijn talent gebruikt om Rimbaud in het nederlands na te zingen, blijvende uiterst gelimiteerd...

Op Decorte (geboren 1915 bij Turnhout) volgt een schrijfster, die proza èn poëzie gaf: Anna Blaman, geboren te Rotterdam, maar zonder jaar (is dit verzwijgen voor nu al, of voor later?). Anna Blaman is blijkens portret een smalle jongedame met een grote bril, en, blijkens nadere gegevens achter het verzwegen jaartal, ‘genoot’ zij een onderwijsopleiding zodat zij nu lerares is in het frans. Als gevolg hiervan, denkt men, beschouwt zij het schrijven als ‘een even heilig als schaamteloos bedrijf, un vice impuni aussi, mais plus grave que la lecture’; zo'n verbetering van Larbaud's vondst, helemaal in het frans, is, door de quasi-achteloosheid ervan juist, indrukwekkend. De verzen van Anna Blaman zijn ook al verre van slecht, en het prozaverhaal dat zij gaf, *Singeldrama* getiteld, ondanks het angstig-volgehouden ‘korte rhythme’, opmerkelijk, ja men mag wel zeggen: opmerkelijk. Een grijs vrouwenleven, toebehorend aan zekere Anna van Putteren, die brouwde en bruin of groen droeg, wordt in enkele zinnetjes aan het eind van acht bladzijden gevoelig-geregistreerde doelloosheid, finaal afgesloten door een manspersoon in lichte regenjas, die nl. ‘haar strot tot gruis knijpt’. Anna Blaman laat de man in de regen weer weggaan en constateert, zelf onverstoorbaar: ‘Anna is niets. De man met de hoed is niets. Hij draagt een lichte regenjas. Hij houdt de handen in de zakken. Hij heeft verkleumde paarse nagels’. Dit laatste detail weet een goed auteur nu eenmaal, ook als de man zijn handen in zijn zakken houdt, en een sloteffect als dit, en wat er nog op volgt, is

zeer geslaagd in het genre onverstoorbare-weergave-van-toch-schrijnend-mensenwee.

Zo zou men kunnen doorgaan met opsommen, en dan werd dit artikel twintig kolom. Ik signaleer onder de rest dus nog maar twee verschijnselen.

Het eerste is een werkelijk verrassend portret van zekere Hanno van Wagenvoorde, die ook proza en poëzie bijdroeg, en ook lang niet onaardig, maar die zich liet afbeelden met een waaierkraagje uit de tijden van Marnix van St Aldegonde, ten bewijze dat hij zich de band met de voorvaderen bewust is, of om de indruk te wekken dat hij hier als jeune premier optreedt, wie weet? Misschien is hij behalve auteur nog acteur, misschien nam hij eens deel aan een studentenmaskerade. Hij werd geboren in 1915 te Amsterdam, en zijn jeune-premier-achtige naam is geen pseudoniem, als men de gegevens achterin mag geloven. Wie zal zeggen tot welke verrassingen deze Hanno nog in staat zal blijken? Op één punt althans werd hij in dit boekje alleen opzij gestreefd door Louis de Bourbon, die naast zijn foto een berijmd zelfportret (in sonnetvorm) plaatste, aanvangende met de regels:

> *Een prins van Frankrijk en het zoet Navarre*,
> *Heeft blauwe oogen*, *donkerblonde haren...*

Het tweede verschijnsel - dat ik alsnog belangrijker acht - is een essay van Arthur van Rantwijk over *Half-weten*; een helder en subtiel essay, als zodanig een voortreffelijke bijdrage, bij lange na niet geëvenaard door het etalerende en rommelige andere essay, over *Fantasie en Logica*, van D.A. de Graaf, en tussen deze stromen van poëzie als een eiland waarop de zwemmer even mag uitblazen. Door hun programmatische voorkeur voor ‘creatief’ werk - een zeer loffelijk programma natuurlijk! - zullen deze jongeren het essay nog eens in volle waarde herstellen, daargelaten of de poëzie bij hen het karakter zal krijgen van tafelkout in het mysterieuze.

S. Vestdijk: *Strijd en vlucht op papier*

Deze korte beschouwingen, voor een groot deel de essentiële fragmenten, gelicht uit langere besprekingen en, naar ik meen, artikelen in deze krant ook verschenen, deze korte, verfijnde, scherpe formuleringen van visies op diverse onderwerpen, behoren tot een literair genre dat de doorsneê hollandse lezer niet 'lust'. Vandaar dat speciale uitgaafjes ervoor nodig zijn; en in de zo keurige Ursa Minor-reeks van Stols doet deze keuze het al bijzonder goed, vormt ze een pendant van dat andere deeltje, Ter Braak's *Mephistophelisch.* Een veertigtal bladzijden, alleraangenaamst gedrukt, van Vestdijk's vernuft op korte baan maar in volle kracht, ik voor mij betreur het alleen dat het boekje niet tienmaal zo dik werd. Dat wil zeggen, vermoed ik, dat dit deel zich bij uitstek leent tot opwekking van het misnoegen van de anonieme en aanverwante belagers, voor wie deze vernuftspelen ongeveer zijn als vioolspel voor dashonden, die er afschuwelijk van janken gaan, die veroordeeld tot lezen en niet vatten, naar de pen grijpen onder ogenrollen en knersing der tanden.

'Gemeen' of 'vies' zijn deze korte stukken overigens op geen enkele plaats. Wèl 'intellectueel'. De lezer zij dus gewaarschuwd. Vindt men deze beschouwingen niet boeiend en pakkend om hun intellectuele scherpte, dan doet men beter over wat anders te praten, over de herleving die bijv. *Krates* verdient, van Justus van Maurik, een meesterwerk waarin het 'gevoel' iedere zweem van 'intellectualisme' heeft verslonden, en op iedere bladzij die het boek bevat.

Onder de nederlandse voortbrengselen van dit soort, is deze reeks van Vestdijk het meest verwant aan de beroemde *Marginalia* - niet van Dirk Coster, maar van Edgar Poe. Dezelfde lucide en toch niet vlugge, d.w.z. toch 'gravende' stijl, en dezelfde instelling: een algemene theorie te ontwikkelen naast een gevonden slagtand, een oude munt of een waterdroppel (deze waterdroppel is bij Vestdijk bijv. de poëzie van Reddingius), het zuivere karakter van kanttekening, van reactie op

een bepaalde lectuur, maar met voortdurend de behoefte het bijzondere tot het algemene te herleiden, het geestelijk avontuur leerzaam te doen zijn.

Over de germaanse geestesgesteldheid onzer dagen, over de poëzie vooral - de problemen van socialistische en religieuze, muzikale, beeldende, natuur-, gedachten- en gevoelspoëzie - schrijft Vestdijk even persoonlijke als behartigingswaardige dingen, met die bijzondere verfijning van denken die hem eigen is. Daartussendoor staan enkele flitsen, enkele uitingen die inderdaad als aantekening en passant mogen worden beschouwd, hoe vernuftig ook deze nog zijn: een geestige verklaring van een misslag van de katholieke essayist Knuvelder, polemieken in comprimé-vorm met de heren Willem Asselbergs en Werumeus Buning, auteurs, die erin geslaagd zijn Vestdijk's anders weinig polemische natuur te ontstemmen en niet precies tot hun eigen heil, daarnaast een charmante inval als die over de engel bij de bundel van een onbekende dichteres.

Hier en daar werkt dit vernuft zozeer voor persoonlijk gebruik, dat Vestdijk alleen nog maar voor kleine kring gelijk krijgt en voor de hand liggende waarheden als expres niet meer ziet; zo in het stukje, getiteld ‘Men is wie men is, ook al is men een ander’. In dit stukje, dat eigenlijk het goed recht van de dichter op invloeden van anderen verdedigt (want wie is die beïnvloede dichter zèlf? daar komt het op aan, zegt Vestdijk), vergeet hij dat de beïnvloeding zo groot kan zijn, dat het ‘zelf’ van de dichter met een vacuum gelijk staat. Wanneer hij dus zegt dat, bij een beïnvloeding door Rimbaud, Slauerhoff tòch Slauerhoff is, en Decorte Decorte, bevredigt de formule mij niet, en zou ik het veel ‘gewoner’ zo willen stellen: dat, bij deze beïnvloeding door Rimbaud, van Slauerhoff nog heel wat te herkennen valt, terwijl men vergeefs het gedicht om en om keert op zoek naar de aanwezigheid van Decorte. Maar dit is tenslotte natuurlijk maar een verschil in formulering, en een van de bijzondere verdiensten van dit soort literatuur is immers dat zij het vernuft van de ware lezer op deze wijze prikkelt.

Bibliotheek der Nederlandse letteren I, II, III, IV, V

Door de samenwerking van de Maatschappij der Nederlandsche Letterkunde te Leiden en de Koninklijke Vlaamsche Akademie te Gent werd bij de bekende firma Elsevier een uitgave tot stand gebracht van een keur van nederlandse literatuur, onder de hierboven geciteerde titel. De redactie van deze 'Bibliotheek' die honderd delen zal omvatten, bestaat uit dr A.H. Cornette, mr P.N. van Eyck, dr J. van Mierlo S.J., dr H.W.E. Moller, dr R. Verdeyen, dr Jan de Vries en dr J. Wille. Ziedaar de officiële aankondiging, die bij de bespreking van de eerste delen niet verzwegen mocht worden.

Die eerste delen zijn nu verschenen en men kan de uitvoering niet anders dan voortreffelijk noemen; in ieder opzicht getuigend van goede smaak. Het formaat is niet te groot en toch blijft ieder deel (linnen band met leren rug) een behoorlijk boek in de hand; de letter is, hoewel volgens de delen variërend, steeds aangenaam en duidelijk, het papier helder en stevig zonder 'opdikkend' te zijn. Hier is wat de Engelsen een 'library edition' noemen in optima forma geslaagd. Zó zouden wij, was ons land niet zo klein, en verwezen de jammerende uitgevers daar niet telkens naar, een complete Multatuli willen hebben, een complete Couperus, de beste werken van de Nieuwe Gidsers. In zekere mate is het tot stand brengen van deze 'Nederlandse Bibliotheek' in deze uitvoering trouwens een tegemoetkoming aan die behoefte: vandaar dat men Gorter in deze reeks zal aantreffen zo goed als Vondel en Hooft. Moge de reeks zo goed slagen, dat zij door een tweede gevolgd kan worden, want uitgaven als deze zijn manna voor de ziel van de werkelijke literatuurliefhebber, in deze tijd die klotst en rammelt van de zevenderangs-romans.

Deel I. Geestelijke Epiek der Middeleeuwen

Het eerste deel is, om een groter publiek te lokken, misschien niet bijster psychologisch gekozen: het is een bundel berijmde

heiligenlevens en legenden in het middelnederlands; wat velen dadelijk de smaak van de driedelige bloemlezing van Eelco Verwijs in de mond zal brengen en daarmee - hoe onbillijk dit ook moge zijn - de smaak van het studieboek. Evenals Verwijs heeft de ‘verzorger’ van dit deel, prof. dr J. van Mierlo S.J., ook voornamelijk fragmenten gegeven, en fragmenten die vaak te weinig afgerond, te zeer brokstuk zijn.

De gelukkig complete *Beatrijs* blijft gemakkelijk het ‘juweel’ van de verzameling. Het is een vastgestelde waarde, waar inderdaad niet aan te tornen valt en die bij iedere lezing opnieuw overtuigt: de onbekende dichter van deze Maria-legende overtreft zijn tijdgenoten vèruit, niet alleen door de grotere, en toch zo sobere, dichterlijkheid van zijn verzen, maar ook door de verfijnde beheersing van zijn onderwerp, van het menselijk drama dat zich hier tegelijk met het religieuze afspeelt. De heer Van Mierlo uit dan ook zijn geestdrift over het werk in helaas wat onbeholpen en daarom opdringerige taal; hetzelfde euvel dat hem op blz. 7 doet spreken van ‘aesthetischmooi’ (in tegenstelling met ‘ethisch-mooi’, goed, maar ‘aesthetisch’ alleen had tòch volstaan) en op blz. 10 van ‘gevoelerig-sentimenteel’, wat een misschien aesthetisch bedoeld maar zeker onaesthetisch pleonasme is. Het is verder een afkeurenswaardige hebbelijkheid van deze ‘verzorger’ dat hij de teksten van tussentiteltjes voorziet en die, voor de *Beatrijs* nog wel, zo kiest dat men daar achter elkaar krijgt: ‘Van huis weg’ (nota bene uit het klooster!); ‘In vreemde landen’; ‘Op den dool’; ‘Inkeer’; ‘Naar huis’; en ‘Weder tehuis’ - een reeks, die in het onnozelste schoolboekje niet zou hebben misstaan.

Na *Beatrijs* zijn slechts compleet de alleraardigste berijmde anecdote *Van enen scrivere die Mariën eerde* (weliswaar uit Maerlant's *Spiegel Historiael* gelicht, maar volkomen afgerond), de twee liederen *Van Sint Jacob* en *Van Sinte Geertruud's Minne*, en de twee berijmde verhalen *De ridder met het bariseel* en *De straf van den tweedrachtzaaier*, die beide voortreffelijk zijn in hun soort, hoewel vaak bij het drastische af ‘reëel’.

Onder de andere, fragmentarisch vertegenwoordigde, gedichten spreekt de heer Van Mierlo zijn bijzondere affectie uit voor de *Sinte Lutgart* van Willem van Affligem, een gedicht dat in wezen behoort tot de mystieke Minne-literatuur, zegt hij zeer terecht, en waarin men 'dezelfde hoge, zuivere opvatting van de Minne (aantreft) als bij Hadewych, in dezelfde voorname, ridderlijke, adellijke vormen'. Inderdaad is het sterk visionnaire in dit gedicht van een soort, dat zich verwijdert van de tonelen à la Hieronymus Bosch, die men in andere heiligenlevens, en vooral ook in de fantastische *Sente Brandane* (waarvan hier ook twee fragmenten) telkens vinden kan: dat soort kinderlijk welbehagen in een vaak half-groteske demonie. In de *Lutgart* staan visioenen die men zich door een Gerard David en zelfs een Rogier van der Weyden geïllustreerd zou wensen: zo de passage waarin Lutgart's 'orewoet' (ongedurigheid, hevigheid van liefde, vertaalt Van Mierlo) haar in stromen bloed uit het lichaam treedt: 'van boven tot den voeten tale'; of die andere, waarin zij meent te staan in een oord vol 'schone bloemen met suten geure', en waar de zoon Gods haar als bruidegom tegemoet komt 'al bloot met sinen verschen wonden', zodat zij bang wordt: 'Doe wart Lutgart, die vrië maget, van dien ielanc so meer versaget, dat si so root die wonden sach'... Het polemische vuur dat deze Dichters bezielt tegen hun mededichters, is als verschijnsel op zichzelf opmerkenswaard; een begin van literaire critiek, noemt Van Mierlo het, maar men kan het ook als gezonde naijver of concurrentienijd zien, al naar men gestemd is. Willem van Affligem begint zijn *Lutgart*-verhalen niet dan na een omstandig uitvaren tegen de schrijvers van allerlei 'boerden', zelf innig overtuigd immers niets dan de waarheid op rijmen te zetten. De monnik Martijn van Torhout begint zijn smeuïg Christus-verhaal *Van den Levene Ons Heeren* met veel verontwaardiging tegen de dichters 'van battaliën ende van minnen', van Roeland en Olivier en Alexander en Ogier, van vechtzieke ridders die zich om een 'scone wijf' kwellen, tegen de zotten die zich op zulke verzinselen toeleggen. Maar de Dichter van *Van Ons Heren Passie*,

een ander Christusleven, is niet te spreken over Martijn van Torhout zelf, verwijt hem (à la Batavus Droogstoppel) dat hij in zijn gedicht van allerlei gezet heeft, alleen om der wille van het rijm, dat hij telkens buiten zijn boekje, d.i. het Evangelie, is gegaan, en meent dat dit voorbeeld allesbehalve navolging verdient, reden waarom hijzelf dan ook maar een orthodoxer verhaal begonnen is. Zo heeft Martijn van Torhout van Maria Magdalena gezegd: 'so sondich wijf en was nie geen'; en Jezabel dan? vraagt zijn criticus gebelgd. In het Evangelie, zegt hij, staat bovendien dat 'si was een sondich wijf van leven, ende niet dat si die meeste (de zondigste) was'.

Met dat al behoort de episode van Maria Magdalena die Jezus' voeten zalft, tot het mooiste in al deze epiek; en even ontroerend, hoewel voor onze smaak misschien iets te lang, is de beschrijving van Maria klagende bij het kruis in *Van den Levene Ons Heeren.* De concurrerende dichter van *Van Ons Heren Passie* is zeker een minder groot kunstenaar; en voor iemand die zo sober wil zijn, beschrijft hij de kruisiging juist nogal drastisch, met grote aandacht voor het aspect van de wonden door de spijkers geslagen, van inspiratie nogal 'spaans'.

Maerlant's *Sinte Franciscus*, door Van Mierlo maar matig geapprecieerd, werd hier ook maar matig vertegenwoordigd; de 'verzorger' achtte dit werk te kroniekachtig - wat toch werkelijk zijn eigen bekoring kan hebben - terwijl hij het heiligenleven van *Christina de Wonderbare* kennelijk weer te bont en fantastisch vindt. De *Sinte Servaes* van Heinric van Veldeke, hier wèl uitvoeriger overgenomen, stelt teleur; op een enkele sterkere passage na, als die over de verrijzenis van de roofridder (een ridder, zeer verwant aan de slechtaard uit het verhaal van *De Ridder met het bariseel*) is het geheel nogal breedsprakig, en bovendien door zijn limburgse taal-vormen nog wat moeilijker te genieten voor hedendaagse lezers dan de rest. Zonderling is dat de heer Van Mierlo bij deze Servatius-legende tot tweemaal achtereen (blz. 53 en 55) meent te moeten toelichten, dat de dichter voor 'geschiedkundige verhoudingen' geen gevoel heeft; alsof men dat werkelijk van hem verwachten zou!

De *Theophilus*, tegelijk een Faust-achtige legende en, door de redding die tenslotte door Maria bewerkt wordt, zo'n beetje de tegenhanger van *Beatrijs*, is eveneens van mindere waarde; wijdlopig en rommelig ondanks een zekere verve, en, zonder precies vervelend te zijn, toch nergens werkelijk de aandacht veroverend, en dit precies door een gebrek aan datgene dat de *Beatrijs* zo gaaf maakt: het meesterschap over onderwerp en stof.

Deel II. Prosper van Langendonck: *Gedichten*
Alfred Hegenscheidt: *Starkadd*

Als tweede deel van de reeks deze twee teksten, dat wil zeggen de geweldige sprong van de Middeleeuwen tot de vlaamse Nieuwe-Gids *Van Nu en Straks*. Wat Van Langendonck en Hegenscheidt, die verder weinig op elkaar lijken, verbindt, is dat zij beiden typische vertegenwoordigers zijn van deze renaissance-tijd van de vlaamse letteren; van de meer ‘aesthetisch bewuste’ opvolgers van Gezelle en Conscience, zoals ook de echte Nieuwe-Gidsers niet meer dan de aesthetisch bewuste opvolgers waren van Multatuli en Busken Huet.

Zulke grote sprongen te nemen van Middeleeuwen naar Moderne Tijd, lijkt mij voor een ‘bibliotheek’ als de hier behandelde een zeer goed beginsel: zo krijgt de lezer niet alleen variatie, maar ook een zuiverder besef dat dit alles bijeenhoort, dat het ene niet minder nederlandse literatuur is dan het andere. De keuze van Prosper van Langendonck's poëzie voor het eerste moderne werk van de reeks is te billijken èn te bestrijden. Van Langendonck was een sympathieke, donkere figuur en zijn volledige verzen zijn betrekkelijk gering in aantal, zodat ze zich zeer goed lenen voor een complete publicatie in één deel; aan de andere kant zijn deze verzen, hoeveel goeds men van de figuur van hun dichter ook denken mag, wel zeer zwak, en een andere dan een historische maar voorbije betekenis, in 't bijzonder voor de vlaamse literatuur, heeft deze dichter dus toch niet.

Zijn inleider, Maurice Gilliams, zelf een auteur van talent, vergelijkt hem met Perk (en zelfs, zonderling genoeg, met Baudelaire, alsof deze niet èn Perk èn Van Langendonck door zijn enkele verschijning tot dunne schimmen maakte); Perk echter, veel jonger gestorven - op zijn 22e en niet op zijn 57e - is ongetwijfeld heel wat genialer geweest van aanleg niet alleen, maar in het bereikte resultaat, zijn verzamelde poëzie, zeer superieur. Gilliams, die de zwakheid van Langendonck's productie niet verbloemt, zou ons willen doen geloven dat hij vier verzen geschreven heeft, die al het andere ver overtreffen; dit nu lijkt mij een illusie. Ikzelf zou wel een tiental verzen uit dit oeuvre kunnen kiezen, waaronder een of twee uit het viertal van Gilliams maar andere volstrekt niet mindere; en het geheel zou toch van géén werkelijke betekenis zijn. Zelfs één vers zo mooi als het enkele *Herdenking* van Staring, om maar iets te noemen, treft men er niet bij aan. En bij dit persoonlijk tekort komt dan nog, dat Van Langendonck, als historische figuur èn als Vlaming, ver overtroffen wordt door een ook jonggestorven dichter als Albrecht Rodenbach, die aan hem voorafging, die voor de renaissance van de vlaamse taal van heel wat groter betekenis was, en wiens geniale aanleg zeker nièt voor die van Perk onderdeed.

Als Vlaming gezien, toont Van Langendonck zich ook wel pijnlijk beïnvloed door de hollandse Tachtigers en - n'en déplaise Gilliams - op onmiskenbare wijze door Kloos; men vergelijke slechts zijn sonnetten *'k Ben vreemd te moede..., Hoogmoed, O weest mij goed* en nog andere met de voorbeelden die men bij Kloos zó zou kunnen aanwijzen, men legge zijn *De Zon* naast het beroemde *De Zee* van Kloos, waar het eenvoudig een pastiche van is, om te zien hoe slaafs hij Kloos heeft nagevolgd en hoe ver hij achter hem is gebleven. Voor zijn literatuurhistorische betekenis zou het dan ook beter zijn geweest, als men aan deze volledige gedichten enige van zijn critische opstellen in *Van Nu en Straks* toegevoegd had. Een nogal flauw grapje vind ik de opmerking van zijn inleider dat men deze poëzie eigenlijk alleen volop waar-

deren kan wanneer men de levensbijzonderheden van de dichter kent die er bij horen, maar dat die ‘kiesheidshalve’ verzwegen moeten worden. Dan was het ook ‘kieser’ geweest over dit verband te zwijgen, waardoor, bij werkelijk zwakke poëzie, trouwens nooit iets gered werd.

Het drama in rijmloze verzen en in vijf bedrijven *Starkadd* van Hegenscheidt wordt, volgens de inleiding van dr M. Rutten, door de Vlamingen nog steeds genoten als kunstwerk, hoewel het tevens voortleeft als de zuiverste uiting van *Van Nu en Straks*, grotendeels om het germaanse element van fiere kracht, dat in de figuur van de held en skald Starkadd tot uiting komt. Dr Rutten haalt een oude polemiek op tussen Vermeylen en Verwey, waarin de Vlaming vooral ‘het leven’ in het stuk zou hebben gezien, en de Hollander, als meer critische buitenstaander, de ‘symboliek’. Hij legt er zich dan op toe deze twee opvattingen te verzoenen, alsof daar werkelijk iets van afhing, en alsof niet van veel meer betekenis was dat dit drama, van 1893, zich nu nog zeer goed lezen laat.

Minder geniaal ook weer en minder oorspronkelijk dan het oudere drama *Gudrun* van Rodenbach, is het gaver en vlotter; het heeft met zijn Fritjov-achtige Starkadd, die in het vijfde bedrijf de wrekende rol van Hamlet moet spelen (dit hele vijfde bedrijf is volkomen geïnspireerd op *Hamlet*), iets van een kinderlijke Shakespeare, maar dat is al niet zo onaardig. Verder heeft het stuk, buiten de vlaamse letterkunde, geen belang; het is een niet ongeslaagd proefstuk te noemen, in dit deel verrassend omdat het eigenlijk leesbaarder is dan de poëzie van Prosper van Langendonck, maar daarmee is eigenlijk voor niet-Vlamingen wel het maximum erin gewaardeerd. Als kunstwerk beoordeeld, is de grootste kracht ervan misschien nog dat het, ondanks het onderwerp, vrij bleef van hinderlijke gezwollenheid.

Deel III. Aernout Drost: *Hermingard van de Eikenterpen*

Ziehier ‘een oud-vaderlands verhaal’, over de eerste stralen van het christendom, doorbrekend temidden der barbaarse zeden van onze voorvaderen, de Batavieren. Het boek is van 1832, op-en-top dus een product van de Romantiek, en de auteur was 22 jaar toen hij het in het licht gaf. Hoe geniaal was deze jonge man niet, die 2 jaar later reeds overleed; hoe boeiend gaat hij eruit zien, als wij vernemen dat hij, in de korte tijd die zij samengingen, altijd de meerdere leek van Potgieter!

Verwey heeft van Drost nog een tweede roman uitgegeven: *De Pestilentie van Katwijk*, een werk dat ik altijd ongemeen vervelend gevonden heb, maar dat toch o zo goed schijnt te zijn, en historisch zo sterk - maar helaas, prof. Van Eyck onthult ons nu dat slechts twee hoofdstukken daarin van Drost zijn en de rest als vroom bedrog erbij geleverd werd door Potgieter en Bakhuizen van den Brink.

Dit kan een slag zijn voor de bewonderaars van Drost, zoniet voor die van de *Pestilentie*; maar waarom eigenlijk weer? daar Drost immers geniaal blijft door zijn germaanse *Hermingard.* Van Eyck prefereert dit werk, ook om zijn taal, al vindt hij die zelf hier en daar wat ‘dweepziek’ (maar bilderdijkiaans is ze toch *niet*, zegt hij), boven de *Pestilentie*, die hem door Potgieter's liefde voor archaïseren ietwat bedorven lijkt.

Drost, onze romanticus bij uitstek, dankt niets aan Walter Scott, legt Van Eyck ons verder uit; en als men hem met Chateaubriand vergeleken heeft, dan is dat nog maar half verantwoord, want, vergelijkt men op de juiste wijze zijn werk met Chateaubriand's christelijk-romantische tafrelen, dan zal men niet nalaten te bespeuren hoezeer hun opvattingen juist verschilden en dat Drost zelfs een soort protestantse polemiek voerde met die katholieke franse mederomanticus.

En kortom, als men de magistrale inleiding van prof. Van Eyck voor deze herdruk van *Hermingard* gelezen heeft, dan

begint men aan het boek zelf, innig overtuigd van de grote waarde ervan en de volstrekte noodzakelijkheid het in deze 'bibliotheek' te herdrukken; en al is men dan voorbereid op een paar kleine feilen die het jeugdwerk, zelfs van een geniaal man, noodzakelijk aankleven, prof. Van Eyck heeft ons zo onweerstaanbaar voorgerekend hoe feilloos de innerlijke logica, de ondergrondse compositie en de rolverdeling van de personages in dit boek eigenlijk zijn, dat men de lectuur ervan aanvangt niet alleen met gespannen verwachtingen maar met iets als schuldbesef. Hoe was het mogelijk, dat men niet eerder op de herontdekking van dit jeugdige genie uitging? - dat men het Pieter-Stastok-achtige wantrouwde in zijn gebrild portret, dat ons in de literatuur-platenatlassen de kwalijke tegenhanger leek van dat van de student Hildebrand? Vol dietse opgewektheid stappen wij hem nu tegemoet: zo jong, zo authentiek romantisch, en toch zo echt vaderlands, in zijn militante christelijkheid.

Eilaas en aï mij! moet men wel uitroepen, als men een 50 bladzijden van deze *Hermingard* zelf achter zich heeft. Zelfs met de tanden op elkaar, om deze roman van 1832 'historisch' te lezen en hem te geven wat aan het daterend kunstwerk rechtens toekomt, ik betwijfel dat er op de honderd lezers één zal worden aangetroffen die het bij bladzij 100 niet definitief opgeeft. Onder al mijn eigen kennissen zie ik - behalve prof. Van Eyck zelf dan - één, door natuur en geestelijke vorming dermate toegerust dat hij deze proef onverdroten doorstaan kan. Zegge één; en deze ene woont in Indië, is aldaar secretaris van de Historische Afdeling van het oudste wetenschappelijk Genootschap van Azië.

De *Hermingard* van Aernout Drost - zijn edele schim vergeve het mij! - lijkt mij voor nagenoeg ieder ander onwegslikbaar. De personages zijn zo volmaakt uit boekenfantasie geboren, met boekenvlees omklede romantische robots, onthalen elkaar zonder vergissing op een zo ongebreidelde boekenwelsprekendheid, dat een gewoon mens er doodsikkeneurig van wordt. Zelfs *Atala* van Chateaubriand, dat men

zich eigenlijk alleen kan voorstellen verguld op snee als premieboek voor de Zondagsschool, wordt er pittig en fleurig naast; overigens moge Drost haast de tegenvoeter zijn van Chateaubriand, zijn edele christelijke grijsaard Caelestius lijkt als een tweelingbroer op le père Aubry uit dat andere werk. Hoeveel boeiender is, naast een roman die men literair moet hoogachten als deze, niet een qua strekking niet zó verschillende roman, die iedereen gelezen heeft ondanks zijn kennelijke literaire derderangsheid: *Quo Vadis*? van de Pool Sienkiewicz. Men gruwt als men dit beseft.

Alleen door het in gezelschap als parodie voor te lezen, kan men, dunkt mij, enig genoegen beleven van deze *Hermingard*, maar dit genoegen is van een laag en niet lang te rekken soort. Het werk moge historisch dus onbetaalbaar blijven, in 1940 gelezen is het morsdood en eigenlijk alleen maar komisch. En als men dan bedenkt hoe, bijna gelijktijdig, Stendhal zijn nog springlevende *Le Rouge et le Noir* schreef!

Het is te hopen dat de 'Nederlandse Bibliotheek' ons toch niet te veel van dit soort meesterwerken zal voorzetten, achter hoe belangrijke en knappe inleidingen dan ook. Ondanks alle wetenschappelijke waarde ervan, zouden de lezers wat hongerig van het banket kunnen opstaan. Verder lijkt mij volstrekt onverantwoord dat een boek als dit nu juist in nieuwe spelling werd omgezet, want die spelling redt niemendal wat de doodheid betreft, en ontneemt daarentegen het lijk een hoogst authentieke bekoring: de huid die het bezat toen het nog in leven was. Een nieuwe spelling, die bovendien alle buigings-e's nog behoudt, zodat men telkens het woordje 'ene' tegenkomt, is een te duidelijke vervalsing om geen onding te zijn.

Deel IV. Dierick Volckertsz. Coornhert: *De Dolinge van Ulysse.* Verzorgd door dr Th. Weevers

Ook de 17e-eeuwse teksten in deze 'bibliotheek' werden op gelijke wijze gemoderniseerd (nl. Vondel en Coornhert), maar

niet de middeleeuwse tekst van het eerste deel, bevattend geestelijke epiek. Welk principe heeft de geleerde commissie hier voor ogen gestaan, en op welke filologische of aesthetische gronden wordt de lezer opgedrongen wèl Maerlant te genieten in zijn eigen spelling, maar niet Coornhert of Drost? Zou men ook Kloos of Gorter moeten lezen in een toevallig in 1940 bruikbaar geachte spelling, die gauw genoeg 'ingehaald' en weer afgeschaft kan zijn, dan maakte dat deze tekstuitgaven naar mijn gevoel bijna geheel waardeloos. Een herdruk van 'klassieken' lijkt mij nu niet bepaald de gelegenheid voor wetenschapsmensen om te demonstreren voor welke spelling zij zelf hebben geopteerd.

Intussen mag men met het deel Coornhert ingenomen zijn. Het is een herdichting, meer dan een vertaling, van 18 boeken van Homerus' *Odyssee*; een 'oud - vaderlands' poëem dus tenslotte, dat men *naast* een modernere opvatting van vertalen, zelfs in de zin van herscheppen, genieten moet. Men had de figuur van Coornhert, een figuur wiens grootheid, evenals die van Erasmus, in deze tijden weer sterker uitkomt, liever zien leven in een van zijn persoonlijker geschriften, maar zijn nadichting van Homerus is op sommige plekken zo vol oorspronkelijke trekjes en in zijn geheel zo sappig en kleurig, dat men geen recht van klagen heeft. Men bekijkt het portret van Coornhert, die kop van boerengeneraal met zijn volle witte baard, die kop die op het mooie portret door Goltzius zelf iets van een oude Odysseus vertoont, en men geeft zich met vertrouwen aan zijn Renaissance-geestdrift voor de Oudheid over. Leest men, buiten de oorspronkelijke tekst van Homerus om, voor zijn eigen plezier, dan zou men deze nadichting weleens kunnen verkiezen boven de vertalingen van Vosmaer, Timmerman en Boutens!

Ongeveer op die wijze ziet het ook de inleider, dr Weevers, hoeveel eerbied het werk van die lateren hem ook inboezemt. Als hij het heeft over een vertaling met 'frisse ongedwongen natuurlijkheid, maar die ons de inhoud wel eens nader brengt op de manier van een Hamletopvoering in modern kostuum,

ten koste van de stijl', is het duidelijk dat de vertaling van Aeg. W. Timmerman, als hij spreekt van een andere waarin 'een bewonderenswaardige benadering van rhythme en beeldende kracht, met on-Nederlandse zinsbouw geboet' wordt, dat die van Boutens bedoeld wordt. Inderdaad schrijft Timmerman vaak lachwekkende verzen omdat hijzelf geen dichter is, terwijl men grieks moet verstaan om de dichter Boutens volop te genieten, - maar dan in het stadium verkeert dat men hem zelf niet meer nodig heeft.

De engelse schrijver Samuel Butler, die een prozavertaling gaf van de *Odyssee*, door hem aan een vrouw toegeschreven en wel aan haar die in het gedicht zelf Nausicaä zou zijn, noemt dit epos eigenlijk een *roman*, alleen in verzen geschreven omdat in die tijd nu eenmaal alles in verzen geschreven werd. Voor wie de *Odyssee* in een prozavertaling lezen, is deze stoute uitspraak zo gek nog niet; als roman, zelfs als 'moderne' roman beschouwd immers, is de compositie van de *Odyssee* ongewoon vast. De eenheid van handeling die een klassiek drama eer zou hebben aangedaan en die bestaat uit de *huiselijke* tragedie van Penelope en de vrijers, van de zoon op zoek naar zijn vader en van de terugkeer van die vader die met de vrijers afrekent, in scènes van een zo intiem moordend karakter, van een slachting binnenshuis waarbij die in *Macbeth* bijna triviaal en bleek wordt, is uitnemend behouden, omdat de eigenlijke 'dolinge' van Odysseus, als eerder gebeurd en als relaas waarnaar de auteur *terug*grijpt, werd ingelast, geheel zoals dit in de compositie van een moderne roman pleegt te gebeuren. Na de afrekening met de vrijers hervat het leven zijn gewone loop en de dichter eindigt (evenals Tolstoi bijv. in *Anna Karenina*) niet met de grote scène, maar maakt de lezer getuige van dit 'doorgaan van het leven', met werkelijk een maximum van goede smaak.

In de vertaling van Coornhert, die helaas onvoltooid bleef, vindt men deze compositie niet terug, mist men de aangrijpende ontknoping, valt het accent dus geheel op het zeemansgedeelte, op de zwerftochten-zelf van de 'man vol listighe-

den'. Maar bovendien, de rijmende verzen heffen hier de illusie van met een roman te doen te hebben, en niet met een epos, geheel op. Dat is dan een goed punt alweer voor deze nadichting, omdat het de moderne lezer die geen grieks kent aan de werkelijkheid herinnert: onder Coornhert's pen wordt de *Odyssee* pal tegen theorieën à la Butler in, weer vóór alles een gedicht.

Deel V. Joost van den Vondel: Toneelspelen, Eerste deel. **Verzorgd door dr H.W.E. Moller**

Het laatstverschenen deel brengt Vondel's *Palamedes*, *Gijsbrecht van Aemstel* en *Maagden*, als gezegd dus ook in nieuwe spelling (in nieuwere spelling nu dan die van de Wereldbibliotheek-uitgave door L. Simons!) en met een inleiding waarin dr H.W.E. Moller natuurlijk 'Vondel als treurspeldichter' behandelt. De gedane keuze wordt verantwoord en bij elk treurspel weer een afzonderlijke korte inleiding geleverd. Dit alles is correct en onbijzonder; in de keuze van Vondel's voornaamste treurspelen zal de geleerde 'verzorger' zich wel niet vergist hebben, en om een critiek te leveren op Vondel's eigen werk is het hier de plaats niet.

Victor E. van Vriesland: ***Spiegel van de Nederlandsche poëzie door alle eeuwen***

Dit is een in ieder opzicht 'machtig' boekwerk, dat Van Vriesland op de nederlandse markt gooit, 'in een tijd, zoo rampspoedig (aldus de inleiding), dat velen wanhopen aan de beteekenis en toekomst van de poëzie'. Edoch: 'ons lijkt het niet onwaarschijnlijk, dat de ernst der omstandigheden juist velen, die anders gemakkelijker verpoozing najagen, brengen kan tot bezinning op de edele geesteswaarden der poëzie. En dit te eerder, naarmate zij tegen de grauwe dreiging der da-

gelijks verwerpelijker wereld weerstand zoeken in een minder vergankelijk aspect des levens'. Moge het zo zijn, zelfs in Oostinje! Het boek ligt althans voor ons in een formaat, dat de naam van Poëziebijbel waardig is.

Vroeger werden zulke grote bloemlezingen in verschillende delen gepubliceerd. In de 19e eeuw belastte dr J. van Vloten zich met dit soort werk; in een veel nabijer verleden vindt men de zeer goede vier-delige keuze van de heer E. Keuchenius. *Dit* éne deel, dat de populair-wetenschappelijke uitgaven van W. de Haan evenaart (op de illustraties na, die hier ontbreken), brengt zeker niet minder dan zijn voorgangers, en Victor E. van Vriesland heeft, speciaal als poëzie-kenner, een te goede naam om het publiek niet volkomen gerust te stellen wat de qualiteit aangaat. Behalve zelf een notabel dichter (hij gaf twee bundels: *Voorwaardelijk Uitzicht* en *Herhalingsoefeningen*) is Van Vriesland het type van de zeer belezen, de cosmopolitische lettré, en de poëziekroniek waarmee hij nu een tien jaar geleden zijn activiteit in de *Nieuwe Rotterdammer* aanving, was even subtiel als grondig. Jammer genoeg heeft hij het, in het journalistieke, bij die poëziekroniek niet mogen laten...

Ziehier nu zijn keuze uit de nederlandse poëzie van de oudste tijden tot - 1910, zou men, als men de inleiding argeloos doorleest, zeggen. Maar dan verwondert men zich, dat men, van de generatie dichters die omstreeks 1910 debuteerde, wel Van Eyck en Greshoff aantreft, maar niet Gossaert, Bloem, A. Roland Holst en anderen. Waarom deze drie laatstgenoemden niet, en de zoveel 'moderner' Greshoff wel? De inleiding beantwoordt deze vraag niet bevredigend. Bovendien merkt men met iets van ontsteltenis, dat twee oudere dichters, van zeer grote betekenis, Leopold en Adwaita (Dèr Mouw), beiden dichters bovendien die Van Vriesland's bewondering hebben, niet in het boek voorkomen. Deze dichters, bedenkt men dan, publiceerden laat, of zelfs posthuum; nà 1910 dus... En men bezint zich op de in de inleiding uitgesproken overweging, dat het 'nu eenmaal noodzakelijk (was), ten dezen objectief

een vaste grens te stellen, en dan liefst een, die zoo mogelijk toch nog iets meer verband hield met iemands verschijning als letterkundige figuur, dan het geval zou zijn indien eenvoudig de geboorte-datum den doorslag had gegeven'.

Deze overweging deugt practisch eenvoudig niet. Ze zou misschien opgaan, wanneer Van Vriesland, de dichters als letterkundige figuur dus liever daterend naar het moment van hun verschijning in de letteren (en niet op deze wereld!), zich daar werkelijk aan gehouden had, maar dit was ondoenlijk, omdat deze dichters nu eenmaal als éénheid hun plaats in het boek moesten krijgen. Zo ziet men hier Greshoff dus reeds verschijnen met verzen uit de allerlaatste tijd (de 'politieke' verzen van 1936), terwijl Leopold en Dèr Mouw, die toen allang dood waren, nog niet aan het woord mochten komen, en dit omdat het oudste werk van Greshoff (dat zeer zwak is en hem allerminst typeert) toevallig een paar jaar eerder uitkwam! Het verband met de letterkundige verschijningen als geheel is dus ook wel hopeloos zoek.

Er komt echter nog iets bij. De geboortedatum, door Van Vriesland als maatstaf ontoereikend geacht, is hier voor de chronologische ordening toch zo angstvallig in aanmerking genomen, dat men tussen de gebroeders Van Haren bijv. een (allesbehalve onmisbare) heer Lucas Trip ziet geschoven, eenvoudig omdat deze heer twee jaar na Willem en een jaar voor Onno geboren werd. Had het deel dus eenvoudig nog wat dikker mogen worden, dan waren Leopold en Dèr Mouw door Van Vriesland zelf een heel eind vóór Van Eyck en Greshoff gezet, wel degelijk naar hun geboortejaar en zonder enige consideratie voor het jaar waarin hun eerste bundels verschenen.

Er is nog veel méér zonderlings, in zo'n bloemlezing. De inleider betoogt dat hij geen rekening heeft willen houden met 'zekere, in den loop der jaren verstarde, opvattingen van kritiek', want, zegt hij: 'Geslachten lang gedachteloos herhaald, stelden zij onbewegelijke overleveringen vast der conventioneele waardeschatting van geheele tijdvakken. Daardoor

verhinderden zij de nadere aanraking met de aldus gedoodverfde stof'. Voortreffelijk. 'Zoo werd... de poëzie van de negentiende eeuw niet uitgeschift volgens de strijdvaardige en eenkennige veralgemeeningen' van de 'overigens in wezen gerechtvaardigde kritiek der Tachtigers', maar 'onafhankelijk daarvan, zonder vooringenomenheid, wederom onderzocht op haar karakteristieke, en juist daardoor blijvende, verdiensten'. Toetst men dit beginsel aan de voorbeelden, dan blijft er helaas niet veel van over.

De 'eenkennigheid' van Tachtig werd hier in de practijk doodeenvoudig vervangen door die van Victor E. van Vriesland, wat op zichzelf natuurlijk best is, maar *niets* meer uitstaande heeft met voornoemde 'karakteristieke verdiensten'. Van wat nu juist het 'karakteristieke' is van een Bellamy, een Bogaers, een Beets en dergelijken - de typisch-hollandse, burgerlijke nadichting van buitenlandse romantiek, voornamelijk in epische vorm, vindt men hier niets: Bellamy's *Roosje*, de lerende verhalen van Bogaers, genre *De Redding*, de *José* van Beets: ni vu ni connu; Van Vriesland heeft zich bepaald tot een keus uit hun lyriek, omdat die hem persoonlijk wellicht beter aanstond. En was deze lyriek dan wèrkelijk maar verdragelijk!

Het weglaten van sommige zéér 'karakteristieke' en dus ook zeer gevierde dichters van hun tijd (Antonides van der Goes ontbreekt hier voor de 17e eeuw geheel en voor de 18e en 19e Spandaw en Lucretia van Merken) zou begrijpelijk zijn, wanneer degenen, die wèl opgenomen werden, duidelijk superieur waren. Maar dit blijft hoogst betwijfelbaar, èn volgens de maatstaven van de tijd waarin de dichters zelf leefden, èn volgens die van Tachtig, èn volgens 'onze' maatstaven! Zou dit éne versje van Hofdijk, *De Bouwval*, werkelijk het beste zijn dat hij schreef, of het meest getuigende voor zijn 'karakteristieke verdiensten'? Of het nog kleinere versje, zo onbeduidend in ieder opzicht, dat er onder staat, en dat getrokken werd uit de volledige rijmwerken van J.J.L. ten Kate? Men kan het moeilijk geloven. En de vijf grafschriftjes op Thorbecke, ge-

kozen uit de griezelig-vele die Multatuli schreef, zouden die poëtisch beter, of zelfs maar karakteristieker zijn, dan *Het Gebed van den Onwetende* of *De Kruissprook*, die dan toch zeker tienmaal meer Multatuli vertegenwoordigen? Of zou Van Vriesland vinden dat de arme Multatuli als *dichter* zoveel beter door deze vijf grafschriftjes vertegenwoordigd wordt - of... zou hij ze zèlf werkelijk zoveel meer naar zijn believen vinden? Waarom Multatuli dan maar, als dichter, niet compleet weggelaten?

Wat ik hier doe, is niet twisten over een keuze - zoals ik bijv. doen zou als ik Van Vriesland verweet dat hij van Gezelle wèl allerlei niet onaardige kleine gedichtjes opnam maar niet het onvergelijkelijke *Dien avond en die rooze* - maar zoeken naar het principe in de keuze. Men merkt bijv. dat Van Vriesland het onvermijdelijk vond iets op te nemen van een paar vlaamse dichters uit de heroïsche tijd van Conscience, de heren Julius Vuylsteke en Emanuel Hiel o.a. Beiden werden hier vertegenwoordigd door één versje. Maar de laatstgenoemde heeft een rijmwerk geschreven, dat in omvangrijkheid de *Duizend-en-één-Nacht* naar de kroon steekt. Moet men nu werkelijk aannemen dat Van Vriesland, na aandachtige lezing van die zoveel-duizend bladzijden, dit ene gedichtje over een koekoek heeft uitverkoren, als de éne parel die de tijden kon trotseren? Moet men geloven dat het op hemzelf zo hartveroverend werkte, dat hij het niet tussen de verdere rommel kòn laten? Ik geloof er niets van, en betwijfel dat hier nog iets anders heeft gegolden dan het toeval ‘in het schandaal van zijn volle zuiverheid’. Terwijl ik de maatstaf ook niet duiden kan, die voor een toch zeker wèl begaafd dichter als de jonggestorven Rodenbach, als enig gedicht deed kiezen deze *Zondag*, met verwaarlozing van *Klokke Roeland*, van de *Blauwvoet*, van zoveel anders dat hij schreef, en dat op zijn minst toch ‘karakteristieker verdiensten’ zou kunnen doen gelden.

