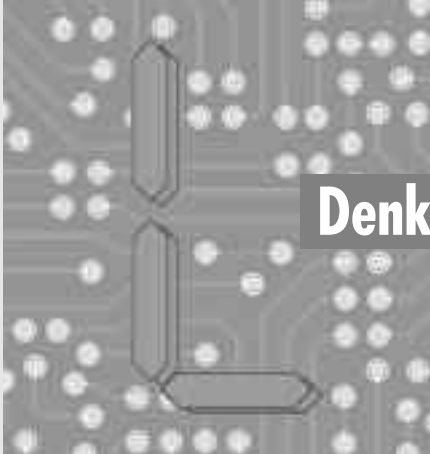




Denken over het essay:

inleiding tot het thema

Het essay is een oud en rijk genre, dat zich echter niet mag verheugen in grote belangstelling van literair-historische of literair-theoretische zijde. Zoveel onderzoek er gedaan is naar de ontwikkeling en esthetiek van drama, romankunst en lyriek, zo weinig studie is er verricht naar de ontwikkeling en de esthetiek van het beschouwend proza. Het essay is veelal behandeld als een vanzelfsprekend bijverschijnsel van literatuur, waaraan niet teveel woorden vuil hoefden te worden gemaakt. Een meta-genre, een dienend genre, in te zetten voor zowat elk onderwerp - volgens Aldous Huxley 'a literary device for saying almost everything about anything.'¹ Een hybride genre ook, waarbij de afgrenzing tot column (die veelal korter en polemischer is), journalistieke tekst (informatiever), wetenschappelijke verhandeling (vaktechnischer, gericht tot een beperkter publiek), tractaat (didactischer), manifest (doelgerichter) en brief (persoonlijker) soms moeilijk is aan te brengen. Dat komt omdat het essay iets van al die genres heeft: het kan de passie en de persoonlijke toon hebben van een brief, het wil meestal iets betogen of verdedigen, het gebruikt en weegt de resultaten van wetenschappelijk onderzoek zonder zelf helemaal wetenschap te zijn, het informeert maar opinieert tegelijk, en gaat in een diepte en breedte die meer ruimte vereist dan in een krant beschikbaar is.

Het essay is interessant genoeg om er, in de vorm van dit themanummer, eens met neerlandistiek oog naar te kijken. Daarbij willen we het essay nadrukkelijk niet zien als louter voertuig - van politieke, filosofische of ethische ideeën, maar evenmin van literaire kritiek, literaire polemieken en zelfs literatuurgeschiedenis. Het essay is niet alleen voertuig, maar ook vorm. Dat het schrijven over literatuur zich ook zélf - op meer of minder literaire wijze - vaak bedient van de essay-vorm kan een reden zijn waarom het essay zo weinig literair-historische en literair-theoretische aandacht krijgt. Het 'dubbelzinnig statuut' (zowel primaire als secundaire tekst, waarbij de grens niet duidelijk kan worden getrokken)² lijkt literairhistorici in verlegenheid te brengen. Het essay lijkt 'too close for comfort' voor wie literatuur bestudeert. Je moet jezelf en je naaste voorgangers en collega's bijna als object van onderzoek gaan accepteren, en voor dat al te openlijke narcisme schrikt menig een terug. Het essay bedreigt de scheiding tussen subject en object van lite-

rair onderzoek, en daar zit misschien een bron van veel ongemak. Dat verklaart in elk geval waarom grote essayisten als Albert Verwey, Carry van Bruggen, Anton van Duinkerken, Paul Rodenko, Andreas Burnier of Cornelis Verhoeven niet direct in die hoedanigheid worden bestudeerd en gehistoriografeerd; Verwey en Rodenko blijven toch vooral dichters, Van Bruggen en Burnier vooral romanciers en Verhoeven zal waarschijnlijk geen plaats in de literatuurgeschiedenis krijgen evenmin als menig andere winnaar van de P.C. Hooft-prijs, de Greshoff-prijs of de Busken Huet-prijs voor essayistiek. Het essay is te dichtbij, te weinig écht-literair ook. Dat verklaart ook waarom poëtische discussies en polemieken - altijd gevoerd in essayistische vormen - worden gereduceerd tot de standpunten die erin worden betrokken, niet bekeken op hun literaire kwaliteiten. Zonder de literatuurhistorici nu te willen opzadelen met de zoveelste boodschappenlijst vinden we deze marginale positie van het essay op zich interessant.