Maar het ziet ernaar uit alsof ik deze bloemlezing aan het afbreken ben, en dat toch was allerminst mijn bedoeling toen ik

mij tot deze bespreking zette. Wie bloemleest zal veel vergeven worden, maar wie bloemlezingen recenseert niet minder, ach, vooral niet minder! Iedere bloemlezing is een ergernis en een Sint-Nicolaas-geschenk tegelijk; en zoals ik mij hier tot dusver overgaf aan mijn verwonderingen, zo had ik het mij kunnen doen aan het kinderlijk genot van vele oude en nieuwe gedichten te snoepen, die hier behoorlijk compareren en in groten getale.

Onder de middeleeuwse poëzie vindt men hier bijv. tussen veel beproefd schoons, de *Beatrijs* volledig; hetzelfde principe waaraan wij deze volledigheid danken (dat van geen fragmenten op te nemen) berooft ons van Vondel's reien, maar dit wil geenszins zeggen dat Van Vriesland de 17e eeuw geen recht zou hebben doen wedervaren; vooral zijn keuze uit Huygens lijkt mij opmerkelijk. Bilderdijk vindt men hierop zijn genietbaarst; Staring is op zijn allervoordeligst en afdoend weergegeven; evenzo Potgieter, van wie hier werkelijk àlle goede verzen staan, hoofdzakelijk dan ook uit de *Liedekens van Bontekoe* gekozen (en men kan niet nalaten daarbij op te merken dat Van Vriesland die dus wèl als los van de 'hoofdtekst' beschouwt, in tegenstelling met de reien in Vondel's drama's en de liedjes in Van Eeden's *Ellen*, terwijl hier toch ook een heel verhaal aan vastzit van de bedreigde schipper die in zijn sumatraanse prauw die liedjes zingt). Perk, Kloos, Gorter, Verwey, Boutens, Van de Woestijne en anderen, even 'prominent', staan geheel bevredigend vertegenwoordigd. Men vindt - kleine verrassing - zelfs twee mooie verzen van Lodewijk van Deyssel de Prosateur. En een zeer ruime keus uit de zoete Jan van Nijlen...

Neemt men een bloemlezing als deze ter hand, niet om één bepaald dichter erin na te slaan, maar om achter elkaar een aantal verzen te lezen, dan valt op hoe eentonig de poëzie van een bepaald tijdvak wordt, zodra men niet meer te doen heeft met de enkelen die een onmiskenbaar eigen geluid doen horen. Daarbij komt natuurlijk wel, dat men, als men tussen oudere dichters terechtkomt, zelf niet al te zuiver meer onder-

scheidt wat er eigen kan zijn aan een bepaalde voordracht of stem; zo is zelfs de rotsblokken wegademende Bilderdijk voor een niet zéér in 18e eeuwse rhetoriek geoefend oor maar een enkele keer zonder nader onderzoek te onderscheiden van zijn tijdgenoten. Ik althans wil volmondig erkennen dat men mij, door een simpele verwisseling van ondertekeningen, iedere Ter Haar voor een Tollens kan laten slikken, en iedere Helmers voor een Rhijnvis Feith. Ik heb met aandacht de drie gedichten van Pieter Nieuwland gelezen, waaronder het beroemde *Orion*, die in dit deel voorkomen; deze dichter heet in zijn soort bekoorlijk, maar in welk een gruwelijke rhetoriek uit zich dan deze bekoorlijke dichter, en hoezeer moet men zich eerst doordringen van het betrekkelijke van àlle bekoorlijke poëzie, eer men de zijne, als misschien toch ook in aanmerking komend, toelaat.

Een van de weinige werkelijk mooie gedichten uit onze achttiende eeuw echter, *Het Menschelijk Leven* van Willem van Haren - ouder en mooier dan het eraan verwante *Nieuw-jaars-lied*, dat men hier ook aantreft, van Rhijnvis Feith - een gedicht dat m.i. in een 'Nederlandse poëzie in Honderd Verzen' niet zou mogen ontbreken, mist men; het werd door een veel minder beduidend vers van dezelfde dichter verdrongen, lijkt het wel. Zulke 'vergissingen' kunnen veroorzaakt zijn door het toeval van één moment vermoeienis; door de bijkomstige overweging dat het ene gedicht tien strofen korter of langer dan het andere was; door één korte beslissing, rustpunt na een speciale combinatie van de ontelbare prikkelingen die de keurder van poëzie, al maar verzen lezend, ondervindt.

Want het is een werk dat respect verdient, men vergisse zich daarin niet: dit wat Van Vriesland op zich nam, toen hij besloot de ganse Nederlandse Rijmwaereld onder zijn ogen te laten voorbijtrekken. Men kan er dronken van worden, verwilderd of beteuterd. En men kiest dan maar, men moet blijven kiezen en kiezen, verwerpend wat op zichzelf beschouwd zeer de moeite waard is, opnemend wat men meent dat erbij hoort, ook als men het om zichzelf geen tweede blik gunnen

zou: - zo wil het Historisch Verband, ook inzake Poëzij. Zij die met onvermoeide ogen buiten deze worsteling zijn gebleven, nachtmerrie-achtiger wellicht dan die van Jacob met de Engel, hebben achteraf goed 'nakeuren'.

Ik bedoel hiermee te zeggen dat Van Vriesland een kundig en bekwaam keurder *is*, ondanks alles wat een recensent bij een bloemlezing als deze moge opmerken. Hij heeft, in het bijzonder voor katholieke gedichten, de bijstand gehad van de keurder Van Duinkerken, en hoewel deze bijstand mij voorkomt niets bijzonders te hebben opgeleverd, blijft ook dat een tweede. Duidelijk is: dat deze bloemlezing, door zijn volume en geringe prijs al, de belangstelling van het publiek verdient.

Voor wie anders dan voor 'het publiek' worden zulke titanswerken ondernomen? En zoals de schrijver van *Bartje* en *Hilde* onlangs in een prospectus beleed: veel beter dan 'Publiek, ik veracht u' zegge de schrijver: 'Publiek, ik heb u lief'. Dit oorspronkelijke woord vond de schrijver van *Hilde* na een honderdduizendste verkocht exemplaar en de logica wordt dan wel onweerstaanbaar: 'Publiek, ik heb u lief omdat gij mij aanhoort èn mijn boeken koopt; zo maak ik u rijk, maar gij mij niet minder'. Helaas, de makers van Poëziebijbels zullen dat niet zo spoedig kunnen naprevelen. Neêrland's poëtische genius, zelfs in één deel, laat zich niet aan de deur slijten, mag men vrezen, gelijk stofzuigers.

Dr G. Stuiveling: *De briefwisseling Vosmaer-Kloos*

Na de belangrijke briefwisseling Vosmaer-Perk, na de charmante plaquette brieven van Perk aan Joanna Blancke, geeft dr Stuiveling ons thans de briefwisseling Vosmaer-Kloos, boeiender en belangrijker nog dan beide voorgaande publicaties. Men kan zo'n dikke bundel brieven om verschillende

redenen boeiend en belangrijk vinden; het ernstigst is men natuurlijk, als men het doet om het licht dat zij verspreiden over nog duistere literairhistorische aangelegenheden. Ik nu moet erkennen dat dit soort lectuur voor mij altijd een genot was, en blijft, op veel gewoner, 'menselijker' gronden; om het leven dat eruit komt, het directe pakkende leven van mensen en karakters dat de 'hogere' literaire bedrijven omgeeft.

In hun brieven leert men de meeste auteurs het best kennen, of zo niet het best, dan toch op een wijze die iets onmisbaars toevoegt aan hun schrijverspersoonlijkheid; in de minder opgesmukte, minder literaire mens van de correspondentie, zelfs wanneer die correspondentie (zoals hier) bijna uitsluitend over literatuur gaat, vindt men toch altijd wezenlijke trekken onthuld, die in de literaire productie vermomd zijn, vernobeld of geheel verborgen. Zo is de briefschrijvende jonge Kloos voor mij een zo boeiend en levend personage, dat hij - voor zover *mijn* meest menselijke belangstelling erin betrokken wordt - nauwelijks geëvenaard wordt door de schrijver van zijn literair proza, de magistrale studie over Jacques Perk inbegrepen. Deze vaak slordig gestelde, soms weer tè mooie brieven aan Vosmaer zijn bovendien stylistisch nog verre te verkiezen boven de omslachtige, schoolmeesterige, rommelige betogen vol provinciale nadrukkelijkheid en herhalingen, die zijn later critisch proza zo vaak zouden ontsieren (ik denk nu nog niet eens aan de latere stukken in *De Nieuwe Gids*, maar aan bijv. de inleiding tot de Bilderdijk-bloemlezing in de Wereldbibliotheek). Het drama van Perk's jeugdig sterven vindt men in de brieven die Kloos dan dagelijks aan Vosmaer schrijft, van zo dichtbij en beklemmend weergegeven, dat men weinig literatuur zal kunnen aanwijzen die er zelfs maar mee te vergelijken valt. En de jonge Kloos zelf onthult zich in deze brieven, niet minder dan in zijn *Verzen I*, als een 'grübelnde' maar zeer intense, treffende persoonlijkheid.

Het is voornamelijk door deze intensheid, dunkt mij, dat zijn briefwisseling met Vosmaer belangrijker is, rijker aan con-

trastwerking vooral, dan die van Perk. Men zou hiertegen kunnen aanvoeren dat Perk, veel eerder zwijgend, door de quantiteit enerzijds, het ouder worden van Kloos anderzijds, gemakkelijk overtroffen zou worden; maar dit is maar in schijn juist, want de verhouding van Kloos tot Vosmaer verandert in wezen niet, en de verschillen die zich tussen deze figuren in later jaren openbaren, zijn in de aanvang, en wanneer Perk nog leeft, reeds precies dezelfde. Men kan zeggen dat in de verhouding van Perk tot Vosmaer iets was van twee 'mannen van de wereld', die aangenaam met elkaar wisten om te gaan, van de jongere heer tot de oudere heer; iets geheel anders dan het ietwat serviele, waarvan ik Perk, op grond van de door dr Stuiveling gepubliceerde correspondentie, wel heb horen betichten. Bij de jonge Kloos dan geen enkele poging om op dit terrein te schitteren; tegenover de hoffelijke en beminnelijke oudere literator die Vosmaer was, betoont hij zich de intransigante jonge kunstenaar, en in de twee conflicten die hij met hem heeft, is *hij* zeker het meest overtuigend. Men ziet Vosmaer schipperen, vol redacteurderig fatsoen, zonder argumenten te kunnen doen horen van een grotere kracht dan die andere redacteuren, in dit typische soort moeilijkheden, aan het vak inhaerent, óók tot hun beschikking hebben; maar niet alleen in deze conflicten toont Kloos zich de sterkste persoonlijkheid.

Dit blijkt ook in de zaak die voor de literatuurhistoricus de belangrijkste zal zijn: die van de uitgave van Perk's gedichten. Daaromtrent laat deze volledig gepubliceerde briefwisseling (want ook de brieven van ds Perk aan Vosmaer en omgekeerd ontbreken hier niet) geen twijfel meer over. Wat ik in de hoogste mate waardeer in dr Stuiveling is zijn voet bij stuk houden, na de polemiek die hij met Kloos had nog vóór het verschijnen van zijn boek *De Nieuwe Gids als geestelijk brandpunt.* Stap voor stap, en zonder enige vijandige voor-opgezetheid, volkomen in zijn rol blijvend van wetenschappelijk onderzoeker, is dr Stuiveling voortgegaan met het opruimen van elk misverstand; na het zojuist genoemde boek,

waarin hij ook reeds op dezelfde kwestie terugkwam, gaf hij de briefwisseling Vosmaer-Perk, nu die tussen Vosmaer en Kloos, met uitnemende, even rustig overwogen als precies alle punten-van-betekenis aanstippende inleidingen, met conclusies, die men niet meer tegen kan spreken; en dat de illustraties voor deze wetenschappelijke betogen - de brieven zelf - zo boeiend zijn, zal niemand betreuren.

Van het verhaal, door Kloos aan d'Oliveira gedaan, van zijn beweringen dat Vosmaer de schoonheid van Perk's poëzie niet zou hebben ingezien, dat hij, Kloos, ds Perk op de waarde van Jacques' verzen zou hebben gewezen en dusdoende die verzen van de vergetelheid zou hebben gered, blijft niets over. Integendeel, men ziet Kloos samenzweren met Vosmaer tegen ds Perk om zich met die verzen te mogen bemoeien, en ds Perk wordt ons nu voorgesteld, bijna als een griezelige ijdeltuit die zelf, onmiddellijk na de dood van zijn zoon, reeds eraan dacht van diens literaire roem te genieten, maar die voor de verovering van die roem niet dàcht aan de onbekende Kloos. Vosmaer leent zich - hoewel enig misverstand blijft heersen tussen hem en Kloos, die hij zich slechts als helper dacht, zegt dr Stuiveling - heel aardig voor deze manoeuvre, waarvan ds Perk het, tenslotte dankbare, slachtoffer wordt. En ds Perk moge dan ijdel zijn geweest, eenmaal de uitgave door Vosmaer's naam gedekt, betoont hij zich zo inschikkelijk als zelfs Kloos het maar had kunnen wensen.

Kloos doet tenslotte dan ook alles, of bijna alles; en Vosmaer blijkt in dit gezamenlijk bezorgen van Jacques Perk's nalatenschap steeds meer de zwakkere broeder. Ook aan inschikkelijkheid van zijn kant althans geen gebrek; hij laat zelfs zijn ‘levensbericht’ in goed vertrouwen verbeteren door Kloos, en niet alleen op een paar feitelijke onjuistheden. Sterker, als Kloos hem schrijft, dat hij zo aan het veranderen is gegaan in Jacques' verzen, betoont Vosmaer zich even ongerust, maar als Kloos hem dan antwoordt, dat hij zijn verbeteringen baseert op varianten van de dichter zelf (hetgeen zeer betwijfelbaar blijft) en ze bovendien nog laat keuren door dr Doorenbos en

Willem Paap, legt Vosmaer er zich met groot gemak bij neer. Het is werkelijk zeer leerzaam, als men nagaat hoe koppig Kloos zijn eigen verzen verdedigde tegen wijzigingen door Vosmaer voorgesteld, en als men bovendien, in verband met Perk zelf, deze wijsheid van hem leest: ‘een slechte regel van den dichter zelf is misschien beter dan een redelijke van een ander’.

Dr Stuiveling zegt dat Perk's gedichten, zoals zij nu bekend zijn geworden, te danken zijn aan een samenwerking tussen Perk en Kloos; dat, in ieder geval, Kloos' wijze van ze uit te geven het *nieuwe* karakter eraan gaf, dat Perk bij de Nieuwe Gidsers bracht en het verband uitwiste dat er ongetwijfeld bestond tussen Perk's verzen en de oudere poëzie. Dat hier van ‘aesthetische winst’ sprake is, betwijfel ik geenszins. Maar dat hier dus tòch een dichter vervalst werd, lijkt mij een zeer verdedigbare opvatting; dat wij niet de ware Jacques Perk kennen, maar een Perk, die misschien de helft van zijn waarde dankt aan zijn transformatie onder de handen van Kloos, staat vast. Dr Stuiveling zou dus nog, altijd om zijn wetenschappelijke prestatie te voltooien, een lezing van Perk's gedichten moeten publiceren, al of niet als appendix van de ‘blijvende’ Perk van Kloos, waarin men de Perk zal vinden die hij bij zijn dood was. Dat het verband tussen deze Perk en de oudere poëzie, door Kloos weggewerkt, dan weer duidelijk zal worden, lijkt mij geen bezwaar, integendeel; en het valt moeilijk te geloven dat het, uit zuiver aesthetische overwegingen, voor dr Stuiveling een bezwaar zou zijn, wiens activiteit voor een groot deel juist ten doel had aan te tonen dat de *Nieuwe Gids*-beweging niet uit de lucht viel, maar wel degelijk ook uit andere nederlandse literatuurverschijnselen moet worden verklaard.

Tenslotte is er het punt: welke betekenis Vosmaer voor de jongeren van toen gehad heeft. Ook hieromtrent heft deze briefwisseling alle twijfel op en de polemiek die Kloos in 1934 tegen dr Stuiveling verloor, moést hij, blijkt ons nu, wel verliezen, daar hij die, in het geheim, reeds in 1891 éclatant ver-

loren had tegen de heer P.A.M. Boele van Hensbroek. Had deze nl. het artikel kunnen publiceren, dat hij in dat jaar, met citaten uit Kloos' brieven aan Vosmaer als bewijzen, geschreven had en dat hij, na Kloos' weinig ridderlijk verbod om uit die brieven te citeren, terugtrok, maar dat men nu eveneens in deze bundel lezen kan, dan was de haast politiek te noemen afzwering van Vosmaer door Kloos toen reeds duidelijk genoeg gebleken. Dat Vosmaer, een soort literaire Alma Tadema immers, Kloos en de andere jongeren tenslotte niet bevredigen kon, is begrijpelijk, maar het soort politieke ontkenning van wat zij aan hem dankten, die in het Nederland van toen zo lichtend afstak bij andere ouderen, is alleen te verklaren uit de steeds kwellender behoefte bij Kloos om als onfeilbare, enig-gezaghebbende leider te stralen.

Deze kleine en eigenlijk zo burgerlijke kant, in een zo groot dichter, uit zich ten volle in de belachelijke toon van de brief aan Boele van Hensbroek (waarop deze een zo afdoend antwoord geeft, dat men niet goed ziet wat Kloos er nog verder op had kunnen zeggen); en geheel uit deze mentaliteit ook spruit de kwalijke voorstelling voort, volgens welke Verwey in zijn *Persephone* alleen maar Kloos' stijl zou hebben ‘kunnen nadoen’. En alsof deze en andere soortgelijke gedragingen niet genoeg waren, worden daaraan dan nog vastgeknoopt: retractaties, aan Frans Erens door Kloos' weduwe ontlokt, van verklaringen betreffende Kloos' *niet*-alleenheerserschap. Al deze megalomanie wordt, rustig en, zoals ik al zeide, zonder enige vijandigheid, door de hier besproken bundel tot juiste proporties herleid. Kloos blijft een groot dichter, een van de grootsten die wij bezitten, en dr Stuiveling geeft hem alle bewondering die hem toekomt, maar de fabelbroderietjes die zijn literators-ijdelheid door de jaren heen heeft opgehangen, vallen uiteen in rag.

De wijze waarop Vosmaer zich telkens weer bij Kloos beklaagt over de ‘duisterheden’ in de poëzie der toenmalige jongeren, moet men, om het nu nog te begrijpen, overbrengen op een poëzie à la Vestdijk. Ook dat is een leerzaam onder-

deel van deze briefwisseling. En tenslotte gaat het er niet om, punten van goed gedrag uit te reiken aan belangrijke persoonlijkheden; en het is het zo sterk herlevend verleden dat hier hoofdzaak blijft. Wat Vosmaer ook voor hem geweest moge zijn, *Kloos* is de boeiendste persoonlijkheid in dit boek en ook na lezing hiervan onderschrijft men de woorden die dr Stuiveling in zijn polemiek in 1934 schreef: 'Er blijft heusch nog genoeg over om Kloos levenslang dankbaar te zijn'.

Melis Stoke: *De razende berg*

Sinds ik vernomen heb dat *De Razende Berg*, de laatste roman van 'Melis Stoke', in Indië ook zo zijn schandaalsuccesje heeft gehad, ben ik mij meer gaan interesseren voor het werk van deze op zijn manier bekende auteur. In het bijzonder voor zijn indisch werk dan, want de opera omnia van de heer Herman Salomonson (het is voor niemand een geheim, dat hij zich achter het slechtgekozen pseudoniem Melis Stoke, aan een middeleeuwse monnik-kroniekschrijver ontleend, verbergt) achter elkaar te lezen ware mij te machtig.

Ik kende van jaren geleden, toen Greshoff zich er in Brussel nogal mee zat te vermaken, het boek dat nog steeds als zijn meesterstuk geldt, *Zoutwaterliefde.* Ik heb dit overgelezen; plus het vervolg erop, *Patria*; plus het soort tegenhanger ervan (c'est le cas de le dire, gezien de sfeer waarin deze moderne repliek zich afspeelt), *Luchtvacantie*; plus *Wat men in Indië moet doen en laten*; om, behoorlijk chronologisch, te eindigen met *De Razende Berg.* Ik zou jokken als ik zei dat ik in de 2 of 3 weken dat deze lectuur mij van andere lectuur afhield, ononderbroken geamuseerd of zelfs maar 'onderhouden' ben geweest, want deze auteur kan duchtig saai en massacrant flauw zijn, als het zo uitkomt, maar ik ben de z.g. Melis Stoke onder de auteurs die over Indië publiceren ten-

slotte toch gaan erkennen als een niet te verwaarlozen personage.

Deze erkenning vereist op slag een nadere verklaring. Over het algemeen pleeg ik in deze kroniek te schrijven over (goede of slechte) literatuur; en het is nu juist de sterke kant van Melis Stoke, dat hij zich daarbij niet opnemen laat.

Ik hoop van harte dat ik de heer Salomonson hiermee niet grief - noch op zijn indisch noch op zijn hollands - want wanneer hij, van de zeer honorabele amusementsauteur die hij is, wenste te worden omgezet in een z.g. serieus, literair auteur, kwam hij er met zijn lichte bagage opeens wat erg kaal bij te staan. Zo ongeveer als een 'swell' met een, overigens opmerkelijk, tennisshirt en een veroverende flanellen pantalon, in Eskimo-land of op de top van de Himalaja. De auteur van [*De Razende Berg*] is essentieel iemand die met de auteur van *Zoutwaterliefde* vergelijkbaar blijft, ook als men de een mondainer, wereldwijzer, geestiger of zelfs 'fijnzinniger' vindt dan de ander.

Verlaat men de europese maatstaven echter om zich tot het vergelijkingsmateriaal te beperken van onze koloniale romans (hoe ontelbaar deze dan ook reeds geworden zijn) dan verandert er heel veel. Melis Stoke, die er naast een Slauerhoff een beetje als 'gijnponum' begon uit te zien, verandert naast auteurs als de heer Tuinzing of als Ems van Soest onmiddellijk in een 'homme du monde', die tegelijk de meest brillante is van alle denkbare causeurs. Ik noem met opzet Ems van Soest, omdat ik haar nogal veelgelezen en goedbesproken *Theeland* heb proberen te lezen, speciaal met het oog op deze indische kroniek; ik ben erin gestrand, moe van zoveel vlotte, ontzettend goedbedoelde, tegelijk kordate en brave kinderachtigheid. Dergelijke boeken mogen nuttig zijn als 'voorbeeld' voor bepaalde Europeanen in de koloniën, prettige en zelfs ontroerende lectuur voor de huiskamer, als 'roman' handig in elkaar gezet - als literatuur zijn ze ongeboren, als koloniale bellettrie zelfs behoren ze tot het goede banale soort. Vergelijkt men Ems van Soest met de beboete heer Vonk van *Op*

de Kebon (ik meen althans dat die heer en dat boek zo heten), dan verschijnt zij als zijn nauwkeurige tegenvoeter: zij is een dame, en een die aan de plantersroeping gelooft, - maar dit maakt helaas nog geen schrijfster van enige betekenis.

De Razende Berg van Melis Stoke heeft niets dierbaars, geen pionierstrouwhartigheid, niets van stoere werkers met dappere vrouwtjes aan hun zijden, maar het is een beter boek, al was het maar om de humor die Melis Stoke bezit, en *omdat* het zoveel minder ernstig bedoeld is. De superioriteit van Melis Stoke hangt inderdaad nauwkeurig samen met zijn gebrek aan ernst, want een schrijfster als mevr. Székely-Lulofs bijv., even handig in het vullen van de romanvorm als hij, even 'critisch' ten opzichte van de europese samenleving in Indië, even raak opmerker, zoals dat heet, is zijn mindere, omdat zij haar schrijverij zoveel ernstiger bedoelt of schijnt te bedoelen, en dus ook zoveel ernstiger neemt. Een boek als *De andere Wereld* van mevr. Székely zou waarschijnlijk beter en sterker zijn dan *De Razende Berg*, als de schrijfster behalve humor ten opzichte van het indische leven, iets van de humor van Melis Stoke ten opzichte van zijn eigen creatie had gehad.

Er bestaat echter een ernst, een soort levensbitterheid achter of onder de 'critische blik', die aan een boek een belangrijker karakter geeft - mits de auteur dan weer talent genoeg bezit. Dit is bijv. het geval met P.A. Daum, wiens nonchalante feuilletonistische vorm en quasi-ontluisterende gemoedelijkheid tegenover het reële leven in werkelijkheid steunen op een berustende, maar mannelijke, een z.g. cynische maar ernstige aanvaarding van dit leven 'zoals het is'. Dit mengsel, bij Daum, maakte hem tot de nog steeds ongeëvenaarde chroniqueur, juist van het koloniale leven; tot een schrijver, nu even actueel als 50 jaar geleden, voor wie op het wezen der dingen let en niet op een paar verschuivende, gemoderniseerde buitenkantjes. Had Melis Stoke, met zijn humor en 'wereldse' wereldwijsheid iets van deze speciale ernst van Daum gehad, dan zou hij hem heel dichtbij zijn gekomen. Nu is hij er nog wel een flink eind van af; het alleen maar komische, als men wil

satirieke element speelt hem parten. *De Razende Berg* heeft veel van de amusante warwinkel van een frans blijspel uit de tijd van Scribe, zoekt te veel zijn kracht in het beproefde maar eigenlijk verouderde recept van het *imbroglio*; en dat alles aan het eind zo goed terechtkomt, is ook een aanwijzing voor het gehalte waarmee Melis Stoke zich tevreden stelt.

Zoutwaterliefde is als geheel een sterker, door zijn knappe vorm zelfs een verrassender boek dan *De Razende Berg*; in deze vorm, met het verschuiven van de optiek in de hoofdstukken, die telkens door een andere reiziger worden verteld,* had de schrijver - héeft hij trouwens - heel wat innerlijke ernst, dramatiek zelfs, kunnen verwerken zonder zijn boventoon van geamuseerd opmerker prijs te geven. Maar men vergelijke de zelfmoord van zijn zweedse baron met die van de levensmoede landheer in Daum's *Ups en Downs*, om te weten wat ik bedoel. Er ontbreekt aan de vlotte pen en de levenskennis van Melis Stoke bijna niets, zou men zeggen, om Daum's waardige opvolger te zijn. Maar dit 'bijna niets' is alles. Het is: 1e wat dieper kennis van Indië, de kennis van de blijver, zoals men het nu noemt, tegenover die van de bezoeker; maar die zou te verwerven zijn. Het is: 2e echter iets van karakterstructuur: Daum weet vlot, z.g. achteloos vlot te zijn boven een fond van werkelijke levenskennis; de levenskennis van Melis Stoke wordt verpraat en versnipperd door zijn vlotheid. Maar dat men reeds aan hem denkt in verband met Daum, is voor de amusementsauteur die hij is een compliment. En hij héeft zo... zijn 'eigen charme'; tenminste wanneer hij op zijn best is.

Patria is, vergeleken met *Zoutwaterliefde*, een mislukt boek. Het publiek heeft dit ingezien, en het veel minder gelezen, en gelijk gehad. Tegenover boeken als deze functionneert de publieke smaak vaak feilloos goed: het heeft ook met Hans Martin's *Rechts en Averechts* geen genoegen genomen, na *Malle*

* Het is grappig te bedenken dat men dit of een soortgelijk procédé vindt, zowel in de typisch-19e-eeuwse romans van Wilkie Collins als in Schnitzler's *Reigen*, en in Van Schendel's *De Wereld een Dansfeest.*

Gevallen. De verhouding tussen *Patria* en *Zoutwaterliefde* is dezelfde: in het z.g. vervolg is alles uiterlijk naar hetzelfde recept, er is zelfs meer drukte in gebracht, en het 'doet' het net niet. *Luchtvacantie* is om andere redenen beneden peil gebleven: hier is het element 'Hollywood' - dat in *Zoutwaterliefde* trouwens ook niet helemaal ontbrak - wat al te sterk geworden. Misschien kwam dit door het zo filmische vervoermiddel, dat scènes met Clark Gable, Myrna Loy, Ronald Colman en dergelijken in het proza van Melis Stoke mengt. Een feit is dat menige lezer van *Luchtvacantie* onbewust van dit boek geniet, omdat hij de sfeer van New York-Miami in Schiphol-Batavia omzet; de auteur zal dit wel niet zo onbewust hebben gedaan.

Nog iets ongenietbaarder, want eigenlijk met veel meer pretentie, ondanks de 'losse trant', vind ik het kleine boekje met raadgevingen: *Wat men in Indië doen en laten moet.* Hier is de losse trant namelijk vooral masker geworden; masker van gemoedelijkheid, waar eigenlijk gebrek aan moed (iets anders dan gebrek aan ernst) heerst. Hier is de vaderlijk-levenswijze toon vooropgezet mild: vadertje ziet alles heel goed, maar vadertje lacht, vadertje slaat en bijt niet. Melis Stoke is te intelligent om zich zó oppervlakkig te betonen als hij het in deze ongevaarlijk plagerige stukjes doet; men zou zeggen dat de scherpe opmerker hier opeens bijziend geworden is. Dan is het zo vaderlandse enthousiasme van de heer Tuinzing nog beter, want in zichzelf completer. Het vaderlijk geplaag van Melis Stoke is hier te flauw voor grote mensen, zelfs als die in Indië wonen; men is pittiger op het terras van de 'Harmonie', en dat is een belediging voor een auteur die daar ongetwijfeld tot de boeiendste sprekers heeft behoord.

Wat *De Razende Berg* van dit vorige boekje gunstig onderscheidt, is dan ook dat de schrijver, zich meer gedekt voelend door zijn romanvorm misschien, of door de dik-opgelegde kluchtigheid van zijn *imbroglio*, het bestaan heeft satirieker te zijn. Men dankt er een paar zeer vermakelijke, rake scènes aan, met brio geschreven ook, die de lezer zich nog herinnert

als de tenslotte wat al te operette-achtige ramé-ramé van het hele gedoe hem heeft vermoeid en van hem afgevallen is. De figuur van de burgemeestersvrouw van Tjiomong, hoewel essentieel in twee dimensies, is bovendien als creatie in de koloniale bellettrie niet te misprijzen: Melis Stoke heeft van deze agressieve malloot zelfs twee kanten naar voren weten te brengen die, in één figuur gecombineerd, nogal subtiel zijn, voor een indische klucht als deze vooral: een zekere charme van energie en 'dash' naast een zekere zieligheid.

Ik zou in mijn taak te kort schieten wanneer ik, Melis Stoke speciaal als indisch auteur besprekend, niets vermeldde van zijn kijk op de 'Inlander'. Die kijk toch is vermakelijk op zichzelf. Men vindt die in *Zoutwaterliefde* in de uitvoerig weergegeven rêverieën en overwegingen van de scheepsdjongos uit de Preanger, en in *De Razende Berg* in het veel korter, maar driemaal zo bloemrijk geroddel van een eveneens sundase masseur. Ik weet niet, of de heer Salomonson zelf weleens een sundase massage onder kout in de landstaal over zich heeft laten komen, maar indien ja, en indien hij daarbij een zó mandarijnachtig praatvaâr heeft ontmoet, hebben de Sundalanden dat éne exemplaar voortgebracht, speciaal om door de humor van een Westerling in een boek te worden gevat. De overwegingen van de scheepsdjongos zijn dan ook heel wat geloofwaardiger. Zij bevatten veel juists, veel 'raaks' alweer, maar ook zij zijn krachtig opgesmukt door de westerse pen van de amusementsauteur; waarmee ik bedoel dat de heer Salomonson precies dezelfde kijk op deze 'Oosterlingen' ten beste geeft, als een gelijksoortig frans auteur het zou doen ten opzichte van Annamieten of Chinezen en en een dito engels ten opzichte van Bengali's of zelfs Perzen, als het er eenmaal toe komt. Wij lachen om de kleurtjes die wij zelf aanbrengen als wij blijk willen geven van heel goed te zien hoe de Oosterlingen òns zien; wij zien het zó 'raak', dat wij erdoorheen en erachter terechtkomen; onze visie is er tenslotte dus nàást, maar zo leuk en pittoresk.

Ook hierin is Daum superieur aan Melis Stoke, ook hij doet

niets anders dan de ‘Inlander’ dóór hebben; geen behoorlijke karaktertrek schijnt hij in dat volkje te hebben gezien; zijn oude nèks en zijn ketjils, zijn kebons en zijn njaï's, het is één kinderlijk-venale, berekenende bende, geportretteerd als wilde hij met alle macht de ‘geïdealiseerde Javaan’ van Multatuli tot nul reduceren; - maar, vanuit *zijn* hoek gezien, is het portret dat hij geeft, niet onjuist. Het is een zwart, een eenzijdig portret, geen caricatuur. De ‘Inlanders’ van Melis Stoke zijn vriendelijke caricaturen; zo'n beetje in Spectatortrant eigenlijk, maar met wat hupser kleurtjes gemoderniseerd. Men zou de rêverie van de scheepsdjongos in het maleis moeten vertalen en ze zijn eigen djongos voorlezen. Hij zou er de helft niet van begrijpen, maar hij zou in zijn binnenste één simpele opmerking maken over de toean die dat geschreven had. Die opmerking zou misschien een vel druks omgooien van een amusementsauteur. Het gebrek aan ernst, van bataviase huisjongens vooral, komt soms tot opmerkelijke raccourci's.

Garmt Stuiveling: *Tegen de stroom*

Het is moeilijker de literaire figuur van Garmt Stuiveling te situeren dan op het eerste gezicht lijkt, omdat de dichter de literatuurhistoricus minder steunt dan beconcurreert. In de mening van de nederlandse critiek althans, want de auteur in kwestie zal deze scheiding gemakkelijker overbruggen en deze tweeslachtigheid harmonischer oplossen dan zijn betuurders het voor hun ‘klassificatie’ vermogen te doen. Wie Stuiveling kent, weet dat hij een stralend geestdriftig mens is, jong in elke betekenis van het woord, met evenveel geloof in de literatuurhistorie als in de mensheid, met een natuurlijk voortstromende energie, hoe ontgoocheld hij zich in sommige van zijn gedichten ook tonen kan.

In het overbekende en voortreffelijke studieboekje *Historische Schets van de Nederlandse Letterkunde* van prof. De Vooys,

waarvan de nieuwste druk door dr Stuiveling is bijgewerkt, leest men: ‘De dichterlijke ontwikkeling van Stuiveling is vrijwel buiten de literaire stromingen en tijdschriften omgegaan’. Dit is slechts in zeer enge zin waar. Stuiveling begon als typisch jong-socialistisch dichter, en bleef als zodanig dus buiten de heersende ‘burgerlijke’ stromingen. Maar voor wie de socialistische stroming ook in de poëzie erkent, was hij al vroeg juist een van de weinige opvallende verschijningen. In een collectieve bundel, *Tijdsignalen*, publiceerde [hij het] gedicht *Bevrijding*, dat van een revolutionnaire gedrevenheid getuigde op veel dichterlijker wijze dan men in die boekjes met hun slogan-achtige protesten en traditionele humanitaire klachten gewoon was; jammer genoeg [komt dit gedicht niet voor] in de bundel *Elementen*, die Stuiveling's oudste bundel is en waarin poëzie werd opgenomen van de jaren 1926-1931.

Elementen is, vooral als debuut gezien, een van die betrekkelijk dikke bundels die geen sterke bundels zijn. Opvallend is Stuiveling hier reeds wat hij later zal blijven: een door-en-door hollands dichter. Zoals hij zich als literatuurhistoricus stipt tot de hollandse literatuur beperkt, waarvan hij dan ook elk hoekje kent, zo schijnt zijn dichterlijke ontwikkeling zich trouwhartig binnen de hollandse grenzen te hebben voltrokken; in deze zin, dat Gorter door Keats, maar Stuiveling alleen door Gorter beïnvloed kon worden. Hoewel hij gedichten uit vreemde talen heeft vertaald, is van directe beïnvloeding door buitenlandse dichters bij hem voorzover ik zien kan, geen sprake en zelfs het vers *Muziek* (in *Elementen*) dat hier en daar aan *The Bells* van Poe kan herinneren, bijv. in:

Maar vanuit de wolken lichtgrot
zweeft in vlerkenvlugge vlucht,
klapperwiekend langs de hemel
't veergewemel
en het steeds in sterkte stijgend,
ruisend, *zwellend zwaar gerucht...*

is bij nadere beschouwing meer à la Martien Beversluis: Poe's misschien goedkope maar originele muzikaliteit omgezet in die quasi-feilloze versvaardigheid van Beversluis die A. Roland Holst eens met een moordend woord ‘piano mécanique’ heeft genoemd. Aan de vlotheid van Beversluis doet Stuiveling trouwens denken in zijn slechtste ogenblikken; ook waar hij zijn gedichten met sociale gedachten en gevoelens laadt. Maar deze, verre van te intellectueel te worden (wat immers ook als bezwaar wordt aangevoerd tegen echte poëzie) ontbinden zich in een soort redenaarswelsprekendheid op rijm, een soort gevoelsuitstorting voor de volle zaal.

Deze karakteristiek geldt nog grotendeels voor Stuiveling's nieuwe en veel sterkere bundel *Tegen de Stroom.* Wordt zijn gevoel door die redenaarsvlucht meegevoerd, dan is hij ongeveer even slecht als de typische schijn-dichter Beversluis, terwijl hij die toch, in zijn betere ogenblikken, veruit overtreft.

Hollands, een beetje mak-hollands ook, is zijn natuurpoëzie, hoewel kleine pretentieloze gedichten in *Elementen* als *De merels* en *Het kleine dorp* een zekere bekoring hebben; maar in deze [categorie verrast ook een gedicht als] *Thuiskomst in Friesland*, dat iets van de innigheid van Jan van Nijlen heeft, van diens ouderwetse intensheid. Verzen als *Kermis*, *Monoloog*, *Eenheid*, *Ziekenbezoek* en *Landarbeiders-staking* zijn, hoewel niet altijd geheel ‘geslaagd’, en onderling zeer verschillend, van een ontroering die veel goedmaakt. *Bij de Onbekende Soldaat* is echter geheel à la Beversluis, en de reeks *Tijd en Taak*, beïnvloed door Henriette Roland Holst (met Gorter Stuiveling's ‘lichtend voorbeeld’), dat met een zeer goed gedicht opent, wordt verderop onder het mom van ‘o!’ 's eigenlijk een verzameling toespraken tot zichzelf, waarin het element ‘zichzelf’ helaas niet genoeg ongedaan maakt van het element ‘toespraak’.

Wil men deze poëzie deels als propaganda beschouwen, dan is er zeker nog meer verdienstelijks in te signaleren; het gedicht *In memoriam P.J. Troelstra* bijv. maakt in ieder opzicht de indruk van op bestelling geschreven te zijn, maar *Ik wou...* is

als [oorlogspropaganda] goed (hoewel het tamme rhythme en de associatie die het soms wekt met het bekende 'ik wou dat jij van was was' het als gedicht weer schaden); *Opstanding* is als uiterlijke poëzie geslaagd, terwijl *Ic sie des Meien schijn...* weer de leegheid heeft van de al te parate betoogkracht. Na te gaan hoe dergelijke proeven op vergaderingen werken, is een studie op zichzelf, die op andere dan literaire gronden de moeite waard kan zijn, maar ik stel mij hier op het standpunt van de gedichtenlezer.

In *Tegen de Stroom*, tussen 1931 en 1939 ontstaan, voor een groot deel poëzie van de laatste crisisjaren dus, komt een element van ontgoocheling, dat, bij een natuur als die van Stuiveling, echter zelden meer dan de oppervlakkige lagen doortrekt. Deze bundel, verdeeld in duidelijk onderscheiden afdelingen, bevat daaronder twee, die mij van geen belang lijken: *Kaapvaart*, bestaande uit niet onverdienstelijke, maar toch meer 'trouwe' dan suggestieve vertalingen, en *Pelgrimstocht naar Vondels graf*, dat ik, geheel op hetzelfde peil, een niet onverdienstelijke oefening in vaderlandse verskunst zou willen noemen; ook deze verzen zijn natuurlijk wel hier en daar bewogen, maar zij zijn toch als speciaal gevormd om door een orgaan als dat van Paul Huf te worden uitgedragen. De oudste afdeling, *Zeeschuim*, is nogal gevarieerd en sluit het meest nog aan bij het oudere werk; toch zijn gedichten als *Andante* en *Vaal zijn de dagen soms...* (het laatste een mooi, rustig sonnet) reeds als 'vooruitgang' te kenmerken; *Eine kleine Nachtmusik*, dat sterk aan Van Nijlen's *Valencia* doet denken, is ook een overtuigend stuk poëzie.

De afdeling *Springvloed* (1933) verzamelt een aantal sonnetten, waarin de eerste tekenen van ontgoocheling kenbaar zijn, naast een triomfantelijk beleden wil om toch verder te strijden. Er staan sterke, zelfs geserreerde sonnetten tussen, en Gorter en Henriette Roland Holst staan als zegenend op de achtergrond bij deze prestatie; maar [om] een gedachtenwereld die zozeer als vanzelf in een verwoede redeneertrant kan omslaan, uit te spreken in een *reeks* sonnetten, waarvan

het ene de inhoud van het andere zo vlot overneemt dat geen enkel zijn volle vracht schijnt te dragen, is het gevaar van rhetorisch te worden in de muil lopen. Ook Henriette Roland Holst verviel in haar later werk trouwens in deze fout. Breekt men het verband van de sonnettenreeks, dringt men de inhoud samen door die terug te brengen tot enkele van de beste, opnieuw los geworden sonnetten, dan heeft men wat Stuiveling hier heeft uitgedrukt èn in geladener èn in overtuigender vorm.

Verspreider en gevarieerder, maar evenzeer tijdsgedichten zijn de meeste verzen van de afdeling *Golfslag*, van 5 à 6 jaar later. Na een wat uiterlijke poging om het verlossende woord te spreken, dat toch een goed sociaal vers oplevert als *Na het eerste schot*, vindt men hier twee ziekenkamer-sensaties (*Kamer 39* en *Herstellend in de herfst*) waarvan het eerste vooral, zeker behoort tot het echtste wat Stuiveling ooit schreef.

Maar zijn hoogste poëtische prestatie, tot dusver, is m.i. zonder enige twijfel de slotafdeling, wederom uitsluitend in sonnetten, die hij *Thuisreis* genoemd heeft, en die uit vertederde kinderherinneringen bestaat rondom een kloeke en boerse grootvader. Hier slepen de sonnetten elkaar niet voort naar een grotere oppervlakkigheid, hier nemen zij werkelijk de vracht van de inhoud alleen maar van elkaar over, terwijl ieder sonnet toch nagenoeg dezelfde zwaarte en vastheid vertegenwoordigt. Het geheel, door deze ‘krans’ gevormd, is dan ook geen betoog (hoe gloedrijk dan ook) maar een verhaal; een van die ontroerende novellen met de herinnering gevuld van een verloren jeugd, waarin sommige engelse novellisten zo sterk zijn. Hoewel door-en-door hollands, ook hier - en al is dit hollands dan ook speciaal frieslands! -, deze poëzie geeft een equivalent van sommige bladzijden van een Hardy. Ik heb er maar één bezwaar tegen: dat men in dit sterk en gaaf geheel juist overvloedig gekweld wordt met de volkomen overbodige apostrofes waarmee Stuiveling zijn poëzie bezaait; naar het slechte voorbeeld overigens weer van verschillende Tachtigers. Iedere H.B.S.-er weet, of dient te weten, dat een

toonloze *e* naast een klinker daarmee tot één lettergreep samensmelt; dat Stuiveling dus toch meende al die stomme e's door apostrofes te moeten vervangen, bezorgt ons de indruk van een wat manke poëzie, vol hiaten, terwijl die er juist niet zijn! Niet minder dan 18 keer komt deze overbodige lelijkheid (ook typografisch gesproken) in deze sonnettenreeks voor.

Het geheel van Stuiveling's poëtische arbeid is toch zo, dat men, als men hem als dichter 'condenseerde' door uit zijn twee vrij dikke bundels er één samen te stellen, die misschien een-derde zou beslaan van de omvang van nu de twee tezamen, men een dichter voor zich zou hebben, die allerminst de soort welwillende geringschatting verdient waarmee de 'poëziekenners' onder zijn tijdgenoten hem nu schijnen te bezien. Hun voornaamste grief tegen Stuiveling is vermoedelijk dan ook dat hij niet nieuw is, dat hij teveel als een bewuste naneef van Gorter optreedt inplaats van als een rivaal van Hoornik. Maar dit is een maatstaf die over weinige jaren eruit zal zien als belachelijk verouderd.

Bovendien is Stuiveling nog de dichter van het drama in zes tafrelen en in rijmende verzen *Erasmus.* Het idee van een dergelijk drama is reeds uit-den-tijds; een ernstige uitwerking ervan kan bij voorbaat irriterend werken op de 'modernist', die er op zijn minst een navolging van Henriette Roland Holst's *Thomas More* in wenst te zien nog vóór hij het gelezen heeft. Ik heb als grief breed horen uitmeten dat Stuiveling in het eerste bedrijf 'More' zeer hoorbaar laat rijmen op 'horen', en dat de sterfscène van Erasmus in het zesde het op de planken niet 'doet'. Aangenomen dat dit alles erg zou zijn, wat voor mijn smaak allerminst het geval is, dan nog zou er zoveel goeds tegenover staan, dat dit soort critiek erdoor ontkracht wordt. Men kan Stuiveling's *Erasmus* niet onbevooroordeeld lezen zonder te erkennen dat het een zeer knap drama is, volkomen beheerst, met tact en smaak geschreven, zeer gelukkig in de keuze van de scènes waartoe de auteur deze humanistische tragedie heeft herleid.

Ik had een scène tussen Erasmus en Ulrich von Hutten gewenst, om de dramatiek die daarin stak, en die een auteur als Stefan Zweig in zijn biografie van Erasmus ook handig heeft naar voren gebracht; maar achteraf beschouwd bewonder ik in Stuiveling dat hij aan een soberder, klassieker voorstelling de voorkeur gaf, juist waar een dergelijke scène [voor] de toneelvorm even dankbaar als gemakkelijk zou zijn geweest. De blijmoedigheid rond het thema van de *Lof der Zotheid* ten huize van More, die het eerste tafreel doet leven; de suggestieve belichting en de dramatisering (in de innige betekenis van dit woord) van Erasmus' werkzaamheid in de drukkerij van Froben te Bazel, in het tweede tafreel, vullen bladzijden, even vast van uitwerking als gelukkig van keuze. Stuiveling heeft in dit alles sober weten te zijn zonder enige stroefheid.