Onderzoek naar essayistiek

Het onderzoek naar het essay is te overzien. Een uitstekende studie is die van Claire de Obaldia, *The Essayistic Spirit* uit 1995 die veel van de internationale theorievorming bespreekt.

De Obaldia wijst op de overeenstemming die er onder theoretici heerst over de onbepaaldheid, de onvastheid van het genre. Het essay lijkt vooral te worden gedefinieerd door zijn ondefinieerbaarheid. Veel auteurs herhalen de etymologische herkomst van de term 'essai' uit het Franse 'essayer', 'proberen' en verder uit het Latijnse 'exagium', het 'wegen' van een idee of verschijnsel. De Obaldia citeert Carl Klaus als exemplarisch voorbeeld van zo'n gangbare essay-definitie, maar Van Gorp's omschrijving in *Lexikon van literaire termen* zou hier ook hebben voldaan:

The essay is a very flexible form and has been so ever since it originated with the 16th-century French writer Montaigne. He used it as a means of exploring himself and his ideas about human experience, and his essays were, in a sense, a means of thinking on paper, of trying things out in writing. And he deliberately emphasized their tentative and informal quality by calling them *essais*. (Carl Klaus, 'Essay' in Robert Scholes and Carl Klaus (eds) *Elements of Literature* 1991, 4)

Het essay heeft geen duidelijke genre-identiteit en kan zich richten op elk onderwerp - van serieus tot triviaal - wat de vraag oproept 'whether the essay can be regarded as a genre at all, or whether it might not represent the very denial of genre.' (Obaldia 1995, 3) Het essay is een subversief dan wel een anti-genre. Het gooit de genre-indelingen door elkaar, aangezien het elementen van lyriek, drama en narratief proza in zich kan opnemen zonder geheel met een van die drie duidelijker begrensde aristotelische genres samen te vallen. Het essay stelt daardoor als geen

ander genre het probleem van de grens tussen literair en niet-literair op scherp. De scheiding literair/niet-literair loopt als het ware dwars door het essay heen. Het wordt wel tot de literatuur gerekend vanwege zijn literaire vorm, maar daar weer uit verbannen vanwege zijn vaak niet-literaire (wetenschappelijke, filosofische of non-fictionele) onderwerpen. Dit grensgangerschap van het essay kan volgens De Obaldia maar het best worden geaccepteerd als wezenlijk. Hierin volgt zij de genre-theoreticus Alistair Fowler (*Kinds of Literature* 1982) die het essay rekent tot de tekstsoorten die rond de kern van de erkend-literaire genres (poëzie, toneel, verhalend proza) liggen. Die naburige literaire vormen noemt Fowler 'literature in potentia', latente literatuur: biografie, geschiedenis, brief, dialoog, preek, autobiografie, aforisme. Het essay is zowel lid van die groep 'buren' als de meest exemplarische, paradigmatische vertegenwoordiger ervan, omdat het ook alweer eigenschappen van al die buur-genres kan vertonen.

Het literaire attribuut dat het essay volgens velen vooral dient te bezitten om literair te kunnen zijn is *stijl*. Het essay moet 'pleasure' verschaffen (aldus Virginia Woolf in 'The Modern Essay' uit *The Common Reader*) maar de literaire decoratie moet niet te opzichtig zijn. Dat gaat ten koste van de visie, de verbeelding van het essay, volgens Woolf 'the imaginative recreation of a culture, a period or an individual.' Ook Georg Lukács ('Über Wesen und Form des Essays') vindt stijl niet distinctief genoeg (want dan kunnen we alles wat goed geschreven is wel literatuur noemen, ook reclame). Nee, de essayist is ook bij Lukács kunstenaar vanwege diens verbeelding, diens eigen creativiteit: de essayist werkt half-mimetisch en half-creatief, gebonden aan het object waarover hij/zij schrijft, maar toch dat object herscheppend, zoals de portretschilder het portret van de ander én van zichzelf schildert. De essayist brengt zowel een eigen fictief zelf, subject van het essay, als een object tot leven. Volgens Lukács is dat object bij voorkeur een kunstwerk, waarbij de scheiding tussen primaire en secundaire tekst wegvalt. Oscar Wilde zag literaire kritiek ook al als kunst: zie zijn 'The Critic as Artist'. De criticus 'treats the work of art simply as a startingpoint for a new creation', aldus Wilde in Obaldia (1995, 11) Zonder dat het essay zelf fictie is, liggen de karakteristieken ervan - verbeelding, herschepping, innovativiteit, originaliteit - dus toch heel dicht aan tegen wat het literair-fictionele doet: oproepen, verbeelden. Zowel voor Woolf als voor Walter Pater creëert het essay een 'visie' die indruk maakt, ons bijblijft, zoals een roman dat bereiken kan.

Verhelderend is de ontstaansgeschiedenis van het genre die De Obaldia, in het voetspoor van andere theoretici, bespreekt. Historisch gezien komen roman en essay terzelfdertijd op en vormen ze een soortgelijke verwerking van een veranderend wereldbeeld. Op het Continent wordt Cervantes' *Don Quichotte* gezien als de eerste roman. Ian Watt relateerde de opkomst van de Engelse roman in zijn *The Rise of the Novel* (1979) aan de omwenteling sinds de Renaissance: de opkomst van het burgerlijk individualisme, de afwending van het universele en toewending naar het bijzondere, het particuliere. Het essay (de *persoonlijke* waarneming, beschou-

wing en reflectie) en de roman (*individuele* gebeurtenissen en levens) komen in die zin voort uit dezelfde bron. De werkelijkheid is niet meer een kwestie van traditionele waarheid, van kerkelijke of klassieke autoriteit, maar van eigen waarneming met de zintuigen. Unieke individuele ervaring wordt de primaire kennisbron. De roman is daarvan volgens Watt het literaire vehikel. Watt negeert echter het 'Essai' zoals Michel de Montaigne dat al in 1580 introduceerde én de Continentale roman, Don Quichotte uit 1605-1615, terwijl die toch ook, en al eerder (we spreken hier over de late zestiende in plaats van de achttiende eeuw!) de overgang markeert van collectieve traditie naar individualiteit. (14) Montaigne's *Essais* vormen een radicale breuk met de middeleeuwse encyclopedieën en compilaties van weetjes en overgeleverde kennis, onpersoonlijke, collectieve kennis. In feite zijn het essay, de brief, de dialoog, de meditatie, het onderzoeksverslag allemaal literaire vehikels voor de ontwikkeling in wereldbeeld die Watt beschrijft, van traditie naar kennis gebaseerd op eigen waarneming, op individuele ervaring, eigen denken en bewustzijn: Descartes en Locke vertegenwoordigen deze omslag in de filosofie. Het essay kan vervolgens tot bloei komen omdat er in de achttiende eeuw een groeiend lezerspubliek is dat behoefte heeft aan informatie, aan beschaafde discussie van wetenschap, filosofie, religie en aan het vermaak van de literatuur (die genres waren ook nog niet van elkaar gescheiden): publiek voor zowel romans als essays dus. In Engeland voorzagen nieuwe media als *The Tatler* en *The Spectator*, mengvorm van verhaal, krant en essay, in die behoefte. Historische studies naar de ontwikkeling van dit nieuwe leespubliek werden, behalve door Watt, gedaan door Q.D. Leavis, *Fiction and the Reading Public* (1965) en Terry Eagleton, *The Function of Criticism* (1984).