Dit werk bewijst overigens hoe het humanisme in Stuiveling het révolutionnaire vervangt. Zelfs als het humanisme hier gezien wordt als een soort grondslag van het socialisme, dan nog zou Stuiveling's liefde voor de figuur van Erasmus erop kunnen wijzen hoe de ‘schatkamer van de studie’ hem zou kunnen troosten waar de ‘ontwikkeling der wereld’ hem heeft teleurgesteld.

Erasmus is in de nederlandse letteren van onze tijd zeker een onderschat drama, te meer waar de opvatting ervan de keuze van het onderwerp juist rechtvaardigt. Had Stuiveling een romantischer, bewogener held gekozen, hij had wellicht meer succes gehad. Hij verdient in de gegeven situatie extra lof, omdat hij boeiend heeft weten te zijn (men leest het stuk zonder inzinking van aandacht van begin tot eind) en toch de effectvolle hulpmiddelen heeft versmaad, die hij volkomen gerechtigd zou zijn geweest, historisch èn poëtisch èn dramatisch, in zijn stuk aan te wenden. Ware Stuiveling slechts de dichter van *Erasmus* en *Thuisreis*, dan zou hij als zodanig een figuur zijn, die meer telt dan hij het op het ogenblik ‘officieel’ doet, - als scheppend kunstenaar, wel te verstaan.

Als literatuurhistoricus immers wordt hij zeker niet onder-

schat: dr Stuiveling is iemand die in ruime mate de waardering geniet, welke men de dichter Garmt Stuiveling slechts geeft onder voorbehoud. Niet geheel ten onrechte overigens; want zou men de literatuurhistorie met de poëzie op één lijn kunnen stellen, dan heeft hij als literatuurhistoricus tot dusver zeker veel meer dan als dichter gepresteerd; wat zeggen wil dat zijn werkzaamheid op dit gebied oorspronkelijker en belangrijker is geweest dan op dat andere.

In dit artikel moet ik mij echter tot de dichter bepalen. Er zal gelegenheid zijn Stuiveling als literatuurhistoricus te beschouwen, wanneer de volledige en drievoudige Perk-uitgave verschenen is, die hij nu onder handen heeft.

Criterium nrs 1 en 2 (1940)

Het tijdschrift der 'echte jongeren', dat onder redactie van A. van der Veen en Ed. Hoornik o.a. bij Leopold uitkwam (hier door mij besproken) heeft na één jaar een bruusk einde gevonden. Ziehier in zekere zin, bij een andere uitgever, de opvolger ervan. In zekere zin, want *Criterium* tracht juist goed te maken wat *Werk* heeft verzuimd: een richting te geven aan het tijdschrift dat de 'echte jongeren' verzamelt. *Werk* was lang niet slecht, heeft ongetwijfeld, in het ene jaar van zijn bestaan, opmerkelijke bijdragen gebracht, zelfs 'een paar nieuwe figuren gelanceerd', waarvan de voornaamste de jonge dichter Lehmann schijnt te zijn; - maar met dat al, en de jongeren geven het zelf onder hoofdschudden toe, *Werk* was te veel een 'bloemlezing', het 'programma' ontbrak.

Een bloemlezing is dan ook nog maar een manier van spreken; een keurverzameling, met de nadruk op 'keur', nu ja, omdat iedere redactie nu eenmaal *kiest* uit de ingezonden kopij; een 'verzameling' alleen zou beter aangeven wat bedoeld wordt. Er hebben goede stukken en prullen in *Werk* gestaan, gelijk in ieder tijdschrift en ondanks de keur van iedere redactie, -

het onbevredigende van het overleden tijdschrift was dat deze goede stukken en prullen geen richting, geen wil, geen bewustheid uitdrukten; niet getuigden van een saamhorigheid, een, zij het tijdelijk, noodzakelijk verband. *Criterium* schijnt, gezien de verklaringen in het eerste nummer, duidelijk een andere weg te willen gaan.

Maar zo ja, dan begint men met de redactie wat disparaat te vinden. Deze bestaat nl. uit Cola Debrot, Ed. Hoornik (de exredacteur van *Werk*) en Han G. Hoekstra. Wat deze redactie bijeenbrengt, afgescheiden van hetzelfde 'echte-jongeren'-schap dat reeds voor *Werk* als enige verwantschap gold, is op het ogenblik onduidelijk.

Cola Debrot is de oudere en misschien, ondanks de zorgvuldig klauterende reputatie van de dichter Hoornik, de belangrijkste van het drietal. Hij schreef tot dusver weinig, maar onder dit weinige de (apart gepubliceerde) west-indische novelle *Mijn Zuster de Negerin*, die ik niet schroom een van de werkelijk opvallende en 'doorwerkende' kleine boeken te noemen uit onze literatuur van de laatste tijd. Het schijnt dat Debrot een roman zo goed als klaar heeft, die *Señorita Campbell,* en aan een andere roman begon, die *Het Hart vol Streken* heet (van beide werd een enkel fragment gepubliceerd); verder schreef hij - soms voortreffelijke - critische artikelen. Maar dit alles doet er minder toe dan het feit dat hij *Mijn Zuster de Negerin* schreef; in dat ene verhaal heeft Debrot zich voor de werkelijk belangstellenden geplaatst in de rij van degenen 'op wie het aankomt'.

Hoornik, tot op kortgeleden volslagen onbekend, is het type van wat men in de sportwereld een 'coming man' noemt, zijn dichterlijk talent is onbetwijfelbaar, maar hij heeft daarnaast de fâcheuze reputatie van de jongen die zijn reputatie soigneert.

Wat hem met Debrot verbindt, die zich eerder scheen te verbergen, moet in ieder opzicht dus nog blijken; op het ogenblik ziet het er alleen naar uit dat de een 'over het proza', de ander 'over de poëzie' zal gaan.

Han G. Hoekstra kreeg de nogal pijnlijke rol van redacteur van *Den Gulden Winckel*, op het moment dat de uitgever Strengholt van dit reeds oude en als ‘zeer onafhankelijk’ bekend staande tijdschrift, een hups en goedkoop advertentieblad-met-literaire-praatjes dacht te moeten maken; hij schreef daarvoor toen, meen ik, interviews, en publiceerde hier en daar verzen, waaronder behoorlijke. Misschien zal hij een genie blijken te zijn; er wordt veel op genieën gewed onder de echte jongeren. Tot dusver is hij, naast Debrot en Hoornik, een wat schimmige onbekende.

Mag men op het ‘programma’ van *Criterium*, in het artikel ‘Tegenstellingen’ van nr 1 vervat, afgaan - maar dit artikel is uitsluitend ondertekend Cola Debrot, zodat Hoornik en Hoekstra nog met tegengestelde meningen uit de hoek kunnen komen - dan is het nieuwe tijdschrift voor een groot deel de erkenning van de activiteit van *Forum*. Met dien verstande dat het *Forum*, niet minder dan *Werk*, veeleer verbeteren dan voortzetten wil. Deze wil tot verbeteren is het minste dat een nieuw tijdschrift zichzelf verschuldigd is. De roomse criticus Van Duinkerken heeft in *De Gids* dan ook beredeneerd dat *Criterium* eigenlijk het minst noodzakelijke nieuwe tijdschrift was, in de laatste tijden in de nederlandse letteren opgekomen, niet gunstig afstekend zelfs bij *Werk*, dat juist zo sympathiek onprogrammatisch en onzeker was, terwijl de schijnzekerheid van *Criterium* hem schijnt te irriteren. Dit alles eindigt dan ook met een polemiek tegen het ongenoemde *Forum*. Kent men de literatuur-politiek, dan is deze kleine manifestatie even onthullend als logisch. Wat iemand als Van Duinkerken in *Criterium* irriteert, is de uitdrukkelijke erkenning van *Forum*. Hij heeft *Forum* (dat door leeftijdgenoten was opgericht) moeten erkennen of hij het wilde of niet; hij zou niet graag jongeren erkennen (bij voorbaat althans), die zich op die richting, die ‘bereiking’ beroepen.

Maar dit is struisvogelpolitiek. Dat de - mogelijk wat gewilde - zekerheid van *Criterium* maar schijnzekerheid is, kan geen mens bij voorbaat vaststellen. Het is aan de redactie en de

medewerkers van *Criterium* om dat te logenstraffen of waar te maken, maar zij hebben recht op een jaar minstens en hebben nu alle recht hun schouders op te halen over dergelijke constateringen-bij-voorbaat, die in dit geval bovendien op niets berusten dan onlustgevoelens van een propagandist van andere richting. De publicist Van Duinkerken blaast bovendien te hard en te veel en te ijverig, om indrukwekkend te zijn, wanneer hij hier niet als literatuur-politicus gezien wenst te worden, maar als profeet.

Schijn- of echte zekerheid (ook voorlopige zekerheid kan echt zijn), *Criterium* kondigt aan dat het ook de door *Forum* bereikte resultaten verbeteren wil. Welke zijn die resultaten dan? Nu, in 1940, kan het in enkele trekken worden vastgelegd. Wat *Forum* in de nederlandse letteren heeft trachten te brengen, en voor een deel ook wel gebracht heeft, is een zeker cosmopolitisme, een ‘europese geest’ tegen een sfeer van regionale of provinciale, klein-hollandse letterbeoefening; anderzijds wat men het gezond verstand kan noemen, tegen een zekere humbug van verhevenheid, die, door dezelfde provinciale sfeer daartoe in staat gesteld, begon te stagneren en eigenlijk als een soort onwelriekende damp boven het nederlandse literatuurlandschap hing, maar toch voortdurend als wierook opgesnoven werd. Goed, dit laatste is natuurlijk maar een beeld. Men onthoude eruit dat *Forum* voor een groot deel een reactie was - een agressieve, máár een reactie - op een bestaande toestand. Zulke reacties brengen altijd hun overdrijvingen en fouten mee. Tegen de verhevenheden van de nederlandse poëzie met name heeft *Forum*, als geheel, niet altijd met tact en voorzichtigheid gestreden, dat is waar.

Maar hierbij moet men in aanmerking nemen: het verschuiven der waarden bij generatie-verschil. Voor de zogeheten generatie van 1910 (A. Roland Holst, Bloem, etc.) gelden grote dichters als Leopold en Boutens méér voor grote dichters, om de eenvoudige reden dat zij zelf meer hun vorming aan dezen dankten (hen lazen toen zij zelf jonger waren en deze ‘meerderen’ krachtiger behoefden) dan voor de zogeheten dertigers,

voor wie immers de ouderen die deze groten zo bewonderden zèlf voor een groot deel die ouderen vervangen hadden. Het heeft niets wonderlijks dat, naarmate de generaties elkaar opvolgen, Gorter en Kloos min of meer worden verdrongen door Leopold en Boutens, maar dezen weer door A. Roland Holst, Buning, Nijhoff, voor de 'modernsten' door Greshoff of Slauerhoff.

Iedere generatie, trouw blijvend aan de bewonderingen van de jeugd, zal geneigd zijn de oudere Gorter te vinden, zodra de stemmen zwijgen van de drang naar zelfbevestiging en de strijd van richtingen, scholen, generaties, etc., waarbij men soms tijdelijk 'overwinnen' moet aan wie men zijn ontwikkeling dankt en die men dus in de grond belangrijker acht dan zichzelf. En generaties die voortdurend hand in hand met de vorige gaan, zijn in de kunst eenvoudig ongezond; maar de bewonderden uit de vorige generaties, of men die als geheel bestreden of bejubeld heeft, zullen altijd groter lijken, onvergelijkbaar groter zelfs, dan zij die later komen. Ik bedoel dat het voor een bewonderaar van Leopold, door deze voor een deel gevormd, onmogelijk is een Slauerhoff als gelijkwaardig te erkennen, zelfs wanneer Slauerhoff in het absolute tweemaal zo groot zou zijn als Leopold. En hoe onontkoombaarder deze optiek, hoe meer zij die er niet aan ontkomen zijn, zullen protesteren tegen de mogelijkheid zelfs van zoiets. Met een dooddoener als 'Leopold is een dichter zoals er zich één in twee eeuwen voordoet' redt men er zich dan uit. Er is niets tegen; maar precies zo spreken de bewonderaars van Bilderdijk.

De mededichters van Hoornik, en hijzelf, wensen weer verheven poëzie te schrijven, als reactie tegen de onverhevenheid van *Forum*; en dat hoe kennelijk zij zelf ook door de z.g. *Forum*-poëzie werden en blijven aangetast. Daarover nader, wanneer ik deze nieuwste poëzie in haar diverse voortbrengers beschouwen zal. Hier kan ik, geplaatst tegenover het programma, niet anders doen dan de verbeteraars het beste toewensen. De resultaten van *Forum* zijn zeker voor verbetering vatbaar; want in vele gevallen verving, in de z.g. *Forum*-poë-

zie vooral, een goedkoop cynisme ongetwijfeld een soms heel wat genietbaarder verhevenheid. Het ‘gezond verstand’ van *Forum* heeft in zijn beste ogenblikken afgerekend met een onduldbare schijnverhevenheid; in zijn slechtste te superieur gedaan tegenover uitingen die onaantastbaar waren in de waarde die zij vertegenwoordigden. Men zou *Forum* echter onrecht aandoen, als men beweerde dat het per se iedere dichterlijke hoogheid had ontkend: A. Roland Holst, Bloem, Buning zelfs, hebben over de *Forum*-houding ten opzichte van hun talent, meen ik, niet te klagen gehad.

Het slagwoord van *Criterium*, in zijn taak *Forum* aan te vullen en te verbeteren, is ‘romantisch rationalisme’. (*Forum* immers was te ‘rationeel’.) Wat is dat? zeggen dadelijk degenen die graag niet begrijpen zouden; is dat geen contradictio in terminis? Zeker, maar niet meer dan in de formule ‘imbécile de génie’ bijv., die tegenwoordig toch voor iedereen op slag duidelijk is. Ik vermoed dat Debrot met deze tegenstrijdigheid niets anders bedoeld heeft dan: intelligentie die drift en élan en zelfs dromen niet uitsluit, romantiek, zowel in de zin van hartstocht als van sentiment, die het zelfcritiek of andere luciditeit niet doet.

Wil men voorbeelden hiervoor in het verleden? De intelligentie van Poe in zijn fantastische vertellingen, de passie van Stendhal in zijn analyserende karakterstudies. Zonder enige lust om hier voor betweter te spelen, verwacht ik niets dan goeds van het programma van *Criterium*, op het punt ‘romantisch rationalisme’ vooral.

Als lang niet slecht voorbeeld hiervan mag reeds het boeiende fragment *Mette* van J. Gans gelden, dat in nr 2 staat en dat, hoewel aangekondigd als eerste hoofdstuk van een roman, als aparte novelle ook zeer goed voldaan had. Zeer lezenswaardige essays gaf Pierre H. Dubois in beide tot dusver verschenen nummers, vooral dat over de schilder Willink. Cola Debrot gaf twee bedrijven van een toneelspel *De Automaten*, dat de oppervlakkige kant van zijn talent vertegenwoordigt, zoals *Mijn Zuster de Negerin* het de diepere deed: critische humor

tegenover ontroering, al zijn Debrot's speelse uitvallen vaak wonderlijk genoeg om het woord critisch weer wat dwaas te maken. Zoals Lehmann de geniale jongere dichter van *Werk* was, schijnt Bertus Aafjes het die van *Criterium* te moeten zijn: hij droeg verzen bij, die zeker aandacht verdienen, maar men zal al dit werk gebundeld moeten zien om er juister over te kunnen oordelen.

Een dichter, die ik hier nog signaleren wil is Nes Tergast, die het volgende door oorlogsangst geïnspireerd gedicht publiceerde in nr 1:

Klein graf

Vannacht is hier de vijand doorgereden,
en waar hij ging, staan lange zwarte schreden
staalhard in den rullen grond gesneden.
Ze zegt: ik hoor weer verre dieren draven,
je moet de dooden nu maar gaan begraven,
en niet vergeten om ze zwart te merken,
en mij het nummer geven van mijn zoon,
en zijn klein graf met prikkeldraad omperken,
dat ik mij niet vergisse in zijn woon
nu ik zal moeten dansen over zerken.

Het is een van de obsederendste gedichten uit het werk der ‘echte jongeren’, die ik tot dusver las. Van Nes Tergast is ook de suggestieve regel:

Waarom loopt alle water dood in steen?

Een regel om als epigraaf te zetten boven een ‘levensboek’, een bundel gedichten, een roman; - een regel die ik betrekken wil in de goede wensen die ik *Criterium* hier breng: moge dit tijdschrift lang ‘water’ blijven, n'en déplaise de Van Duinkerkens die in het eerste nummer misschien liefst reeds een grafsteen hadden bepreveld.

Jac. van Hattum: *Bilzenkruid*

De z.g. echte jongere Van Hattum is veertig (geb. Februari 1900 te Wommels, Friesland). Dat wil dus doodgewoon zeggen dat hij géén echte jongere is, dat hij geheel een tijdgenoot is van Marsman, Slauerhoff en Vestdijk, al heeft hij dan veel minder geschreven en al is hij dan later gedebuteerd. Het schijnt dat A. Roland Holst verkiest degenen die, hoewel reeds van middelbare leeftijd, zich toch onder de jongeren scharen, de 'latertjes' te noemen; m.i. een voortreffelijke term, nu het steeds moeilijker wordt in deze gelederen te onderscheiden. Iemand die laat debuteert omdat hij lang opgezameld heeft, is geen 'latertje' wanneer hij zich dan ook met kracht bevestigt en zich zonder moeite bij zijn leeftijdgenoten schaart; Vestdijk is daar *het* voorbeeld van. Maar zij die jaren lang mee blijven lopen met de echte jongeren, verdienen die naam zonder voorbehoud.

Van Hattum ontsnapt echter zo langzamerhand aan deze categorie, omdat hij de oudste is van de zogezegde 'Amsterdamse School' en omdat die 'school' op zichzelf steeds bekender wordt. Een beetje tè bekend zelfs; er heeft voor mijn gevoel een stevige overschatting plaats van deze dichtkunst: een mode-overschatting, een van die typische opblazerijen door een mode-smaak ondernomen, en die niet één werkelijke reputatie tot stand brengt. Vooral een ernstig dichterschap komt slechts tot erkenning buiten dit bedrijf.

De in het begin zo sympathieke en tenslotte zo weeïge vertroeteling door ouderen en z.g. ouderen, waarvan deze jongeren en z.g. jongeren het slachtoffer geworden zijn, laat zich vrij gemakkelijk analyseren. Vestdijk is begonnen in zijn critieken in de *Nwe Rotterd. Crt* het talent der diverse Van Hattums vreugdevol te begroeten; Marsman heeft enige Moks en Van der Steens bejubeld, met een verwaarlozing van alle proporties die op het komische af was. Zózeer leken de ouderen verzaligd, omdat uit wat eerst het Niets leek plotseling een falanx van opvolgers opdook, dat deze falanx toen ook uit het

ene genie naast het andere scheen te bestaan. Mok, bleke decorateur, aaneenrijger van nobele visioenen in weidse woordklank (dingen die op zichzelf veel makkelijker zijn aan te leren dan de 'buitenstaander' denkt) is schromelijk overprezen door Marsman; Van Hattum, vrij benepen, wat burgerlijk-zure kankeraar, tegenvoeter van Mok en wars van vooropgezet nobel woordgedein, precies zo overschat door Vestdijk. In dit alles spreekt natuurlijk de literaire politiek mee; Marsman snakte waarschijnlijk weer naar iets echt oud-edels en bardachtigs na alle geslikte borrelpoëzie, Vestdijk had nog steeds meer dan genoeg van de getrainden en overtrainden in Boutens-achtige woordkunst, en genoot dus van het voortleven van de poëtische oppositie in de figuur van deze soortement opvolger. In werkelijkheid is noch Mok noch Van Hattum een belangrijk dichter; kan men hun niet ieder dichterlijk vermogen ontzeggen, verzenmakers zijn zij veel vaker, ieder in eigen trant, en alleen 'minor poets' zijn zij met een waarlijk onaantastbare zuiverheid. Waarbij men echter niet vergeten moet dat er 'minor poets' zijn van onzegbaar groter bekoring, intensiteit, innigheid.

Van Hattum heeft nu vier bundels gepubliceerd, of liever 3⅓, want aan een van de vier waarop zijn naam voorkomt, nam hij maar voor ⅓ deel. Zijn eerste bundel heette *De Pothoofdplant*, en het inleidend sonnet verklaart de duisternis van deze titel: Van Hattum meent dat hij gelijkt op een plant die onverklaarbaar aan een havenhoofd bloeit, een 'vreemde bloem in het graniet'. In deze bundel komt een vers voor, dat hem op slag een zekere vermaardheid bezorgde, omdat het, in een bepaald soort humor, zeer geslaagd was en onvergetelijke regels bevatte. Het begint met:

Ik ben Van Hattum en ik weet,
dat 140 pond zo heet,

en het eindigt met:

hoe meer ik drink, hoe meer ik eet,
hoe meer gewicht Van Hattum heet.

Na Vestdijk en Marsman, altijd van edele rechtvaardigheidszin vervuld en, sympathieker dan wie ook, bereid de jongeren te helpen, heeft Anthonie Donker in *De Stem* een reeks zwaarwichtige studies over deze nieuwe talenten gepubliceerd. Deze studies heb ik lang niet alle gelezen, maar in één ervan zag ik de opmerking dat de boven-geciteerde regels van Van Hattum tè bekend zijn geworden, dat ze hem niet precies weergeven en natuurlijk dat hij veel betere en heel andere dingen heeft gemaakt.

Men is geneigd dit soort nawegende opmerking zonder meer te accepteren en te geloven dat het wel zo zijn moet, dat het zonde voor Van Hattum zou zijn wanneer het anders was. Maar, *juist* als men beter kijkt, merkt men dat de ‘volksmond’ hierin dan eens gelijk heeft gehad: dat Van Hattum inderdaad heel andere dingen heeft geschreven, maar volstrekt geen betere, dat die vermaarde regels hem wezenlijk en ‘in topvorm’ kenschetsen. Dit is het beste wat hij kan, dit soort zure humor, meer gijn dan geest, het meest eigene wat hij aan boord heeft, en, n'en déplaise degenen die in hem een dichterlijker dichterschap wensen te eren, het diepste merk van zijn persoonlijkheid. Jammer dus voor Anthonie Donker, zou ik zeggen, wanneer hij dit niet wenst te erkennen, want hij zou datgene, waarin de rijmende Van Hattum zich het meest authentiek en onvervangbaar toont, achterstellen bij quasi-dichterlijker proeven van onmiskenbaar vierderangs- en zelfs namaak-allooi. Ongetwijfeld heeft Van Hattum, als men ze op zichzelf bekijkt, een paar goede verzen van dichterlijker inspiratie geschreven. Maar dan zijn die bij anderen, en bij herhaling, zuiverder en pregnanter te lezen.

Er is in wezen niet zo'n heel groot verschil tussen Van Hattum en Charivarius op zijn best; Van Hattum is bewuster literair, maar Charivarius op zijn best (die ik dan ook lang niet versmaad) met gemak geestiger. Van Hattum beschikt echter

over heel wat meer wrok, individuele èn sociale wrok, is bitterder en zuurder, en dat zijn dingen die uitstekend bijdragen tot een groter poëtische intensiteit. Toch is *De Pothoofdplant* bijv. op een paar uitzonderingen na, eigenlijk een vervelende bundel. Niet omdat deze poëzie zich niet hoog genoeg verheft, maar omdat de dichter, behalve zuur en bitter, een beetje een zeur is. Na 3⅓ bundel van Van Hattum gelezen te hebben, merkt men hoe eentonig drenzend zijn stem telkens weer uit dezelfde hoek loskomt: terwijl hij vrij gevarieerd lijkt, is hij het in wezen allerminst. Zijn metrum is pover, werkelijke soepelheid is hem vreemd, er is een burgermans-armoedigheid in de structuur van zijn verzen, zoals er een burgermans-zieligheid drenst in de zuurheid van zijn wrok. Terwijl het soms vrij knap lijkt wat hij doet, moet men opmerken dat hij nog steeds niet schijnt te weten dat ‘'t’ een andere waarde vertegenwoordigt in het metrum dan ‘het’; zo'n kleinigheid is onthullend, en wordt door het feit dat ook de dichter Nijhoff dat soms niet schijnt te weten niet goedgemaakt. Maar zeer zelden wordt zijn ‘inhoud’ zo adequaat tot uiting gebracht dat het geheel (zij het dan in een bepaald soort) toch nog poëzie, toch werkelijk ontroerend of treffend wordt. In *De Pothoofdplant* staan voor mijn gevoel acht verzen die min of meer goed zijn: drie in de afdeling ‘Lyrisch’, vier in de afdeling ‘Terrestrisch’, één in de afdeling ‘Humor’. Dat is, op 52 gedichten, een nogal mager resultaat. Overal staan aardige regels, aanloopjes en uitloopjes die het wel even ‘doen’, maar die in het gezeur van de rest toch tenondergaan. Het gedicht van de 140 pond is het onovertroffen juweel.

Het schijnt dat men Van Hattum een beetje geplaagd heeft met invloed van mij; het drievoudig protest in de bundel *Drie op één Perron* is een protest van weerbarstige ‘Du-Perronnisten’. Om de billijkheid alleen al, zou ik hem gaarne van deze vlek willen schoonwassen. Inderdaad hebben Greshoff en ik misschien voor deze ‘terrestrische’ poëzie een paar hagen doorgebroken, een paar heiningen neergehaald. Maar dit ‘terrestrische’ hing toch ook in de lucht, en Eric van der Steen,

A.J.D. van Oosten, Leo van Breen en dgl. hadden dezelfde toon reeds aangeheven toen Van Hattum begon. Bovendien is Van Hattum op dit gebied zeker veel oorspronkelijker en pittiger dan de twee laatstgenoemden.

Heeft Van Hattum, voor zover mij betreft, dus niet meer dan enige algemene dingen met zijn voorganger gemeen, het is opvallend hoe hij, sindsdien, van Vestdijk geleerd blijkt te hebben. Vestdijk's wonderlijke manie om een vers voort te spinnen, om taai door te knopen aan wat een veeldradige chaos leek, heeft hij, zij 't dan met het hem eigen geluid erbij, knap overgenomen; men leze in de bundel *Frisia non cantat* de gedichten *Honds Einde* en *De Poppenkast*, in *Drie op één Perron* de *Midlentenachtdroom van een vrome*, *mismaakte Maagd*, het *Dichtersfeest*, en zelfs *Nachtmerries*, dat overigens weer een van zijn beste prestaties is. Zonder Vestdijk zou dit heksensabbath-achtige in de wrokkende socialist die in *De Pothoofdplant* bloeide met nog zoveel blikken omhoog naar God, vermoedelijk nooit zijn opgeweld. Van Hattum moge dus wat zuur zijn, ondankbaar mag hij niet heten. *Frisia non cantat* wijst trouwens op een zekere evolutie, hoewel ook weer niet zó, dat men een wezenlijke verandering zou moeten signaleren. In een gedicht (voor de ‘denker’ Max Kijzer) dat aldus begint:

> *De opgelichte tip maakt ons niet wijzer*,
> *als kevers onder 't wijnglas zijn wij*, *Kijzer*

is de stem van Van Hattum resoluut verdrongen door die van Greshoff. De drie fragmenten uit *En ik diende* zijn Van Hattumse nazangen van Buning's Paradijsgerijm en bespiegelingen over Aards en Hemels, Dood en Leven. De pogingen die men bij Van Hattum waarneemt, zowel in *Frisia non cantat* als in *Drie op één Perron*, om een dichterlijker dichter te worden, zijn helaas tevens pogingen om de ware Van Hattum door iets anders te vervangen. Dit is hier en daar gelukt en zelfs wel met ontroerende klanken (‘'n vers is weinig, maar on-

eindig veel'), maar zoals reeds gezegd: ik prefereer toch maar het echte.

De bundel *Bilzenkruid*, Van Hattum's laatste, brengt geen vooruitgang; integendeel, hij is hier weer langer aan het woord en dus ook weer zeuriger van dictie, lijkt het wel. Er is hier af en toe een streven naar grootser taal, als in *Harmageddon*, dat volkomen onovertuigend blijft; zulke profetische spelletjes kan Mok dan weer beter. *Heks en twee Staatslieden*, met al dat engels ertussen, is weer heel dicht bij Charivarius. Maar een paar verzen - een vijftal op de 33 - zijn weer, op een beperkte manier, geslaagd, en bovenal het gedicht *Hospita*, dat misschien het enige is dat het gedicht van de 140 pond geheel evenaart. Het bevat het bittere lot van een heer-alleen die zich gekweld voelt door zijn hospita, die haar zou willen ontvluchten en zijn toevlucht gaat nemen tot een advertentie, en die dan overweegt:

> *'Heer zoekt pension' - dit vrijgezellenleven,*
> *ik haat het feller, dan ik één ding haat;*
> *ik weet: ik word het huwlijk toegedreven:*
> *de hospita, die Je nooit weer verlaat.*

Dat is, op amsterdamse burgermanswijs, toch wel het equivalent van het beklemmende perzische gedicht waarvan P.N. van Eyck de nederlandse berijming heeft gegeven in het bekende *De Tuinman en de Dood.* Ook hier is het fatum onontkoombaar. Het is de perzische fataliteit op het peil gebracht van Heyermans en Speenhoff, maar, als men dat peil nu eenmaal aanvaardt, natuurlijk niets minder tragisch, niets minder erg.

Ditzelfde peilverschil tussen... wat men in poeticis Perzië kan noemen en Amsterdam, doet zich voor ten opzichte van de hele figuur Van Hattum. Als men van dit peil uit de 'Amsterdamse School' moet beoordelen, dan is de productie van die 'school' aangrijpend, adembenemend, ook als poëzie volmaakt. Blijft men behept met verlangens naar iets anders, dan

stelt deze poëzie niet alleen teleur, dan lijkt zij essentieel gedoemd om zichzelf te verraden of in zichzelf benepen te blijven. Men zal van mij niet gauw denken, geloof ik, dat ik voor het nobele woordgebruik op zichzelf een bijzonder gevoelige snaar heb, maar 3⅓ bundel Van Hattum - iemand wiens satirieke gesteldheid mij eigenlijk bijzonder 'liggen' moest - geven mij een schrapende dorst naar de poëzie van Leopold, ja zelfs naar die van Boutens.

Dat Van Hattum op zijn manier talent heeft, hoeft niemand te betwijfelen, maar men kwam er wat schriel van af, als men zich voor poëtische voeding moest abonneren op *dit* geluid en *dit* Amsterdam.

Gerard den Brabander: *Gebroken lier*
Opus 5
Drie op één perron

Mijn vorige kroniek ging over de poëzie van Jac. van Hattum. Ik heb mij, toen ik die geschreven had, afgevraagd of ik niet nodeloos kwetsend was geweest, hevig onbillijk over dat werk: wie eens *Parlando* schreef, heeft misschien het recht niet zo 'hard' te oordelen over de dichter van *Frisia non cantat.* Maar hoe meer ik de bundels van Van Hattum her-onderzoek, her-lezend doorblader, hoe meer ik er zó tegenover kom te staan. Het doet er tenslotte ook niet toe, want ik heb met heel wat dichters en poëzieliefhebbers en 'kenners' gepraat, en hen onder elkaar horen praten, en over elkaar gelezen, en *nooit* stemden zij overeen over dezelfde dichters; geen twee zelfs.

Terwijl men in zulke toetsingen van het eigen oordeel aan andermans oordeel als vanzelfsprekend schijnt te veronderstellen dat men heel goed beseft wat men onder poëzie of geen poëzie, dichterschap of niet-dichterschap verstaat, leeft men niet alleen theoretisch daaromtrent in het vage, maar wat *ieder* geïnteres-

seerde van een bepaalde dichter - laat staan van verschillende dichters - vraagt, is eigenlijk reeds geheel iets anders dan wat een ander vraagt, even gretig en evenzeer 'kenner'. Alle accoorden op dit gebied zijn compromis-accoorden; men kan het toevallig op sommige punten eens zijn, maar alleen op sommige punten, en altijd veel meer toevallig dan het voor het 'kennerschap' eigenlijk zou mogen. Zodra men maar enigszins gaat verdiepen, springen de verschillen naar voren. Ik geloof dus dat het onmiskenbaar is, onmiskenbaar in naam van de poëzie zelf, dat Van Hattum geen belangrijk dichter is, en tegelijk ben ik in staat zeer goed mogelijk te achten dat ik persoonlijk mij toch in de bepaling van zijn talent vergis, en dat bijv. Vestdijk en Anthonie Donker, die volstrekt niet hetzelfde over hem zeiden maar die hem beiden zoveel méér waarderen, gelijk hebben. Het gaat er voor mij nog steeds niet om, uit te maken of iemand wel een paar goede verzen schrijven kan, maar of ik hem als totaliteit aanvaard.

Blijft over, dat men over de een, die men als totaliteit *niet* aanvaardt, toch veel tactvoller, 'zachter' schrijft dan over de ander. Ook dat is onvermijdelijk, omdat men niet ontsnapt aan andere factoren dan die van het werk alleen. Zonder schakeringen tegenover elkaar gezet, zou het mij bijv. onmogelijk zijn een Garmt Stuiveling als dichter te aanvaarden en een Van Hattum niet; als men het drama *Erasmus* buiten beschouwing laat, lijkt het of Stuiveling als dichter zó wegvalt tegen Van Hattum. Maar ook in dit oordeel steekt veel van de bepaalde smaak van een periode: Stuiveling telt nauwelijks, als dichter, Van Hattum is een halve beroemdheid. Men meent het werk van Stuiveling volstrekt niet nodig te hebben en hem af te kunnen doen als epigoon van de Tachtigers, terwijl Van Hattum schijnt te voldoen aan de eisen van de tijd, nieuw heet en boeiend. Maar bij Stuiveling, zo veelzijdiger van activiteit, wordt de poëzie weer een onderdeel van de gehele literaire figuur; Van Hattum staat en valt als poëet. En het is juist omdat men Stuiveling 'niet nodig' heeft, als dichter, dat zijn versmade of liever ongeachte poëzie zo meevalt -

zelfs méér doet dan meevallen wanneer men zich tot *Thuisreis* en *Erasmus* bepaalt, - terwijl Van Hattum teleurstelt, mij althans, en steeds meer, na wat hij scheen te vertegenwoordigen.

De vergelijking tussen Stuiveling en Van Hattum kan volmaakt willekeurig lijken (hoewel een zeker socialisme, zij het dan een verleden van socialist, hen verbindt); laat ik Van Hattum dan bezien naast een ander lid van de z.g. 'Amsterdamse School', naast zijn lotgenoot van *Drie op één Perron*, Gerard den Brabander. Hier zijn, bij genoeg verschillen, meer dan genoeg overeenkomsten, om de vergelijking leerzaam te kunnen maken. Ik constateer dan om te beginnen één ding: hoewel hij geen belangrijker dichter is dan Van Hattum, hoewel hij niet minder agressief is, blijkt Den Brabander tenslotte heel wat innemender, misschien vooral in de zin van: minder irriterend. Hij is minstens even beperkt, veel minder benepen. Hij is niet geestiger, maar zijn humor is, ook waar hij scherp wenst te zijn, fijner, meer bohème- en minder burgermansachtig, zeker even strijdvaardig, maar minder zuur.

En dan: een belangrijk element in onze waardebepaling van ieder werk, is het moment waarop dat werk tot ons komt. Zeker voor degenen die bijzondere 'belangen' hebben bij de literatuur. Had ik het werk van Van Hattum in 1925 ontmoet, het zou mij waarschijnlijk grote vreugden bezorgd hebben (in een communie van haat tegen de bourgeois alleen al); de laatste bundels van Den Brabander zouden mij ongetwijfeld hebben verrukt. *Gebroken Lier* en *Opus 5*, in 1925 ontmoet, zouden mij precies geleken hebben wat ik zelf had willen schrijven (al zou dit voor een zeer groot deel - voor het meest essentiële - op een misverstand berust hebben); helaas kwam dit bundeltje eerst 12 jaar later, toen ik opgehouden had zelf te geven wat Den Brabander mij niet bracht. Er is geen objectieve waardebepaling mogelijk in zulke situaties, - nog minder dan gewoonlijk.

In 1932 publiceerde Den Brabander zijn eerste bundel, *Vaart.* Het is een dikke bundel, onooglijk van slordigheid, met een

volkomen onbegrip van qualiteit, rommelig, in diverse stijlen, openend met een gedicht waarin Alice Nahon als ‘goêzuster’ wordt geëerd, met smaakloze dankverzen van de stunteligste makelij naast al te vervaarlijke opstandigheden en opwindingen om niets; kortom, op dit werk ingeslapen zou Den Brabander niets geweest zijn dan een zeer gewone raté. Zo kledderen heel wat kladschilders hun doeken vol: even banaal in hun getemde als in hun gedurfde ogenblikken. En toch staan ook in dit werk een paar sonnetten, die al geheel de latere Den Brabander representeren; bijv. dit (van 1930):

De zoete parfum van madame Titi
Komt me in 't portaal al onderdanig tegen
En, stijgende óp, waarlangs háár beenen stegen,
Speelt mijn herinn'ring met een melodie.

Pauvre malade, aimable enfant Titi!
Jij smijt verachtend ons j' ontredd'ring tegen;
Jij zingt uitdagend wat je zusters zwegen:
Chagrin d'amour dure toute la vie!

Je hebt een man, een wagen en een kind;
Welriekend zijn je nachten en je dagen;
Tòch kan nòch man, nòch blozend kind, nòch wagen

Die melodie uit je herinn'ring vagen...
Nú ben je rijk, maar: ééns heb je bemind!

Dat de tweede terzine van dit sonnet maar uit 2 regels bestaat, kniesoor die daarop kijkt. Het zal trouwens expres gedaan zijn, voor de moderniteit en om het evenwicht te herstellen, na de ‘overlopende’ sonnetten (van Samain bijv.) die een regel te veel gaven.

Als het portret lijkt, laat ons dan niet klagen.

Ziedaar de ontbrekende regel zelfs. Het portret lijkt waarschijnlijk lang niet slecht, is zelfs op amusante manier ‘raak’, al is het niet een Lautrec of een Degas. Later gaf Den Brabander een bundel *Cynische Portretten* uit, die ik niet heb gelezen; daarna nog, in *Gebroken Lier*, is hij volstrekt niet uitgedicht in deze trant, getuige bijv. dit *Aan een Dame*, dat in die bundel staat (van 1937):

Je denkt nu wel: jij met je wespentaille,
kartonnen schouders, gesoigneerde broek...
charmant! charmant! maar man, je drift is zoek:
wanneer ik nies, mon p'tit, voilà! dan zeil je

van het buffet naar 't manlijk urinoir!
Maar je vergist je, opgedirkte deerne:
in zùlk een oord: kroeg, theehuis of taveerne,
voel ik me thuis, of 'k bij mijn wijfke waar'.

Ik overzie en ik laat u maar praten:
gij zijt nog jong, nòg mooi, licht wat verwaten
en denkt: ik ben 't, waarom de wereld draait.

Parmi vos gens, uw kerels, wat verwaaid,
wat slap van wil, want wat te veel geaaid,
voel ik mij nog een keizer der piraten.

Dat is eigenlijk precies even goed, niet beter. Ik zei het al: in tegenstelling met Van Hattum, die rancuneuzer is, heeft de satirieke geest van Den Brabander veel meer joviaals over zich, veel meer het bohémien-achtige, zoals men in het hollands verkeerdelijk zegt, van de trouwe kroeggast. Bredero was zo, en toch weer heel iets anders. In de nederlandse poëzie zou Den Brabander, ondanks zijn naam, die hem maar half-frans maakt of liever meer belgisch nog dan frans, zoiets parijzigs over zich hebben, iets veel parijzigers dan de dichter van de *Parijsche Verzen* bijv., de onlangs overleden Dop Bles, ware het

niet dat dit soort poëzie ook in Holland geen noviteit meer is. De auteur tegen wiens invloed in *Drie op één Perron* werd geprotesteerd, had met name wel vrij precies dit toontje aangeslagen (men leze *De Vrouw op mijn Schoorsteen* in *Parlando*), en van het drietal van de 'Amsterdamse School', dat men met die invloed geplaagd heeft, zou hij, als hij wilde, bepaald Den Brabander het meest als 'jongere broeder' kunnen aanvaarden. Maar hij doet het liever niet: 1e. omdat Den Brabander (geboren Juli 1900) maar een goed half jaar zijn 'jongere' is, wat hem - als in het geval Van Hattum - werkelijk onvoldoend lijkt; 2e. omdat hij zich bewust is dat bijv. Slauerhoff dit soort cynische poëzie vaak heel wat subtieler en dus indringender heeft bedreven, om dan nog niet te spreken van Willem Elsschot, die in Holland nauwelijks als dichter genoemd wordt. Toch dichtte Elsschot, in deze trant, lang vóór alle nu befaamde 'cyniekers', een gedicht dat eenvoudig prachtig is en waarvan men de weerga in de verzamelde bundels van Den Brabander en Van Hattum niet aantreft: *Het Huwelijk.* En als men dan denkt aan de werkelijke bronnen van al dit berijmde cynische in de aanspreektoon, als men een onvergelijkelijk gedicht herleest als bijv. *Le Poète Contumace* van Tristan Corbière, een gedicht dat Slauerhoff-op-zijn-best, in deze lijn, bij lange na niet 'haalt'!... Het is allemaal aardig, soms heel aardig, op den duur een beetje te uitsluitend, te lang en te veel aardig, maar niet zoveel méér; dat is waarom men *tenslotte* steeds minder aardig over deze soort poëzie praat.

De derde en jongste man van de 'Amsterdamse School', Ed. Hoornik, heeft het dan ook nog zo slecht niet ingezien, toen hij aankondigde dat hij, van wat collega Van Hattum het 'terrestrische' genoemd heeft, toch maar liever terug wil naar het... 'célestische', zou men in dit jargon moeten zeggen. Daarover nader, als ik hier de poëzie van Hoornik bespreken zal. Ik voel mij op het ogenblik al bijna een verraaier omdat ik, kampioen voor de aardse poëzie in *Forum*, deze typische 'forumpoëzie' (amsterdams of niet) nu zo lelijk afval. Maar eerlijk duurt het langst, en de bekoring van deze poëzie héét het

langst geduurd, voor mij althans, die hier slechts rapporteren kan hoe *ik* de dingen proef...

Hoewel Van Hattum, vooral oppervlakkig gezien, ‘knapper’ is dan Den Brabander, is Den Brabander, kan men zeggen: ‘authentieker’, dus... ‘dichterlijker’. Men kan zulke woorden, ook als ze vrij precies weergeven wat men bedoelt, slechts met aarzeling gebruiken, en tussen aanhalingstekens. Het zou immers, tenslotte, er weer *niets* toe doen wie al of niet een ‘echt’ dichter, al of niet dichterlijker dan de ander was, wanneer een van deze dichters, of liever van deze auteurs die zich uitdrukken in verzen, wèrkelijk een inhoud van betekenis had uit te drukken, in één adem genoemd kon worden met bijv. Slauerhoff. Maar het blijft, bij alle scherpte en ‘cynisme’, en kribbigheid, en opstandigheid en mensenliefde of mensenhaat met al het ontroerends daaraan verbonden, vrij mak werk, kleurige genre-stukjes.

In *Drie op één Perron* is Den Brabander op zijn allerbest; niet onmogelijk is hij in die drieluik-prestatie zelfs degeen die het beste luik heeft gepresteerd. Misschien mag men nog alles van hem verwachten, als hij naar de geest werkelijk een ‘jongere’ is. Wat mij tot dusver teleurstelt, in al dit werk, is zeer duidelijk aangegeven door de opmerking dat er niet één gedicht bij staat van de waarde van Elsschot's *Huwelijk*, en zowel Van Hattum als Den Brabander schreven nu toch al zesmaal zoveel.

Hieronder nog een sonnet dat Den Brabander minder parijzig, meer geavoueerd hollands toont, en in zijn werk tot de eerste rang behoort:

Molens, meiden, melkvee

Molens maaien; meiden slaan het linnen;
visschen schieten bliksems door de vaart;
wolken steigren blindlings hemelwaarts
einders uit en storten einders binnen.

Kerken knielen. Toornig, buffelzwaar,
tarten zij den buik der westenwinden.
Dorpen hurken met geloken blinden
onder eeuwenoud en vaag gevaar...

Boeren, bultig in hun boezeroenen,
vechten stom en wrevlig met den wind:

knokig door vijandige seizoenen;
krom door God, den korzeligen vrind...

Molens, meiden, melkvee: visioenen,
droomen, jeùgd... die men niet wedervindt.

Het sprookje van de misdaad
Dialogen over het detective-verhaal

Aan Dr F.R.J. Verhoeven

Eerste dialoog

A:
Verslind je zoveel detective-verhalen omdat ze je sterker boeien dan andere lectuur? Maar ik zou dan nog willen weten op welke manier. Lees je maar lukraak wat op dit gebied uitkomt en is het altijd wel goed? De toevloed lijkt me zelfs door een familie niet meer bij te houden!

B:
De markt voorziet ook hier alleen maar in de vraag. Maar er bestaan nu dan ook gidsen voor de meer serieuze lezers, - je weet wel, die ook op *dit* gebied al in het critische stadium zijn gekomen: omnibus-volumes van uitgelezen stukken, met bijna wetenschappelijke inleidingen. Hier is de laatste gids die ik ken: *Masters of Mystery* van H. Douglas Thomson. Een intelligent lezer en een voortreffelijk klasseerder, daarbij niet verstoken van engelse humor.

A:
Een lijvig boekdeel. En niet eens het enige?

B:
Er bestaat een nog veel lijviger van een franse heer Régis Messac, iets van 700 bladzijden groot formaat; maar die heeft de materie wel èrg wetenschappelijk behandeld. Er gaat namelijk een heel geschiedenisboek aan vooraf, als men dat wil: de voorhistorie van het detective-verhaal.

A:
Maar eigenlijk stamt deze hele literatuur af van Edgar Poe?

B:
Uit het gelukkige mengsel van Poe's ongemeen analytisch vernuft met de bizarre sfeer van zijn verhalen, die wel met eigen middelen geschapen werd, maar niet absoluut oorspronkelijk was, want men had de duitse fantasten gehad, de engelse spookverhalen, de zogenaamde ‘gothic story’. En natuurlijk, de wereld heeft willen sidderen zolang ze bestaat; onnodig om ook hiervoor weer tot de orfische mysteriën terug te gaan. Ook wanneer men Poe als geniaal vernieuwer erkent, hoeft men niet te vergeten, dat hij bloeide in een omgeving

van ‘Blackwood articles’, van de commerciële gruwelverhalen die hij zelf zo geestig heeft geparodieerd. Een verhaal, gehouden in deze sfeer, maar bedoeld als demonstratie van wat een analyserende methode vermocht, die hij later zoveel zuiverder nog zou toepassen in *The Mystery of Marie Rogêt*, werd het allereerste detective-verhaal: *The Murders of the Rue Morgue.* Het is zowat 40 bladzijden groot en bevat toch reeds alle elementen van het genre dat eruit geboren werd. Het is al een volmaakt detective-verhaal; op één kleine fout na, lijkt mij, die aan alle bewonderaars ontgaan schijnt te zijn en die je wel niet interesseren zal.

A:

Integendeel, ik voel al het vurigste verlangen naar inwijding in deze geheimenissen. Onthul mij het miraculum van het detective-verhaal. Uit welke ingrediënten bestaat het?... ‘elementen’, zoals jij het noemt.

B:

In de eerste plaats natuurlijk uit het boeiende, zoals je zelf al veronderstelde, maar dit is dan ook een element dat eigenlijk in geen enkel verhaal ontbreken mag - behalve in die van Barrès, gegeven zijn theorie dat een goed boek vervelend moet zijn. De vraag is dus alleen maar of dit boeiende voor een politieroman precies aan dezelfde wetten gehoorzaamt als voor andere romans. Men schijnt een proef genomen te hebben in de hospitalen, met lectuur die de zieken hun eigen lichamelijke toestand zou kunnen doen vergeten, en het enige soort dat volkomen aan het doel beantwoordde was de politieroman. Is dit omdat het soort voldoende boeit om ons aan onze eigen wereld te onttrekken, maar ons tevens nergens werkelijk raakt? Is de criminele wereld van het detective-verhaal een sprookjeswereld voor volwassenen, iets wat de duizend-en-één-nacht voor Oosterlingen was? Het is zeer wel mogelijk, ik zal je straks zeggen waarom. Maar ik weet wat je op de lippen hebt: het probleem- en schaakspel-element. Ook die vertegenwoordigen een intrinsieke waarde, inderdaad, van het soort; het is alleen jammer dat men, toen die eenmaal ontdekt waren, zozeer daarop alleen is gaan letten, de schrijvers al evenzeer als de lezers, dat andere, even onont-

beerlijke qualiteiten erdoor werden opgeslokt. Om hun ‘plot’ goed in elkaar te zetten, hebben vele detective-auteurs gewoon vergeten te schrijven; te vertellen, als je dat liever is. Conan Doyle is voor minstens 50 percent de ongeëvenaarde meester op dit terrein, omdat hij ook een uitzonderlijk goed verteller is. Gaboriau, die zeer feuilletonistisch en slecht schreef, is daarom niet minder een overtuigd en overtuigend verteller; hij geloofde aan zijn personages, met het gevolg dat zijn speurders Tabaret en Lecoq nauwelijks minder levend zijn geworden dan Sherlock Holmes. De speurder van Poe, Dupin, is misschien minder levend, omdat Poe, als altijd, meer een suggestief silhouet gemaakt heeft dan een uitgewerkt portret, maar als verteller en stylist beide staat Poe hier natuurlijk hors pair. Verscheidene schrijvers van oudere mysterieromans, in de eerste plaats een Wilkie Collins - de vriend van Dickens, je weet wel - danken hun succes terecht aan hun schrijverstalent en overtuiging. Men speelt in de moderne detective-productie te vlug en te uitsluitend schaak, al gebeurt dit dan vaak ‘klassiek’ en knap.

A:

Ik kan me indenken dat de opgedreven productie zo'n verkeerde handigheid in de hand werkt. Maar ik geef toe, in de enkele detective-verhalen die ik las, was ik altijd dankbaar als er een zekere ‘sfeer’ bij werd geleverd.

B:

Een ander element, dat natuurlijk meteen tot de ‘sfeer’ bijdraagt, is het criminologische, de misdaad zelf. Deze heer Thomson schrijft daarover enige dingen, waarover ik het niet met hem eens kan zijn, onder meer dat de misdaad niet van primair belang is, dat het detective-verhaal de misdaad immers niet au sérieux neemt - dit is alleen in realistische zin waar - en dat het sensationele niet *of a basic significance* is. Hier heb je die knappe manier van onderscheiden, die naar verwatering van het soort leidt en van een roman een kruiswoordraadsel maakt. *Als* de misdaad van belang is, en in een politieroman is ze voor het minst onmisbaar, lijkt mij dit belang juist ‘basic’! De theorie dat misdaad als misdaad ons hier niet interesseert (dus alleen misdaad als probleem, als raadsel)

is maar half juist. Het is immers een feit dat de lezer van detective-verhalen maar half bevredigd is als de detective niet een *moord* krijgt op te lossen; al heeft Sherlock Holmes enige malen het tegendeel kunnen bewijzen; maar Holmes is een bevrediging op zichzelf. Een eind verder is Thomson dan ook met zichzelf in tegenspraak, als hij toegeeft dat de lezer zonder een moord het gevoel krijgt dat de speurder zijn tijd verknoeit.

A:

Je wilt hier natuurlijk buiten beschouwing laten de amateur-in-psychoanalyse die je direct uitlegt dat het lezen van detective-verhalen het typische bewijs is van hoe we ons bezighouden met onze gesublimeerde of verdrongen of anderszins niet geheel bewust gemaakte moordcomplexen?

B:

Ik ben overtuigd dat een knap psychoanalyst uitstekende dingen over onze belangstelling voor detective-verhalen zou kunnen zeggen, maar de amateur met zijn paraat woordenboekje kunnen we verwaarlozen. Natuurlijk zou de knappe psychoanalyst een geheel andere richting uitgaan dan de man die uitgemaakt heeft dat al het bloed in detective-verhalen niets is dan een sausje voor puzzles. Maar wàt hij zou zeggen, moet treffender zijn dan een geleerde variant op de uitroep van onze oude tante: ‘Hè, je moet zelf een misdadige aanleg hebben om plezier te hebben in al die moorden!’

A:

Ga door met je eigen uitleg.

B:

De misdaad, verbeeld ik me, maakt deel uit van deze sprookjeswereld die niet onze wereld is; op dezelfde wijze als de zee in de roman over boekaniers, of het oerwoud in die over Indianen, of het kasteel in het schotse spookverhaal. Dat wat het meest werkelijkheid verleent aan een wereld die overigens onwerkelijk blijft, want zover mogelijk verwijderd van onze werkelijkheid. En daarom ook bij voorkeur moord; diefstal, oplichterij enz. onttrekken ons niet zó aan onze wereld. Ik neem al die verdrongen instincten aan, als iemand me die met klem voorhoudt, maar simpel gezegd is er in onze belangstelling voor moordprocessen en detective-verhalen alles van de nieuwsgierigheid van de provinciale notarisvrouw voor het

leven van de grote horizontalen. Dat deze notarisvrouw tenslotte, in de diepte, *net zo goed vrouw is* als la belle Otéro, zij zou de eerste zijn om woedend te zijn als je daaraan twijfelde! Alzo, de misdaad is het onmisbare element om deze sprookjeswereld waar te maken; om de angstsfeer voor onze zalige rillingen te scheppen. Maar de luciditeit van de speurder moet deze angstsfeer tot besluit volledig opruimen; en in het goed vertrouwen daarop voelt men de duisternis al van het begin af door de intelligentie overheerst: iedere nederlaag van de detective dient immers alleen maar om zijn eindoverwinning des te schitterender te maken. Toch bestaat hier een verschil tussen Fransen en Engelsen bijv.; de franse lezer deelt John Bull's vrees niet voor wat ‘morbid’ is, vandaar een wellustiger karakter van het sensationele en misdadige in franse politieromans, dat de lezer die meer met het engelse artikel vertrouwd is hindert. Dit heeft met schaakspelerstalenten op zichzelf niet te maken, want *Le Mystère de la Chambre Jaune* van Gaston Leroux, dat alles heeft van de franse criminele sfeer, is tevens als schaakspel superieur en tot in onderdelen verantwoord. De engelse politieroman is meestal zindelijker, wat de sfeer betreft, maar Poe bijv. toont ook weer aan dat een verhaal bloedig kan zijn, en ‘morbid’, en niettemin als detective-verhaal geslaagd.

A:

Als ik je goed begrepen heb, is deze sprookjeswereld voor volwassenen, met de intelligentie die aan het eind alles weer rationeel maakt, eigenlijk een soort poëzie, althans wat de Engelsen ‘romance’ noemen. Ik denk inderdaad soms terug aan de slappe boekjes die we op school lazen en waarop de onderwijzers zo verbeten jacht maakten: de *Nick Carter*- en *Lord Lister*-nonsens, als verwant aan kermispoëzie zoals die zich uit in stuivers-opera's, complaintes, berijmde moorden van Jack the Ripper, van Fualdès en onze onovertroffene van Raamsdonk. Aldus opgevat wordt ook Sherlock Holmes, al is het in verbeterde editie, een populaire held, wat trouwens zijn ongewone beroemdheid ook buiten de literatuur verklaart.

B:

Ongetwijfeld, Holmes is een poëtische of romantische held, een vorm van de Uebermensch die de lezer zich wenst, die de duisternissen van de criminele wereld doorlicht en toch met een schijn van rationele middelen alleen. De precieze tegenhanger van Holmes is Fantômas, die, even bovenmenselijk als hij, de sprookjeswereld juist tot het einde toe in stand houdt; die 32 dikke delen lang iedereen vermoordt waar en wanneer hij maar wil, voor wie geen muren, afstanden of lijfwachten bestaan, kortom, die de Boze is in persoon en zijn hellemacht aan de eenmaal gegrepen lezer als een eigen logica opdringt. Dit meesterwerk volgens de franse surrealisten dankt inderdaad zijn succes aan wat jij 'kermispoëzie' noemt. In deze bijzondere wereld zou een botsing tussen Holmes en Fantômas iets zijn als Prospero die Satan tracht te bezweren. Reëler genomen zou de tegenstelling van Holmes eerder een moderne Chicago-gangster zijn, maar de vraag wie het winnen zou betekende dan ook niets anders meer dan of de realiteit het zou winnen van de romantiek of andersom. Wat een Holmes van vlees-en-bloed zou uitrichten tegen een gang als een modern leger, zou natuurlijk essentieel iets anders zijn dan wat de Holmes van Conan Doyle in staat is te doen tegen de bende van zijn grote vijand Moriarty - of, als men hem buiten de engelse sfeer kon brengen, tegen Fantômas. De reële Holmes zou om te beginnen geen alleenstaande amateur-detective kunnen zijn, en daarmee reeds afstand doen van zijn voornaamste troef als 'literair karakter'.

A:

Hm. De fantasie, onder een schijn van realiteit, blijft dus overheersend?

B:

Maar alleen onder een schijn van realiteit. Het openlijkfantastische detective-verhaal, zoals sommige intellectueler auteurs er geschreven hebben, de Fransman Pierre Véry bijv., het verhaal dat afstamt van Stevenson's *New Arabian Nights* of van Hoffmann, en waarin de detective niet meer detective is maar een sprookjesfiguur als een ander, is van het eerste ogenblik af onovertuigend-tenminste, als detective-verhaal.

A:

Gek, ik geloof dit niet. Dat wil zeggen: ik heb moeite het

aan te nemen. Dit graadverschil, dit kleine verschil in dosage, zou dus voldoende zijn? Het detective-verhaal waaraan men gelooft, is in wezen ook volkomen spel, sprookjesachtig, fantastisch. Maar als het een tikje méér spel, sprookjesachtig en fantastisch wordt, dat wil zeggen: zich iets meer als zodanig *bekent*, houdt het op overtuigend te zijn. Het beste middel om te overtuigen is hier dus de vermomming?

B:

In zekere zin, ja. De schrijver moet overtuigd zijn dat zijn detective althans een heuzig, onaantastbaar personage is. *Is:* men komt met problemen en gevaren bij een Holmes, die ergens bestaat. Zodra deze problemen en gevaren op zichzelf gaan bestaan, en de lezer het gevoel krijgt dat de Holmes enkel in het leven geroepen werd om ze op te lossen, dus *zijn* bestaansrecht ontleent aan het vóór hem bestaande probleem, is er iets mis met het detective-verhaal. Dan zijn we op weg naar het schaakspel en het kruisraadsel alleen. De problemen moeten er zijn om Holmes kans te geven te bewijzen hoe 'n kraan hij is; men moet niet kunnen geloven dat de brave alleen maar telkens komt aangesneld om aan te tonen hoe'n kraan van een problemenmaker zijn maker is. Er is ook een element van heldenverering in het volwaardige detective-verhaal.

A:

Ja, ik begrijp het. Zonder de detective zou men geen detective-verhaal hoeven te lezen; een moordproces in de krant zou eigenlijk precies even goed zijn. De detective is de centrale figuur van het detectiveverhaal?

B:

Precies. Als de detective verdund wordt, zoals steeds meer gebeurt, zoals waarschijnlijk steeds meer gebeuren zal naarmate de lezer ‘meedoet’, dat wil zeggen wedijvert met de detective, wordt het echte detective-verhaal verknoeid. Tenminste, zo komt het mij nu voor. Het wedijveren van de lezer met de detective moet er toe leiden dat de lezer *in de plaats* van de detective treedt; als het een beetje wil, wordt de grote detective nog eens de Watson van de lezer! Zonder centrale detective-figuur, zonder avonturen van de detective, wordt ook het griezeligste moordprobleem inderdaad maar een

puzzle. We komen dus tot de slotsom dat de detective even onmisbaar is als de misdaad in een detective-verhaal. Het lijkt je waarschijnlijk gek dat we tot zulke waarheden van La Palisse komen, maar... het is niet nodeloos dit vast te stellen, als je let op het verloop van deze bijzondere productie.

A:

Grappig, grappig. En toch, deze realiteit van de misdaad, ik bedoel: deze misdaad die realiteit moet geven aan de sprookjeswereld van het detective-verhaal, moet op zichzelf ook kunnen boeien.

B:

Dat spreekt vanzelf. Je doet nu gewoon een stap terug naar onze belangstelling voor het moordproces in de krant. Daar *begon* het detective-verhaal mee; het goede detective-verhaal moet nu juist meer zijn dan dat.

A:

Meer, als je wilt, en toch ook minder. Want tegen de dramatische kracht van sommige echte zaken is misschien geen detective-verhaal opgewassen.

B:

In de sfeer van de realiteit, neen. Je ziet Holmes niet goed de rechtszaal binnenstappen als getuige in het proces Landru. In het proces Landru is de misdaad zo groot en zo ongelooflijk niet, of ze doet niets dan elementen aandragen voor het éne probleem dat ons interesseert: de moordenaarspsychologie van Landru zelf. Als het proces van Landru *gegeven* is, welke rol is Holmes dan nog waardig? Hij zou binnenkomen en precies aangeven hoe Landru zijn tien vrouwen had omgebracht, en Landru zou verpletterd zijn? Het zou aardig zijn als effect, maar Landru zou niet tot nul zijn gereduceerd, mee opgelost met het probleem. Maar nu: breng Landru in een Holmes-verhaal, en hij zou niets meer zijn dan een meer of minder gecompliceerd, meer of minder gevaarlijk, of brillant, of gek slachtoffer van Holmes. Als alles afgelopen zou zijn, zou hij met zijn hele ‘geval’ niets gedaan hebben dan elementen aandragen tot meerdere eer van Holmes. Heldenverering zei ik immers al?

A:

Goed. Maar de misdaad op zichzelf, zij het dan *naast* het detective-probleem, behoudt onze aandacht. Hoe verklaar je anders de series boeken en artikelen die aan werkelijke misda-

den gewijd zijn? En je kan toch niet zeggen dat de belangstelling die hiervoor bestaat niets te maken heeft met die voor het detective-verhaal? Deze twee belangstellingen moeten op zijn minst elkaar aanwakkeren, niet?

B:

Ongetwijfeld, maar altijd weer in dezelfde verhouding van realiteit tot fantasie; het verschil tussen de lezer van echte misdaden en die van detective-verhalen is dat tussen de lezer van mémoires en die van romans. De bewezen menselijke afwijkingen, meer dan de slimheid van de misdadiger, lijkt mij, boeien de lezer van het eerste soort, de toegevoegde elementen van fantasie, schaakspel en detective-verering die van de tweede. Met-dat-al is het niet zeldzaam dat een detective-verhaal steunt op het curiosum van de misdadiger, dus psychologisch, zowel als op dat van de misdaad zelf, dus als proeve van vernuft. Lees voor het eerste geval *The Man with the Twisted Lip*, in de kortere avonturen van Holmes, en voor het tweede *The Disappearance of Lady Frances Carfax.* Beide verhalen, zegt men, zijn op werkelijke gebeurtenissen geïnspireerd. Er valt trouwens niet aan te twijfelen dat werkelijke misdaden soms zó fantastisch zijn, dat de detectiveschrijver ze nog maar na te volgen had om verbluffend te zijn. Dan zorgt het leven voor een fantasie, vernuftiger dan de bewust sprookjesachtige van de *New Arabian Nights* van Stevenson. Maar de toon van de verteller geeft aan of de lezer in het reële of in het fantastische verkeren moet, en bij werkelijke misdaden is natuurlijk die toon zelfs overbodig. Het sterkste voorbeeld voor een samengaan van de twee belangstellingen, die voor het detective-werk en die voor de werkelijke misdaad, blijft *The Mystery of Marie Rogêt*, waarin Poe, in de plaats van zijn detective Dupin optredend, uit werkelijke kranten en met geen andere gegevens een werkelijk moordprobleem oplost, dat wil zeggen van twee mogelijke richtingen beredeneerd de juiste inslaat. Maar *is* dit nog een detective-verhaal? zal je zeggen. Eigenlijk maar half, als je bedenkt dat de *avonturen* van de detective erin ontbreken. En toch is het een van de allereerste in het soort; en het zuiverste

geval van ‘fair play’ dat men in de geschiedenis van het detective-verhaal kent, zegt Thomson. Het is alleen jammer, dat voor onze tegenwoordige smaak, die misschien bedorven is door de meest gecompliceerde ‘plots’, de richting door Poe ingeslagen zo voor de hand liggend en haast onvermijdelijk lijkt. Men moet ook dit meesterwerkje van het detective-verhaal dus ‘historisch lezen’. Dat gaat ook zonder moeite; want men wordt vóór alles geboeid door de onovertroffen redeneerkunst van Poe, door zijn gave om de eenvoudigste feiten zo te groeperen en te belichten dat men gespannen luistert. Het is als het genie van de onderwijzer; een onderwijzer die meteen charlatan zou zijn, maar het *is* genie.

A:

Daarbij wéét men nu van dit verhaal dat moord en oplossing echt gebeurd zijn. Maar nu iets anders. Ik, die weinig detective-verhalen las, herinner me onlangs een pasverschenen werk te hebben doorgebladerd van een psychoanalyst: *Der Unbekannte Mörder* van dr Theodor Reik. Het is, als gewoonlijk, een verzameling voorbeelden aan de werkelijkheid ontleend, bij een meer of minder spitsvondige theorie; als ik mij goed herinner legt deze dr Reik veel nadruk op de bekentenisdrang bij de misdadiger, die zich natuurlijk ook uit in allerlei verschrijvingen, versprekingen en nalatigheden. Ondanks het geweldige arsenaal waar de politie tegenwoordig over beschikt, en waarvan hij ook een indrukwekkend beeld geeft, is de onontdekte moordenaar nog volstrekt niet zo zeldzaam, zegt hij, als men zou kunnen denken, en het lijkt hem optimistisch te geloven dat een misdadiger nu ongeveer geen kans meer zou hebben te ontsnappen. Inderdaad, als men eens een statistiek ging aanleggen van alle misdaden waarover men in de krant leest, en die men weer vergeet, maar die onopgelost blijven! Wij letten alleen op de misdaden die onthuld worden en waar soms zoveel nadruk op gelegd wordt in fameuze processen. Wat dr Reik over gerechtelijke dwalingen zegt, interesseert je misschien niet in dit verband. Of voel je voor zijn opmerking dat in de drie grote drama's om een vermoorde vader: *Oedipus*, *Hamlet* en *De Karama-*

zovs, de ontdekking van de moordenaar een grote rol speelt? Een van zijn theorieën is verder dat de tegenwoordige hyperrationele manier van ontdekken en rechtspreken nog geladen is met heel wat irrationeler elementen dan men aanneemt.

B:
Natuurlijk, natuurlijk.

A:
Dat zeg je zo, maar Reik zou je meevallen. Hij vindt namelijk ook, dat de psychoanalysten in de rechtszaal de gevaarlijkste dwaasheden hebben uitgehaald. En deze theorie lijkt op wat je zoëven zelf zei: Reik meent, dat onze belangstelling voor de moord, onze angst zolang het geheim ervan niet is opgelost, en onze opluchting wanneer het zover is, afstamt van een oude angst voor het magische. De onbekende moordenaar is een gevaar, en tevens onaanvaardbaar, als spook. Jij sprak van Prospero die Satan tracht te bezweren; op dat ogenblik verdacht ik je van een interpretatie van Reik.

B:
Ik zweer je dat ik het boek vandaag voor het eerst heb horen noemen. Maar het lijkt me interessant,... als zovele andere crimineel-psychoanalytische studiën.

A:
In aanmerking genomen dat een psychoanalyst natuurlijk suggereert dat iedereen een zucht van verlichting slaakt op het ogenblik dat de onbekende moordenaar bekend wordt, en dat die zucht betekent: ‘Goddank dat *ik* het dus niet was’. En iets hiervan zit dan natuurlijk ook in de lezer van moordromans.

B:
Natuurlijk, natuurlijk. Maar omdat die arme lezer het niet weet, moet het hem worden geopenbaard. En als hij het dan nog niet weet, is dat omdat het onbewuste nu eenmaal niet het bewuste is. Wat kan ik inbrengen tegen een heer die mij zegt dat ik moordneigingen heb waar ik zelf niets van weet? De moordneigingen die ik wèl heb en die mij bewust zijn, gaan uit naar een bepaalde persoon. Wordt die door een ander vermoord, dan zou ik me natuurlijk bestolen achten. Maar wordt iemand anders vermoord, dan spijt me waarschijnlijk alleen dat ik het *mijn* mannetje nog niet deed. Maar ik weet al wat je zeggen gaat: bij het een en het ander zou ik natuurlijk toch ook genieten van het rustige gevoel nog

geen haas te zijn waar de moderne politie achter aan zit.

A:

Als je je even bezighoudt met de politietechniek van deze tijd, sta je verbijsterd. Het schijnt dat Sherlock Holmes ook voor vakmensen nog wordt aangehaald als een model in de redeneerkunst, maar wat een *pover* amateurtje, als men hem als technicus vergelijken moet met al de instrument-virtuozen van nu! En dit geeft je gelijk, dunkt me, in wat je zei over de heldenverering. Een gewoon knap vakman van nu zou Holmes een charlatan moeten vinden, gesteld dat hij hem au sérieux nam. Wij, die hem op zijn eigen terrein blijven zien, dat van de *kunst* tenslotte, blijven hem houden voor een genie. Misschien komt hier nog een psychologisch iets bij, iets dat ook met sportiviteit te maken heeft. Tegenover het arsenaal van de moderne politie, gaat men haast de perfecte misdadiger bewonderen. Zo lang hij één tegen één streed tegen Holmes...

B:

Die dan toch ook nog de politie achter zich had.

A:

Neen, dat is onjuist. Het laboratorium, het hele politiearsenaal van nu, vecht ook niet alleen tegen de misdadiger, maar tegen het mysterie. Wij juichen toe als de techniek-virtuozen het mysterie dwingen tot onthulling; maar wij krijgen medelijden als dan de jacht op de misdadiger begint, met zó'n overmacht. Tenzij het natuurlijk een èrg gemene gemene-man is. Hij moet al een duivel zijn, nietwaar, willen wij het duel dan nog sportief vinden? Holmes laat geregeld de ongelukkigen onder de misdadigers weer lopen, meen ik. Maar in ieder geval, wij hebben bij Holmes de illusie van het genie tegen het mysterie, al of niet gewikkeld om een geniale misdadiger; één tegen één, min of meer gelijke wapens; als Holmes het wint heeft ons sportief geweten dus ook rust.

B:

De reactie tegen Holmes bestaat dan ook sinds lang onder de detective-schrijvers zelf. Dezen hebben ook hun realisten, waarvan de voornaamste zijn: Austin Freeman en Freeman Wills Crofts. De eerste is dokter, en heeft als zodanig veel met practische criminologie van doen gehad; hij zoekt zijn kracht in uitvoerige beschrijvingen, die meestal langdradig

worden, van de wetenschappelijke methodes van zijn detective, Dr Thorndyke. Maar zijn hoofdpersonen zijn nog helemaal volgens het Holmes-Watson-model, zodat hij een groot verbeteraar van Holmes mag zijn in de wetenschappelijkheid, maar verder een vrij saaie epigoon van hem blijft zonder meer. Freeman Wills Crofts daarentegen, die een post bekleedt bij de spoorwegen, schijnt er volstrekt op gesteld dat zijn speurders zonder karakter zullen zijn, althans allesbehalve 'types'. De reactie van deze Crofts is duidelijk: hij wil met alle middelen aantonen dat hij niet gelooft aan de geniale detective van het Holmessoort, die terecht door Thomson bij de 'intuïtieven' wordt ingedeeld; hij wil de nadruk leggen op de onfeilbaarheid van techniek + methode alleen, en rekent dan ook alles na, bouwt alibi's op en pluist die weer uiteen, met een rekenmachine en een spoorboekje, in welk laatste hij fenomenaal vindingrijk is, zoals het iemand van zijn ambt betaamt. Als verteller is het een sof. Zijn speurders: Burnley, French, zijn niet om aan te zien van kleurloosheid, maar zijn 'plots' heten onberispelijk. Dit tot nul reduceren van de 'held' heeft heel erg zijn zwakke kant: de uitvoerige gesprekken gedurende het onderzoek zijn bij Crofts van iedere bekoring ontbloot, en voor een cursus in het ontdekken van misdadigers bestaan tenslotte betere handleidingen. Ik worstelde met moeite twee of drie van deze romans door. In *The Cask*, zijn beroemdste, wordt zo'n gewicht gehecht aan de manier van naspeuren, en ook de critiek heeft zich daarop zo blind gestaard, dat men geen rekening meer is gaan houden met het psychologische element, dat niet alleen frivool of ongeloofwaardig, maar volmaakt ridicuul is. De ontdekking van de misdadiger - die nu eenmaal niet anders dan persoonlijk kàn zijn, nietwaar? - is voor dit soort romans het kritieke punt: deze misdadiger, door de rekenmachine onontkoombaar opgeleverd, wordt om de eenvoudigste menselijke redenen bepaald onaannemelijk. Om een misdaad uit te voeren als Boirac in *The Cask* zou men niet alleen tegelijk een automaat moeten zijn en een duivel, maar bovendien eindeloos voorbe-

reid, terwijl hier alles bij improvisatie wordt uitgevoerd. Kortom, dergelijke onzin, zó streng en methodisch opgediend, onthult zich des te krachtiger als onzin.

A:

Ik denk dat ik toch een van deze verhalen bestuderen ga. Maar het soort waarin de speurder een ‘type’ is, blijft dus talrijker?

B:

Ja; intuïtief hebben de meesten daarin hun heil gezocht. Het bizarre, buitengewone, ook als het de kant van het komische uitgaat, suggereert al dadelijk het meer-dan-gewone van de geest die de mysteriën beheersen zal. Hoe meer genie, hoe zonderlinger; de detective was al dadelijk iemand die, om centrale figuur te zijn, veel schmink nodig had. Dupin is al een beetje een charlatan (Poe immers ook?); Holmes, zoveel meer verwant aan Dupin dan aan Lecoq, als men hem met zijn twee voorvaders vergelijkt, was een beetje charlatan. En sindsdien de een na de ander: de kleine Belg Poirot van Agatha Christie, met zijn stereotiepe franse zinnetjes voor een engels publiek, het oude mannetje in de hoek van Orczy en Chesterton's Father Brown. De vader van het ‘type’ is toch le père Tabaret van Gaboriau, wiens zonderling levensdrama zo'n amusant hoofdstuk vult in *L'Affaire Lerouge.* Ook Holmes had, naar Conan Doyle ons vertelt, nog veel meer een type moeten worden dan hij geworden is; de illustrator van de verhalen, Sidney Paget, maakte hem zo knap omdat hij zijn jongere broer tot model had. Het spreekt vanzelf dat het beeld van Holmes tweedimensionaal blijft, zoals bijv. ook dat van Dumas' d'Artagnan, maar men gelooft aan deze figuren zolang het verhaal duurt, en men kènt ze daarna, men herkent en accepteert ze onmiddellijk in een volgend verhaal. Men zag nooit dan één kant van hun leven, de uiterlijke die zich leent voor de boeiende vertelling, maar hierin althans waren zij volkomen aanwezig en hardnekkig zichzelf in ieder woord en gebaar. Zij laten zich niet alleen, zoals hun zwakkere broeders, drijven op enige pittoreske attributen; binnen hun eigen wereld zijn zij volstrekt onloochenbaar.

A:

Dus: uit realiteit en romantiek opgebouwd, vormt in deze

verhalen de eerste het documentaire, de tweede het artistieke element. De vraag is nog maar, dunkt mij, hoe het mengsel is. Bij Conan Doyle dus meesterlijk, bij Poe, ofschoon hij de eerste was, meteen eersterangs, bij de Fransen zal het documentaire meestal wel wat los zitten, en bij realisten als Crofts is het blijkbaar te compact. Ik veronderstel dat de beroemde rivaliteit tussen amateur en beroepspolitieman ook niet veel meer is dan een artistiek arrangement. Tenslotte is het een localiseren, in twee personages, van twee methodes: men wordt geboeid door het spel van schijn en waarheid, van vergissing en raakschot, door de overwinning van het genie tegen de methode alleen, want ofschoon de amateur altijd bezweren zal dat zijn eigen methode niets dan logica is, vertegenwoordigt hijzelf toch maar het genie. Je hebt blijkbaar iets tegen de cursus in het opsporen, maar je zult moeten toegeven dat, technisch gesproken, deze realisten veel beter beslagen op het ijs moeten komen dan de vaders van de genialen. Een politiemethode is langzaam, ingewikkeld en vooral weinig geniaal, zoals blijkt uit de herinneringen van echte rechercheurs, wanneer zij tenminste niet liegen en aan het romanceren gaan tegen de romans op. Of zij vertellen naar waarheid de soms enorme rol van het toeval, dat in de romans weer geen rol màg spelen.

B:

Het localiseren van twee methodes in personages wordt door de realisten ook gedaan. In een ouder detective-verhaal dat ik nooit herlas, maar dat mij voorkomt een pionier onder deze realisten te zijn, *The Mystery of a Hansom Cab* van Fergus Hume, zet een speurder gewoonweg het halfgedane werk van een andere speurder voort (een zekere Kilsip na een zekere Gorby), en ofschoon in dit boek beiden nog met een soort type werden bekleed, precies hetzelfde gebeurt eigenlijk in *The Cask.* In zeker opzicht is de Lecoq van Gaboriau de voorvader van het realistische type; zijn optreden in het eerste deel van *Monsieur Lecoq* althans is veel minder geniaal dan alleen maar koppig; wat hij doet is zuiver politiewerk, zij het dan feuilletonistisch verteld, en over zijn traagheid in

het vaststellen van iemands identiteit wordt hij dan ook uitgelachen door Holmes. Niets veroudert zo snel als politiemethodes, en Gaboriau doet het nog zonder vingerafdrukken - maar ook geniale vondsten worden na een tijdje gemeengoed, dat is waar. In *Le Crime d'Orcival* is Lecoq ongeveer geniaal bij een getruqueerde klok; maar de vondst die hij daar deed, is nu een van de banaalste zetten geworden waarmee een speurder zijn superioriteit demonstreert. Er is, in dit verband gezien, iets volkomen juists in de manier waarop Holmes, in *A Study in Scarlet*, zijn voorgangers Dupin en Lecoq afbreekt, wat Watson dan ergert. Watson oordeelt als lezer, in wezen als bewonderaar van literaire prestaties. Holmes had natuurlijk als 'vakman' met de literatuur niets te maken.

A:

De geniale en de nauwgezette manier spiegelen zich ook af in de lezer, veronderstel ik. Er zijn twee soorten van lezers: zij die scherp op alle aanwijzingen letten om eerder dan de speurder de oplossing te vinden, en zij die zich overgeven aan het genot van het verhaal en die, zelfs als zij de oplossing kunnen raden, liever verkeren in de mentaliteit waarmee wij naar fakirs en goochelaars kijken of meedoen... ik zeg: meedoen, aan een tafeldans.

B:

Zowel voor de een als voor de ander moet het volwaardige detective-verhaal toch voldoen aan de eis van 'fair play'. Te veel gewicht hechten aan het nasporen alleen lijkt mij onjuist, maar het opzettelijk wegmoffelen van gegevens is altijd onaangenaam. Dit was het foutje in *The Murders of the Rue Morgue*, waar wij overheen hebben gepraat. Twee vrouwen worden in een gesloten kamer vermoord door een orang-oetan; de meester van het beest, een zeeman, schreeuwt het toe door het raam, terwijl de medebewoners van het huis al voor de gesloten deur staan. De zeeman zegt: 'Mon Dieu!', de aap maakt geluiden die door allen bij de deur voor een andere taal worden gehouden dan hun eigen taal, terwijl zij van de zeeman duidelijk het frans verstaan. Dit is een eerste aanwijzing. Als Dupin in de moordkamer komt, zoekt hij naar een uitgang, maar de beide ramen zijn van binnen gesloten en de

politie heeft alles onderzocht. Dan, voor een van de ramen staande, zegt Dupin tot zichzelf dat zijn logica niet mis *kan* zijn, en onderzoekt nogmaals. En het raam, schijnbaar door dezelfde stevige pin bevestigd als het andere, gaat desondanks toch open, omdat de pin gebroken is. Dit is het hoogtepunt van de redenering; want de valse traditie dat de politie vanzelfsprekend verkeerd zoekt, bestond toen nog niet en is voor een groot deel door Poe zelf ontstaan. Maar als Dupin zijn vriend het verhaal van zijn onderzoek doet, toont hij nog iets, dat hij - en nog wel in de hand van een van de vermoorde vrouwen - gevonden heeft, en zijn vriend roept uit: 'Dupin, dit is geen mensenhaar!' Was de genialiteit van deze speurder dan nodig geweest om tot de aanwezigheid van een orang-oetan in de moordkamer te besluiten? Misschien wel, maar voor de lezer komt dit gegeven, op deze plek, toch te laat. Daarna wordt Cuvier nog maar opgeslagen, en het binnenkomen van de zeeman bevestigt Dupin's gissing. Ook Holmes is te betrappen op heel wat geheimzinnigheden van dit soort. Crofts waarschijnlijk nooit, maar de volstrekte 'fair play' van Crofts laat voor de meespeurende lezer dan ook wel degelijk openingen waardoor hij ontijdig in het mysterie kan doordringen, zoals het slaan van een deur in *The Cask.* Hoe het zij, deze risico moet de auteur lopen, ondanks de steeds groter wordende routine van de meespeurende lezer, als hij aan iedere eis wil voldoen. Bovendien blijft déze nuance over, ondanks het vinden door de lezer: ook als de lezer raadt 'wie' en 'hoe ongeveer', krijgt de auteur nog een goede kans om te schitteren in het 'hoe precies'.

A:

Er is toch ook een psychologisch element, waarachter men veel verbergen kan? Het spel tegen de lezer kan nu eenmaal alleen gewonnen worden door schaduwen, waarin de verrassingen verstopt kunnen blijven; brengt een soort psychologie deze schaduwen niet aan? In de eerste plaats natuurlijk bij onschuldig verdachten en dergelijken.

B:

Dit is wat bij Thomson het spelletje heet van 'de meest onwaarschijnlijke persoon'. De detective-verhalen van Chester-

ton, brillant geschreven en ook van idee meestal subtiel of geestig, geven zich tenslotte allemaal bloot door hun paradoxaal doordrijven naar de onwaarschijnlijkste persoon. Als men tien Father Brown-verhalen gelezen heeft, ruikt men bij Chesterton op een afstand wie het zal blijken te zijn. Over het algemeen is dit spelletje natuurlijk ook makkelijker te realiseren in een roman dan in een kort verhaal: alle personages kunnen dan ook behoorlijk worden opgevoerd, en de kunst is dan om uit deze personages de onverwachte te doen opduiken. Maar die kunst wordt natuurlijk hoe langer hoe moeilijker, vooral omdat men iedere mogelijkheid nu wel heeft gehad. De rage van ‘de verdenking doorgeven’ woedt nu nog erg, maar men zal iets anders moeten vinden. In de vier grote Holmes-verhalen gebeurt zoiets nog niet, behalve, op nogal eenvoudige manier, in *The Hound of the Baskervilles*, waar de episode van de huisbewaarder Barrymore met zijn zwager de ontsnapte tuchthuisboef de aandacht even van het werkelijke mysterie afleidt. Maar dan nog zou ik niet willen zeggen dat dit boek dáárom het meesterwerk van Holmes geworden is. Neen, het verenigt op engelse manier werkelijk prachtig de sprookjeswereld met het schaakspel, de sfeer van de heide met de knapheid van het probleem. Op de franse manier heeft Gaston Leroux misschien een even grote harmonie bereikt - maar dan wèl met een grote bezetting van verdachte personen - in *Le Mystère de la Chambre Jaune.* Ook dit boek steekt uit boven het soort: de sfeer wordt er bereikt door raadselachtige poëtische zinnen als: *Le presbytère n'a rien perdu de son charme*, *ni le jardin de son éclat* - de moordenaar blijkt de meest onverwachte man te zijn, werkelijk een vondst op dat ogenblik, namelijk de rivaal-speurder van Leroux' held Rouletabille, de politieman Larsan. Een auteur als Edgar Wallace heeft hierna natuurlijk bij herhaling dezelfde vondst gedaan.

A:

En geloof jij dat het genre nog altijd niet is uitgeput?

B:

Ik geloof zeker niet, als Thomson, dat het alleen gehandhaafd kan worden door steeds weer nieuwe combinaties te

vinden, berustend op nieuwe speurmethodes en, zoals hij zegt, nieuwe *tools of death.* Niet lang na de eerste Holmessen hebben L.T. Meade en Robert Eustace een reeks verhalen geschreven met de meest spitsvondige moordapparaten erin, en toch bleven zij middelmatig. Meegaan met de perfectie van moord- en politiemethodes, op die manier kreeg men inderdaad vooral het soort Edgar Wallace, dat wil zeggen één ongeveer dragelijk deel tegen twintig afschuwelijk afgeroffelde misproducten. De speurders van Wallace beschikken, behalve over de laatste politietrucs, over veel spieren en revolvers, of kauwen verwoed op een sigaar; maar in dit opzicht is de zuivere gangsterroman, die op het ogenblik in de mode is, weer nòg ruwer en sterker; je hebt daarvoor de werken maar in te kijken van Dashiell Hammett, waarin het potige prollendom, zowel onder speurders als gangsters, precies te keer gaat zoals onze tijd dat verlangt. O, het is soms spannend genoeg, daar niet van. Maar als de poëzie moet werken uit het sprookje van intelligentie tegen angstsfeer, dan blijven daarvoor drie dingen onontbeerlijk: een boeiende verhaaltrant, een crimineel probleem dat correct wordt opgelost, en misschien vooral, dat de detective een ‘held’ blijft, persoonlijk en geniaal. De grootste moeilijkheid lijkt mij niet om een Crofts te evenaren in geperfectionneerd politiewerk of een Wallace in ‘behoorlijk bij zijn’, maar om een detective te maken die naast Holmes kan staan.

A:

Je zegt nogmaals dat de detective het middelpunt blijft van het detective-verhaal. Ik geloof dat dit toch niet geheel juist is, omdat ik mij een voortreffelijke politieroman zou kunnen indenken, zonder bepaalde speurder erin, die boeiend zou zijn èn volkomen correct, maar waarin het probleem zichzelf langzamerhand zou oplossen, of althans niet opgelost zou worden door één intelligentie alleen.

B:

Je zou niet ontkomen aan de strijd tussen intelligentie en mysterie, tussen licht en duisternis, ook als je het licht zou willen laten aanbrengen door een hele volksstam. Je zou met je verhaal een weddingschap kunnen winnen, maar je toch verwijderd hebben van de zuiverste vorm van het soort. Er be-

staan detective-verhalen in de vorm van rechtszittingen bijv.; het zijn niet de beste.

A:

Maar je gaf zelf toe dat de figuur van Holmes tweedimensionaal blijft. Hij is Prospero, maar omdat de lezer dat wel wil. Gesteld nu, dat de komende Holmes gecreëerd werd door iemand met het talent van Dostojevsky of Balzac...

B:

Hij zou dan zijn hele omgeving opzuigen of platdrukken; het overwicht van de psychologie zou ook daar alles veranderen aan het karakter van het verhaal. Het tweedimensionale is het hoogst-mogelijke, wil men de volle bekoring van dit soort lectuur nog ondergaan; de feiten, ontwikkeling, verrassing, de poëzie zelfs, van een bepaald soort avontuur. Als de Prospero van deze wonderwereld ophoudt een tovenaar te zijn omdat hij een volledig mens geworden is, interesseren wij ons in geen ander mysterie meer dan in dat van zijn menselijkheid. Er is onlangs een boek verschenen van Claude Aveline, waarin die jonge franse auteur voorgaf een detective-roman geschreven te hebben zonder dat het zijn bedoeling was; blijkbaar meende hij aan de psychologie alle recht te hebben doen wedervaren, ondanks het politieprobleem dat hij gesteld en opgelost had. Als dit zo was, had hij een nieuw genre ingewijd in de psychologische roman of in het detective-verhaal, naar verkiezing, of in allebei. Maar de waarheid is dat zijn boek *La Double Mort de Frédéric Belot*, een lang niet onleesbaar maar toch inferieur detective-verhaal is, boeiend nog omdat, behalve één niet onsubtiele psychologische vondst in het eigenlijke drama, de rest als psychologie elementair blijft. Psychologisch beschouwd zou zijn speurder een sukkel zijn geweest, nu is hij alleen maar een onhandige detective. Je noemde zoëven Dostojevsky; ik hoop dat je me nu niet vertellen gaat dat *De Gebroeders Karamazov* een meesterwerk is, ook als detective-verhaal! Je zou dat ergens gelezen kunnen hebben, maar het is niet waar. Ik zou je zeggen dat ik persoonlijk nog altijd blij ben dat het niet Dmitri was die de oude Karamazov vermoordde, maar dat ik èn als ‘thriller’ èn als ‘plot’ de voorkeur geef aan *The Speckled Band.*

A:
En dat alles uit een behoefte om nog altijd sprookjes te lezen!

B:
Alleen merk je ook hier dat alles slijt, helaas. Als de kindertijd lang genoeg duurde, zou ook het kind merken dat de sprookjes hun toverkracht begonnen te verliezen.

A:
En hier gaat het natuurlijk des te gauwer, door al die up-to-date moordmethodes. De politieman is tegenwoordig iemand die iedere zucht van de misdadiger gefotografeerd krijgt, zelfs drie weken na dato, maar de misdadiger is weer iemand die zijn slachtoffer in New-York kan opblazen terwijl hij zelf in een vliegmachine zweeft boven de Andes. Ik begrijp het: de arme schrijvers moèten wel pueriel worden, als ze veroordeeld zijn tot de gekste combinaties om nog iets nieuws te leveren. Dat wordt dan de overbeschaving van déze kunst!

B:
Als het genre tot elke prijs vernieuwd moet worden, zal men dat misschien alleen kunnen doen, helaas, door het op te offeren in zijn tegenwoordige zuiverheid. De echte genieters van het detective-verhaal protesteren al wanneer het aangelengd wordt met een liefdesintrige, maar in Frankrijk begint men hier en daar de prikkeling van de politieroman te doen samenwerken met die van de halfpornografische. Tot dusver zijn deze franse probeersels nog op te inferieur peil, maar wie weet wat een geniale bar-man nog eens van zo'n cocktail maakt. Als wij tijd van leven hebben, zullen wij het detective-verhaal misschien nog zien verdwijnen, maar de detective herrijzen als de waardigste opvolger van de *picaro*, als de 20e-eeuwse Gil Blas, de ideaal-ontdekker van 's levens mysteriën, zo boeiend op zichzelf...

A:
Tel qu'en Lui-même enfin l'éternité le change. Maar zijn kracht van heden is dan wel vergaan.

Tweede dialoog

A:

Herinner je je dat ik een paar jaar geleden bij je opliep en je met een dikke gids in je handen vond voor politieromans? Je hebt me toen uitvoerig over het genre onderhouden en ik heb naar je geluisterd zonder veel terug te kunnen zeggen, want je was zo ontzettend beslagen op dit terrein, en ik niet. Sindsdien ben ik aan het lezen geslagen en nu kan ik je controleren, pas op. Om te beginnen, hier is het laatste gidsje, dat je misschien nog niet kent: *Histoire et Technique du Roman Policier* van François Fosca, zelf schrijver van een paar middelmatige avonturenromans. Maar dat zegt niets tegen zijn ijver: hij heeft, blijkens het lijstje achterin, alle engelse en amerikaanse gidsen ook behoorlijk geraadpleegd, de onvolprezen inleidingen, voor drie omnibus-volumes al, van Dorothy Sayers, en wat al niet...

B:

Je bent inderdaad op de hoogte, zie ik, en ik ben juist afgezakt. Deze politie-puzzles prikkelen mij niet meer, en juist die omnibus-volumes hebben me dat misschien gedaan. En de detective-puzzles die je moet oplossen in de *Haagsche Post*, en de detective-prentenboeken die je tegenwoordig bijwijze van bonbons thuisgestuurd krijgt. Iedereen heeft nu een detective-prestatie geleverd, en degenen die in druk verschenen zijn, zijn waarschijnlijk de slimste niet. Je kunt niemand meer ontmoeten die aan dit genre doet, of hij heeft alles geraden; hij heeft de oplossing niet eens meer gelezen, hij heeft even de band achterin opgelicht - niet verbroken, maar handig opgelicht, zegt hij met nadruk, al kan de ergste amateur ter plaatse constateren dat dat niet kàn - om maar even te zien of hij niet goed geraden had, en natuurlijk, hij raadde 't altijd. Dat ontneemt mij alle plezier. Als iedere idioot tegenwoordig mata-

dor in het detective-spelletje is, ga ik er een eer in stellen kruk te zijn. En kortom, je meneer Fosca bleef mij onbekend.