Obaldia zegt dat in de theorievorming vaak wordt gesteld dat het essay niet zozeer *geen* literatuur, als wel *nog geen* literatuur wordt gevonden. Dit klinkt vaak door in het oordeel over individuele schrijvers, wier essayistiek de 'aanloop' zou zijn tot het 'werkelijke' (roman)oeuvre. Een soortgelijk idee bestaat in de literatuurgeschiedenis: de roman die zich naast het essay ontwikkelt lijkt daar ook uit voort te komen. Zo worden Steele en Addison dan slechts de *wegbereiders* voor de roman. Daarmee wordt de relatie essay-roman ingebed in een vooruitgangsverhaal: het essay wordt het supplement of residu, dat kan worden afgedankt als het doel (de roman) is bereikt. De roman maakt het literaire essay overbodig omdat het de beeldende, fictieve kwaliteiten daarvan tot volle ontplooiing brengt. Dat impliceert een overgang van autonoom literair genre (zelfstandig naamwoord 'het essay') naar een daad: (werkwoord: 'to essay') proberen. Het essay beproefde, probeerde de roman uit. Het essay zou dan, zowel voor de individuele schrijver als in literair-historische zin, een pre- of sub-literair 'proberen' zijn. Het is dit vooruitgangsverhaal dat het essay gemarginaliseerd heeft. Door die vaak terugkerende conceptualisering wordt het essay in oppositie gesteld tegenover de andere genres, een oppositie die wordt gestructureerd door begrippenparen als oud/nieuw, niet-

genre/genre, probeersel/het echte werk, ongedifferentieerd/gedifferentieerd, paratekst (in de zin van Genette)/tekst. Hier wordt een hiërarchie gevestigd, waarin de 'echte literaire genres' hun afhankelijkheid van het genre waaruit ze zijn voortgekomen trachten te loochenen. Hier is een logica van binaire opposities werkzaam waarop Réda Bensmaïa lijkt te doelen wanneer zij, in *The Barthes Effect* 1987:91-2) schrijft:

One can say that the essay is not a genre like any other, and perhaps not a *genre* at all [...] Nor is the essay a mixture of genres. It does not mix genres, it complicates them: the genres are, in a way, its (the essay's) 'fallout', the historically determined actualizations of what is potentially woven into the essay. The latter appears, then, as the moment of writing *before* genre, before genericness - or as the matrix of all generic possibilities. What if, finally, the Essay belongs in the last instance to the genre of the Other by which the *genres* communicate with each other? [...] The essay would be neither non-being as Nothing nor being as Everything, but the figure of Alterity, the Other that generates all other (genres).

Dat komt dicht bij mijn eigen idee, dat het essay inderdaad de matrix, het 'moederlijke' genre is waaruit andere genres, met name de roman, voortkomen. Die status van oorsprong doet het essay ook een 'moederlijk' lot ondergaan: terzijde worden geschoven. Men wil niet herinnerd worden aan die symbiose, aan die onafgescheidenheid, die toestand van niet zelfstandig bestaan. Het essay is weliswaar ook het genre van de individualiteit, van het ik-zeggen en dat lijkt met het bovenstaande in tegenspraak. Maar de matrix is dubbel van aard: het gaan om de *eerste* articulaties van individualiteit, het *begin* van differentiatie dat echter in literaire zin nog zo ongedifferentieerd en zo weinig formeel beregeld is, dat men zich ervan differentiëren wil in de vesting van regels die de genres bieden.

Het is overigens interessant dat het 'essayisme' weer schijnt terug te keren als een algemene houding en schrijfwijze die alle genres heden ten dage weer dichter bij elkaar begint te brengen. In een 'terug naar af' lijken de genres weer dichter naar elkaar te schuiven, met elkaar te dialogeren. Postmoderne schrijvers slechten graag de grenzen tussen de genres. Deze ontwikkeling naar een algemeen 'essayisme' wordtesignaleerd door Beekman (1998) en door Schärf (1999). Cyrille Offermans (1994) 'herontdekte' in Michel de Montaigne's *Essais* een schrijfwijze, een kritische geest en een verzet tegen het rationalistische mensbeeld van de natuurwetenschappen die hij exemplarisch acht voor het werk van een aantal hedendaagse essayisten inclusief dat van hemzelf, maar evengoed ook voor sommige wetenschappers en romanschrijvers: ook daarin zit een beweging terug naar de vrijheid en ongedifferentieerdheid die Montaigne nog eigen was.