A:

O, kijk hem door, kijk hem door! De huis-encyclopedie in één deel op het buffet moet ook om de zoveel tijd vernieuwd worden. Allicht vind je hier weer een paar titels, een paar foefjes die je aantrekken. Je zult me toch niet in de steek laten, nu *jij* mij tot dit genre hebt gebracht? Weet je nog hoe ijverig ik opschreef wat je me allemaal aanraadde, indertijd? Wat volgens jou goed was, en wat niet, maar wat ik toch gelezen moèst hebben, volgens jou? Het is een razernij bij me geworden, ik heb alles gelezen wat zogenaamd moèst. En... ik ben er nu weer van genezen ook, al breng ik je het nieuwste gidsje. Ik kan met je praten in alle vrijheid des gemoeds.

B:

Steek van wal.

A:

Weet je nog dat je zei hoe het detective-verhaal niets was zonder de detective; dat er de klad in gekomen was sinds het publiek, het meedoen van de lezer, steeds meer de detective tot nul had gereduceerd? Hoe je me uitvoerig hebt uitgelegd in welke soorten men detectives had: de intuïtieve maar bewegelijke, de intuïtieve maar stilzittende en alleen maar redenerende, de karakterloze die niets van intuïtie moest hebben en er alleen maar kwam volgens de laatste politietechniek, enz.? Ik ben die dingen op mijn manier methodisch nagegaan. En wat je dan opvalt, al dadelijk, is de alleraardigste humbug waarmee de kenners, de ‘wetenschappelijk-methodische’ schrijvers hierover, je trachten bij te brengen dat het soort toch heel serieus is. Ze halen er alles bij, zoals je weet, een detective-mysterie bij Herodotus, de detective-achtige prinsen van Sarendip, in 1719 uit het perzisch gehaald door de chevalier du Mailly, door Voltaire gebruikt en van daar af terug weer opgespoord tot in een duizend-en-één-nacht verhaal, en die tenslotte blijken nog veel verder verscholen te zitten, tot in verhalen van de Talmoed. Ze zetten je de meest illustere voorgangers voor: niet alleen Voltaire en Poe, maar Dostojevsky, Balzac... al was 't maar om achteraf te constateren dat het bij die toch eigenlijk niet was zoals het hoorde, dat die het ware

genie ervoor hebben ontbeerd. Iets van de glorie van hun grote namen blijft dan toch aan het genre kleven, nietwaar? Ik heb voor de grap een lijstje opgemaakt, meegesleept als ik was door de 'wetenschappelijke methode'; ik heb de gewone, probate, historische belichting door de jaartallen tot eigen lering toegepast. Hier op dit éne papiertje heb ik de hele essentie, en zelfs wat meer nog. Als je het niet gelooft, ga het na in Fosca, hoewel ik in mijn ijver ook jaartallen van elders verzameld heb. Luister je?

B:

Ik ben als het blad dat door Clio zelf beschreven wordt.

A:

De oudheid en zo geef ik je cadeau. Dat de *Satyricon* van Petronius en de spaanse schelmenroman ook zowaar enige elementen met het detective-verhaal gemeen hebben, geloof je natuurlijk. De hollandse detective-roman van Ivans heeft zelfs heel wat meer gemeen met de romans van Robbers, dat verzeker ik je. Op een gegeven moment horen we dat het detective-verhaal, zijnde oorspronkelijk toch ook een verhaal om te gruwen, *vooreerst* uit de 'zwarte romantiek' voortkwam. Mooi, waarom niet? Je krijgt dan je eerste jaartallen: 1745, *Night Thoughts* van Young... en je schrikt; wat hebben diè ermee te maken? Maar natuurlijk, als de zwarte romantiek erbij moet, kan je daar het begin weer niet van verwaarlozen, het is dus duidelijk. Verder: 1764, *The Castle of Otranto* van Walpole. Ik weet heel goed, zegt bijv. Fosca, dat Walpole zelf die catacombenhistorie met die grote, grote man in harnas, die daar zo rondwandelde, voor de grap had opgeschreven, maar het publiek nam het voor ernst...

B:

En was *dus* misschien al het publiek van het detective-verhaal...

A:

1776: Beaumarchais, je weet wel, de bekende van de *Barbier*, waarin trouwens ook al knap gespeurd wordt, al is het door de cocu in persoon (tenminste zoiets staat me voor), Beaumarchais bedenkt iets leuks: hij heeft op een bal, zegt hij, een vrouwenmantel gevonden en 'deduceert' nu hoe de vrouw eruit ziet aan wie die mantel toebehoort. Nooit was Sherlock

Holmes brillanter, verzekert Fosca, en dus aan het betreuren dat Beaumarchais zich de kans heeft laten ontglippen om de vader van de eerste detective te worden. Deze beminnelijke pre-holmesserij heet *La Gaieté de l'Amateur français* en werd, let wel, in Londen geschreven.

B:

Ik ben er benieuwd naar. Hoewel ik precies weet hoe het zijn zal natuurlijk. En het beroemde staaltje uit *Zadig* komt pas hierna?

A:

Neen, *Zadig* is een kleine dertig jaar ouder, zijnde van 1748. Maar wat geeft dat? Voltaire had de redenering van Zadig immers uit de prinsen van Sarendip en die brengen ons immers naar de Talmoed, zoals ik je al zei?

B:

Ik was het alweer kwijt. Je vergeet altijd te veel, in deze materie. Ga door met de zwarte romantiek.

A:

1787: Schiller begint zijn onafgemaakte *Geisterseher* te publiceren; straks - honderd jaar later - krijgen we nog zoiets met Dickens' *Edwin Drood.* In de *Geisterseher* moet men natuurlijk zoeken naar het trio Saint-Germain, Casanova, Cagliostro. De kaballa; het mysterie; en verder? We vinden een prins die mysteriën ontraadselt, maar zozeer met intuïtie alleen, dat het welbeschouwd naar niets lijkt. Afgekeurd voor het detective-verhaal: een vaag vóór-ideetje maar, bij deze Schiller, een glimpje, een zwak vuurvliegje in de zwarte romantiek. Wij zuchten, van bevrediging en teleurstelling samen, en gaan voort. 1794, Mrs Radcliffe, *Mysteries of Udolpho*; 1796, *The Monk* van Lewis, waar Byron om moest lachen maar dat met wellust is opgerakeld door de franse surrealisten. Tussen haakjes, vind je zulke dingen niet prachtig uitkomen? De zwakkere broeders onder de surrealisten, of degenen die te laat zijn gekomen en toch iets nieuws willen aanbrengen, bewerken *The Monk* van Lewis of vinden de mystiek: Ruusbroec, Eckhart, en-veux-tu-en-voilà, ‘ook dàt lijkt op ons!’ Omstreeks 1820: Maturin's *Melmoth*, waar Balzac een vervolgje op geschreven heeft en dat bijna vertaald was geworden door Baudelaire. Ik heb het niet gelezen; wel het vervolgje van Balzac, dat bar slecht is. Wie weet hoe het ons

zou meevallen, maar het heeft meer van weerwolven, meen ik, dan van detectives. Ongeveer gelijktijdig hiermee: *Frankenstein* door de vrouw van Shelley, op de film herleefd door de griezel Boris Karloff. Ik heb, om de film niet te zien, geprobeerd het boek te lezen. Het heeft misschien wel iets aardigs, maar het duurt veel te lang. Geen zweempje Holmes in dit alles; het voert regelrecht naar Ewers' *Alraune* en dergelijke lectuur.

B:

Stop, stop. Je vergeet *L'Ève future* van Villiers de l'Isle Adam. En Hoffmann, ervóór of erna. En stapels andere dingen. Het voert ook naar het meesterlijke *Dr Jekyll and Mr Hyde*, dunkt me.

A:

En naar de psychoanalyse. Neen, ik bedoel: naar hen die daar niet genoeg van kunnen krijgen. Ik sprak op een keer met iemand die mij zei: 'Wat is dat gek, er zijn mensen die zeggen dat Rembrandt gelijk is aan Shakespeare, en *De Nachtwacht* aan *Macbeth.* Dat is toch een mal vooroordeel, gebaseerd op kleuren alleen. Ik, psychoanalytisch georiënteerd, heb het precieze equivalent van *De Nachtwacht* gevonden: het is *Dr Jekyll and Mr Hyde.* Maar nu is het gekke, dat het niet het verhaal van Stevenson was, maar de *film* daarvan, gemaakt door Roeben Mamoeljan. Dàt was werkelijk *De Nachtwacht* in ieder opzicht!'

B:

Ik ben bereid aan te nemen dat hij het ons bewijzen zou ook. Maar ìs *Jekyll and Hyde* in zijn soort niet een detective-verhaal?

A:

Jawel, maar laten we het bekijken als we eraan toe zijn. Nu terug naar de voorverschijnselen. In 1794, in hetzelfde jaar dus als Radcliffe's *Udolpho*, verscheen van de schoonvader van Shelley, de toen beroemde Godwin, een roman over een misdaad die later ontdekt werd terwijl men vooraf een onschuldige beticht had: *Caleb Williams*, en Poe schrijft er met waardering over. Ook Godwin schijnt rakelings langs het detective-verhaal gegaan te zijn. Ik had dat niet gedacht; geheel toevallig, of omdat ik de titel uit Poe onthouden had, heb ik *Caleb Williams* eens in een tweedehandswinkel gekocht, ge-

probeerd het te lezen; het is me uit handen gevallen door zijn traagheid.

B:

Zo gaat het. Wij, die op zoek gaan naar het genietbare in al deze materie, wij spreken al niet meer voor onze kinderen. Denk aan de jongetjes die je nu ziet lezen in boeken vol vliegmachines en met afschuwelijke plaatjes, en herinner je onze Paul d'Ivoy's en Karl May's, en de voor ons al ongenietbare Jules Verne's uit de jeugd van onze vaderen.

A:

Ontneem me niet al mijn historisch geloof! In 1826 verscheen *The Last of the Mohicans* van Cooper. Hoogst belangrijk dit; want in deze eerste Indianenverhalen, waarin het spoorzoeken al zo'n grote rol speelt, vind je de primitieve detective. De spoorzoeker met zijn neus op de indruk van een paardenhoef is in wezen al helemaal Holmes met zijn neus op een vlek in het tapijt. Je kunt van een spoorzoeker uiteraard niet meer verwachten dan dat hij primitief is; ergo: als de sfeer van het detective-verhaal uit de zwarte romantiek komt, de detective zelf is de geciviliseerde zoon van de spoorzoeker. En er is geen sprake van gelijktijdigheid, om de simpele reden dat Cooper een goede tien jaar aan Poe voorafgaat.

B:

Die jaartallen zijn inderdaad heerlijk, als je ermee weet om te gaan. Hoe is het mogelijk dat we als schooljongen zo vreselijk het land hadden daaraan; dat we het even droog vonden als algebra? Ik zit nu te denken aan Stendhal, en of ik hem ook niet hierin kan brengen. Cooper: 1826, zeg je. *Le Rouge et le Noir*, dat weet ik toevallig, 1830. En *Le Rouge et le Noir* is de geniale uitwerking van een echte rechtszaak. Met alle psychologische verwikkelingen vóór het zover kwam, maar iets dergelijks vindt men bij Gaboriau ook. Vergeef me de belediging van het talent van Stendhal, maar dit boek lijkt evenzeer aan het detective-verhaal verwant als nagenoeg alles wat we tot dusver gehad hebben. Het *is* besmettelijk, dit spelletje, als je het met enige humor spelen mag.

A:

Je zegt me iets van meer belang dan je weet. Onze gids Fosca citeert, onder de voorlopers van het detective-verhaal, de makers van ‘sfeer’, als je het zo stellen wilt, *Eugene Aram* van

Bulwer Lytton, omdat daarin een beroemde zaak van toen geromanceerd werd. Het is van 1832, dus je bent hem twee jaar voor met *Le Rouge et le Noir*, waar deze Fosca, wonderlijk genoeg als Fransman, niet aan heeft gedacht. Ken je *Eugene Aram*? Als psychologische verklaring van de interessante misdadiger is het bepaald onbevredigend en wat kinderachtig, maar als verhaal boeiend genoeg. En je vindt hierin al een schets - hoewel ook kinderachtig - van het onderzoek dat tot de ontdekking van de misdadiger leidt. De zoon van de vermoorde, de sympathieke jonge Walter, verricht het, en al hangt het dan aaneen van toevalligheden, als men Dickens' inspecteur Bucket en Collins' Sergeant Cuff in dit verband noemt, waarom dan niet dit, dat er zo lang aan voorafgaat? Alles bijeengenomen en ondanks de wat ontgoochelende figuur van Aram zelf, van wie de schrijver zelf niet schijnt te weten of hij nu de voornaamste moordenaar of alleen maar medeplichtige was, kan ik je aanraden dit vergeten werk toch eens ter hand te nemen.

B:

Die oudere engelse schrijvers zijn ontzettend machtig, met hun dikke romans waar ze hun hand niet voor schenen om te draaien. Vind je niet? Machtig, ik zeg het niet denigrerend; maar in elk opzicht machtig.

A:

In 1841, hoogstbelangrijk jaar voor ons...

B:

Neen, in 1835: *Le Père Goriot* van Balzac. Ik weet dit uit het hoofd omdat ik, ondanks alles, geen balzaciaan ben. Ik weet het dus met trots omdat Stendhal Balzac vijf jaar vooruit was, als men Julien Sorel vergelijkt met Rastignac. Ik zie overigens het noodzakelijke niet in van die vergelijking: als altijd maakt Stendhal het zogenaamd antipathieke personage, waar hij nu eenmaal voor voelt, sympathiek; Rastignac, door de ‘objectieve’ Balzac als interessant jongmens gezien, wordt alleen nog maar gered door zijn jeugd, door het *stadium* van zijn ambitie; hij is nog niet het après tout povere individu dat hij later zijn zal. Maar daar gaat het nu niet om, in *Le Père Goriot* treedt voor het eerst de galeiboef-politieman op, die door de figuur van Vidocq geïnspireerd werd: Jacques Collin,

Vautrin. Ik veronderstel dat je deze ook moet opnemen onder je voorlopers: waarom werd zelfs Vautrin geen detective, enz.? Waar bleef het genie van Balzac? Hij had toch zwarte verhalen genoeg geschreven om, in 1840 bijv., Poe met één jaar te vlug af te zijn. Ik spaar je *Histoire des Treize*, de feuilleton-verschrikkingen van Ferragus, van 1833; het eerste optreden van de politieman Corentin in *Les Chouans*, van nog vóór 1830, en de invloed van Cooper daarop. Corentin, die daar het politie-werk doet, is tenslotte een gewone schavuit. Maar Vautrin had niet mogen mislukken!

A:

Ja, zoiets wordt betoogd, inderdaad. Tegelijk met het eerste detective-verhaal van Poe, *The Murders of the Rue Morgue*, publiceerde Balzac het boek dat, in het meer feuilletoneske deel van zijn werk, het meest op een detective-verhaal, een politieroman althans, leek: *Une Ténébreuse Affaire.* Dezelfde Corentin die je noemde, treedt erin op, en speelt, inderdaad, vóór alles de rol van schurk. Ik heb dit verhaal expres in het verband dat ons bezighoudt herlezen, en de duisterheid ervan is iets meer geweken dan vroeger, verbeeld ik me, maar ik moet erkennen dat ik er vroeger *niets* van begreep...

B:

Ssjt. Laat de filosoof Alain je uitleggen hoe je de *Ténébreuse* moet lezen, zoals hij dit werk noemt met vertrouwelijke somberheid. Je zult dan ontwaren dat het meesterlijk is, omdat Balzac hierin de duisternissen van de politieke politie tastbaar heeft gemaakt, en hoe? Door ze tastbaar duister te laten. Er is sfeer genoeg in het verhaal, nietwaar? ‘Zwartheid’ althans; en het is boeiend, nietwaar? De personages zijn pakkend, dwingen belangstelling af... waarom moest alles dan uit elkaar vallen door detective-achtige illuminaties tot besluit? Met een half woord in een gesprek tussen diplomaten, vele jaren later, wordt op de oude zaak gedoeld; tant pis als de lezer er niet genoeg uit begrijpt. Dit nu juist, redeneert Alain, deze sfeer, deze waarheid, zo te *behouden*, verraadt hier de meester in Balzac. En kortom, de vraag is dus of je hem niet moet bewonderen omdat hij de enige, tot dusver, geweest is om te beseffen dat in de ideale politieroman het mysterie *niet*

moet worden opgelost; omdat de oplossing toch altijd teleurstellend is, vergeleken met het mysterie - iets wat ettelijke detective-romans ons aan den lijve hebben doen ondervinden, om niet te zeggen alle. Ons,... geblaseerde lezers.

A:

Ei, ik vind dit een prachtige redenering, werkelijk. Ik kan er alles voor voelen. Het spijt me alleen dat ik verplicht ben, terwille van mijn historische taak, laat mij het zo mogen zeggen, aan het jaar 1841 een andere waarde toe te kennen. Het eerste compléte detective-verhaal, *The Murders of the Rue Morgue*, werd toen geboren in *Graham's Magazine* van de maand April, en daarin de eerste complete detective, Auguste Dupin. Eureka! In de 4 jaren die erop volgden, tot 1845 dus, schreef Poe alle verhalen die tot zijn detective-arbeid behoren, de twee andere Dupin-verhalen: *Marie Rogêt* en *The Purloined Letter*, maar ook *Thou art the Man*, ondanks het groteske element erin, en *The Gold-Bug.* Intussen, als men een bundeltje samenstelde van Poe als detective-schrijver, zou men erbij moeten opnemen het essay *Maelzel's Chess-Player*, waarin hij ook zo uitvoerig zijn begaafdheid op dit gebied bewijst, en het artikel van 1841, waarin hij die aantoonde op *Barnaby Rudge.* Dit verhaal van Dickens, nog een dat ‘zwart’ genoeg uit een misdaad schijnt voort te stromen, verscheen toen in tijdschriftvorm, en na enkele hoofdstukken maar analyseerde Poe het mysterie en gaf de oplossing, zonder dat daarvoor nauwelijks één aanwijzing scheen te bestaan. Dickens zelf, heet het, stond verbijsterd. Dit artikel, waarin Poe eigenlijk in het literaire hetzelfde werk leverde als zijn ontrafeling van de moord op Mary Rogers in *The Mystery of Marie Rogêt*, zou de proloog tot de bundel moeten vormen, en *Maelzel's Chess-Player*, zelfde demonstratie bij een zogenaamde automaat, zou de epiloog hebben kunnen zijn, als het niet nog ouder was dan het artikel over *Barnaby Rudge.* Maar het is van 1836, helaas; de compositie van het boekje wordt door deze chronologie bedorven. Historisch daarentegen zou een chronologische schikking belangrijk kunnen zijn en nagenoeg de oplossing brengen van het probleem: hoe kwam Poe tot

het eerste detective-verhaal? Bedenk dat hij, als attractie voor de bladen waarin hij schreef, uitdagingen lanceerde om geheimschriften die hij niet zou kunnen ontcijferen, dat het charlatan-achtige in hem, ook bij zulke gelegenheden, hem wel drijven moest tot steeds treffender bewijzen. Als men deze dus chronologisch bijeenzette, met wat commentaar, zou blijken dat zijn verkeerde oplossing van een schaakspelende automaat hem wel dwingen moest tot betere getuigenissen van het vernuft waarvoor hij zoveel reclame maakte, en de nederlaag in *Maelzel's Chess-Player* werd de overwinning in *Marie Rogêt*; de journalistieke ontcijferingen van allerlei geheimschrift werden bekroond door *The Gold-Bug* met zijn poëzie van oude piraten en zijn charme van Sullivan's Island.

B:

Ik zie het boekje vóór me. Bestaat het niet? Wat een verrukkelijk boekje!

A:

Weet je nog dat je me sprak over *The Murders of the Rue Morgue* en uitlegde dat Dupin daarin een aanwijzing had weggemoffeld tot op het laatste ogenblik, namelijk het bosje haar van de orang-oetan in de hand van een van de vermoorde vrouwen? Fosca nu heeft zich door een specialist laten vertellen dat men met de moderne politiemethode al héél gauw ontdekt zou hebben dat de moordenaar een grote aap was. Zo vervliegt het genie... Ptolemaeus weggevaagd door Copernicus, Copernicus overtroefd door de moderne observatoriumbewoners. Ja, en de eerste detectives, zo ‘wetenschappelijk’ weleer, zo ‘intuïtief’ genoemd tegenwoordig, zijn dan ook niets meer dan een romantisch bewijs voor de stelling: hoe minder techniek, hoe meer genie. Maar ik laat mijn jaartallen in de steek...

B:

En dat mag niet; help me door de jaartallen.

A:

Dus: Dupin geboren 1841; vanaf 1842 beginnen Eugène Sue's *Mystères de Paris* te verschijnen. Ik hoef je waarschijnlijk niet te herinneren aan Poe's bewering, dat Sue zijn orang-oetan-vondst plagieerde in de episode van Gringalet en Coupe-en-Deux; Sue was een groot lezer van engels, zoals het een parijse dandy van zijn tijd betaamde, zodat er alle kans be-

staat dat Poe niet voor niets mopperde; maar zoiets heet beinvloeding, navolging; plagiaat is een woord voor querulanten. Tussen haakjes: de rue Morgue bestaat niet in Parijs, weet je wel? Nu, ik weet wat de rue Morgue in werkelijkheid was: een klein straatje in de buurt van de boulevard Arago, dat *nu* nog, als je het bij avond bekijkt, het volledige karakter behouden heeft van de straat die bij Poe beschreven is - *is* ze beschreven?... die je uit Poe's verhaal kent. En de naam is ook precies zoals hij wezen moet: rue Broca. Als je weer naar Parijs gaat, herlees de *Rue Morgue* in de trein, en ga kijken naar die rue Broca.

B:

De jaartallen!

A:

In 1842 en volgende jaren dus *Les Mystères de Paris.* Rodolphe is een zoeker van deugd in de 'poelen der misdaad', maar geen detective. Ongeveer gelijktijdig, van 1841 tot '45, verschijnt *Le Comte de Monte-Christo.* Régis Messac betoogt dat de abt Faria, in de kerker met Dantès, een staal van stilzittend detective-werk verricht, als hij hem, zonder iets van de zaak af te weten, voorredeneert door welk gekuip hij in de gevangenis moet zijn gekomen. Buitengewoon indrukwekkend is dit staaltje overigens niet. In 1847 is Balzac's *Splendeurs et Misères des Courtisanes* tot een eind gekomen en Vautrin tegelijkertijd. In 1852 verschijnt Dickens' *Bleak House.* Hierin komt een inspecteur voor, die Bucket heet en een onderzoek instelt, maar alweer op geenszins bevredigende wijze...

B:

Ik protesteer. Ik heb *Bleak House* niet lang geleden herlezen en kan je verzekeren dat de episode van de inspecteur van geen ènkele betekenis is. Op die manier kan je de hele Dickens, en wat al niet, erbij halen.

A:

Ik zei je al, dat deze historici hun materie erg au sérieux nemen. Toch *is* zo'n lijstje, dat oppervlakkig beschouwd niets dan teleurstellingen oplevert, met het historische oog bekeken, boeiend. En *Our Mutual Friend* heeft inderdaad heel wat geheimzinnigs, maar wordt door gids Fosca niet aangeroerd. Verder met de jaartallen: 1854 publiceert Dumas *Les Mohi-*

cans de Paris, waarin een politieman voorkomt, zo handig en gewetenloos als men maar wil, maar altijd weer summier als detective. Hij heet Jackal en wordt beschouwd als een soort voorschaduw van Victor Hugo's Javert. In 1858 wordt een toneelstuk opgevoerd van Dumas, genaamd *Les Forestiers*, waarin een boswachter optreedt, die uit de sporen op een open plek in het bos precies weet te vertellen wat daar gebeurd is. Let wel, het is weer een specialist van politiemethodes die de heer Fosca op deze passage attent maakte, alsof je daarvoor zo'n specialist hoefde te zijn. Ik ken *Les Forestiers* niet, maar las behoorlijk mijn *Vicomte de Bragelonne*, alle 6 delen - en ik weet dus dat niemand minder dan d'Artagnan tot een dergelijke redeneerkunst in staat blijkt, als hij, in een tomatenveld, meen ik, de toedracht lezen moet van het nachtelijk duel tussen de jongere hovelingen de Guiche en de Wardes. Maar dit alles is, letterlijk, spoorzoekerswerk, geen detective-deduceerknapheid. In 1860 verschijnt *The Woman in White* van Wilkie Collins, een van de meest bevredigende 'zwarte romans', ook voor onze smaak nog, die men lezen kan. Er is een mysterie in, een duivelse misdaad wordt beraamd, helemaal in het genre eigenlijk al van Conan Doyle; jammer genoeg wordt er gebruik in gemaakt van het nu onmogelijk geworden motief van de dubbelgangers. Er wordt een prachtig duel in gestreden tussen de mannelijke vrouw Marian Halcombe, een van de sterkste vrouwenfiguren die ooit uit zo'n roman zijn gestapt - op zichzelf al een roman waard - en Count Fosco, de beminnelijke en toch zo gemene, de napoleontische en gladde, de perfecte schurk. Sherlock Holmes rekent met een zwakker duplicaat van deze Fosco af in *The Copper Beeches.* Maar hier is het alweer net als met Balzac; eigenlijk is alles aanwezig, en zelfs karakterbeschrijving in meer dan voldoende mate; over talent valt niet te klagen, - maar de detective ontbreekt. De trouwe en dappere tekenleraar Walter Hartright, die het tenslotte nog wint tegen Count Fosco ook, mag geen rechten op die rol laten gelden. Fosca - niet te verwarren met Fosco - prefereert dan ook het boek bij de 'thrillers' in te de-

len, wat mij weer onbillijk lijkt: een betreurenswaardige ongevoeligheid voor qualiteit, om Wilkie Collins te zetten bij Edgar Wallace! In 1862 is *Les Misérables* voltooid van Victor Hugo, met de 'legendarische' figuren, de stralende galeiboef Jean Valjean en het zwarte monster van plichtsbetrachting Javert. In deze zestiger jaren, precies gezegd in 1859 en dan vermoedelijk in navolging van Dumas' *Mohicans de Paris*, begint ook de grote criminele 'thriller' van Ponson du Terrail, de eerste seriefilm op papier, de eindeloze stroom van *Rocambole.* En dan, in 1863, eerst onopgemerkt voorbijgaand, een feuilleton van Emile Gaboriau dat de eerste werkelijke franse politieroman zal zijn, de eerste complete detective-*roman* ook, want Poe schreef korte verhalen: *L'Affaire Lerouge*, met als volwaardige detective erin: de oude zonderling Tabaret. Als een reactie, een correctie, op Dumas en *Rocambole.* Helaas werkt het boek weer met dubbelgangers.

B:

Ha, we zijn er! Je frist mijn geheugen op, want ik moet dit alles natuurlijk weten, en sinds lang. De eerste dubbelgangers moeten we ook maar aanvaarden. Het leven héèft ze, waarom zou de roman er *nooit* gebruik van maken?

A:

Je weet niet met hoeveel plezier ik mijn lijstje bekijk. Al die titels zo bij elkaar: er gaat zo'n suggestie van wisselwerking van uit - die waarschijnlijk voor het grootste deel gesupposeerd is, maar toch! Gaboriau's *Affaire Lerouge* dus is van 1863, maar in 1866 publiceert Dostojevsky *Schuld en Boete*, en Rocambole herleeft; in 1867 geeft Gaboriau twee feuilletons met zijn Lecoq er al in: *Le Crime d'Orcival*, met een voor die tijd superieur detective-onderzoek en dat ook als drama een van zijn allerbeste is, en het zwakkere *Le Dossier 113.* Wat betekent dit alles, precies uitgerekend? Niet veel; hoogstens dat Dostojevsky's feuilletoneske kanten begrijpelijk worden, dat het feuilleton 'in de lucht hing', in de literatuur. Maar dat wisten we; we kennen zijn bewondering voor George Sand en de invloed op hem van Sue. *Les Mystères de Paris* was immers ook voorloper van Zola in het sociale; werd door Stirner uitvoerig beschouwd, en door Marx; Dumas gold voor

een volmaakt serieus auteur... Maar *Schuld en Boete* is, hoewel de moordenaar direct bekend is, hoewel men van de moordenaar uitgaat, niettemin een politieroman, meent nu Fosca; de voorloper van de nieuwe richting in het detective-verhaal die het onderzoek leidt naar een *bekende* misdadiger en niet naar X., Dostojevsky als voorvader van Francis Iles. Voorvader dus ook van de psychologische detective-roman, zoals Fosca het wat weids noemt, en waarvan hij zoveel heil verwacht.

B:

Nogal wonderlijk. Ik heb altijd gedacht dat psychologie de aandacht van het probleem afleidde. Als je de Holmes-verhalen vergelijkt met die van Wilkie Collins, zie je dat de psychologie bewust werd verzwakt. Maar bovendien, ik dacht dat een romancier met werkelijk psychologisch talent zich niet met de nodige aandacht zou kunnen wijden aan een detective-probleem.

A:

Ik herinner me dat je dat vroeger zei, en ook dat jij daarom voor de vernieuwing van het detective-verhaal uitkeek naar een soort combinatie met de schelmenroman.

B:

En met flink wat elementen ontleend aan de erotiek. De erotische, en ‘onder de mantel’ zelfs de pornografische detective-roman; denk je eens in wat een succes dat zou kunnen worden! Sherlock Holmes strijdt zijn strijd uit met Irene Adler, maar nu met een overvloed van opwindende details. Casanova stelt zijn intimiteiten in dienst van de politie; zoals hij in werkelijkheid ook wel eens zal hebben gedaan.

A:

Fosca legt grote nadruk op de psychologische spanning juist in het duel tussen Raskolnikov en Porphyr. Hij had hetzelfde kunnen zeggen van de *Karamazovs*, dat eerst veertien jaar later verscheen, in 1880, maar waarin Dostojevsky, ondanks alles wat erover beweerd is, geen enkele concessie méér gedaan heeft aan het detective-verhaal. Het grappige is alleen dat de eerste franse bewerkers van dit boek een bijna compleet detective-verhaal ervan gemaakt hebben door de moordenaar onbekend te houden, een vrijpostigheid die door de latere vertalingen is teniet gedaan. Voor de aardigheid heeft Fosca ech-

ter het moordgegeven van *Schuld en Boete* behandeld zoals het in een detective-verhaal zou hebben gestaan en komt dan tot de trieste overtuiging dat Raskolnikov in minder dan geen tijd gearresteerd had moeten zijn. Dostojevsky vergist zich bovendien in de etages van het huis waarin de moord plaatshad; zodat je gelijk krijgt wat betreft de aandacht van schrijvers die geheel opgeslokt zijn door de psychologie. Een andere aardige passage bij Fosca, die ik je aanbeveel, is die waarin hij het charlatanisme van Dupin aantoont door te zeggen dat het staaltje van gedachtenlezerij waarmee Dupin zijn vriend en biograaf verbluft, volmaakt getruqueerd is, want dat je - en dan volgt een nieuwe lezing van Fosca zelf - die gedachten op honderd verschillende manieren had kunnen interpreteren.

B:

Ik heb er nooit aan getwijfeld. Waar men al niet toe komt, als men dit genre te serieus opvat! Maar ik ken iemand die Mrs Baker Eddy's *Key to the Scriptures* wilde ontmaskeren als *niet* te zijn de enige uitleg van de Bijbel, en die zich hals over kop begaf in een complete concurrerende christian science...

A:

Fosca heeft ander moois: bijv. dat Poe zich ijselijk in de vingers heeft gesneden toen hij het lijk van Marie Rogêt een stuk rok driemaal om het middel wond, wat, na precieze berekening, haar eigen lengte zou brengen op 4 meter. Dat Poe aan zulk detective-werk niet heeft gedacht! En toch, er is niets tegen in te brengen. De fouten van Holmes zijn al vaak gesignaleerd, de heer Fosca vindt er nog een paar... Maar terug naar mijn lijstje. Van 1868 is *The Moonstone* van Wilkie Collins, waar Dorothy Sayers met zoveel eerbied over schrijft, en dat ook door anderen tot de beste detective-verhalen wordt gerekend. Er komt een bewonderenswaardige vrouwenfiguur in voor: Rachel Verinder, bewonderenswaardiger, naar het schijnt, waar het een zo deugdzame, edele vrouw is; en sommige stukken doen denken aan Conan Doyle's *Sign of Four*; maar het werk van de detective, Sergeant Cuff, is maar zozo. Fosca noemt, in tegenstelling met miss Sayers, het boek voor onze smaak ‘eindeloos gerekt’, en ik moet zeggen dat ik, die

met plezier *The Woman in White* las, hem niet anders dan gelijk geven kan. Las jij het ooit?

B:

Ik herinner me dat ik het nu tweemaal geprobeerd heb met deze ‘classic of detective-fiction’. Ik ben tweemaal teleurgesteld uitgescheden. Misschien hebben we ons toch niet genoeg overgegeven aan de psychologie erin...

A:

Spot niet; het is daarmee in onze moderne literatuur vaak heel wat erger. In 1869 gaf Gaboriau zijn meesterwerk, *Monsieur Lecoq*.

B:

Tenminste het eerste deel ervan. Het tweede, waarin Lecoq niet voorkomt, is eigenlijk een beproeving. Zodra je belangstelling voor het detective-werk wordt uitgeschakeld, worden de banaliteiten van deze feuilleton-stijl wel erg hinderlijk. Maar het onderzoek van Lecoq in het eerste deel is zeker het beste, tot op Holmes gerealiseerd. Zijn we nu bij Holmes?

A:

Nog even geduld. In 1870 verscheen van de gestorven Dickens *The Mystery of Edwin Drood*, een mysterie dat het meest van een detective-verhaal is blijven behouden in Dickens' werk, omdat het onopgelost bleef; ook Poe was er niet meer om het op te lossen. Van 1878 is dan *The Leavenworth Case* van Anne K. Green, eigenlijk alleen nog bekend omdat het tussen Wilkie Collins en Conan Doyle verscheen en omdat de politicus Baldwin het eens op een banket heeft aangeprezen. Als klassiekheid taaiheid betekent, dan is dit boek volop een ‘classic’; overigens is het maar een half detective-verhaal, of moeten we zeggen: een halfverdronken detective-verhaal, en de detective erin, die ook alleen maar half in zijn rol is, behoort tot de snelst-vergeetbare. Je theorie dat de detective de centrale figuur behoort te zijn en als zodanig opmerkelijk, heeft Anne Green althans niet al te best ingezien en als vertelster is zij minder dan middelmatig. Toch heeft zij sindsdien hopen detective-mysteries in roman gebracht. Vanaf 1884 verschenen de dunne boekjes - het schijnt dat ze in Amerika ‘dime-novels’ heetten - van Nick Carter; de schrijver van deze eerste reeks moet John Russell Coryell geheten hebben en een journalist-ex-consul zijn geweest. Over Nick Carter hoe-

ven we niet te praten; hij was toen waarschijnlijk al precies als nu: knuisten, revolvers en honderdmaal te veel geluk. Van meer belang is dat in 1882 Stevenson zijn *New Arabian Nights* uitgaf, waaraan het detective-verhaal een zoveel hogere fantasie dankte - Conan Doyle in sommige verhalen al niet minder dan Chesterton, - terwijl zijn *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* van 1886 is. Dit verhaal, waarvan de fantasie bij die van de *New Arabian Nights* aansluit, al mag de betekenis ervan, de dubbelnatuur-theorie, dan ook 'dieper' zijn, is anderzijds geschreven als een volmaakt detective-verhaal inderdaad, met Henry Jekyll's bekentenis aan het eind en het mysterie dat, hoe buitennatuurlijk dan ook opgelost, tot zolang heersen blijft. En ook de sfeer, de manier om kort en precies donkere straten en huizen op te roepen, dat wat men later in Holmes' Londen en Bakerstreet zou vinden, leeft hier reeds volmaakt. Conan Doyle moet het met bewondering gelezen hebben en waar hij zelf erkend heeft hoeveel hij, behalve aan Poe, aan Stevenson dankte, is het niet te stout om te veronderstellen dat deze verhaaltrant zijn invloed had op de eerste Holmessen. Want in 1887 komt dan de eerste Sherlock Holmes, *A Study in Scarlet.* Wat een datum, wat een datum voor de historici van het genre! In hetzelfde jaar *The Mystery of a Hansom Cab* van Fergus Hume, dat nauwelijks minder insloeg, uit Australië geïmporteerd en geheel onafhankelijk van Conan Doyle, ouderwetser en rommeliger geschreven, met een dubbelgangermotief alweer, hoewel het hier niet precies ging om dubbelgangers maar om twee heren die voldoende op elkaar leken. In 1889 *The Sign of Four*, onze onvolprezen 'Agra-schat', tegelijk met *The Picture of Dorian Gray* voor *Lippincott's Magazine* geschreven, zoals iedereen nu weet. Vanaf 1891 verscheen in de *Strand Magazine* de eerste reeks korte verhalen, *Adventures of Sherlock Holmes*, vanaf 1893 de tweede reeks, *Memoirs of Sherlock Holmes*, alles geïllustreerd door Sidney Paget. Het is of alleen Sidney Paget nog maar ontbrak om Holmes zijn onvergetelijke vorm te geven. In 1895 treedt de eerste imitator van Holmes al op, de Martin

Hewitt van Arthur Morrison, die ik nooit heb kunnen appreciëren. De beroemdste van al deze epigonen is natuurlijk Dr Thorndyke van Austin Freeman geworden, maar wat al bleke broeders, bij Holmes vergeleken.

B:

Inderdaad; al was het alleen door deze vergelijking, dan zou je zien dat Holmes recht had te bestaan na Dupin en Lecoq, maar dat hij eigenlijk al het recht verijdeld had van *zijn* navolgers.

A:

De werkelijke, complete, grote detective is geboren. Het heeft haast een halve eeuw geduurd eer hij tot volle wasdom zou komen: 1841-1887. Er zijn een goede twintig jaar tussen Dupin en Lecoq, twintig tussen Lecoq en Holmes.

B:

Wat een verbijsterende traagheid. Als je dat vergelijkt met het tempo waarin hun naneven elkaar van het podium dringen om ons hun kunsten te vertonen! Ook hier nu overbevolking en het probleem van collectiviteit, met de vakvereniging in het vooruitzicht en de rotary, bestaande uit Crime-, Detection- en Detective-Story-Clubs, welig tierende. En de volkswijsheid omtrent ‘fabrikaat van vóór de oorlog’ gaat ook hier op: de langzaam-voortgebrachte, ook individueel afgezonderde detectives van vroeger staan in de literatuur - al is het dan de literatuur van deze speciale branche - heel wat beter overeind dan de soms toch amusante schaakspel-automaten van later. Niemand minder dan Chesterton heeft gezegd dat Sherlock Holmes de enige geslaagde mythe was van de 19e eeuw; en men gelooft inderdaad aan hem als aan een mythe; er hoeft dus geen sprake te zijn van de fameuze derde dimensie die de ware literatuurkenner aan de personages zoekt die hij ‘erkennen’ zal; Holmes is volop levend in twee dimensies: pittoresk, kleurig, geschakeerd zelfs, maar zonder diepte - elastisch woord, dat in dit geval in ieder opzicht voldoet.

A:

Men kan even goed en even slecht psychologiseren bij Holmes als bij Siegfried of Lancelot. De detective, meent Fosca, vervangt voor de smaak en het bewustzijn van de moderne lezer, de ridder en diens rol voor de middeleeuwer in zijn ‘questen’ tegen het kwaad.

B:

Zeer juist; maar ik blijf erbij, hij is niet ridder alleen, bevechter van draken en slechtaards, hij is ook tovenaar, bezweerder van demonen, opruimer van giftige sferen die zonder hem het moordboek zoveel minder bewoonbaar zouden maken. Hij is niet alleen Lancelot, maar ook Merlijn; Prospero, zoals ik vroeger zei; althans wanneer hij een echte detective is, niet alleen zonder vrees of blaam, maar uitgeslapen in het vak. En dat is dan nog niet alles, inderdaad; hij moet ook nog door zijn auteur gemaakt zijn met liefde en overtuiging. De kamer van Holmes in Baker Street moge ook 'mythologisch' zijn, ze is tevens een literaire realiteit. Men kan zich het Londen van de victoriaanse tijd niet voor de geest roepen zonder, bewust of onbewust, de kamers van Holmes erin te betrekken...

A:

Zoiets is meer gezegd, en onze Fosca komt er zelfs tegenop, dat wil zeggen: hij geeft het toe, maar gelooft verder niet aan enig evocerend vermogen bij Conan Doyle, die volgens hem vrij 'plat' schrijft en alleen maar vertellen kan. Ik weet niet of dit een lans is die hij eigenlijk breekt voor latere auteurs, maar - tenzij hij Conan Doyle alleen in de inderdaad zeer 'platte' franse vertalingen las - het is nagenoeg nonsens. Zeggen dat iemand niet evoceren kan, maar toegeven dat het resultaat volkomen bereikt is, lijkt mij van een logica waar een expert in detective-romans zich voor schamen moest. De londense mist, de cabs en de Thames daarin, de underground en dergelijke requisieten, zijn eindeloos in detective-verhalen en elders toegepast; zelden zó adequaat, zo volmaakt harmoniserend met de drama's waarin zij een rol moeten spelen, als bij Holmes. Zelden heeft het landschap groter aandeel gehad in een dramatisch verhaal dan in *The Hound of the Baskervilles.* Men zal misschien zeggen dat ook de hollandse detective-auteur Ivans hele aardige effecten heeft bereikt met de decors waarin hij zijn Geoffrey Gill laat optreden, zijn eigen vacantie-herinneringen en zo, maar er is een verschil: bij Ivans is het landschap een soort tegenwicht, een opluchting voor het drama, bij Holmes werkt alles samen tot één sfeer. En een hol-

lands auteur schijnt nu eenmaal niet te kunnen ontsnappen aan de gezelligheid van het familieverhaal; zo zien we dus Geoffrey Gill zich steeds knusser als gentleman gedragen in den huize Hendriks en tot in de kennissenkring van deze hollandse Watson.

B:

Ik heb iemand horen zeggen dat Mr Hendriks verdiende bestudeerd te worden als het portret van de gemiddelde Hollander, en er is veel van waar: misschien is dàt wel de grootste 'bereiking' van onze veelverspreide Ivans... Maar het is zeker, na Holmes gelooft men in geen enkele detective meer zózeer: Gill en Hendriks zijn ook maar hollandse kopieën van het Holmes-Watson-duo. En alle nakomers - epigonen of varianten - zijn, hoe pittoresk, zonderling, geschminkt ook, in een al te duidelijke rol: het precies vooruitbepaalde emplooi van detective in een steeds scherper omschreven spel; zijn, op hun best, *toneel*personages. Men kan één uitzondering maken, voor degeen die althans met het meeste literaire talent werd voortgebracht: Chesterton's Father Brown, maar de detective-verhalen van Chesterton zijn gewild en bewust fantastisch, paradoxaal, - *The Man who was Thursday* is juist eigenlijk géén detective-verhaal, en Father Brown aanvaardt men alleen volkomen in de chestertoniaanse sfeer: ongeveer als een elf. Men zou dus kunnen zeggen dat Conan Doyle vrijwel onbewust in Holmes de mythe realiseerde die Chesterton door zijn te grote bewustheid voor Father Brown verijdelde.

A:

Maar nu iets grappigs, een datum die zeer curieus is. In 1891, dus nog maar vier jaar na de geboorte van Holmes, en vier jaar vóór zijn eerste imitaties, krijgt de grote detective een gevoelige stoot van Zangwill, de ghetto-beschrijver, in een verhaal dat ik overigens niet bewonder, *The Big Bow Mystery.* De grote detective wordt hierin prijsgegeven, zoals je weet, in zoverre dat hij zelf de moordenaar kan zijn. Wat een stoute inval, hè: er was eens een detective die niet meer slimmer wou zijn dan de moordenaar, maar ongeëvenaard knap *als* moordenaar; en zie, hij pleegde de volmaakte moord. Als vondst is *The Big Bow Mystery* een van de treffendste geweest in het

genre, maar in 1891 al - tussen de *Adventures* en *Memoirs* van Holmes door - de heldenverering waar jij van sprak zo paradoxaal te bejegenen, verdient haast nog meer bewondering.

B:

Jawel, maar vooral als je uit het oog verliest dat Zangwill doodgewoon gedacht kan hebben aan alle voorvaders van de agent double en de bekeerde galeiboef, te beginnen met Vidocq. Met Vidocq voor ogen de argeloze bewonderaars van Holmes te torpederen, is weer zó geweldig niet als prestatie. En Conan Doyle zelf houdt ons telkens voor dat Holmes ook een pracht van een misdadiger had kunnen zijn, maar... dat is het nu juist, hij begaat géén misdaad. Binnen de historie van het detective-verhaal is *The Big Bow Mystery* dus een hoogst originele vondst, dat staat vast.

A:

In 1895 verscheen van zekere M.P. Shiel, van wie ik verder niets weet, een klein boekje, *Prince Zaleski* (een 'trilogie' noemt Dorothy Sayers het, omdat het bestaat uit drie korte verhalen), dat met veel eer genoemd wordt door de historici die ons nu bezighouden. In de eerste plaats is Zaleski de eerste stilzittende detective na de Dupin van *Marie Rogêt*, de man die de problemen oplost zonder zijn eigen kamer te verlaten; behalve in het derde verhaal, zegt miss Sayers, en terecht, want wat hij dan allemaal doormaakt is om kippenvel van te krijgen. Verder leeft hij inderdaad op een sofa, in een uitdragerswinkel van kunstvoorwerpen die ook bij schrijvers als Couperus doorgaat voor het summum van artistieke verfijning. Ook de stijl van deze auteur vergt enige aandacht: volgens miss Sayers heeft hij soms volkomen het accent van Poe, terwijl zijn fantasie doet denken aan die van Chesterton; volgens Fosca, die het voor mijn gevoel weer juister ziet, lijkt dit boek het product van een samenwerking tussen Ponson du Terrail en Jean Lorrain. Ik heb zo'n idee dat je het nooit lezen zal, en wil je er dus iets meer van vertellen. Het eerste verhaal, *The Race of Orven* getiteld, is als een mislukt probeersel, drakerig en kinderachtig; het is of de auteur niet goed geweten heeft of hij een parodie wilde schrijven of niet. Het tweede, *The Stone of*

the Edmundsbury Monks, is als het prototype van die mysterieuze duels met magische Oosterlingen die Conan Doyle ook zo voortreffelijk heeft beoefend, en met een oplossing, zo paradoxaal en verrassend, dat men begrijpt waarom Dorothy Sayers aan Chesterton gedacht heeft. Het derde, *The S.S.*, is misschien nog het meest fantastische, heeft weer iets van de *New Arabian Nights* van Stevenson, *The Suicide-Club* bijv. Misschien trekt dit grappige boekje, dat zo klein en los in de detective-productie kwam te staan, je nu toch wel aan? Het heeft het voordeel dat het in één middag kan worden verorberd.

B:

Ondanks de bizantijnse opmaak. Maar eigenlijk is het misschien toch een snertboekje?

A:

Eigenlijk wel, ja. Maar pas op, laat ons dan ook niet vergeten dat we *eigenlijk* voortdurend op glibberig terrein zijn. Goed, in heel wat gewoner proza weer is het volgende boek op mijn lijst: *Raffles* van Hornung, 1899. Ik weet niet of je voor deze tegenhanger van Holmes' avonturen, deze korte verhalen over een gentleman-inbreker voelt; ik voor mij heb ze wel aardig gevonden. Raffles is een omgedraaide Holmes, maar die toch ook zijn Watson heeft. Bij Conan Doyle vergeleken zijn deze verhalen wat bleek, maar Raffles verdient al een zekere consideratie omdat hij zeven jaar vooruitloopt op Arsène Lupin. En ofschoon Holmes zich vooraf ook weleens aan ongeoorloofde onderzoekingen overgaf, meen ik, er is misschien toch weer invloed van Raffles op hem waar te nemen wanneer hij zelf tot inbraak overgaat, als in het verhaal van *Charles Augustus Milverton*, weet je wel? Van 1902 is het boek dat jij mij indertijd met zoveel warmte aanraadde en dat inderdaad toch wel het meesterwerk van Holmes is, het beste onder het beste: *The Hound of the Baskervilles.* Van 1905 de nieuwe serie korte avonturen, *The Return of Sherlock Holmes.*

B:

De laatste werkelijk goede.

A:

Ja, wat volgt wordt, op een enkele uitzondering na, steeds slechter. De verhalen die in 1917 in *His Last Bow* gebundeld werden; de boeiende repliek op *A Study in Scarlet* die *The*

Valley of Fear heet, maar waarin de avonturen van de Pinkerton-man Mac Murdo in Amerika het aandeel van Holmes ver overtreffen; en dan de complete imitatie-van-zichzelf in de laatste reeks korte verhalen van 1927, *The Case-Book of Sherlock Holmes*. Deze verschijningen hoeft men eigenlijk niet te onderscheiden van de massa-productie sinds 1900; het is de grote naam van Holmes nog, maar de figuur zelf schijnt te bezwijken onder de hem aangedane concurrentie. De veteraan Conan Doyle moet met zekere ongerustheid al de 'comingmen' hebben gadegeslagen die hem waarschijnlijk hun boeken zonden met de meest vererende opdrachten erin.

B:

Is het zo? Zijn we niet onbillijk? Natuurlijk heb ik precies dezelfde indruk. Conan Doyle zegt: 'Als je mijn verhalen in omgekeerde volgorde had gelezen, zou je de latere *niet* slechter hebben gevonden dan de eerste'. Wij antwoorden: 'Je vergist je, en het valt nu eenmaal niet goed te praten dat de latere verhalen kopieën zijn, bijna namaak van de eerste'. Maar dan zouden we daarbij ook de tijd in aanmerking moeten nemen, niet alleen waarin Conan Doyle zijn verhalen schreef, maar waarin wij ze lazen. Wij waren heel wat minder blasé toen we de oudere verhalen ontmoetten. En *wij* kunnen evenmin de latere verhalen lezen, alsof ze de oudere waren. Ik vraag me soms af of wij toch geen ongelijk hebben: zou Holmes misschien toch *niet* zoveel beter zijn dan de Poirots en Colonel Gore's en wie-al-niet van later? Natuurlijk, de oorspronkelijkheid telt mee. Maar de 'formule' voor Holmes was, zo beschouwd, eigenlijk compleet geleverd door Poe, en Dupin had zelfs ook al een Watson...

A:

Ja, ik kan je precies volgen. En toch is het onzin. Holmes *is* als figuur, als detective, completer, rijker dan Dupin; met één voorbeeld alweer: *The Hound of the Baskervilles* is als detective-schrijversprestatie groter - groter 'bereiking', als je de grotere originaliteit van Poe eenmaal hebt toegegeven - dan *The Murders of the Rue Morgue.* En zelfs de fantasie om de helhond is poëtischer, rijker geworden dan de bizarrerie van de orang-oetan als moordenaar. Maar dat laten we buiten be-

schouwing. Als we Holmes met Holmes vergelijken, moeten we in de eerste verhalen misschien een paar dingen laten vervallen, waarin Holmes eigenlijk niet optreedt en als detective-werk niets van belang verricht, en die ons alleen bijblijven om hun sfeer van verschrikking, zoals *The Five Orange Pips* en *The Engineer's Thumb.* Maar een verhaal dat om zijn mysterie èn om het detective-werk èn om de vertelkunst èn om de sfeer van verschrikking volkomen geslaagd is als *The Speckled Band*, heeft Conan Doyle later alleen nog maar kunnen parodiëren in *The Creeping Man* bijv. Toppunten als *The Red-Headed League, The Man with the Twisted Lip*, *The Reigate Squires, The Musgrave Ritual*, *The Naval Treaty* en de beste verhalen uit de *Return*, heeft hij in zijn laatste twee bundels toch nooit meer geëvenaard. Lorren als het verhaal dat zijn titel aan de bundel *His Last Bow* heeft overgedragen, of als het walgelijk getruqueerde *The Dying Detective* laat ik buiten beschouwing, maar zelfs de beste prestaties van later, als *The Devil's Foot, The Red Circle, The Bruce Partington Plans* en *The Disappearance of Lady Frances Carfax* halen nog maar net het goede peil. Een 'thriller' als *The Sussex Vampire* is overdreven, zelfs voor iemand die compleet meedoet met *The Speckled Band.* En toch is je bedenking in principe niet onjuist, en als wij billijk willen zijn, moeten we ons in de eerste plaats afvragen hoe we er zelf langzamerhand tegenover zijn komen te staan. Onze huid is nu murw van bijna een eeuw detective-productie.

B:

Ik heb tenminste bij mijzelf waargenomen dat ik nooit meer iets werkelijk goeds... zelfs maar verwacht. Tegenwoordig, nu het een rage is om omnibus-volumes te verslinden, kan ik juist de detective-omnibus het minst genieten; die van de 'creepy stories' heeft bijv. heel wat meer vat op me. Dit zegt niets voor de 'creepy stories' op zichzelf, en ik wil zelfs niet eens beweren dat voor ons, geblaseerden, het onopgeloste mysterie van het fantoom meer charme *blijft* bezitten dan de steeds meer kruisraadselachtige oplossinkjes door onuitstaanbaar leukige detectives die soms op elkaar lijken als knappe

verkopers uit de *Bon Marché.* Ik neem aan dat ik zelf frisser sta tegenover het spookverhaal dan tegenover het andere. Ik las onlangs nog een boek dat ook als ‘classic’ wordt aangeprezen, *The Red House Mystery* van Milne; met een detective erin die de voorloper schijnt te zijn van de anglo-amerikaanse jeune-premier-detective, de leuke sportieve jonge man, op en top amateur enz., die hier Anthony Gillingham heet. Ik vond er eigenlijk niets aan. Wat al een onuitstaanbare knulletjes heb ik nu grapjes horen maken in de stijl van Wilde om hun schaak- en kruisraadseltrucjes te kruiden: Reggie Fortune en Philo Vance, en Roger Sheringham, en zelfs de Lord Peter Wimsey van Dorothy Sayers. De lucht van het beestje stoot me al af voor het gekwekt heeft. Je zou ook een studie kunnen schrijven over de ‘dashing’ jonge amateur-detective als steunpilaar van ‘Britain's society-talk’.

A:

Ik merk dat ik je niet bepaald aanmoedig met mijn nieuwe gidsje. Zal ik het nog wel voor je achterlaten?

B:

Ja, en je lijst. Als ik met de gids alleen ben, vind ik er misschien toch enige vreugde in. En als je met je lijst klaar bent, zou ik die rustig willen overkijken. Al die titels vooral, die niet meer zijn dan stralende ‘zijlichten’...

A:

Goed, dus achterlaten. Maar ik kom erop terug, want ik moet ze ook voor mezelf nog aanvullen; allerlei data ontbreken me nog. Kijk voor jezelf en wees *mij* weer een voorlichting als ik terugkom; ik wil er wel met je om lachen, maar tegelijk is het me toch heilige ernst, dat zie je. Heiliger misschien nog dan het jou was toen je me inwijdde.

Derde dialoog

A:

En?

B:

Ja.

A:

Het heeft zijn uitwerking niet gemist?

B:

Het heeft gepakt. Je hebt er me weer aan gekregen. Aan dit onzalige tijdverdrijf, aanfluiting van alle goede literatuur. Ik weet er weer alles van. En natuurlijk heb ik er toch weer in gebeten alsof ik naar niets hongerde dan naar dit. Ik heb weer nieuwe dingen besteld, onderzocht, in de maand dat ik je niet zag, en ben dus bereid met je te worstelen.

A:

Zacht wat, zacht wat. Vergeet niet: jij bent mijn eerste gids geweest op dit slechte pad.

B:

Maar jij hebt me weer alles moeten vertellen, toen je laatst hier was. Ik was innig beschaamd. Maar nu, zie naar de verslonden boeken om me heen. Neem je lijstje terug, dat ik uit het hoofd heb geleerd.

A:

Dank. Wat er nog aan ontbreekt, heb ik nu. Maar help me liever, inplaats van me te willen overtroeven. Je hebt altijd gezegd dat er geen detective-verhaal was zonder detective als centrale figuur. Ik voel alles voor die opvatting. Ik zou alleen willen dat je me hielp de juistheid ervan te toetsen aan alle varianten.

B:

Wat bedoel je met ‘varianten’?

A:

In het gewone detective-verhaal, nietwaar, het volmaakte proto-type, zullen we zeggen, kan je een lijn trekken: van de bekende (en liefst grote) detective door het mysterie heen naar de onbekende moordenaar, naar X. Als X een beetje behoorlijk uitkomt, zijn we blij; *waren* we blij, vóór we zo verwend en verward werden dat het eigenlijk nooit meer goed was voor ons. Nu zijn we kwaad als X onwaarschijnlijk is; als X wel

waarschijnlijk is, maar daarmee het mysterie niets meer waard; als X èn mysterie bevredigend zijn, maar eigenlijk niets verrassends hebben; want zelfs als we niet met het speuren meedoen, als we ons best doen onze eigen deduceerkunsten te vergeten, zijn we intuïtief bezig geweest, en het intuïtief geraden te hebben vervult ons niet meer met trots, integendeel - het is het beste bewijs dat we onze tijd verdaan hebben aan iets minderwaardigs. We zijn teleurgesteld als de auteur nog net eenvoudig genoeg bleef om door ons te worden ingehaald of voorvoeld. Hij moet ons bedriegen, hoe dan ook; als hij het niet meer kan, waarom schrijft *hij* dan detective-romans en wij niet? En hij doèt het; met alle middelen die hem nog ten dienste staan. En wij zijn positief kwaad; wij bevitten hem over de belachelijkheid van zijn zogenaamde slimheid, wij klagen erover dat hij geen 'fair play' meer heeft gespeeld, of nog maar net. Maar *wij* hebben ongelijk; al het ongelijk van een overladen maag. Wij moesten ons purgeren, en ons als de kinderkens opnieuw kunnen zetten aan de eerste Sherlock Holmes.

B:

Neen. Wij moesten als de kinderkens onze eerste ontmoeting kunnen hebben met de nieuwste snufjes van nu. De *spelletjes* van nu. De detective-roman is een detective-spelletje geworden; kijk maar naar deze twee dossiers van Dennis Wheatley. En naar dit kreng: *Photocrimes* van Horton en Pembroke. *Be your own detective* - want daar krijg je *rich inward glows* van; los deze sommetjes op in aanschouwelijk onderwijs, want het is *moral degradation* als je achterin kijkt. Je kunt beloond worden met 26 goede oplossingen, en dat is: *26 separate triumphs over the slower-witted members of your family*, office *or club.* Kijk wat je kijken kunt naar de inktvingers van een heer op plaatje 3 en naar een half opgebrande kaars op 11, die niet verder geslonken is op 17. Als je de eerste zes problemen in een kwartier oplost ben je geschikt voor detective-sergeant, de volgende zes maken je tot inspecteur, de laatste stellen je gelijk met de *Big Five.* Onnodig je te zeggen dat ik me stante pede in de morele degradatie heb begeven. Is het niet precies: 'Een boer verkoopt 2 varkens voor zoveel en

zoveel, als hij nu 3 geiten koopt voor zoveel, zoveel en zoveel en daarna een varken cadeau krijgt, voor hoeveel moet hij dit verkopen om een winst te maken van zoveel?' Ik heb nooit genoeg aan die boer geloofd om me voor de lotgevallen van zijn vee te interesseren; en alle fotoreeksen met echte mensen erop geven mij even weinig vlees voor deze probleempjes. Hier is het embryo van het detective-verhaal met personages in één dimensie. Vanwaar dit infantilisme uit zogenaamde oververfijning; hoe zijn we hiertoe geraakt, och arme?

A:

We kunnen erover praten 'ons beider kennis 'tsamenvoegend'. Dan compromitteren we ons niet, en we genieten van onze geleerdheid, alsof niemand ons had kunnen verbeteren.

B:

Begin. Laat ons methodisch alle trucs en noviteiten de revue laten passeren. We hadden eerst: X is de moordenaar, de detective zoekt X; het 'volmaakte proto-type', zei je. Dan krijgen we?

A:

Bijv. de detective is de moordenaar.

B:

Ja, *The Big Bow Mystery.* En *Le Mystère de la Chambre Jaune*; of neen, dat is onjuist, die detective is *de* detective niet, het is de rivaliserende. Larsan, de officiële politieman is in werkelijkheid de aartsschurk Ballmeyer, en wordt tweemaal verslagen, als schurk (dat spreekt vanzelf) èn als rivaliserende politieman, door de *ware* detective, de amateur, die hier al een reporter is: door Ballmeyer fils gezegd Rouletabille. Maar dit is eigenlijk de eerste complicatie uitgewerkt. Eerste complicatie: de detective, op zoek naar X, wordt in de ontrafeling van het mysterie dat naar X voert belemmerd door een al-of-niet jaloerse rivaal, die een verkeerde interpretatie van het mysterie levert - natuurlijk alles tenslotte ad majorem gloriam van *de* detective. Uitwerking hiervan: de rivaal is niet alleen dom of jaloers, maar tevens de misdadiger, X. Geen wonder dus als hij de detective zoekt te belemmeren met een verkeerde oplossing. Eigenlijk erg aardig, deze doodgewone logica, die naar zo'n vondstje leidt.

A:

De rivaliserende speurder kon dus X zijn. Trouvaille. En meteen zijn we op een nieuwe baan: als de halve vriend van de

detective X kan zijn, waarom dan niet de stap gedaan naar zijn hele vriend, naar zijn Watson?

B:

En je krijgt: de Watson is X. Gek genoeg zie ik daar niet meteen een voorbeeld van, hoewel het tot in seriefilms is voorgekomen. Daar is natuurlijk ook *The Murder of Roger Ackroyd*, het zogenaamde meesterwerk; maar daarin is de Watson toch al geen echte Watson, maar een remplaçant-Watson, en bovendien is het al veel ingewikkelder, al van een 'meer gevorderd' type.

A:

Ik heb altijd een detective-verhaal willen schrijven, of liever nog een toneelstuk, met een verrassende Watson erin. Ongeveer zo. Een fameuze geldman krijgt dreigbrieven, wordt bang, ontmoet de Watson, hoort door deze van de grote detective. Hij gaat naar hem toe, laat zich door hem bewaken. De detective komt in zijn huis, bewaakt hem, de dreigbrieven gaan voort, komen vanonder alle bloempotten tevoorschijn. De grote detective voelt zich geridiculiseerd, wordt humeurig tegen de Watson, die er natuurlijk steeds bij is, spant zich tot het uiterste in. Gevolg? De bedreigde geldman wordt, precies als aangekondigd, onder zijn handen weggemoord. Laat ons zeggen dat dit alles twee acten in beslag heeft genomen; in de derde acte zien we dan de detective de strijd verder aanbinden tegen het mysterie en de macht van X. Hij wordt nogmaals overtroefd - in omstandigheden die ik nu niet weet, maar die je natuurlijk zo smakelijk mogelijk moet zien te maken. In de vierde acte is de ontknoping onvermijdelijk. De detective legt een valstrik; X loopt er niet in. De detective grijpt zich dan bij het haar, roept zijn Watson vlak bij zich, deduceert alles over en na, zegt dan: 'Maar wie, maar *wie* kan het hebben gedaan? Behalve dit spook, zijn alleen nog maar jij en ik in de mogelijkheid geweest, het te doen. Dus wáár zit het spook?' En de Watson antwoordt doodkalm: 'Dat is ook zo, alleen jij of ik kan het nog hebben gedaan. En ik weet van mijzelf dat ik het niet heb gedaan. Jij moet het dus hebben gedaan'. De detective lacht. Maar de Watson, even rustig, legt hem nu op zijn beurt uit hoe de vork in de steel zit, geeft een proeve van logi-

ca die de detective finaal van de sokken slaat. De detective heeft 3½ acte lang de explicaties gegeven aan de Watson, die ze als een behoorlijke Watson heeft aangehoord, zonder één hint van grotere slimheid. Maar in deze laatste halve acte keert de Watson de rolletjes om, maakt van zichzelf *de* detective en van de detective Watson en X.

B:

Alleraardigst. Hoewel natuurlijk wat gezocht. Maar alles is tegenwoordig gezocht, dus... Alleen dat de detective de moordenaar is, dat blijft Zangwill nagedaan.

A:

Neen, het nieuwe, voor zover ik weet, is dat de Watson de echte speurder blijkt te zijn. Dat de detective, *de* ware zelfs, allang vrijgegeven is als moordenaar, wist iedere Edgar Wallace. We springen over op een nieuwe baan. Als de Watson en de detective de moordenaar kunnen zijn, waarom het slachtoffer ook niet? Een beetje moeilijk om het uit te voeren, maar de goede detective-auteur staat voor niets. Alzo: het slachtoffer zij de moordenaar. Ken je een voorbeeld?

B:

Daar is *Trent's Last Case* van Bentley, het boek dat ik na *The Hound of the Baskervilles* misschien wel het hoogste stel als detective-verhaal. Goed geschreven, zeer intelligent, een beetje paradoxaal zonder dat de prestatie erdoor geschaad wordt. Merk op dat het telkens geroemd wordt ook, omdat er een liefdesgeschiedenis in verwerkt wordt, omdat de detective in persoon verliefd wordt - ergste van alle incorrectheden voor een detective! - zonder dat de prestatie eronder lijdt. Ik mag Philip Trent ook, de detective, al is hij reeds de geestige knappe man die door al die praatjesmakende idiootjes zal worden gevolgd, en al is hij eigenlijk een detective die wel de nog slechtere interpretatie van zijn rivaal overtroeft, maar zelf ook een verkeerde oplossing geeft. De zaak *viel* niet op te lossen, zelfs niet door een zo superieure geest, zegt de paradoxale auteur. Want hierna komt de bekentenis van de verdachte, en deze bekent alles: het slachtoffer heeft zich doodgeschoten om hem, verdachte, aan de galg te krijgen; om wraak te nemen na zijn dood, en na alle voorzorgsmaatregelen te hebben getroffen waardoor de verdachte hopeloos verdacht moest blij-

ven. Maar de verdachte kreeg het door, vocht tegen het fatum, tegen het slachtoffer, dat tevens X was, de *ware* misdadiger, vocht zo goed dat hij alleen nog maar verdacht bleef voor de superieure geest van Trent. Een meesterwerk; en hier is het paradoxale idee van het slachtoffer = de moordenaar eigenlijk aanwezig. Maar die wraak van over het graf bleef onwaarschijnlijk, en de schrijver wilde zijn laatste waarheid nogmaals verpletteren. De man die zichzelf vermoorden wou, wordt dan tòch door een ander vermoord. En de man die de werkelijklaatste bekentenis doet, de daadwerkelijke X dus, is toch iemand geweest die van het begin af in het verhaal was, die men in het begin zelfs al een beetje verdacht had, die zo verdacht had gedaan dat men hem wel niet meer verdenken zou - of... *nu* misschien juist weer wel?

A:

Het is jammer dat deze Bentley, vriend van Chesterton, die in 1913 dit ene boek schreef en daarna zolang alle aanbiedingen heeft afgeslagen om een tweede te schrijven, zich onlangs zo vergeten heeft dat hij, zelf seniel misschien en in samenwerking met een reiziger in wijnen of zoiets, het door een volmaakt lor heeft laten volgen: *Trent's Own Case.* Arme Trent! We hadden er ons zo mee verzoend dat zijn ‘last case’ ook zijn ‘one and only’ was.

B:

Er bestaan natuurlijk boeken waarin het slachtoffer er wel in slaagt de misdadiger te zijn. De wraak van over het graf is een te geliefd thema om hier te ontbreken. Wat komt dan? Dat het slachtoffer geen slachtoffer is; dat er dus ook geen misdadiger en geen moord is. Dat kan haast alleen als grap, maar de grap kan sinister zijn, en hoe dan ook, het zogenaamde slachtoffer wordt dan toch weer X. Als voorbeeld staat me geen ander voor de geest dan *De Moord in den Trein* van onze landgenoot Heyermans, half kluchtig maar boeiend detective-verhaal. Dan zijn er natuurlijk boeken met echte moorden, althans doden, maar zonder werkelijke moordenaar; bijv. een moeras, of een unheimisch huis, heeft het gedaan. Ik geloof dat iets dergelijks de oplossing is van het overigens slechte *Moord* van onze andere landgenoot Defresne. Tenslotte

hoort een dergelijk boek in een categorie die vrij banaal is, die van: de gesupposeerde moord is een zelfmoord geweest. Omgekeerde van het nog banaler: de gesupposeerde zelfmoord was moord. Daartussenin: de zelfmoordenaar die door de wil van een ander tot zelfmoord gedreven werd; zelfmoord bewezen, maar toch is er een X, en die X is tenslotte nòg moordenaar. Al deze mogelijkheden waren nooit zo bijzonder verrassend. Een ongeluk als oplossing van een gesupposeerde moord is helemaal onbevredigend, dat wil zeggen: zou genie vereisen om aanvaardbaar te zijn. Zoiets zou gekruid moeten worden door gemene lieden die van het ongeluk profijt willen trekken. Wij *willen* nu dat er een verantwoordelijke X zij, anders roepen we 'foul'. Welke verrassing is nog niet toegepast?

A:
Het schijnt dat de franse schrijver Bopp (of Betz of een ander) weleens zei: 'Ik wil een politie-roman schrijven, waarin de lezer de moordenaar zal blijken te zijn'. Hoe gek ook, zo op het eerste gezicht, voor een bekwaam detective-auteur is het te realiseren natuurlijk. In een dossier als van Dennis Wheatley zou men, na het verbreken van het papier dat de oplossing verbergt, dan in een spiegeltje moeten kijken.

B:
Maar de lezer als slachtoffer? Als vermoorde, bedoel ik natuurlijk.

A:
Niets is onmogelijk voor de volleerde detective-schrijver.

B:
Kan je iets bedenken, nu we er toch aan toe zijn?

A:
Niet zo meteen. Maar je gelooft zelf toch niet, dat een volleerd vakman op dit gebied niet de lezer als vermoorde zou kunnen geven? Het moorden zelf is misschien nog een 'fine art', maar zóiets lijkt me gewoon een onvoorzien vakprobleem. Het feit dat *wij* er nu over spreken, geeft me eigenlijk de zekerheid dat het allang ergens is opgelost.

B:
Soit. Ik heb ook eens een detective-verhaal bedacht. Zo zijn mensen als wij nu: ieder loopt met zijn eigen ongepubliceerd bedenkseltje rond, - tot hij op een dag ziet dat het door een ander werd uitgebroed. In mijn verhaal dan komen *twee* moordenaars voor, ontegensprekelijk moordenaars, en toch heeft

er eigenlijk niet helemaal een moord plaatsgehad. Overweeg even of dat kan.

A:
Ik zei toch al: alles kan.

B:
Maar hoe?

A:
Ik denk er niet over om iets uit te denken dat ik vooraf niet zelfbedacht heb. Zeg het maar.

B:
Kijk, ik neem een man die gevolgd wordt door een ander die hem vermoorden wil. Beiden zijn verdachte individuen, messentrekkers uit de achterbuurt; no 2 heeft een oude vete met no 1. Op een keer gaat no 1 bij donker naar een stille wijk, ergens in de voorstad; no 2 hem achterna. Op een gegeven moment valt hij hem van achter aan, maar no 1 was op zijn hoede, zij vechten en no 2 wordt door no 1, die veel sterker is, ontwapend, trekt zich los, vlucht. No 1 vervolgt zijn weg met het mes van no 2 in de hand. Een beetje verder heeft hij een ontmoeting met een net heer, die juist voor een geheimzinnige boodschap in deze zelfde buurt gekomen is. No 1, nog wild van de overwinning van zoëven, wil deze heer beroven en dreigt met het mes dat hij no 2 afgenomen heeft. De heer verweert zich, loopt vele wonden op maar weet no 1 het mes af te pakken, steekt op zijn beurt en steekt onze no 1 hartstikke dood. De man valt; de heer, met het mes in de hand, doet twee stappen verder, maar is dieper geraakt dan hij zich tot nu toe gerealiseerd heeft, valt ook neer. Een ogenblik later verschijnt no 2 ten tonele: deze is no 1 toch gevolgd, benieuwd te weten wat die in deze buurt ging doen. Hij vindt de twee lijken, want de nette heer is nu ook zieltogende. No 2 ziet zijn mes op de grond liggen, naast de nette heer, raapt het op, verdwijnt. Niemand heeft hem gezien. De volgende dag vindt de politie twee lijken, want de nette heer is compleet doodgebloed, en geen mes. Conclusie: er heeft een dubbele moord plaatsgehad. Door wie?

A:
Ik zie het al. Deze twee lijken, zo verschillend, worden uitgangspunten voor twee wegen. De detective krijgt twee sporen te volgen. De lijken zien eruit of ze bij elkaar hoorden; maar ze hoorden niet bij elkaar. Toch tracht de detective het

verband te vinden: hij volgt de twee sporen en vindt vele pittoreske details in het leven van de twee lijken, maar het verband blijft ontbreken; hij kruist dan het derde spoor, dat van de weggeslopen man die nu X is en tegelijk niet X, en die bovendien, wetend dat het hem moeilijk zal vallen een alibi te leveren, ervandoor is gegaan. Het spoor van het ene lijk, dat van de man die jij no 1 noemde, brengt de detective natuurlijk toch naar de levende no 2; anders, nietwaar, kwam hij er ook nooit uit.

B:

Maar wat een moeite zal hij hebben om hem te vinden! En vooral, wat zal hij een hinder ondervinden van het spoor van het nette lijk. En als hij hem tenslotte heeft, moet hij de man natuurlijk geloven, die hem de volle waarheid vertelt. Alle moeite voor niets; want *de* detective kan deze man toch niet aan de galg brengen? En niet alleen dat de man onschuldig is, maar het is een echte sinistere bruut: hij weet niets. En de andere twee sporen zijn nu zó boeiend geworden, dat de detective, na alle moeite die hij heeft gehad om tot dit punt te raken eigenlijk nog tweemaal over kan beginnen. Een rijke bron, vind je niet?

A:

Ja, ik kan me vooral voorstellen wat een rijk spoor dat van de nette heer zou kunnen blijken te zijn. Waarom *die* man daar moest zijn. En waarom de gesneefde no 1 daar moest zijn, zonder verband met de nette. Schrijf, schrijf! Het wordt een detective-verhaal als *Monsieur Lecoq*: 500 bladzijden minimum.

B:

Als ik ooit zover kom, zal ik er zeker geen ‘engelse’ historie van maken. Om te beginnen zou mijn detective zelf natuurlijk een soort picaro zijn, zeker geen leuk-snappende jongeheer die nooit van Oscar Wilde loskwam. Ik zou hem jong maken, maar weinig aanbevelenswaardig; het gevaar voor hem zou zijn dat hij op Gide's Lafcadio zou gaan lijken. Ik heb al een mooie naam voor hem: Denemarken. Van de eindelijk gesnapte maar schuldeloze boef no 2 zou ik voor de rest van het verhaal misschien zijn Watson maken. Enfin, geef je rekenschap. Zóveel mogelijkheden, dat het bepaald zielig is dat ik waarschijnlijk nooit een detective-schrijver zal zijn...

A:

Troost je: het verhaal *is* natuurlijk al geschreven. Ik sprak eens een zeer intelligent man, die opeens begon te schimpen op het detective-verhaal. ‘Om zoiets goed te krijgen, zou men...’, zei hij; en wat hij toen zei was zó kinderlijk dat ieder detective-auteur ervan zou hebben gebloosd. Troost je; je hebt me althans op gang gebracht om over de ‘thrillers’ te praten. *Ferragus-Rocambole-Fantômas*, en *Dracula* van de rare Bram Stoker voor Engeland, en eigenlijk alles van Edgar Wallace. Bij deze laatste waren de politietrucs vaak hypermodisch, maar o, de slordigheid van ‘plot’ en verhaal, de prolligheid van het drakerige, het rough-and-tumble gedaas van al dit fabriekswerk. *It is impossible not to be thrilled...* nu, deze onmogelijkheid heeft zich bij mij dan slag op slag voorgedaan. En natuurlijk, hij vertelt net zo prachtig als de oude Dumas. Als de een of andere Angelsaks of Amerikaan korte verhalen schrijft, is hij altijd net zo knap als Maôpassang, als hij meer verteller is, staat hij op één lijn met Djoemas. Natuurlijk ontsnap je ook bij deze schrijverij niet aan je persoonlijke smaak: ik verfoei Wallace, maar ben zeer geboeid geweest door de eerste Arsène Lupins - de latere zijn onverdragelijk - die toch ook alles van de slordige thriller kunnen hebben: onderaardse gangen, grotten die van binnen paleizen zijn, en niets dan parijse blague en bluf om het je ‘waar’ te maken. Lupin, gentleman-inbreker en detective op zijn beurt, is Raffles met de verve van de franse vaudeville, altijd verliefd en patriotterig als het ergste soort Galliër, en stelt dus de amateurs van het zuivere detective-verhaal teleur, en evenzeer, omdat hij lang niet demonisch genoeg is, de bewonderaars van Fantômas. En toch is zijn succes groter dan ooit dat van Raffles was, en hij benadert Holmes hierin dat men in de krant telkens naar hem verwijst. Neemt men aan dat Maurice Leblanc met zijn verve alleen maar een type gemaakt heeft, dan doet men hem toch onrecht, het detective-werk in *L'Aiguille Creuse* bijv. is, hoe fantastisch ook, lang niet slecht. Ook *Le Mystère de la Chambre Jaune* is eigenlijk de volmaakte kruising tussen een goed logisch detective-verhaal

en een ‘thriller’; het vervolg ervan, *Le Parfum de la Dame en Noir*, loopt nagenoeg geheel naar het tweede soort over. De rest van de avonturen van Rouletabille is nog maar goed voor de seriefilm, op één boek na, dat door de bewonderaars van Gaston Leroux nauwelijks schijnt opgemerkt, en dat als detective-verhaal niet alleen weer heel behoorlijk is, maar waarin Leroux zelfs een poging schijnt te hebben gewaagd om het psychologische element erin te brengen waar men nu zoveel heil van verwacht. Ik bedoel *Le Crime de Rouletabille*, waarin je de detective beschuldigd ziet zijn vrouw uit jaloezie te hebben vermoord, zodat hij zijn eigen onschuld moet aantonen en met de guillotine voor ogen de weg moet uitdenken naar X. En de psychologie erin is zeker even goed als die door Fosca wordt gewaardeerd, die van Milward Kennedy bijv. in *Sic transit Gloria*, en die, eerlijk gezegd, zo bescheiden is dat je erop attent moet worden gemaakt.

B:

Maar... ook de ‘thriller’ ging soms al de kant uit van de psychologie, denk maar aan het werk van Dashiell Hammett. Het kan geen erg verfijnde karaktertekening zijn, omdat het gaat om politieprollen en gangsters, maar het is in dit soort stukken levender en reëler dan Edgar Wallace, het is zo ‘waar gemaakt’ als in deze literaire branche, en dan in deze onderafdeling daarvan, maar mogelijk leek. De detective uit *The Maltese Falcon* is een rakkerd die geheel tot de wereld behoort waartegen hij optreedt, en toen ik over mijn held Denemarken droomde, moest ik tot mezelf zeggen: ‘Pas op dat hij ook niet daarop gaat lijken, je picaro’. De gangsters uit *The Glass Key* zijn voortreffelijk, en zelfs zo genuanceerd als voor dit milieu gepast is; als men het nog subtieler wil, moet men al gaan zoeken bij een van de beste moderne amerikaanse auteurs en in een genre dat boven de politieroman uitgaat, bij William Faulkner in *Sanctuary* bijv. of *Light in August.* En de beste ‘thriller’ die ik van Dashiell Hammett las, is zeker *Red Harvest*, waarin een politieman de taak krijgt een gangster-stad klein te krijgen, en dit op geen andere manier doet dan door de verschillende bendehoofden tegen elkaar op te

zetten. Boeiender en beter in dit soort ken ik niet; het is wat men noemt ‘keihard amerikaans’ en toch wordt de prolligheid goedgemaakt door een verteltrant die Wallace ver achter zich laat. De humor in *The Thin Man* verzwakt daarentegen het effect een beetje, vind ik. Wat in *Red Harvest* ook zo goed werkt, is dat het eigenlijk helemaal niet is getruqueerd: een detective-verhaal is het nauwelijks, eerder nog een soort modern Indianenverhaal, een verhaal van het oorlogspad met alle soorten listen. Weet je waaraan de rol van de hoofdpersoon-politieman hier een beetje doet denken? Aan die van de Pinkertonman Birdie Edwards, die onder de naam Mac Murdo die misdadigers-streek ingaat in Vermissa Valley: het *niet*-Sherlock-Holmes-gedeelte, en verreweg het beste, van *The Valley of Fear.* Ik vraag me af wie beter geslaagd is: de politieman uit *Red Harvest* of de Mac Murdo van de oudere Conan Doyle; de tweede is toch nog een stukje ‘romantischer’ in elk geval.

A:

Maar veel psychologie is hier toch niet meer bij? Tenminste, niet wat Fosca daaronder verstaat.

B:

Ik sta een beetje wantrouwig tegenover deze graadverschillen. Zodra een boek werkelijk psychologisch is, wordt de aandacht van het politiedrama afgeleid, dat *blijft* waar; er kan dus altijd alleen maar sprake zijn van een lichte dosering. Op het peil van het detective-verhaal zijn de personages ‘waar gemaakt’ of niet, levend geworden of alleen maar frenetieke schimmen. Een creatie als Holmes is niet geëvenaard, maar daarbeneden zie ik geen verschil in psychologisch kunnen of psychologische ‘bereiking’ tussen de door Fosca zo hooggestelde ‘fijnere auteur’ Francis Iles en Dashiell Hammett in bijv. *The Glass Key.* Natuurlijk, de middelen zijn anders: maar Mérimée is geen groter psycholoog dan Balzac omdat hij ‘fijner stileert’.

A:

Laat eens kijken wat ik eigenlijk van deze psychologiserende detective-roman denk. Fosca gaat uit van Raskolnikov. En inderdaad, als de psychologie een rol in een probleem van misdaad moet spelen, lijkt voorshands de psychologie van de misdadiger de rijkste, dus de aantrekkelijkste. Alweer de na-

tuurlijkste vorm dus, het ‘volmaaktste proto-type’. Raskolnikov komt op die manier aan het hoofd te staan van een serie boeken waarin de moordenaar geen X meer is, maar van de aanvang af bekend. In *Malice Aforethought* volgt Francis Iles op de voet zijn moordenaar, Dr Bickleigh, en wij krijgen niet alleen hèm psychologisch geobserveerd maar vele psychologische trekjes over het milieu waarin hij zich beweegt. Het gaat een beetje langzaam, zoals meer met romans van het ‘fijnere’ soort, en tenslotte merkt men dat men toch het meest geboeid is gebleven door het probleem van misdaad en ontdekking. Mis... Francis Iles is in zijn taak geslaagd: hij heeft de politieroman gereleveerd, gekruid met psychologie, is, in dit *Malice Aforethought* althans, niet zover doorgegaan dat hij een psychologisch romannetje schreef met een bijkleurtje van misdaad, zoals hem overkomen is in zijn tweede proeve, *Before the Fact*, dat letterlijk niets meer met een detective-verhaal heeft uit te staan. Radicaal verschil intussen met *Schuld en Boete*, waar de misdaad niets is dan een element in het probleem Raskolnikov; maar dit was te voorzien. Als psychologie buiten het detective-verhaal om, bereikt Francis Iles op zijn best de hoogte van een gewone engelse society-roman, nog niet eens het peil bijv. van een verhaal van Huxley. Dus laat ons niet te ernstig kijken bij dit grote woord.

B:

Ja, ik heb gemerkt dat de heer Fosca bereid is alles nieuw en psychologisch te vinden wat zich maar even van het gewone onderscheidt. Als hij Francis Iles en Milward Kennedy onder de psychologen rekent, dan zou men voorop moeten zetten: *Death of my Aunt* van Kitchin, waarin de personages, vooral in het begin, ook met meer zorg zijn getekend. Het zogenaamde experiment *Sic transit Gloria*, dat je zoëven noemde, is een doodgewoon detective-verhaal, heel goed leesbaar maar allerminst tot het beste behorend, *Death to the Rescue* van deze zelfde Kennedy, dat ik ook las om mij met Fosca te verstaan, is iets origineler van opmaak, maar in geen enkel opzicht treffender dan Kitchin, die beter schrijft. Ik las verder *Un Crime* van de katholieke schrijver Bernanos,

door Fosca ook tot de politieromans gerekend, en in zover terecht, dat hier werkelijk tot aan het slot toe een mysterie opgelost moet worden. Maar als psychologie is dit boek zelfs heel wat minder dan bijv. *Mademoiselle de la Ferté* van Pierre Benoit, waaraan het in sommige opzichten doet denken; en wat de oplossing betreft: Bernanos heeft héél stoutmoedig alles daarin verenigd wat hij als aanwijzingen door zijn verhaal had gestrooid; als romancier doet hij het alleraardigst, en zelfs houdt hij het in een beminnelijk clair-obscur waarin de lezer zelf, zonder peroratie van een onthuller, de waarheid zich vormen ziet. Maar laat ons niet praten van vakmanschap in het detective-verhaal, want dan zou je zó drie, vier grove fouten en onmogelijkheden releveren. En dit boek van Bernanos versterkt mij geheel en al in mijn opinie: want, ofschoon het nauwelijks psychologisch mag heten, het grotere talent van Bernanos, de grotere intensiteit waarmee hij de dingen waar weet te maken, is al voldoende voor de lezer om zijn aandacht te verplaatsen: naarmate decor en dialoog reëler worden, voelt men dat het mysterie van de moord ons onverschilliger laat, dat het tweede stem wordt, begeleiding, dat men al doodgewoon geboeid is door een roman, zoals men dat pleegt te zijn buiten de specialiteit politieroman. Eén zo'n experiment zegt mij meer dan allerlei programma's.

A:

Het is gek, de neiging die er bestaat om auteurs te roemen die detective-verhalen schreven terwijl zij toch ook ‘gewone’ auteurs zijn. Alsof dit op zichzelf veel wilde zeggen, alsof wat in dit verband een gewoon auteur heet met veel talent, ook talent voor de detective-roman zou hebben, en alsof een gewoon auteur met weinig talent niet alle kans had zich op dit terrein niet te overtreffen. Men wordt met trots toegefluisterd dat niet alleen Bernanos, maar Milne, Mason, Kitchin, Iles ook goede gewone romans hebben geschreven. Het gewone is meestal juister zo geheten dan het goede. Las je ooit een beroemde politieroman van Mason, *At the Villa Rose*?

B:

Ja, een vrij oude al, van 1910; met plaatjes in *The Strand Magazine* verschenen en daaruit in allerlei tijdschriften over-

genomen. Ik heb mij laten vertellen dat onze dichter Boutens dit detective-verhaal bijzonder op prijs stelt en het ook zo goed geschreven vindt. Ik las dit en nog latere avonturen van deze zelfde detective, monsieur Hanaud, en bevond ze alle even middelmatig. Waarom men zich verbeeldt dat Mason iets nieuws in het soort heeft geleverd, zal me wel altijd een raadsel blijven; wat zijn detective Hanaud betreft, waarvan hij, om hem niet op Holmes te doen lijken, een mislukte Fransman gemaakt heeft, de man is even weinig geslaagd en eigenlijk nog saaier dan de vervelende Belg Poirot van Agatha Christie. Ook Arnold Bennett heeft zich aan een detective-verhaal bezondigd, dat misschien half parodistisch is maar zeker helemaal kinderachtig: *The Grand Babylon Hotel*, nog ouder dan Mason en in 1902 verschenen, in hetzelfde jaar nog wel als *The Hound of the Baskervilles.* Niet leuk, dit alles.

A:

Maar *Malice Aforethought*, en dat alleen, geeft toch inderdaad de smaak van iets nieuws. Men is geïnteresseerd in dr Bickleigh, maar hoe hij zijn vrouw zal opruimen, en of - en hoe - hij ontdekt zal worden, wordt *niet* een begeleiding of tweede stem.

B:

Een ogenblik. Lang vóór dit boek hadden we detective-verhalen waarin de misdadiger bekend wordt gemaakt, en de spanning teweeggebracht door het onderzoek, niet naar X, maar van de politie uit die op de achtergrond komt te staan naar de *bekende* misdadiger, die de voorgrond inneemt. Austin Freeman schreef een paar van zulke ‘omgekeerde’ detective-verhalen, ik meen in het bundeltje *The Singing Bone*; van Headon Hill ken ik een verhaal dat *Narrowing Circle* heet, vrij boeiend hoewel niet bepaald schitterend, waarin de misdadiger zelf de hele ontwikkeling vertelt van het onderzoek dat tot zijn arrestatie leidt. Grappiger wordt het nog als je *daarna* deze formule getruqueerd vindt, zoals in *The Murder of Roger Ackroyd* van Agatha Christie. Dat een ‘kenner’ als Fosca dàt boek een meesterwerk van de detective-roman noemt, is onthullend voor onze geblaseerdheid, voor wat

langzamerhand weer toegestaan is als ‘fair play’, voor het verval van de detective-roman in één woord. Hier hebben we ook de moordenaar die de oplossing vertelt, maar... hij is niettemin *onbekend*, hij moet zijn verhaal daarom alleen dus al compleet truqueren, al was het maar ‘psychologisch’. Nog sterker: hij bedrijft zijn moord in de loop van het verhaal, hij heeft dus niet eens het excuus dat dit gebeurde al in het verleden lag: hij brengt ons tot de scène van de moord, moffelt die weg onder een zinnetje als: ‘Ik deed het weinige dat te doen viel’ of zoiets, en de schrijfster draagt er zorg voor deze onbeschaamde truc in een epiloogje te excuseren; in de toon van: ‘nu ja, daar had toch niet een rij streepjes kunnen staan’. Fraaier, de moordenaar wordt de Watson - *is* het niet, *wordt* het voor deze gelegenheid als remplaçant - van de grote Poirot. Nieuwe truc, want nu krijgt hij een dubbel psychologisch alibi: hij is de volmaaktste getuige aan wie Poirot zijn kunsten blootlegt, en noteert alles, altijd zonder éénmaal te vertellen wat er in werkelijkheid in hem moet zijn omgegaan: - en na deze trucage van a tot z moet men verbluft staan als de donderslag valt. *Dat* men het geoorloofd acht en applaudisseert inplaats van te fluiten is zo treurig. Maar Agatha Christie is niet eens de uitvindster van deze trucage: Maurice Leblanc heeft het haar tweemaal voorgedaan, en in verhalen die overigens heel wat boeiender waren dan het zeer gewone spelletje van onderzoek dat verder plaatsheeft in *The Murder of Roger Ackroyd.* De eerste maal in het allereerste Lupin-verhaal: *L' Arrestation d'Arsène Lupin.* Lupin vertelt daar zelf alle gebeurtenissen gedurende een zeereis alsof hij van de prins geen kwaad wist en zelf niets anders gedaan had dan wat flirten; men weet bovendien eerst in de laatste regels dat deze vertellende ‘ik’ niet Maurice Leblanc zelf is bijv., maar Lupin die het aan Leblanc vertelt: ‘Aldus vertelde mij op een avond Arsène Lupin...’ Op die manier voorgediend schrikt de lezer dan óók heel erg als de ‘ik’ bij het verlaten van de boot toch wordt gearresteerd. De andere trucage is in *813*, waar Lupin doodgewoon in twee rollen optreedt, die van hoofd van po-

litie (dus van zijn tegenstander) en van zichzelf (in de doorzichtige rol van prins Sernine), zonder dat de lezer ook maar één aanwijzing krijgt voor de verdubbeling. Op een gegeven ogenblik 'bezwijkt' het hoofd van politie; de lezer moet denken dat hij verdronken is, als ik het me nog goed herinner; maar helemaal niet, hij heeft eigenlijk alleen maar opgehouden die rol te spelen. De man die men als hoofd van politie onder zijn ogen heeft zien verdrinken als een rat in de val, blijkt zich toch te hebben kunnen redden - waarom? omdat hij Lupin was! De trucage zit natuurlijk niet in het gegeven, dat heel best eerlijk had kunnen worden uitgewerkt, maar in de manier van presenteren. Agatha Christie, die haar bedrog zoveel later uitvoert, is dus niet eens origineel geweest in de manier.

A:

Toch mogen we niet klagen. 'Schiet niet op de pianist, hij doet zijn best'. De arme Agatha kronkelt zich ook om ons toch nog maar te amuseren. En let nu wel: in al deze verhalen, deze 'formules', vind je nog je centrale figuur; als het dan niet de detective is, dan maar de moordenaar. Het zijn nog altijd de avonturen van een bepaald personage, binnen een cirkel van crimineel mysterie. Als we toch de indruk krijgen dat we met een kruisraadsel bezig zijn zonder meer, is dat omdat de auteur weinig talent heeft als verteller. Goeie hemel, *al* deze ontwerpers en opkrabbelaars van detective-'plots' kunnen toch ook niet talent hebben als verteller! Het resultaat geeft eigenlijk nog reden tot optimisme...

B:

Ga verder over 'mijn' centrale figuur.

A:

Tot dusver was er, gelukt of niet, inderdaad een dergelijke figuur in het detective-verhaal. Maar langzamerhand...