Genderkritiek

De Obaldia - om nog even bij haar terug te keren - is jammer genoeg weinig genderkritisch. Bij alle theorie die zij zo systematisch in kaart brengt ziet zij het ene boek dat feministische perspectieven op het essay opent over het hoofd: *The Politics of the Essay* van Boetcher Joeres en Mittman (eds) uit 1993. Obaldia's vervolghoofdstukken zijn uitsluitend gewijd aan mannen: aan Montaigne, aan Lukács en Adorno's ideeën over het essay, aan Roland Barthes, aan de essayistische romans van Proust, Musil en Broch en tenslotte aan Borges, maar niet aan Florence Nightingale, Margaret Fuller, Flora Tristan, Olive Schreiner, Susan Sontag, Christa Wolf, aan Adrienne Rich of Audre Lorde, niet aan Alice Walker of Hélène Cixous, stuk voor stuk baanbrekende essayisten. Die ommissie wordt in *The Politics of the Essay* rechtgezet. Zelf heb ik in een essay voor Braidotti en Haakma's bundel over vrouwelijke intellectuelen, *Ik denk dus zij is* (1994), betoogd dat vrouwelijke essayisten historisch gezien tenminste kunnen worden opgevat als medestichters van het genre. Talloze vrouwelijke auteurs - Nightingale, Fuller, maar ook onze eigen Betje Wolff en vele Nederlandse feministen rond 1900 muntten uit in die interessante en gepassioneerd geschreven mengsels van autobiografie, fictie en betoog: essays in optima forma. Dat juist vrouwen zich thuis voelden in deze open, liberale en ongedifferentieerde vorm, waarin zoveel polemieken mogelijk was, is opmerkelijk. Vaak werd het een reden om deze auteurs, tegelijk met haar niet als essay herkende teksten, de canon uit te manoeuvreren, waarna het door mannen beoefende essay weer als genre kon herrijzen met nieuwe 'founding fathers': Justus van Effen, Busken Huet, Ter Braak en huns gelijken.

Essays in de Nederlandse literatuur

Die 'founding fathers' brengen ons bij de nog ongeschreven geschiedenis van het essay in de Nederlandse literatuur - van Coornhert tot Mutsaers - wie gaat die geschiedenis eens schrijven? Ook in Nederland komt het essay tot bloei in het tijdperk van de spectatoriale geschriften. Auteurs als Justus van Effen, Rijklof Michael van Goens en Betje Wolff kunnen profiteren van de steeds grotere mogelijkheden van de drukpers, die een groeiend publiek van grage lezers bereikt, tuk op romans en ander literair vermaak, maar ook op nieuwe kennis en op reflecties over opvoeding, religie en moraal. Hoe weinig de literatuur zich toen als eigenstandig domein nog had losgemaakt van wetenschap, religie, moraal en andere terreinen van cultuur is overigens te zien aan het eerste 'literaire' tijdschrift, Cornelis Loosjes *Vaderlandsche Letteroefeningen* (1762). De bijdragen gingen nog ongedifferentieerd over van alles: politiek, medicijnen, theologie, wiskunde, moraal en, heel bescheiden, over literatuur. Zowel wetenschap als literatuur, levensbeschouwing en politiek bevonden zich nog in de cloaka van het essay, al werd dat niet als zodanig gelabeld.

De afscheiding van welbepaalde literaire genres, evenals een voortgaande specialisatie van media (Van Buuren 1993) is pas van later datum. Potgieter moet uiteraard in deze geschiedenis figureren en de beginnende literaire kritiek - Busken Huet, de Tachtiger-critici (de componist Alphons Diepenbrock daarbij inbegrepen) die het essay weer sterk gaan esthetiseren, essayisten over beeldende kunst als Plaschaert en Hammacher, de onstuitbare Henriëtte Roland Holst en feministische pamflettisten als Betsie Perk, Aletta Jacobs, Mina Kruseman, Cécile Goekoop de Jong van Beek en Donk en vele anderen. Maar op dit punt aangekomen kan het themanummer dat voor U ligt mijn verhaal overnemen. Mede-redacteur Dick van Halsema en ik hebben ons gericht op de lotgevallen van het Nederlandse essay in de twintigste eeuw.