B:

Is er een lijn ontstaan waarin de oplossing van het criminele probleem *alles* is. Ik zeg langzamerhand, hoewel van de aanvang af deze vorm van detective-verhaal bestond: *The Mystery of Marie Rogêt* bijv. Maar het optreden van Sherlock Holmes heeft iedereen ertoe gebracht om ook een 'type' te maken. Wanneer krijgen we voor het eerst weer de aandacht naar het 'geval' alleen verplaatst? Misschien in *The*

Bellamy Trial van Frances Noyes Hart, waar onderzoek en oplossing in de vorm van een rechtszaak plaatsheeft.

A:
Maar ook in zulke gevallen gaat de aandacht zich toch concentreren op één of meer figuren. De centrale figuur van de moordenaar dus toch ook. Of van de onschuldige beklaagde, voor mijn part.

B:
Ja, maar het is niet hetzelfde. Dit personage wordt dan centrale figuur in het proces, element daarvan, niet een figuur die ons tevens interesseert om zijn persoonlijke avonturen. Neem maar weer dr Bickleigh van Francis Iles. We zijn geboeid door zijn misdadigers-psychologie, maar tevens door zijn avonturen, eerst naar de moord toe, dan van de moord af naar de galg. Wij leven met hem mee alsof wij zelf aan de strik moesten ontkomen; dit gevoel heb je zelfs in een boek met veel minder talent geschreven, als *Narrowing Circle* van Headon Hill. In dit soort romans heeft de misdadiger dus eenvoudig de detective vervangen als centrale figuur, zoals jij terecht al zei. Maak je daarentegen een proces mee, ook als lezer, dan is de centrale figuur van de beklaagde tegenover je gesteld, min of meer als de Sfinx. Zal hij hangen of niet? Ja, het interesseert je, maar niet meer alsof het je zelf aanging.

A:
Ik begrijp wat je bedoelt, al zou erover te praten zijn.

B:
Er is altijd over te praten. Als de een zegt: ‘Let op deze verschillen’, kan de ander altijd zeggen: ‘Maar deze overeenkomst dan’. Ook bij de stoutste ontdekkingen gedurende het proces, blijft de handeling beperkt tot... een proces.

A:
Goed, ik erken: er is verschil tussen de belangstelling die je hebt voor een detective-verhaal als *The Bellamy Trial* of een verhaal à la Sherlock Holmes. En verder?

B:
Verder krijg je, met het uitschakelen van de detective, steeds meer: dat de lezer in de plaats van de detective treedt. Niet met hem meeleeft, als eerst, maar hem verdringt. In zekere zin heeft er altijd een wedstrijd tussen lezer en detective plaatsgehad, natuurlijk, dat is het a b c van deze kunst, een van de voornaamste factoren van de hele belangstelling ervoor. Maar, als de lezer al met de detective wedijverde, hij

was eigenlijk nog meer erop uit, nog meer voorbeschikt, om hem te bewonderen; hij geniet immers van hem, hij... houdt van de detective. Tenminste, dat zou hij moeten, als hij in de zalige staat der naieven verkeert en de detective een beetje geslaagd is. Maar nu langzamerhand, is de wedstrijd tussen lezer en detective een hard spel geworden, door de schrijver georganiseerd. Neem deze dossiers van Dennis Wheatley: het detective-verhaal opgediend als een gezelschapsspelletje, een intellectueler ganzenbord met zoveel doenlijk de geur van het echte politiebureau en het echte moordproces. De detective erin *bestaat* niet, is compleet tot nul gereduceerd door de wil van de auteur. De lezer speelt in werkelijkheid *twee* spelletjes: een tegen deze onpersoonlijke, onbeminnelijke detective die hem vóór moet zijn en die hij vóór wil zijn; een tegen de auteur, die hij voelt als zijn werkelijke tegenstander, als veel gevaarlijker dan de detective, want deze speelt 'fair play', maar de auteur heel wat minder dan hij voorgeeft te doen. Zolang de detective 'fair play' speelt, levert *hij* een alibi aan de auteur, die in het geniep trucjes uithaalt. Je zult misschien zeggen dat dit hetzelfde is: dat de auteur en de detective één zijn. Onjuist. Let hier maar op: de lezer tracht het moordprobleem op te lossen, nietwaar, krijgt daarvoor alle gegevens, en deze gegevens zijn dezelfde die de detective krijgt, waar de detective commentaar op levert. Dit gedeelte *is* 'fair play'. Tegelijkertijd ligt de lezer op de loer om de auteur te betrappen, want deze geeft *valse* aanwijzingen, verspreidt die meer of minder kwistig, wil en moet de lezer bedriegen, kàn dus geen 'fair play' spelen. Behalve dat de lezer dus tracht klaar te zien in de gegevens die het moord*probleem* oplevert, zet hij zich schrap tegen alle lagen die het moord*boek*, in dit geval het dossier, hem legt. De auteur houdt zich dom, om de lezer het gevoel te geven veel slimmer te zijn dan hij: 'Hoe kon die vent zulke aanwijzingen voor mijn neus zetten en denken dat ik ze niet zien zou?' En zelf denkt hij: 'Als hij dit maar slikt, is hij er wel voorgoed naast'.

A:

Natuurlijk denkt hij ook: 'Dit zet ik hem voor opdat hij

denken zal dat ik hem voor zo dom aanzie. Maar ik zie hem niet voor zo dom aan; ik doe maar alsof. En terwijl hij erom lacht dat ik hem voor zo dom heb aangezien om hem deze strik te spannen, span ik hem een andere waar hij misschien wèl in loopt'. Bovendien, de auteur speelt niet met één lezer, maar met verschillende soorten lezers. De ene is dom genoeg voor strik 1, de tweede vermijdt die met gemak en loopt in strik 2, de derde eerst in 3, en tenslotte is er de lezer, die in geen enkele strik loopt omdat hij nu eenmaal even slim is als de auteur. Bij deze heeft de auteur geen ander succes dan omdat die lezer nu eenmaal van deze sport om de sport houdt, of omdat hij de auteur telkens weer dankbaar is voor een bewijsje van zijn eigen superioriteit.

B:

Ik heb erg moeten lachen toen ik deze dossiers van Wheatley voor het eerst zag: *Murder off Miami* dan. Ik dacht: 'Dàt is tenminste eerlijk. Nu is er helemaal geen kunst of literatuur meer aan. Dit *is* de openlijk erkende tuimeling van de detective-roman'.

A:

En het viel je mee?

B:

Eerlijk gezegd, ja. Er was zelfs meer psychologie in, om maar weer met de Fosca's te spreken, dan ik had kunnen vermoeden! Dat de personages je in portretten worden voorgezet inplaats van in beschrijvingen, die tòch zelden goed zijn, is eigenlijk een voordeel. Wij psychologiseren allemaal, dus deze portretten werken zelf stimulerend. Het spelletje van 'de verdenking doorgeven' werd er overigens in gespeeld, precies zo goed en zo slecht als in een gewoon detective-verhaal van deze uitgebreide categorie. Ieder wordt verdacht en heeft wat te verbergen, en toch is lang niet ieder X. Er is een beroepsgauwdief aan boord, en hij spreekt natuurlijk het eerlijkst van allemaal. Het moderne jonge meisje dat naar bed is gegaan met een getrouwd man, komt daar direct rond voor uit als zij hoort dat de man anders van erger verdacht wordt. De X is een beroemde geldman die zijn secretaris direct na het aan boord komen vermoord heeft om zelf voor die secretaris door te gaan. Ook niet bijster verrassend meer, maar het 'doet'

het nog net. Om dit mogelijk te maken was één ding nodig: dat beiden ongemerkt aan boord kwamen, want, nietwaar, de arme secretaris was niet op de hoogte gebracht van het programma en als zij zich eerst hadden moeten voorstellen, was alles misgegaan. Maar geen nood, hoewel dit schip het jacht is van een andere geldmagnaat en deze zich aan boord bevindt, let niemand op de aankomst van de gasten, en vooral de gastheer staat dan juist op een heel ander dek. Amerikaanse manieren waarschijnlijk. De X dient ontmaskerd te worden als je goed de foto's van de hutten bekijkt. Als je dan de veelzijdige kennis hebt van de goede detective - denk aan de plakboeken van Holmes! - schijn je direct te kunnen zien dat in de hut van de vermoorde speciale utensiliën liggen voor iemand met een vals gebit. Maar... de zogenaamde secretaris heeft juist een vals gebit; en verder heeft hij zich met scheren gesneden, waaruit op slag blijkt dat hij meestal gewoon is met een veiligheidsscheermes om te gaan, en dit ligt er óók - in de hut van de vermoorde! Na deze vermoedens, moet je je blikken richten op de foto van die zogenaamde secretaris. Hij heeft een wondje of een pleistertje aan zijn kin. Helaas, eerlijk gezegd is het een wit pukkeltje dat evengoed een fout had kunnen zijn in het cliché; hij heeft een kostuum van de vermoorde aan dat hem iets te groot moet zijn en zijn mouwen zijn dus te lang; je kijkt, en het *is* zo: maar de te grote lengte is er op het cliché bij geretoucheerd. Er is reden om te morren, maar een goed speler doet dat niet. Ik *wist*, ik *voelde*, dat de zogenaamde secretaris het gedaan had; ik ben *niet* verpletterd om mijn onkunde inzake de utensiliën voor een vals gebit. Ik ben dus trots en content.

A:

En je hebt het dossier met plezier in je handen gehad. Zoveel surprises voor zo weinig geld, zo monter uitgevoerd...

B:

Ja, ik heb de bloedvlek op het stukje behangselpapier naar de kleur getaxeerd, het meer of minder bruine van *echt* opgedroogd bloed met mijn vrienden besproken. Ik heb het verloren lucifertje uit het zakje gehaald om te zien of daar misschien ook bloed aan zat, en toen dat niet zo was, tegen me-

zelf gezegd dat ik me die lucifer ook wel uit een beschrijving had kunnen voorstellen, maar dat het toch attent was hem erbij te doen. Met meer emotie heb ik natuurlijk die opbrengst uit één kam bekeken, bestaande uit vermengde zwarte en platina haren: het bewijsje van de ontucht van het moderne meisje. Een beetje vies is het wel, vooral de zwarte kroezige, want de platina-achtige hebben iets plantaardigs; maar voor een echte detective is het waarschijnlijk allebei wol. En daar heb je de 'sfeer' ook al weer... denk niet te goed over sommige mensen. Mooier nog op dit gebied is de verscheurde chantage-foto uit het tweede dossier, *Who killed Robert Prentice*? Daarbij ziè je de gezichten van bepaalde juffrouwen die de stukjes bij elkaar zoeken; is dàt soms niet een vleug emotie uit het grote leven? Het is maar een spelletje; maar daar kunnen vingers bij hebben getrild: zo'n zuivere speurdersvreugde! Bedenk, ze hebben misschien nooit het minste snertboekje over flagellatie in handen gehad; deze fatsoenlijke lezers... En nu, op deze emotierijke foto juist, een valse aanwijzing: de blote juffrouw heeft een soort mof om haar voet, een teacosy gelijk; een pantoffel kan het niet zijn, of ze zou een horrelvoet moeten hebben; rara, wat is *dat*? Absoluut niets; een mysterietje van de foto; er wordt niet over gerept.

A:

Er is ook een spoorkaartje bij, niet? Nu, iedereen kan zich een spoorkaartje voorstellen. Als je het au sérieux nam, zou je dit dus opvatten als vals, want het is een gebruikt kaartje, zodat het vuil zou moeten zijn, en het ziet er uit of het zo van de drukker was gekomen. Maar zóver gaat de echtheid niet; het kaartje is wèl goed, het is dus wèl alleen bedoeld voor wie zich geen spoorkaartje kunnen voorstellen... Ja, en toch ben ik er zeker van dat ik bij het volgend dossier direct in de surprisezakjes ga kijken. Zouden er akelige dingen bij zijn? Zou de dosage van criminele akeligheid voor de lezers vergroot worden? Vergeleken bij het franse blad *Détective*, of bij een plaatwerk als *Der Sexualverbrecher* van Wulffen, zijn deze dossiers tot nu toe nog maar Sintniklaas-pakketjes.

B:

Waar denk je aan? Dit soort uitgeversdurf ligt op ander ge-

bied. Je leest een reisbeschrijving van een amerikaanse juffrouw en achterop het kaft staat een stuk uit een recensie dat dit *the very best book of travel* is, *including Marco Polo and Herodotus.* Je ging het net zeggen! Aan de binnenkant van het omslag van een liefdesroman vind je het portret van de auteur met vermelding dat hij 6 voet zoveel is, zoveel 'stone' weegt, blond haar heeft en blauwe ogen en nog maar tweemaal getrouwd is; toch, naaktfoto's van dezelve, tenzij sportieve, mag je voorlopig niet verwachten. In het eerste dossier van Wheatley heeft de verdwenen geldman heel opzichtig een boek in zijn valies liggen: *No Ordinary Virgin* van Eve Chaucer. Je vraagt je af of dit tot de... psychologie van de verdwenene moet bijdragen en dus tot de oplossing van het raadsel. Maar dossier no 2 brengt je de verklaring. Eve Chaucer is de schrijvende echtgenote van de schrijver Wheatley. In een interview in dezelfde krant die in dossier 2 een rechtszitting vertelt, treedt de heer Wheatley mèt mevrouw Chaucer op; men vraagt hem naar het proces, hij geeft een lijst op van al zijn boeken, mevrouw zegt dat een paar van die boeken zo bijzonder goed zijn, en trouwens, de heer Wheatley is niet alleen met Dumas maar ook met Edgar Wallace vergeleken. De heer Wheatley zegt dan wat nonsens over het proces en dat het boek dat dit jaar van zijn vrouw uitkomt het beste is dat zij ooit heeft geschreven. Dan zegt mevrouw nog wat over het proces, dat de nonsens van de heer Wheatley toch nog tegenspreekt, zodat de lezer in het onzekere mag blijven. De interviewer gaat heen met als belangrijkste mededeling dat het nieuwe boek van de heer Wheatley en dat van mevrouw op dezelfde datum zullen verschijnen, omdat ze dat allebei zo'n leuk idee vonden. Allemaal kostelijk, inderdaad, en onthullend; als zodanig volstrekt niet misplaatst in een detective-spelletje. Het is zó beneden alle schaamte, dat men ook op dit gebied recht krijgt de meest gevarieerde surprises te verwachten. Dit goeie koppel zou me tenminste tegenvallen, als het zich in den vervolge decenter probeerde te gedragen.

A:

Word niet bitter; men zou kunnen denken dat het is om-

dat je nooit jouw detective-verhaal hebt geschreven. Laat ons gauw ieder ons vondstje opschrijven en er onszelf als markantste karakter in laten fotograferen. Ik als de verbluffende Watson van mijn vier-acter, jij als de nette heer wiens lijk in verdacht gezelschap werd opgeraapt.

B:

Zwijg, ik ga nu de heer Wheatley met confetti bestrooien. In zijn tweede dossier staat een echtpaar gefotografeerd dat onbetaalbaar is: *de* trouwfoto van de engelse kleinburgerij; mevrouw een beetje smoezelig en toch met een frisse lach, meneer krampachtig opgesteld en met een hazenlip, maar gevoelvolle oogjes. Mijnheer is de man die later vermoord wordt; van mevrouw gaat bij het portret een brief: het relaas van hun leven tot op het tijdstip van de moord. En nu mag het een toeval zijn, maar die brief is eenvoudig meesterlijk! Dàt is de geschiedenis die bij dit paar hoort; of dit paar werd met feilloze blik uitgekozen voor deze geschiedenis. Ik geloof ieder woord dat in deze brief over deze mensen verteld wordt. De vrouw bekent dat de hazenlip haar eerst deed rillen, maar zij vond erop om zich uitsluitend te laten zoenen in het donker, waarna zij ook in de zoenen niets meer van de hazenlip merkte. Kan het psychologisch beter? Misschien werd er ook weer een vals spoor in verborgen voor de domme slimmerd: misschien heeft de ene of andere lezer héél scherp gekeken bij die verdwenen hazenlip, die voor vals aangezien en de bezitter ervan voor een personage met dubbel leven of zo, geheel in de traditie van *The Man with the Twisted Lip* van Holmes! Dat het pure psychologie blijft, bewonder ik zo.

A:

Lees je weleens gewone amerikaanse romannetjes? Misschien zou je bewondering dan wat zakken, want die staan vol van dit soort rake trekjes.

B:

Tant pis. Ik blijf dit bewonderen in zo'n politie-dossier.

A:

En vergeef je de schrijver de allerwonderlijkste manier waarop hij *drie* probleempjes aan het slot geeft, met *drie* papieren stroken om achter elkaar te verbreken? En dat het derde probleem eigenlijk een terugval is op het eerste? En dat het eerste probleem voor een deel afhing van geparfumeerd

briefpapier, dat ook in het dossier wordt aangetroffen, maar dat niet meer te herkennen valt omdat het... het hele verdere dossier heeft geparfumeerd?

B:

Ik vergeef alles aan iemand die me in zijn ontknoping zo hartelijk heeft doen lachen. Het hele verhaal is namelijk geboren uit... een ongeboren kind met een hazenlip; zèlfs de hazenlip van de vermoorde, de vader van het ongeboren kind, werd, als je 't goed bekijkt, dáárvoor beschreven! Je herinnert het je? De man is in geen tijden met zijn vrouw naar bed geweest, omdat zij wist dat hij leefde met zijn secretaresse. Op een avond gaat zij naar de villa waar hij zijn week-enden met de secretaresse doorbrengt, min of meer met de bedoeling hem te vergiftigen. Zij vindt hem zum Tode betrübt, want de secretaresse heeft hem de bons gegeven. Zij ziet van het vergiftigen af en troost hem, en stapt in het bed waarin hij lag te treuren over het ontbreken van de andere. Goed, je wilt iemand troosten of je wilt het niet. 's Morgens belt de secretaresse op dat zij toch maar terugkomt. De vrouw merkt het, en keert van haar kant terug tot het vergiftigingsplan dat zij al opgegeven had. Als zij weggaat, ligt hij vergiftigd op de keukenvloer. Alles is prachtig verlopen, niemand heeft haar gezien. Maar nu!... Zij merkt dat zij de getuige mee naar huis heeft genomen; zij, die nooit een kind van hem kreeg in al de tijd dat zij samenleefden, heeft er nu een opgedaan in deze ene troostnacht. En dit kind, nietwaar? moest zich wel als het zijne doen kennen, moest het bewijs worden dat *zij* die nacht bij hem was geweest, want - hoe kon het anders? - het *moest* geboren worden met een hazenlip. En deze vrouw, verder zo handig en kordaat, vindt geen middel om de nog ongeboren getuige kwijt te raken, bedenkt de ingewikkeldste dingen om zich te redden - tot zij gelukkig overreden wordt en het kind te vroeg baart, zodat het ook sterft, maar inderdaad mèt een hazenlip. Denk de hele constructie maar na: had het kind er niet onvermijdelijk zó uitgezien, dan had zij hoogstens de blamage moeten trotseren van een buitenechtelijk moederschap. Nu dreigde het kleine monster bij zijn geboorte te roepen:

‘Mijn moeder is een moordenares!’ en zijn vader te wreken met heel wat minder moeite dan Hamlet.

A:
Dit moderne verhaal blijft aldus verwant aan de feuilletons van omstreeks 1830: het verleide meisje is daar ook moeder na de eerste en enige keer.

B:
Maar met het detective-*verhaal* wordt op deze manier toch afgedaan.

A:
Dat zeg je terwijl je zo riep over die psychologische brief?

B:
Een getuigenis, geen verhaal.

A:
Maar... in zekere zin is Wilkie Collins dan ook weer vader van deze Dennis Wheatley: bij hem bestaat het verhaal ook uit getuigenissen van verschillende personages.

B:
Ja, maar elk daarvan vertelt, neen, *schrijft* een meesterlijk stuk verhaal.

A:
Best. Maar als we ons nu overgeven aan de oplossing voor de oplossing. Dan vinden we andere voorvaders, en om te beginnen *Marie Rogêt.* Daarna de twee eerste verhalen van *Prince Zaleski.* Daarna *The Old Man in the Corner* van barones Orczy. Of het mooi of lelijk is, laat ik nu daar; deze lijn hebben we niet genoeg bekeken, en toch komt die ook uit de vroegste tijd. De detective die niets doet dan een onopgelost geval uiteenhalen om het opgelost weer ineen te zetten, levert zelf ook niet veel stof voor een verhaal. Wat als verhaal dienst doet zijn de gevalletjes zelf. Eén stap, en we zijn in het detective-verhaal als proces: *The Bellamy Trial.* Nog een stap, en we zijn in de enorme literatuur over echte misdaden, waarin ook elk boek zijn oplossing brengt, zij 't dan het ene minder en het andere meer.

B:
Ja, ik heb in dit verband laatst enige onzin gezegd over *Le Rouge et le Noir.* Het proces daarin is toch te veel aanhangsel van de onvolprezen rest, en kan in dit verband alleen door ons worden aangestipt. Het werkelijke proces, dat van Antoine Berthet, is van September 1827 en behoorlijk door anderen gereconstrueerd, zo door de oud-bâtonnier Pierre Bouchardon, die ook het echte drama van Balzac's *Auberge Rouge* behandeld heeft en wat al niet meer. Maar er is in

Stendhal een passage die als bijdrage tot de criminele psychologie meesterlijk is, en als ‘overgenomen’ in kleinere letter voorkomt in zijn *Promenades dans Rome.* De stijl ervan is zozeer die van Stendhal, dat hij dit stuk op zijn minst overal moet hebben geretoucheerd. Het betreft het proces van een zekere Laffargue, die zijn vriendin vermoord had, en het moet plaatsgehad hebben in Maart 1828, dus een halfjaar na dat van Berthet; het wil mij voorkomen dat het Stendhal niet minder gediend heeft als voorstudie voor Julien Sorel. Dit proces Laffargue, behandeld door Stendhal, zet ik bovenaan in de reeks verslagen van echte misdaden. Wat de aard van onze belangstelling betreft voor déze lectuur...

A:

Als we daar serieus over begonnen, raakten we helemaal van het detective-verhaal af en voor vandaag niet uitgepraat. Ik heb onlangs juist een boek gelezen, dat heet: *The Anatomy of Murder; famous crimes critically considered by members of the Detection Club.* Francis Iles, die de Rattenbury-zaak erin behandelt, heeft een algemene theorie die ik speciaal voor je op dit papiertje genoteerd heb. *Political responsability, common humanity, a pinch of sadism, desire to know the truth*, *psychology*, *life as it is lived by others* (dus als het niet hetzelfde is als ‘common humanity’ zoiets als nieuwsgierigheid), *the technique of justice, and lastly, the determination of organized society to exact retribution for wrongdoing, these are the seven chief heads* (als je 't natelt zijn het er acht) *of the complicated*, *instinctive*, *popular interest in a trial for murder*, *and not one of them is abnormal. With the possible exception of the third* (het snufje sadisme), *not one of them is even morbid.* Lees het zelf over. Wat zeg je ervan?

B:

Liever niets. Het is een brave uitleg die waarschijnlijk veel waars bevat; een bliksemende formule is het niet. En iedere verdediging van onze belangstelling overtuigt ons bij voorbaat; en als de verdedigingen ontbraken, zou onze belangstelling toch doorgaan. Vertel mij liever in welk opzicht de leden van de Detection Club zich hebben onderscheiden van andere processen-beschrijvers. Zijn het dezelfden die onlangs

dat spelletje uitgehaald hebben van het collectieve detective-verhaal *The Floating Admiral*, met zijn banale oplossing, zijn krankjoreme complicaties en zijn ongeoorloofde vergissingen?

A:

Een paar ervan zijn dezelfden. Dorothy Sayers bijv. en Freeman Wills Crofts. De laatste is hier stralend van vreugde omdat hij de moderne politietechniek in actie kan laten zien op een New-Zealand-mysterie. Voor psychologie heeft hij geen zier belangstelling; Francis Iles daarentegen geneert zich niet om, naar aanleiding van mevrouw Rattenbury, een hoop commentaar te leveren op de verhouding van de jongere man tot de oudere vrouw, natuurlijk ook in verband met engelse opvattingen daarover. Maar zodra het commentaar hier psychologisch wordt, gaat het hoogstens nog maar om het probleem van de rechtspraak, en waarom juist *detective*-specialiteiten hier aan het woord zijn, wordt dan minder duidelijk. André Gide heeft ook een serie opmerkelijke misdaden bijeengebracht onder het motto *Ne jugez pas.* Psychologie in de rechtszaal is essentieel iets anders dan detective-problemen; Oscar Wilde, die als misdadiger natuurlijk volkomen onbevredigend is - voor ieder behoorlijk mens - blijft een van de meest aangrijpende figuren tegenover de rechtbank. Dorothy Sayers doet een energieke poging om te realiseren wat van een detective-autoriteit verwacht wordt: eigenlijk zoiets als het werk van Poe bij de moord van Mary Rogers, maar nu toegepast op een berechte zaak. Zij geeft een interpretatie van haarzelf voor een geval dat onopgelost gebleven is; niet verbluffend maar ook niet zonder gezag. De psychologie komt hierbij te pas, hoewel in bescheiden mate... De man die voor schuldig gehouden werd en het volgens haar niet was, wekte geen sympathie omdat hij te beheerst deed; hij had Marcus Aurelius tot model gekozen, wat een slechte keuze is tegenover een britse jury, meent miss Sayers. Verder is er veel gedoe over een paar sloten die al of niet werkten, een alibi berustend op rigor mortis en de onverklaarbare verdwijning van het gesupposeerde moordtuig, zijnde een ijzeren staaf.

Op een echt proces toegepast, en niet in een verhaal, lees je al die redeneringen half verveeld, en toch is Dorothy Sayers de enige die gedaan heeft wat men verwachten mocht. John Rhode behandelt het geval van Constance Kent, het meisje van 16 jaar dat haar 4-jarig halfbroertje vermoordde om haar stiefmoeder te treffen, naar zij zelf zei. Ik weet niet hoe het met jou is, maar een jongmeisje, tot zoiets in staat, interesseert mij alleen als curiositeit; zij had thuisgehoord in de collectie van Gide. Al het ‘menselijke’ schijnt hier zoek. John Rhode's psychologische toelichting is summier, hij vertelt wat over misdadigers die altijd in details liegen ook als zij zich aangeven en bekennen, en geeft een schetsje van het conflict detective-tegen-politie dat aan deze zaak vastzit. Op zichzelf is dat nogal aardig, want de zaak is van 1860, en de detective is een inspecteur Whicher van het toen nog nieuwe Scotland Yard. De dorpspolitie, die jaloers scheen te zijn, onthield hem enige belangrijke gegevens en toch had hij het geval eigenlijk al opgelost, uit een verdwenen nachthemd en een wasboekje; en zijn spitsvondigheid werd in *The Moonstone* door Wilkie Collins gebruikt voor zijn sergeant Cuff. Denk je eens in: de kinderjaren van de detective-kunst; de eerste toepassing ervan door levende politiemannen; negentien jaar na de ontdekking door Poe. Als zodanig is het eenvoudig ontroerend. Een specialiteit als dr Locard geeft dan ook toe dat zonder de detective-schrijvers de werkelijke politie nog lang niet zover zou zijn...

B:

... en dat het lezen van detective-romans voor politiemannen nog altijd heel raadzaam is, omdat het hier gaat om een ‘vorming van de geest’. Het staat geciteerd bij Fosca.

A:

Je zegt het of je van alles genoeg hebt.

B:

Toch niet. Ik las met belangstelling het hoofdstuk over de toekomst van de detective-roman, waarin vele autoriteiten worden geciteerd. De een is pessimistisch en gewaagt van het onontkoombare eind, de ander zegt ‘nee-nee’ en spreekt van alle kansen op vernieuwing. Het heeft iets van de gemeenteraad.

A:
En jij zelf zegt?

B:
Ik voel me door dit alles tot geen enkele mening gestimuleerd. Ik denk aan ònze kinderjaren, toen we bereid waren ouders en huis te verlaten om mee te gaan met Sherlock Holmes; toen we ontdekten dat er vele slechte mannen waren, die door die ene man feilloos werden getemd. Sindsdien is onze kijk op politie en misdaad wèl veranderd. Ik wacht af wat de makers van programma's voor het detective-verhaal ons als nieuw spelletje zullen weten te geven; maar wie maakt de Holmes voor ons *zoals-wij-nu-zijn*?

A:
Je wacht eigenlijk op het wonder.

B:
Wat wonder, als het sprookje moet voortbestaan.

Lijst door A. opgemaakt

1719	Du Mailly, Voyages et Aventures de Trois Princes de Sarendip (traduits du persan).
1748	Voltaire, Zadig.
1764	Walpole, The Castle of Otranto.
1776	Beaumarchais, La Gaieté de l'Amateur français.
1787	Schiller, Der Geisterseher (begonnen).
1794	Mrs Radcliffe, The Mysteries of Udolpho.
	Godwin, Caleb Williams.
1796	Lewis, The Monk.
1818	Mary Shelley, Frankenstein.
1820	Maturin, Melmoth.
1826	Cooper, The Last of the Mohicans.
1829	Balzac, Les Chouans.
1830	Stendhal, Le Rouge et le Noir.
1832	Bulwer Lytton, Eugene Aram.
1833	Balzac, Ferragus.
1835	Balzac, Le Père Goriot.
1836	Poe, Maelzel's Chess-Player.
1841	Balzac, Une Ténébreuse Affaire.
	Dickens, Barnaby Rudge.
	Poe, The Murders of the Rue Morgue.
1842	Poe, The Mystery of Marie Rogêt.
	Sue, Les Mystères de Paris (begonnen).
1843	Poe, The Gold-Bug.
1844	Poe, Thou art the Man.
1845	Poe, The Purloined Letter.
	Dumas, Le Comte de Monte-Christo (voltooid).
1847	Balzac, Splendeurs et Misères des Courtisanes.
1852	Dickens, Bleak House.

1854	Dumas, Les Mohicans de Paris.
1858	Dumas, Les Forestiers.
1859	Ponson du Terrail, Exploits de Rocambole.
1860	Collins, The Woman in White.
1862	Hugo, Les Misérables.
1863	Gaboriau, L'Affaire Lerouge.
1865	Dickens, Our Mutual Friend.
1866	Ponson du Terrail, Résurrection de Rocambole.
	Dostojevsky, Schuld en Boete.
1867	Gaboriau, Le Crime d'Orcival.
	Gaboriau, Le Dossier 113.
1868	Collins, The Moonstone.
1869	Gaboriau, Monsieur Lecoq.
1870	Dickens, The Mystery of Edwin Drood.
1878	Anne K. Green, The Leavenworth Case.
1880	Dostojevsky, De Gebroeders Karamazov.
1882	Stevenson, New Arabian Nights.
1886	Stevenson, Dr Jekyll and Mr Hyde.
1887	Conan Doyle, A Study in Scarlet.
	Hume, The Mystery of a Hansom Cab.
1889	Conan Doyle, The Sign of Four.
1891	Conan Doyle, Adventures of Sherlock Holmes.
	Zangwill, The Big Bow Mystery.
1893	Conan Doyle, Memoirs of Sherlock Holmes.
1895	Shiel, Prince Zaleski.
	Morrison, Martin Hewitt.
1899	Hornung, Raffles, the Amateur Cracksman.
1902	Conan Doyle, The Hound of the Baskervilles.
	Bennett, The Grand Babylon Hotel.

1905	Conan Doyle, The Return of Sherlock Holmes.
1906	Leblanc, Arsène Lupin, Gentleman-Cambrioleur.
1908	Leblanc, Arsène Lupin contre Herlock Sholmès.
	Leroux, Le Mystère de la Chambre Jaune.
	Chesterton, The Man who was Thursday.
1909	Leroux, Le Parfum de la Dame en Noir.
	Leblanc, L'Aiguille Creuse.

1910	Mason, At the Villa Rose.
1911	Chesterton, The Innocence of Father Brown.
1913	Bently, Trent's Last Case.
1915	Conan Doyle, The Valley of Fear.
1917	Conan Doyle, His Last Bow.
1920	Crofts, The Cask.
1922	Milne, The Red House Mystery.
1924	Headon Hill, Narrowing Circle.
1926	Agatha Christie, The Murder of Roger Ackroyd.
1927	Conan Doyle, The Case-Book of Sherlock Holmes.
1928	Noyes Hart, The Bellamy Trial.
1929	Hammett, Red Harvest.
1930	Kitchin, Death of my Aunt.
1931	Iles, Malice Aforethought.
	Hammett, The Glass Key.
1936	Wheatley-Links, Murder off Miami.
1937	Wheatley-Links, Who killed Robert Prentice?

Twee bijlagen

Kleine bijdrage tot de kennis van een katholieke voorlichting en strijdmethode

Parijs, 20 October 1935.

- Nog is *Forum* niet overleden en het gekras van de kraaien vervult allerwegen de lucht. Wij hadden niet gedacht, wij niet-katholieken van *Forum*, dat een zo katholiek spektakel bij ons verscheiden zou opgaan. Maar iedere mésalliance wreekt zich, en degene die *wij* begingen in de aanvang van 1934, wreekt zich nu, 22 maanden later, nu de scheiding voltrokken moest. Het katholieke beginsel tegen scheiding uit zich - men heeft het ook bij de scheiding van *Gemeenschap* en *Nieuwe Gemeenschap* gezien - in een zeer onchristelijk, in een zeer onsmakelijk misbaar. Nog eer de redactie van *Forum* zelf tijd had om, indien zij dat wenste, de opheffing van het periodiek toe te lichten, heeft *De Maasbode*, de heer Toussaint gezegd van Boelaere, de heer Van Duinkerken in *De Tijd*, wie al niet meer? zich uitgeput in even ongevraagde als overhaaste en onjuiste informaties. Ik bepaal mij hier tot de heer Van Duinkerken, die het in zijn jubelende haat niet laten kon mijzelf haast tot middelpunt van het hele geschil te maken. Mijn ‘cynisme’, mijn ‘kille, doodsche mentaliteit’ die in *Forum* volgens hem ‘den toon aangaf’, mijn diabolische invloed op dr Menno ter Braak... Het is, jammer genoeg, te kinderachtig om werkelijk amusant te zijn. En dan, de heer Van Duinkerken verspreidt zijn... hoe zal ik het noemen, leugens? onwaarheden? onjuistheden? - laat ons parlementair zijn en het laatste kiezen - met een werkelijk zo onverantwoordelijke kwistigheid, dat men zich, terwille van een ‘historische’ waarheid alleen al, gedrongen voelt enige dingen recht te zetten.

En in de eerste plaats dan: al wat de heer V.D. aan persoonlijke appreciaties over mij mag verkondigen, zij hem van harte

gegund. Ik heb deze heer te weinig zacht behandeld om hem zelfs in gedachten het recht te ontzeggen zich te wreken zo goed hij kan. De haat die hij mij toedraagt is een nu reeds oude, dateert van een krabbel in mijn *Cahiers van een Lezer*, van November '28 (voor belangstellenden na te slaan op blz. 62-63 van de bundel *Vriend of Vijand*) over zijn boekjes *De Ravenzwarte* en *Onder God's Oogen.* Het was gemakkelijk te voorzien dat ik mij die dag een vijand maakte, en volgens het goed-hollandse beginsel ‘sla mij, ik sla je weer’ hebben wij sindsdien vele gelegenheden aangegrepen om elkaar onze gevoelens kenbaar te maken. Ik heb de heer V.D. betrapt op een kleine beroving van André Chénier, en hij heeft mij niet kunnen logenstraffen. Aan de andere kant heeft de heer V.D. mij ervan beticht de heer Dirk Coster te hebben aangevallen na ieder ander, en ik heb hem met data wèl kunnen logenstraffen. Het zijn dingen die men elkaar niet vergeeft, in de fraaie letteren. Toch lijkt mij dit geen reden voor de heer V.D. om, in het lijkgejubel dat hij nu aanheft, niet minder dan *twaalf...* onjuistheden te verkondigen.

1. *Forum* zal ophouden te verschijnen, deelt hij mede, ‘omdat de grootendeels katholieke Vlaamsche redactie weigerde verder verantwoordelijkheid te dragen voor den inhoud van dit tijdschrift’. Onjuist. Onjuiste of verdraaide informatie misschien, maar daarom niet minder onjuist. De vlaamse redactie heeft *nooit* de verantwoordelijkheid hoeven te dragen van iets anders dan van de eigen, vlaamse afdeling, omdat *alléén op deze basis van gescheiden en onafhankelijke redacties* de samenwerking in 1934 ondernomen werd. Had dit beginsel niet bestaan, dan was de splitsing in twee redacties ook onnodig geweest, omdat voordien de heer Maurice Roelants immers als Vlaming reeds lid was van de redactie tout court. - Er bestaat over deze gesplitste samenwerking een uitgebreide correspondentie tussen mij en Ter Braak (van eind '33 dus), waarin ik kortweg dit voorspelde: ‘Wanneer de Vlamingen zich onmisbaar gaan voelen vanwege de door hen aangebrachte abonné's, zullen zij zich breed maken en eisen gaan

stellen'. Ter Braak antwoordde: 'Dan is het nòg tijd om alles stop te zetten'. Niettemin was het mésalliance-gevoel voor mij zo sterk, dat ik mijn medewerkerschap aan *Forum* wilde opzeggen; bijna uitsluitend als vriendendienst tegenover Ter Braak, heb ik mij door hem laten weerhouden; door zijn opvatting ook dat een *Forum* buiten de sfeer van de oprichting (waarin de vlaamse redacteur Roelants een geringe rol speelde) voor hem ieder belang verloren had.

De bezwaren van de katholieke Vlamingen golden dus niet een principieel verantwoordelijkheidsgevoel - in dat geval hadden *zij* voor de mésalliance moeten bedanken! - maar de opname van één stuk (de novelle *Virginia* van de heer Varangot), dat door de volledige hollandse redactie was aangenomen. Het kwam doodgewoon neer op een baasje spelen op het terrein van de ander en op wat ik Ter Braak voorspeld had: dat zij zich, zodra zij zich onmisbaar waanden, zouden breed maken. Het was niet hun 'sensus catholicus', zoals de heer V.D. het in zalige voldoening voorstelt, die hen zo kwelde, - want deze 'sensus' was met het insluipen in *Forum* al hopeloos gecompromitteerd - het was een veel gewoner gang van zaken die hen dreef zich te laten gelden. En het was onze 'sensus anti-catholicus' die ons ertoe bracht hun inmenging niet te dulden, ons aan het beginsel van onafhankelijke redacties te houden, waartoe zij zelf zich verbonden hadden, en - wat 2 jaar eerder gebeurd had kunnen zijn - *Forum* te laten springen.

2. Dat Ter Braak mij, als oud-redacteur en medeoprichter, bovendien na onze correspondentie hierover, van alles op de hoogte hield, was niet meer dan vanzelfsprekend, - voor ons dan, die altijd weinig katholiek waren in onze opvattingen over eerlijk- en oneerlijkheid. Had hij anders gedaan, wij zouden dit beiden beschouwd hebben als een weinig faire handelwijze. Van 'redactiegeheimen' dus gesproken: wij weten niet wie de heer Van Duinkerken, en *De Maasbode*, en de heer Toussaint van Boelaere heeft ingelicht, - en wie dat deed op deze... katholieke wijze. Wat wij wel constateren is de moge-

lijke verdraaidheid ervan, en de aperte onjuistheid. - De heer Van D., door de psychologie van de haat vervoerd, neemt het dan op zich om mij voor te stellen als ongeveer verantwoordelijk voor Ter Braak's anti-katholieke gevoelens: '... dr. Menno ter Braak, te zeer helaas beïnvloed door zijn bewondering voor den middelmatigen auteur E. du Perron, een open vijand van de hem in zijn jeugd aangeleerde katholieke geloofsbelijdenis'. Van deze onjuiste voorstelling had het geheugen van de heer V.D. hem dienen te vrijwaren; tenzij de klappen die Ter Braak hem toebracht, lang voor hij mij kende, hem dit geheugen deden verliezen. Of, om de heer V.D. weer enige data voor te leggen: Ter Braak stond als anti-katholiek strijder bekend sinds de essays *Het Opium der Vormen* (1927), *Verdediging van de Middeleeuwen* (1928), *Aanklacht en Heimwee* (1930) en *De Moderne Ketterjager* (1930). Mijn eerste stuk over hem - ik had hem toen nooit ontmoet - dateert van September 1930 en ik sprak er mijn plezier in uit over laatstgenoemd essay, dat een zo genadeloos licht geworpen had op de figuur juist van de heer Van Duinkerken. De slechte invloed die Ter Braak en ik, over en weer overigens, en persoonlijk, op elkaar hebben uitgeoefend, begint eerst twee of drie maanden later.

3. Onjuistheid, ditmaal, van *taal*: de heer V.D. gebruikt voor de katholiekheid die mij, toen ik kind en weerloos was, werd bijgebracht, het woord 'aangeleerd'. Een kleine wijziging volstaat hier; het juiste woord is: aangesmeerd.

4. Ofschoon niets hem er, in dit verband, toe verplichtte, gaat de heer V.D. over mijn katholicisme voort: 'Katholiek van geest schijnt deze schrijver nooit geweest te zijn; hij ontkent het althans ten stelligste, maar de quasi-katholieke sfeer, waarin hij op Java werd grootgebracht, zette bij hem een minachting voor het christendom, die zich tot den persoon van Jezus Christus uitstrekt, en die door zeer goedkoope, maar in sommige kringen klaarblijkelijk nog altijd indrukwekkende Dageraads-ideeën gevoed werd'. Hoe goedkoop ook de Dageraadsideeën mogen zijn, zij verliezen het glansrijk tegen de con-

curentie van de katholieke schoolmeester en de dorpspastoor. De heer V.D. haalt hier zijn wijsheid uit mijn *Land van Herkomst*, en mij achter mijn personage Arthur Ducroo te verschuilen zou mij inderdaad onwaardig zijn. Maar dit neemt niet weg dat de heer V.D. mijn zeer eenvoudige opmerkingen nog wat vereenvoudigd heeft, zozeer vereenvoudigd, zozeer vervulgariseerd, dat ze het vervalste kleurtje kregen dat bij hem bepaald onontkoombaar wordt. Gide zei het in een treffende formule: 'La foi tout court remplace la bonne'. De heer V.D. begaat zelfs de botheid om, voor mijn rekening, zichzelf en zijns gelijken te vereenzelvigen met: het christendom. Hoezeer ik hem op dit gebied tegemoet zou willen komen, ik weiger de verantwoordelijkheid voor *zijn* domheden te dragen; en met hoeveel 'respect' ik nog voor 'den persoon van Jezus Christus' behept ben, verzoek ik hem na te slaan in mijn bundel *Voor kleine Parochie*, op blz. 75-76. Ik ga overigens niet zo ver om hem te vragen zich daarna, voor zijn eigen parochie, te willen logenstraffen: men moet het publiek van *De Tijd* voorzetten wat het bestelt.

5. ...'in een wraaklustige verontwaardiging jegens de Europeesche cultuur', meent de heer V.D., ging *Forum* zich te buiten 'aan cynische ontkenning van den adel der menschelijke natuur'. Het is een van die frasen waarover de denker-voor-de-krant natuurlijk niet hoeft te blozen, maar de onjuistheid is weer flagrant. Wij ontkennen deze 'adel' alleen in de propagandistische en gevulgariseerde caricatuur ervan, zoals die ons hier wordt voorgezet; in een andere omgeving gezien is zij juist ongeveer het enige wat overblijft aan de 'cynische' lieden die elkaar niet naar de hemel verwijzen. Wij hebben nooit deze 'adel' bestreden, maar de halfzachte exploitatie ervan; nooit de europese cultuur (het programma van *Forum* zegt uitdrukkelijk het tegendeel van wat de heer V.D. hier klakkeloos beweert), maar haar polderlandse verbastering.

6. Het stellen van Multatuli tegenover Vondel is voor het vernuft van de heer V.D. de 'geringschatting van het klassieke ten gunste van het actueele', en weer lijkt het op zijn minst

genomen onchristelijk dat hij ons de straf oplegt voor zijn eigen gebrek aan onderscheidingsvermogen en zijn eigen journalistieke vocabulaire. Wij hebben het woord actueel nooit genomen in deze betekenis, en wij menen dat wanneer het 'klassieke' van Vondel voor de heer V.D. niet meer actueel is, - en minder actueel bijv. dan Multatuli voor ons! - hij de kluchtige rol speelt van wie een mummie voor een levende vriend verslijt. Niemand is meer dan de heer V.D. hier een journalist, want deze journalistiek onjuiste interpretatie komt *van hem*. - Het fraais wordt bekroond door een gelijkwaardig citaat van een 'fransch schrijver' over 'l'indigestion de l'auto et de l'avion'. Onjuist toegepast citaat, even lukraak als de interpretatie daaraan voorafgaand, even plat en on-intelligent. Ik tart de heer V.D. mij de passages in *Forum* aan te wijzen, waar hij de auto en de vliegmachine verheerlijkt heeft gezien. Het is zijn goed recht *Forum* niet te lezen, maar voor een ander dan katholiek publiek lijkt het van een elementaire eerlijkheid wanneer men zich dan ook niet als voorlichter opwerpt.

7. Over onze houding inzake de poëzie schrijvend - overigens onderscheidt hij hier de houding van Ter Braak niet van de mijne - heeft hij het natuurlijk over de waarde die wij toekennen aan de persoonlijkheid: 'of in den cynischen stijl van het blad "den vent".' Behalve de groteske Jan-Lubbes-stijl van zo'n zinnetje, is het alweer onjuist. Het woord 'vent' werd door Ter Braak gebruikt in zijn *eerste* stuk over deze kwestie, ongeveer een jaar voor de oprichting van *Forum*, in *De Vrije Bladen*; vervolgens kwam het voor - maar reeds door mij gerectificeerd - in mijn polemiek met Marsman in het katholieke blad *De Nieuwe Eeuw*, in Februari of Maart '31. (Het eerste nummer van *Forum* verscheen eerst in November van dat jaar.) Ik ben zeker dat het woord - zelfs tussen aanhalingstekens - nooit in *Forum* zelf gebruikt is; in het programma van *Forum* (van Nov. '31) dat hoofdzakelijk door Ter Braak werd opgesteld, komt het al niet meer voor, terwijl daar toch het criterium beleden werd van de persoonlijkheid. J.C. Bloem,

in *Den Gulden Winckel*, schreef later over ‘vorm of vent’ en over ‘ventisten’: deze ironie heeft de heer V.D. wellicht parten gespeeld. In ieder geval blijkt zijn voorlichting tot in deze onderdelen, die met een beetje schoolmeestersgeweten correct hadden kunnen zijn, onbetrouwbaar als de rest.

8. Dat *Forum*, na 4 jaar, verdwijnt, verklaart de heer V.D. door twee dingen: ‘het Hollandsche “succès de scandale” was nooit in evenredigheid tot de reëele belangstelling van het lezend publiek en de uitgever had het prestige der Vlamingen noodig om zijn tijdschrift ingang te doen vinden in een breeder kring van belangstellenden’. Ik wil de handelsreizigersstijl hier vergeten om mij te bepalen tot de handelsreizigersgeest. De heer V.D. doet hier dus rustig alsof ‘de reëele belangstelling’ van de ‘breeder kringen’ inderdaad met ‘prestige’ te maken zou hebben, inderdaad een geldige maatstaf is. Hij is een kalf of een Kitschmeier, als hij dit werkelijk gelooft. Indien deze man tot elementaire eerlijkheid in staat was, zou hij weten dat wat *Forum* ontbrak, een ‘Dageraads-publiek’ was op het peil van de katholieke gemeente die een blad als *De Gemeenschap* mogelijk maakt, d.w.z. de steun van een *partij* in de meest ‘cynische’ belichting die men daarop werpen kan. De uitgever had, uiteraard, niet zozeer het prestige nodig van de vlaamse redacteuren, maar de abonné's die zij aanbrachten; in deze verheven regionen meet men zijn prestige aan zijn aangebrachte abonné's! Maar zelfs zo genomen - als handelsreiziger dus - is de heer V.D. nogmaals alleen onbetrouwbaar, want hij ziet over het hoofd dat deze noodzakelijke vlaamse abonné's *toegevoegd* werden; dat de vlaamse afdeling *op zichzelf* evenmin had kunnen bestaan; en dat de uitbreiding naar Vlaanderen plaatshad op een basis van twee jaar noord-nederlands *Forum*, omdat, afgescheiden nog van de commerciële exploitatie van het blad, de medewerking van de vlaamse redacteur Roelants zich gedurende die twee jaar bepaalde tot één korte novelle in het eerste nummer en tot twee krabbels voor de rubriek *Panopticum* in de nrs 2 en 5.

9. De heer V.D. wijdt een met begrijpen getinte verwonde-

ring aan het feit dat de vlaamse redacteuren zich zo lang ‘vrijmoedig en zelfs stoutmoedig konden vereenigen met eenigermate scabreuze bijdragen’, etc. Was de vorige onjuistheid laag, deze is hypocriet. De vlaamse redactie heeft van haar kant voor enige ‘scabreuze bijdragen’ gezorgd, die de nederlandse niets toegaven, tenzij er een bepaalde katholieke moraal bestaat inzake ‘scabreusheid’, een moraal bijv. die het onsmakelijke slikt als antisepticum. Ik verwijs naar het gedicht *De blijde Liefde* van R. Herreman (in no 10 van 1934) dat men ‘een zeer zwoel vers’ heten mag; naar een ‘geschoren gorgel’ van Persius (in no 2 van '35), die, al was hij dan Persius, niet minder een geschoren gorgel en voor zover ik zien kan niet minder in onvervalst vlaams was; naar een *Nachttrein* van Gerard Walschap (in no 9 van '34), waarin op de meest drastische manier een aantal handgrepen worden beschreven op een materie die misschien alleen de beursheid gemeen heeft met het oprecht christelijk gemoed; naar een verhaal van René Berghen (no 7 van '35), waarin ons een liefdesuur wordt voorgetoverd in even gloeiende als aanlokkelijke kleuren, eindigend met de wellicht even goed-vlaamse als voor een nederlands gemoed ontstellende mededeling: ‘In de schemering op de sofa kwam ze me vervoegen’ (blz. 700). Na al wat eraan voorafging, hadden wij, als nederlandse lezers, waarachtig mogen protesteren toen men die jongen ook nog behandelen ging als een werkwoord! De vlaamsche katholieken hebben in dit alles blijkbaar niets gezien - zodat het ons een raadsel leek wat vlaams en wat katholiek kon zijn in dit alles. Maar bij zoveel onbegrijpen leek het tenslotte even hypocriet als komisch, dat het ultimatum komen moest van diè kant! Als het stuk van Varangot - dat ik persoonlijk niet gelezen heb - in *Forum* verschenen zal zijn, zal de belachelijkheid wellicht nog meer op het oog springen dan nu. Ik blijf in ieder geval bij mijn theorie van het ‘zich breed maken’.

10. ‘Indien het afscheid [van *Forum*] meteen een geestelijke verwijdering tusschen Ter Braak en Du Perron beteekent, is dit voor den eerstgenoemde een belangrijke winst’, psycho-

logiseert dan de heer V.D. Wederom een katholieke misschien, maar een lage, een onjuiste veronderstelling; voor ons gevoel tekenend voor degeen die ze maakt. Onder ons was een geestelijke verwijdering of het tegendeel nooit afhankelijk van het lot van een tijdschrift. Men zou kunnen denken dat alleen zijn jubelende haat de heer V.D. deze wensdromen ingaf, waarbij men aan een tijdschrift werkelijk al te veel belang toekent, maar helaas, hij spreekt ook hier misschien alleen uit ondervinding - en op het peil van zijn belevenissen met *De Nieuwe Gemeenschap.*

11. Verzaligd afwegend wie er niet en wie er wèl geschaad zullen worden door het opheffen van *Forum* en zichzelf kietelend met het vooruitzicht dat, goedbeschouwd, alleen ik eraan ten gronde zal gaan, verdwaalt de heer V.D. weer in een nieuwe feitelijke onjuistheid: 'De dichter Slauerhoff, reeds van *Forum* afgescheiden, omdat hij de persoonlijkheid van de programmatische "venten" onvoldoende hoogschatte' - maar hier liegt hij tenminste in commissie, d.w.z. hij liegt gezegde Slauerhoff na, die hetzelfde in een interview met de heer P.H. Ritter Jr voor-gelogen heeft. De dichter Slauerhoff, zozeer dichter, en zo wars van het literatorschap, en zo trots op zijn afwerige houding inzake interviews, is de heer Ritter met deze mededeling bijna om de hals gevlogen, zonder dat zijn dichterschap, zijn gretigheid of zijn prostitutie, er ook maar iets meer waarheid van maakten. De dichter Slauerhoff heeft zich gebelgd uit *Forum* teruggetrokken, na een mislukte campagne tegen één van de redacteuren; en het was eerst na het mislukken van zijn campagne dat zijn grief de meervoudsvorm aannam. Hierbij komt nog dat de kinderachtige, napoleontische betekenis van het woord 'persoonlijkheid' van Slauerhoff zelf afkomstig is, die nooit bijzonder geschitterd heeft als denkkracht: het spreekt vanzelf dat voor ons, in de literatuur, een 'persoonlijkheid' altijd mogelijk was, ook buiten de branche van gangster of matroos.

12. En tenslotte, beweert de heer V.D., 'had het Hollandsche "Forum" zich reeds overleefd. Het teerde op de Vlaamsche

vernieuwing der literatuur, speciaal der romankunst'. Over de eerste zin zou heel wat te praten zijn geweest, want in zeker opzicht - wanneer men *Forum* als onmiddellijk tegengif beschouwen wil - had de heer V.D. niet eens zo erg ongelijk. Zijn zuiverste karakter heeft *Forum* inderdaad verloren aan het eind van de tweede jaargang, en de heer V.D. bewijst de '*Forum*-richting' een onverwachte eerbied, wanneer *hij* dit vereenzelvigt met een volledig sterfbed. Maar de handelsreiziger die in de twee de zin opdoemt, brengt alles weer op zijn geliefde peil. Het is een flikflooien van de Vlamingen ten koste alweer van alle waarheid. In de 2 jaargangen dat *Forum* met gescheiden redacties werkte, werd - om deze roman-voorkeur van Jan Lubbes dan even tegemoet te komen - uit Vlaanderen aan romans 'geleverd': *Celibaat* van Walschap en *Tsjip* van de allerminst katholieke Willem Elsschot, tegen uit Holland *Het Leven op Aarde* van Slauerhoff en *Else Böhler*, *Duitsch Dienstmeisje* van Vestdijk. Dat het hollandse deel hier minstens op gelijk peil staat, behoeft wel geen betoog.

Zo heeft de katholieke strijder en voorlichter Van Duinkerken dus kans gezien een record te slaan in een strijdmethode, die in Frankrijk spreekwoordelijk is geworden door de heer Massis, en die eenvoudig berust op de lafste vervalsing. Ik blijf bereid de heer V.D. voor te lichten op ieder punt waarop hij voorlichting nodig mocht hebben, d.w.z. waarop hij van zijn vileine strijdwijze wenst te worden overtuigd. Als hij gelooft - ook hier kan het geloof helpen - dat de dood van *Forum* met de mijne samenvalt, maakt hij zich blij met een dode mus. Ik maak mij minder illusies over hem, helaas, dan hij over mij; ik neem het ondankbare werk aan hem te bestrijden, zonder enige hoop dat hij iets anders worden kan dan... wat hij is.*

* Het feit dat de heer V.D. zijn stuk in *De Tijd* niet ondertekend heeft is voor mij geen bezwaar geweest om in hem de schrijver ervan te zien met de pertinentste zekerheid. Maar misschien dat hij zich ook hier van zijn liefste wapen bedienen wil.

Holländische Literatur

Geehrter Herr Redakteur, Sie bitten mich um einen Aufsatz über die Holländische Literatur und geben es mir anheim, die Generation zu wählen, die ich behandeln möchte. Nach allerlei unvermeidlichen Zusammenfassungen fürchte ich: diejenige denn, in der ich selber lebe. Daß ich Ihnen jedoch mein Dafürhalten als Brief unterbreite, ist keine zufällige literarische Formfrage: Sie haben sich just an jemand gewandt, dessen polemische Reputation die weiteren Qualitäten, die er haben mag, zu überwältigen droht, und an jemand, der in der vaterländischen Literatur - mit Recht, denkt er zuweilen selbst - gewissermaßen als unerwünschter Fremdling betrachtet wird. In diesem letzteren Bezug ist er dann wohl für Ihre Zeitschrift der rechte Mann...

Ihre deutschen Leser, so sagen Sie, wissen von der holländischen Literatur nach Multatuli nicht eben viel. Soll das heißen, daß sie das Nötige wissen von Multatuli? - Wenn ja, dann haben sie vom Besten kennen gelernt, und sicherlich vom *Genialsten*, was unsere Prosaliteratur zuwege gebracht hat. (Ich fürchte, daß sie auch Kenntnis nahmen von der Produktion der Frau van Ammers-Küller, aber das gehört zu jenen unbedingten Gesetzen des Kunstlebens, nach denen bei uns Marie Corelli und Florence Barclay einmal die meistübersetzten Autoren des Auslandes waren.) Multatuli ist das stärkste Temperament, der lebendigste Mensch gewesen, der sich in unserer gesamten Literatur manifestiert hat, und dieses Auftreten fiel in eine Periode, wo das ganze Leben bei uns - und sicher die Literatur - in einem bürgerlichen Pastorenbrei erstarrt lag. Wahrscheinlich war unser Volk für diesen besonderen Brei vorbestimmt, wofür man auch nach Multatulis Auftreten im-

mer wieder überzeugende Beweise finden kann; aber alles, was unholländisch sein kann in einem Holländer, in diesem besonderen Sinne, sieht sich verkörpert in dem Mann, der sich ein wenig überpathetisch 'Multatuli' nannte und der Douwes Dekker hieß. Das überraschend Ursprüngliche dieses Mannes, der, hervorgegangen aus der Inlands-Verwaltung von Niederländisch Indien, bis zu seinem vierzigsten Jahr lediglich unter der Hand an literarische Prästation gedacht hatte, kann zum Teil durch gesellschaftliche Umstände erklärt werden: er kämpfte für den Javaner und für Java, als sei dort - und in seinem persönlichen Drama - das Weltgeschehen lokalisiert; hätte man ihm gesagt, daß die Welt noch andere Kolonien besitze mit anderen Formen von Gewinnsucht und Unterdrükkung; daß der Konflikt zwischen einem Lande, das man als einen entlegenen Winkel von Europa betrachten kann, und seinem famosen 'Smaragdgürtel' Europa doch wohl kaum interessieren dürfte, er hätte es aller Wahrscheinlichkeit nach nicht verstanden und gewiß Feuer gefangen. Er schrieb das glühendste Holländisch, das je von einem Holländer geschrieben, in der vollen Überzeugung, daßer, als der gewaltige Individualist, der *er* war, dabei war die Welt neu zu gestalten: diese naive Überzeugung machte ihn zu einem großen Schriftsteller, ganz gleich in welcher Konstellation auch immer. Er gab sich selbst aus einem rasenden Bedürfnis heraus, aber gleichsam angesichts der Welt. Weitaus mehr Mann der Aktion und folglich vulgärer in seinen Mitteln als Nietzsche, zuweilen aber von einer menschlichen Unmittelbarkeit, über die Nietzsche erhaben war, hat sein Auftreten als 'dichterischer Denker' etwas, das an die andere Gestalt gemahnt: jedoch war er keineswegs ein 'danebengeratener Nietzsche', wie ein oberflächlicher Klassierer wohl einmal vermeinte. Er bleibt - auch für 'gute Europäer' von heute - etwas durchaus und unersetzlich anderes; und dann, der *Max Havelaar* erschien zwölf Jahre vor der *Geburt der Tragödie.*

In ihm besaß Holland auch dem übrigen Europa gegenüber eine Figur von unverkennbar erstem Rang; allein, so meinten

unsere großen Ästheten, die nach ihm kamen, er sei absolut kein erstrangiger Künstler. Für sie und ihre Fortsetzer galt er als ein Wegbereiter, als der ‘Einläuter’ einer neuen Blütezeit, der neuen und diesmal unbeschädigten Kunst, die um 1880 herum aus *ihnen* geboren werden sollte. Diese Theorie ist zur Stund' peinlichst veraltet, desgleichen die großen ästhetischen Funde derer, die sie kündeten: wenn man Multatuli nun ablehnt, darf es nicht mehr aus Erwägungen der ‘Kunst’ geschehen, sondern aus Kollektivismus; denn unzweifelhaft ist dieser Vorkämpfer des Javaners, der einzige holländische Schriftsteller, dessen Werk soziale Resultate hatte, in den Augen des Massenmenschen ein abscheulicher Individualist.

Die Bewegung von 1880, die auf ihn folgte, vergegenwärtigt rein literarisch gesprochen gewiß ‘ein Aufblühn ohnegleichen’. So hat unsere gesamte Literaturgeschichte es seit damals vorgetragen, und so wird es auch wohl sein. Daß die Sprache und die besten Hervorbringungen der *Nieuwe-Gids-Richtung* nun schon reichlich alt anmuten, während Multatulis Prosa so lebendig blieb, als sei sie erst gestern geschrieben, das ist eine andere Sache. Die *Nieuwe-Gids-Bewegung* hat literarisch doch weitgehende Folgen gehabt.

Den Schriftsteller einer großen Nation mag es verwundern zu sehen, welche außergewöhnliche literarische Ernte unser Land jahraus jahrein unter Dach bringt. Das hat seinen Grund: dank 1880 haben wir eine Anzahl vortrefflicher Lyriker (was die Literatur eines Landes quantitativ nie nennenswert bereichert); wir besitzen für die Prosa ein paar heftig ringende, mehr oder weniger gestutzte und an die Wand gedrückte Geister, die man ‘highbrows’ nennen könnte, die aber immerhin nach etwas anderem streben, als nur holländischer Autor zu sein; wir haben dann das Heer der Schreiberiche, bei denen die Ergebung in eigene Beschränktheit schon gleich beim ersten Roman einsetzte und die mit unermüdlichem Vertrauen und dito Erfolg die Bücherlieferanten des geistigen Mittelstandes wurden. Das ist immer so gewesen. Mehr noch als unsere Dichter scheinen unsere Prosaisten

vom Ausland beeinflußt; und dieser Einfluß ist, auch europäisch gesehen, sowohl heilsam als unvermeidlich; aber einem einzigen Multatuli, dessen Persönlichkeit jeglichen Einfluß wieder aufhob, stehen die vielen gegenüber, die bei Licht besehen doch nie mehr gaben als gute Pastiches ausländischer Modelle. Die Zeitgenossen Multatulis schrieben Romane à la Walter Scott oder Schilderungen im Stil der englischen Humoristen, und für diese Sorte Literatur war ein Quentchen 'Inhalt' in der Theorie jedenfalls noch notwendig; nach 1880 schien das Land vom Pastiche erlöst: das pastorale Nachgedröhne von Byrons schlechtester Romantik wurde ersetzt durch eine intensive und wohlverstandene Bewunderung für das viel mehr wirklich-Poetische in Shelley und Keats; in der Prosa traf man auf Zola und die Goncourts. Mit einer ganz besonderen Kraft entdeckte und übte man die Kunst des Wortes. Die Bewegung von 1880 war eine Revolution, insoweit es die Sprache und den Stil betraf; aber wenn das Nietzschewort wahr ist, daß jegliche literarische Dekadenz sich kennzeichne durch das Wort, das über den Sinn hinausgehe, sodaß das Ganze kein Ganzes mehr sei, dann trug auch diese Revolution ihren Untergang bei der Geburt schon in sich.

Nichtsdestoweniger verdanken wir dem *Nieuwe Gids* allerlei Dinge, mit denen man sich dem Ausland gegenüber später noch brüsten konnte: unser größter Prosaist von 1880, Lodewijk van Deyssel, schrieb 'expressionistische' Seiten in weitaus gewagterem Stil, sagt man, als das was die *Sturm*-Gruppe hervorgebracht hat, und wieviel früher? In der Poesie tat unser Dichter Herman Gorter mit seinen 'sensitivistischen' Versen keinesfalls weniger. Allein die Tatsache bleibt, daß Gorter aus anderen Gründen als diesen ein großer Dichter war, und daß van Deyssel bis auf eine Anzahl seiner Kritiken so gut wie überhaupt nicht mehr gelesen wird. Sein Roman *Een Liefde* (Eine Liebe), der seiner Zeit Skandal erregte, wie es ein holländischer Zola wohl oder übel tun mußte, erscheint uns heute eine langweilige Novelle mit Elephantiasis, die auf

schauderhafte Art die Beschränktheit unseres Landes fühlen läßt; noch besser lese man von ihm wieder mal *Frank Rozelaar*, eine Art von Gedichten in Prosa, in denen das besondere Talent dieser und gleichgearteter Stilisten in den frischesten Farben erhalten blieb. Mit anderen Namen will ich Sie hier nicht aus der Fassung bringen; wollen wir der Kürze halber konstatieren, daß von den großen Prosaisten des *Nieuwe Gids* und ihren Nachfolgern heute zehn Bücher vielleicht nicht ganz vergessen sind. Die Schriftsteller für den geistigen Mittelstand hingegen empfingen zur selben Zeit das Embryo ihrer Kunst: als sie begriffen hatten, daß ein 'Inhalt' nicht nötig und eigentlich wohl gar vom Bösen sei, daß die 'Form' alles decke bis zum Banalsten und Kläglichsten herunter, da schienen auch sie gerettet, und unermüdlich gebaren sie die einzige Kunst, die eine spezifisch holländische Tradition seit dem 19ten Jahrhundert zu haben scheint: den Wohnstubenroman und den Bauernroman als seinen vollkommen ebenbürtigen Rivalen. Es war die Manie des Jungen mit dem neuen Kodak, der aber auch jedes Stilleben verewigen will; das Land wurde überflutet mit dieser Klasse von Romanen, da die Autoren ja so bequem aus ihrem eignen noch so kleinen Gärtchen ernten konnten.

Daneben blieb die Poesie - ihrer Natur gemäß glücklicherweise - etwas anderes. Schon gleich mit den ersten Dichtern von 1880: Willem Kloos, Albert Verwey, Herman Gorter, hat eine neue Tradition von reiner und vollwertiger Poesie bei uns festen Fuß gefaßt. Sie geht über Leopold, Boutens und Henriette Roland Holst zu A. Roland Holst, der zweifelsohne der größte Dichter der vorigen Generation bis auf den heutigen Tag ist.

Die später gekommenen haben als einzige Reaktion auf ihre Vorgänger die Aufmerksamkeit wieder dem *Sinn* zugewandt, die Syntax sowohl einfacher als geschmeidiger gemacht, und hier konnte der Triumph des Wortes weiterhin wirksam bleiben, war auch die Manie für das Wort schon abgetan.

Da jedoch die Poesie in den meisten Fällen unübersetzbar

bleibt, will ich für Sie doch lieber wieder zur erzählenden Prosa zurückkehren. Der weitaus größte Teil unserer Roman-literatur (kurze Erzählungen sind beim Publikum nicht erwünscht, sodaß sie weniger geschrieben werden, oder, sagen wir besser, weniger in Buchform erscheinen) dürfte dem interessant erscheinen, der in Holland über holländische Dinge lesen will, in Form eines Baedekers gewissermaßen und so, wie man anfängt sich für bretonische Bücher zu interessieren, falls man sich just in der Bretagne befindet. Einen Romancier von Bedeutung findet der Fremde bei uns erst dann, wenn er den Mut nicht allzu schnell aufgibt. Doch verfügt unser echt vaterländischer Realismus über eine Unzahl Autoren-Damen; alle mit genau demselben mitleidschwangeren Ton und mit so ziemlich dem gleichen Talent, so wie man sichs auch im Ausland bei den Durchschnitts-Autoren-Damen vorstellt. Daneben dann eine mehr oder weniger entsprechende Anzahl Autoren-Herren, die den anderen in nichts nachstehn; und zu guter Letzt vertreten die wichtigsten all dieser Autoren Holland doch noch auf ganz würdige Art, gewiß nicht minder würdig als beispielsweise die Herren Henri Bordeaux und René Bazin Frankreich vertreten, wo sie beide Mitglied der Académie Française sind. Bedeutungsvoller als so brauchen Sie es also keineswegs zu nehmen. Die besondere ‘holländische Seele’ bei all dem zeigt sich in einem ständigen Schmachten nach reinem Leben, daß dann doch ganz vortrefflich mit dem Teetisch harmoniert, mit dem holländischen - wohl zu verstehen, und auch dann noch, wenn die Autoren, wie zum Beispiel das Ehepaar Scharten-Antink, ihre Stoffe aus Paris oder Italien beziehen. Es kommt zu guter Letzt doch immer nur darauf an, was man eigentlich sucht. Flandern hat etwas mehr Volksgesundheit, Vergnüglichkeit und Bauernromane (darunter bittere) als Holland; in dieser Hinsicht ist beispielsweise Stijn Streuvels, in dem einige mit aller Gewalt eine Art Knut Hamsun sehen wollen, ein unzweifelhaft verdienstvoller Autor, den man mit bedeutend geringerem Talent kopiert.

Aber, ehrlich gesagt: ich sehe in dieser ganzen Zeitfolge von und nach 1880 nur zwei Schriftsteller von weitergehender Bedeutung. Die Namen Jacobus van Looy, Frederik van Eeden, Cyriel Buysse kann man noch mit gutem Gewissen nennen; unser wirklicher Romancier großen Stils ist jemand, der mit dem eigentlichen *Nieuwe Gids* lediglich indirekte Fühling hatte: Louis Couperus. Hier hat man einen, dessen Hervorbringung möglicherweise zu üppig und darum ungleich war, der in gewissen Hinsichten Übereinstimmung aufweist mit dem Bücherlieferanten, dem zu Lebzeiten ein großer Erfolg und ein breites Publikum beschieden war, und der in zehn, fünfzehn Büchern trotz allem eine Höhe zu erreichen verstand wie wenige. Bei ihm wurde der bürgerliche Realismus etwas ganz anderes als die mittelmäßige und leicht lesbare Kopie einer kläglichen Wirklichkeit; er gab Den Haag wieder und machte doch seine eigene Welt daraus; er machte Studien über das Altertum und schrieb mit großer Ungezwungenheit seine Rekonstruktionen; er plauderte charmant und in allen Schattierungen zwischen dem Tiefen und Geringfügigen ‘von und über sich selbst und andere’; er schrieb zuweilen überartistisch und oft prätentiös und schlecht, aber er war ein Romancier und Prosaist von Gottes Gnaden. - Der andere, den ich Ihnen nennen möchte, ist Arthur van Schendel, viel weniger Romancier, aber ein Autor erzählender Prosa von ganz besonderem Gehalt; der einzige, der unsere Sprache nach Multatuli *ästhetisch* (und doch schon als Reaktion auf die Wortkunst von 1880) gefördert hat. Er schrieb eine Art lyrischer Erzählungen, die man neo-romantisch nannte und die im Italien des Mittelalters spielen, oder in einer mehr getünchten als wirklichen Welt; aber seine Prosa, die stets elegant und beherrscht war, hat sich im Laufe der Jahre kerniger entwickelt, so sehr, daß heute unter den ‘Jüngeren’ nicht ein einziger ist, der die sogenannte ‘neue sachliche Prosa’ wie die eines seiner letzten Bücher: *De Waterman* (Der Wassermann) überholen könnte. Die Welt van Schendels hat sich vollkommen harmonisch aus sich selbst

heraus entwickelt: angefangen bei der Spielmanns-Unrast seiner ersten Schweifer-Gestalten bis hin zur männlichen Gerechtigkeit, die sein späteres Werk erfüllt.

Ich habe Ihnen schon gesagt, daß unsere Poesie vortrefflich blieb. Durchweg englisch orientiert, das eine ums andere Mal mehr deutsch und mehr französisch, hat sie durch jeweiligen Austausch eine eigene Art erreicht und einen Reichtum und eine Lauterkeit, die ungewöhnlich heißen mögen. Dies ist das allgemeine Dafürhalten in Holland, aber in dem Sinne, daß das Format der Dichter selbst nach und nach einzuschrumpfen scheint: die Jüngeren anerkennen mit dankbaren Gefühlen die Älteren, die ihrerseits in jenen nur noch die schwächeren Schatten von sich selbst wahrnehmen können. Die Generation von A. Roland Holst (um die Vierzig) sieht die Dichter von 1880 als unersetzliche Größen, zu allererst Gorter und die etwas späteren, worunter Leopold der reinste zu sein scheint. Dagegen gelten die, die folgen (um die dreißig herum), als erheblich verengert: zersetzt, entartet, kurzweg so sehr entfernt von dem ‘reichsten Brunnen der Poesie’, daß es nachgerade ein Wunder zu nennen ist, wenn sie überhaupt noch so gut wegkommen. Ich für meine Person sehe in einem Dichter wie A. Roland Holst einen Wert *second to none*, auch wenn er in einer anderen Sprache als der unsern geschrieben hätte; aber beinahe den gleichen Grad von Bewunderung zolle ich dem ganz und gar verschieden gearteten Werk von J. Slauerhoff, der zu meiner eigenen Generation gehört. Es ist ein befremdliches Gefühl, zu bedenken, daß man selbst immun wird für das Späterkommende. Und im Grunde müßen wir das ja schon sein, die wir so bitter wenig merken von den Dichtern der ‘allerjüngsten Generation’, so wenig, daß man geneigt ist zu glauben, es sei überhaupt nichts da, während dennoch etwas da sein muß, und sei es nur als Potenz.

Meine Generation debutierte nicht eben rühmlich, aber gegenwärtig will es mir *scheinen*, daß doch noch ein bemerkenswerter Unterschied besteht zwischen uns und denen, die nach

uns kommen. Sollte sich die landläufige Meinung als wahr erweisen, so müßte man zu der Erkenntnis kommen, daß unsere Poesie seit 1880 und 90 langsam und würdig, aber darum keinesfalls weniger sicher ausstirbt - nahezu hoffnungslos, das überhaupt zu formulieren! Sie, die nach uns kommen, und das halte ich dann gewissermaßen für die Rettung - werden mit der sogenannten 'bürgerlichen' Poesie abzurechnen haben. Eine kommunistische oder faschistische, oder sagen wir besser eine kollektivistische bereitet sich möglicherweise vor; aber dann müßte man annehmen, daß ein neuerliches Aufblühn noch weidlich von materiellen Veränderungen abhängt. Dem sogenannten Nachkriegs-'Modernismus' wandten sich innerhalb unseres Sprachgebietes wenige zu: die Dichter H. van den Bergh, Hendrik de Vries und H. Marsman, daneben der in Flandern beinahe ganz allein und unter Einfluß des deutschen Expressionismus stehende Paul van Ostaijen, schienen für einen Moment die Vorhut stellen zu sollen für eine durchgreifende Erneuerung der Form. Aber schon schnell kehrten die geregelten Formen, die alterprobten Rhythmen zurück: trotz allem suchte man Anschluß an den leuchtenden Strom der Älteren. Neben ihren 'unabhängigen' Zeitgenossen von *De Vrije Bladen* ließen sich plötzlich die jungen Katholiken in Prosa und Poesie mit Macht vernehmen: ich nenne Ihnen u.a. Jan Engelman als den weitaus begabtesten; und als Polemisten und Apologeten dieser Gruppe den Brabanter van Duinkerken.

In der Gruppe der *Vrije Bladen* traten zwei Dichter stark nach vorne: Marsman und Slauerhoff. Der zweite ist im vollsten Sinne des Wortes eine unabhängige Gestalt, ein Dichter, den man versucht ist 'dekadent' zu nennen, verwandt den französischen *poètes maudits*, und von diesen war es auch vor allem Corbière, der ihn in seiner Anfangsperiode faszinierte. Aber ein solches Detail, das ich Ihnen zu Ihrer Orientierung gebe, droht diesem sehr eigenen und starken Werk doch Abbruch zu tun, einem Werk, das besteht aus getriebenem Dichtertum, aus riskanten Nachlässigkeiten und acht-

losem Raffinement. Der andere, Marsman, weist mehr germanische Verwandtschaften auf, hat den deutschen Expressionismus verarbeitet, ehe er zu jenen ranken und feurigen, schnellen und mitreissenden Versen kam, die ihn am meisten charakterisieren sollten. Er war eine Zeitlang auch der eigentliche Wortführer seiner Generation und vertrat ‘nach außen hin’ den modernen Dichter auf gewiß auffallende Art. Die Rückkehr zu dem mehr elegischen, fließenden Vers vollzieht sich am lautersten in dem Dichter, der nach diesen in den Vordergrund trat: Anthonie Donker.

Es hatte den Anschein, die holländische Poesie könne ohne Kampf eine so große Perfektion erreichen, daß Epigonismus und persönliche Talente auf gleicher Höhe ineinander überzugehen drohten. Worte wie ‘weisse Flammen’, ‘dunkeles Blut’ u.s.w. - zum größten Teil aus dem Vokabularium von A. Roland Holst - schienen untrennbar zu werden vom Gefühlsinhalt aller Dichter dieser Generation. Dazu trugen noch die Theorien eines selbst wieder ungewöhnlich begabten Dichters bei, der auf gefährliche, wenn auch zierliche Weise die Waage hält zwischen zwei Generationen: die des etwas älteren M. Nijhoff, dessen Grundsätze, ein Gedicht habe mehr Wert als die Persönlichkeit des Dichters, die Poesie singe den Dichter ‘los von sichselbst’, ein Gedicht sei einer Blume gleich, einem freistehenden Gewächs usw., von den Nachfolgern dankbar zu Glaubensartikeln und Losungen erhoben wurden.

Ein Teil der Jüngeren aus den *Vrije Bladen* tat sich darauf in der Zeitschrift *Forum* zusammen, dessen erste zwei Jahrgänge hauptsächlich von Menno ter Braak und mir geleitet wurden. *Forum* wurde eine polemische Zeitschrift, kämpfend gegen einen zu hoch geschraubten Ästhetizismus in der Kunst und für die Bedeutung der Persönlichkeit an erster Stelle. Im Grunde ein sehr individualistisches Organ, das dennoch Persönlichkeiten aus anderer und selbst entgegengesetzter Richtung zu Wort kommen ließ. Es fand begreiflicherweise heftigen Widerstand: die Katholiken nannten es

ohne Moralität und desperat im 19. Jahrhundert verhaftet, man sprach von einem ‘mordenden Negativismus’; sicherlich waren wir nicht konstruktiv und nicht kollektivistisch genug im heutigen Sinne dieser Worte; zu guter Letzt war von einem *Forum*-Ton und einer *Forum*-Poesie die Rede, diese letztere in Tat und Wahrheit die Verflachung und Verpopularisierung des ironischen und schrullenhaften Genres, das schon weitaus früher von zwei Dichtern besonders gepflegt wurde: J. Greshoff in Holland und Richard Minne in Flandern. Als Offenbarung brachte die Zeitschrift Verse von S. Vestdijk, jetzt eine der seltsamsten Figuren der Epoche und gewiß einer der bedeutendsten unter den Dichtern, die in den letzten Jahren in Holland debutierten.

Abgesehen von allem andern strebte *Forum* am meisten danach, auch als Holländer ‘guter Europäer’ zu sein. Die Poesie ist ein bevorzugtes Genre, auch wenn es heißt, daß sie einschrumpelt. Um Freud oder Leid zu singen, braucht man weniger Baustoffe als der Romancier, man kann es sich als Lyriker eher leisten, einzig und allein dem kleinen Volk von Holland anzugehören. Für jene, die sich der Prosa zuwenden wollten, war die Aufgabe anders und unendlich schwieriger. Wir haben Essays geschrieben und kurze Erzählungen, ehe wir uns überhaupt an den Roman heranwagten und möglicherweise auch, um uns von dem Fatum zu befreien, daß *unser* Roman klebt; denn in Wirklichkeit besteht die eine Gefahr, die noch größer ist als die zu scheitern: allzu gut damit fertig zu werden, wirklich aufgenommen zu werden von diesem geistigen Mittelstand, ohne den der Romancier in einem kleinen Lande nicht bestehen kann, und dessen Beifall ihn unversehens in die Rolle des Bücherlieferanten zu zwingen vermag.

Die Prosa von heute, der wirklich Bedeutung zukommt, ist außerordentlich gering. Wir besitzen ausgezeichnete essayistische Prosa von Menno ter Braak, unter der *Het Carnaval der Burgers* (Karneval der Bürger) einen ersten Platz einnimmt, dazu intelligente aber beschränkte Romanversuche

vom selben, von denen ich *Hampton Court* nenne als das Buch, das diesen Autor am besten repräsentiert. Ohne Zweifel ist er der scharfsinnigste Essayist seiner Generation, und die Ehrlichkeit, die ihn kennzeichnet bei der Bestimmung seines Platzes auf Erden, spricht überzeugend aus seinen Essays, wo seine Romane ihm Abbruch tun. Wir haben einige herrliche Erzählungen von Slauerhoff, man findet darin dieselben Qualitäten wie in seiner Poesie. Eine nachlässige aber suggestive Prosa führt den Leser mit in eine hoffnungslose und zuweilen großartige Sphäre einer romantischen Menschlichkeit, beherrscht von einem Gefühl des Versagens, doch durch eine intuitive Schärfe zuweilen der Weisheit verwandt. Zwei kleine Romane von Marsman, der nicht als Buch erschienene *Vera* und *De Dood van Angèle Degroux*, voll eines dichterischen Einsatzes und glanzvoll hier und da im Stil, sind als Romanversuche schlechterdings gescheitert und lediglich als erzählende Prosa von Bedeutung für diesen Dichter. Albert Helman, ein Westindier, übertraf bis heute nie mehr sein erstes Buch dichterisch gefärbter Jugenderinnerungen aus Suriname, *Zuid-Zuid-West* (Süd-Süd-West). Er verstand es jedoch, ein großes Publikum zu fesseln mit Arbeiten, die man ‘geraten’ nennen muß und von denen ich nur sagen kann, daß die vielgelesene *Stille Plantage* mich langweilte, wie wenige Bücher es je vermochten, und daß sein letzter Roman *Waarom niet*, ob auch von gänzlich anderer Inspiration und möglicherweise voll vortrefflicher Dinge, mich vorderhand noch abschreckte durch einen Umfang von über 1000 Seiten. Als Stilist ist Helman von einer großen Unberührtheit und hat nicht zu leugnende Qualitäten. Zwei flämische Autoren haben wirklich sehr gute Romane geschrieben: Maurice Roelants mit dem konzisen und doch zartgefärbten *Komen en Gaan* (Kommen und Gehen) und der katholische Gerard Walschap mit einer Reihe kurzer Romane von ebenso bündigem Stil wie psychologischer Schärfe, von denen mir *Adelaide* bis heute der charakteristischste zu sein scheint. Die Novellen von S. Vestdijk, die sehr bemerkens-

wert sind und von ganz eigenem Ton und eigener Atmosphäre, sind noch nicht in Buchform erschienen.

Im allgemeinen lautete die Parole, die nach und nach unter den sogenannten 'Jüngeren' erkannt und weitergegeben wurde: die Erkenntnis der Verengung Hollands im Wohnstuben- und Bauernroman, die Notwendigkeit, über unsere Grenzen hinauszusehen, um den Wert eines Autors festzulegen, das Streben nach einem sogenannten 'europäischen Niveau'.

Es ist schade, daß dieses Programm von einzelnen identifiziert wurde mit einer neuen literarischen Technik und dem Hineinbeziehen eines lediglich unholländischen *Vorwurfs*. Auf diese Art deckt es sich billigerweise sowohl mit einem neuen Artikel für den Buchverbraucher als auch mit der natürlich unvermeidlich werdenden kollektiven Mode. 'Schwer arbeitende Confratres', wie diese Leute selbst sich gerne nennen, drängen sich mächtig auf den ersten Rang, den man durch große Auflagen erreicht; das Publikum zumindest reagiert schon ganz flott. Der 'Elite-Autor' scheint bei uns nicht gut möglich zu sein; dafür ist unser Publikum zu klein, Neuauflagen gehören bei uns zu den Ausnahmen.

Es gehört wohl zu meiner Aufgabe, Sie auf unsere mehr populären Autoren hinzuweisen, zumal auch jene besondere Eigenschaften aufzuweisen haben. Johan Fabricius hat Casanova nicht einmal schlecht für unseren Geschmack adoptiert in einem Stil, der, um mit seinen Bewunderern zu sprechen, vollständig frei ist von 'Problemen'; Den Doolaard schrieb ungemein nervige und frische Dinge mit der Psychologie von Hollywood und einem abenteuerlichen Geist, der durch den Modernismus hindurchzugehen verstand, ohne gleich alle Erinnerungen an jenen großen Schriftsteller zu verlieren, der auch Hitlers Lieblingsautor zu sein scheint, Dr. Karl May; Maurits Dekker wurde im Handumdrehn berühmt, als er ein waschechtes Pastiche von Durchschnitts-Dostojevsky unter einem russischen Pseudonym herausgab; Theun de Vries, der wohl in der Poesie mit dieser Methode vertraut ge-

worden sein muß, bemühte sich, einen blutleeren ‘Rembrandt’ durch sehr glänzende Prosa annehmbar zu machen, und gab darauf kaltblütig einen großen Konflikt zwischen Jesuiten und einem Humanisten in absolut gleichem Stil, diesmal aber in Spanien spielend. Die ‘Kraft’ all dieser Werke, die innerhalb der Zunft selbst nun schon die heftigste wechselseitige Bewunderung entfesselt hat, möge uns schadlos halten, wenn wir trotz alledem immer noch keinen einzigen ‘großen’ Autor besitzen. Doch wird es an verschiedenerlei Ausdrucksformen von soviel neuer Kraft gewiß nicht mangeln: dieses Jahr haben wir schon unseren kleinen Döblin oder Dos Passos in dem Roman *Sjanghai* von Wagener bekommen, wir besitzen unseren kleinen Ehrenburg in dem jungen Autor Revis, und unsere revolutionäre Kraft liegt zünftig vor uns in *Partij Remise* von Jef Last. Die faschistische Inspiration hat sich, soweit mir bekannt, bis heute lediglich offenbart in einem ebenso billigen wie possierlichen Theaterstück von George Kettmann Jr, aber aller Anfang ist schwer, und die Bewunderung der Parteigenossen findet sich ja des rechten Gleichgewichtes wegen leicht ein.

Vielleicht daß die neue Form der Kultur, auf die die Welt wartet, auch über Holland eine Flut von Meisterwerken strömen läßt; doch wird es wohl niemand wundernehmen, wenn man auch hier später feststellen müßte, daß es hauptsächlich nur die Manie war, mit dem neuen Kodak herumzuknipsen. Daß Proust (*der* Bourgeois, *der* Individualist, *der* ‘Narciss’) gegenwärtig in Sowjetrußland ganz übersetzt wird, gibt zu denken, doch in Erwartung des Siegs unseres Mussert* in der Politik werden uns nun andere Wahrheiten aufgetischt. Der Romancier des Moorlandes Antoon Coolen hat selbst schon verkündet, daß der Regionalismus die einzig wahre Kunstform sei; es ist spaßig zu sehen, wie ein Provinzialismus, der sich instinktiv des Dialekts bedienen mußte, um seine geistige Armut schmackhaft zu machen, auch hier durch das Denkvermögen à la Hitler gerettet werden konnte. Mit dieser

* Holländischer Faschistenführer.

hoffnungsvollen Tatsache will ich von meiner Generation Abschied nehmen.

Eins will ich Ihnen aber noch schnell sagen: das wirklich ‘nationale Meisterwerk’, das wir von dieser Zeit empfingen, ist van Schendels *De Waterman.* Der Autor ist um die sechzig und hat sich gewiß nie um politische und gesellschaftliche Dinge gekümmert, lediglich könnte von einem zufälligen Zusammentreffen die Rede sein; aber hier findet man ein pures Holland wiedergegeben in purstem Holländisch, eine vollkommene Harmonie von Sprache, Mentalität, Gestalten und beschriebenen Landschaften. Gewiß hätte ich selbst an dieser Stelle lieber einen Altersgenossen genannt, aber die Wahrheit entschädigt mich, auch auf die Gefahr hin, das Mißfallen der diversen kollektiven Kräfte heraufzubeschwören.

(Vertaling door Albert Vigoleis Thelen)

Verantwoording en inhoud

Verantwoording

Dit zesde deel van het *Verzameld Werk* bestaat voornamelijk uit artikelen die voor dagbladen geschreven waren. Bij afwezigheid, in zeer vele gevallen, van manuscripten of door de auteur op de knipsels aangebrachte correcties, moet men ten aanzien van deze artikelen genoegen nemen met een in details niet absoluut betrouwbare tekst. Interpunctie, verdeling in alinea's en zelfs woordkeuze worden in sommige bladen immers aangepast aan daar heersende gewoonten en bij zulk redactioneel ingrijpen moet men de mogelijkheid van niet-achterhaalde zetfouten nog optellen. Bij de *N.R.C.* b.v. placht men het achtervoegsel ‘vol’ in adjectieven te veranderen in ‘rijk’ (‘smaakvol’ werd gewijzigd in ‘smaakrijk’ etc.). Wij hebben de oorspronkelijke tekst alleen kunnen herstellen in de gevallen waarin wij dergelijke veranderingen met zekerheid konden herkennen of indien zetfouten (b.v. in de interpunctie) waarschijnlijk waren.

Wij besloten een zo ruim mogelijke keuze uit de dagbladartikelen te herdrukken. Hoewel een aantal van de daarin besproken boeken al vergeten zijn, behoefden o.i. slechts weinige stukken als kennelijke ‘routinebesprekingen’ te vervallen. Een paar maal hebben wij een artikel of een fragment weggelaten om een doublure te vermijden: òf omdat Du Perron hetzelfde boek in verschillende bladen besproken had, òf omdat hij bepaalde passages ook in ander verband heeft gebruikt. Artikelen over speciaal indische en indonesische onderwerpen hebben wij gereserveerd voor deel VII.

Het eerste essay is verschenen als voorrede tot Menno ter Braak's *Démasqué der Schoonheid* (1932), *De Korte Baan*

als inleiding tot een gelijknamige door Marsman en Du Perron samengestelde bundel nieuwe nederlandse verhalen (1935). De essays *Over S. Vestdijk* en *Marsman's Verhalend Proza* zijn gepubliceerd in *Groot Nederland* jrg. XXXIII, 1935 en jrg. XXXVI, 1938. In deze twee essays hebben wij enkele geringe wijzigingen overgenomen die door de auteur zelf in handschrift in de gedrukte teksten waren aangebracht.

De boekbesprekingen en andere artikelen die de tweede afdeling vormen en die geschreven zijn in de jaren 1931-1940, toen Du Perron woonde in België, Nederland, Frankrijk, Indonesië en opnieuw Nederland, zijn verschenen in *Den Gulden Winckel*, *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, *Het Vaderland*, *Groot Nederland*, *De Groene Amsterdammer*, *Bataviaasch Nieuwsblad, Koloniaal Tijdschrift* en *Maandblad van de Vereniging voor Huisvrouwen* (te Semarang). Deze stukken zijn hier chronologisch gerangschikt. Van de artikelen (uit het *Bataviaasch Nieuwsblad*) over Garmt Stuiveling en Melis Stoke hebben wij alleen over enigszins verminkte copieën kunnen beschikken. Op zeven plaatsen hebben wij enkele weggevallen woorden moeten invullen of met een zin die kennelijk onjuist was overgekomen, naar beste weten moeten handelen. Deze plaatsen zijn in de tekst door vierkante haken aangegeven. In de marge van het opgeplakte krantenknipsel van de kroniek over Slauerhoff's *De Opstand van Guadalajara* staat in de hand van Du Perron, met een pijltje wijzend naar de woorden ‘die hem komen bezoeken’ (pag. 226, tweede alinea): ‘Corbière’. Naast de kroniek over *Bibliotheek der Nederlandse Letteren* (pag. 490, vóór de alinea beginnend met ‘Het polemische vuur’): ‘Hier moet een stuk geschrapt zijn’.

Het Sprookje van de Misdaad, de in Indonesië herziene en uitgebreide tekst van ‘Dialoog over het Detective-verhaal’ uit *De Smalle Mens* (1934), verscheen als boekje te Batavia in 1938.

Onder de ‘Bijlagen’ hebben wij een niet eerder gepubliceerd artikel geplaatst en een waarvan alleen de duitse vertaling voorhanden was. *Kleine bijdrage tot de kennis van een katholieke voorlichting en strijdmethode* is geschreven als verweer tegen een artikel van Anton van Duinkerken (*De Tijd*, 10 Oct. '35, daar ongesigneerd) en tegen enige reacties op de opheffing van *Forum* in andere bladen. Het stuk was bestemd voor publicatie in het laatste nummer van het tijdschrift *Forum*, maar werd door de redactie van dat tijdschrift niet opgenomen waarschijnlijk op gronden van opportuniteit, die voor dit *Verzameld Werk* uiteraard niet kunnen gelden.

Holländische Literatur verscheen in het ‘Holland Heft’ van *Die Sammlung* (1934). Omdat de schrijver het manuscript niet had bewaard, vindt men dit artikel hier in de destijds door Albert Vigoleis Thelen gemaakte vertaling.

Alle nederlandse teksten zijn overgebracht in de spelling die gebezigd is in de reeds verschenen delen van deze uitgave.

Plaats en datum van de eerste publicatie van de artikelen zijn in de Inhoud opgenomen.