We hebben dit themanummer anti-chronologisch opgebouwd en gaan dus tegen de tijd in: beginnend met het postmoderne essay, via hedendaagse essayisten terug tot de jaren twintig van de twintigste eeuw, waar het essay zich definitief emancipeerde als zelfstandige literaire vorm. We openen met Bart Vervaeck, die in 'Essay en vertelling in postmoderne tijden' laat zien hoe postmoderne schrijvers het genre-onderscheid tussen narratieve fictie en essay - dat pretendeert over een werkelijkheid te gaan - problematiseren en op de hak nemen. Ook essays drijven op teksten, en vertonen zelf alle kenmerken van het literaire en fictionele. Postmoderne essays - als die van Atte Jongstra, M. Februari, Mutsaers, Geerten Meijsing, Krol, Hertmans en Brakman - verwarren graag de regels van het essay met de regels van fictie en andersom. Dat is de reden waarom postmoderne romans vaak een hoog essayistisch gehalte hebben, terwijl het postmoderne essay veelvuldig overgaat in fictie, autobiografie en andere nevengegenres. Er is bij de postmoderners geen hiërarchie meer tussen verhaal en essay, wat overigens niet betekent dat die genres nu worden gereduceerd tot 'hetzelfde'. De postmoderners spelen veeleer een geestrijk en obsessief spel met de genre-conventies, die in stand blijven door ze te parodiëren, te overtreden, uit te dagen. Postmoderne essays worden pastiches op, ontkledingen van, het essay, zoals postmoderne fictie altijd het mechaniek van fictie onthult. Vervaeck brengt een parallel aan met gelijksoortige ontwikkelingen in de literatuurtheorie - Derrida, de *Yale Critics* - die evenmin de hiërarchie tussen fictie en beschouwing erkennen - en in de interpretatiemethoden die de activiteit van de lezer nadrukkelijk betrekken in de constructie van betekenis, iets waartoe postmoderne teksten ook voortdurend uitnodigen. In die zin reiken poststructuralistische theorie en postmodern schrijven elkaar de hand.

Het tweede artikel is van Marianne Vogel, 'Omtrekkende bewegingen: essayistiek als deel van het moderne schrijverschap'. Vogel bedient zich van de postmoderne hermeneutiek van de associatie om drie hedendaagse auteurs - alle drie essayist én prozaschrijver of dichter - met elkaar te vergelijken: Anneke Brassinga, Charlotte Mutsaers en Huub Beurskens. Er bestaat een drukke intertekstualiteit tussen deze drie. Mutsaers en Brassinga betonen zich in hun omgang met het essay

postmodernisten zonder weerga. In hun essayistiek blijken de drie auteurs exemplarisch te zijn voor de richting waarin het essay zich ontwikkelt: namelijk naar het korte, persoonlijke, associatieve essay toe. Daarom vertonen essays meer overeenkomsten met andere literaire genres dan vroeger: er ligt meer nadruk op de esthetische component dan op de wetenschappelijke, de grenzen tussen genres vervagen, het literatuurbegrip wordt bovendien steeds ruimer. Beurskens is van deze drie de meest klassieke essayist, terwijl zowel Mutsaers en Brassinga heftiger aan de grenzen morrelen: ze zien af van genre-aanduidingen bij hun oncategoriseerbare teksten die ze, radicaler dan Beurskens, benutten als 'speelweide'.

Wiel Kusters neemt in het derde artikel 'Al die verdomde vakken' het oeuvre van Dick Hillenius onder de loep: bioloog, essayist en dichter. Als bioloog promoveerde hij op de taxonomisch moeilijk te classificeren kameleon, maar ook als schrijver is Hillenius kameleontisch. Zijn proza wordt gemakkelijk tot poëzie en andersom, zijn poëzie is essayistisch van aard, zijn wetenschappelijke non-fictie is sterk literair. Thematisch heeft deze grensoverschrijder bovendien grote voorkeur voor het onderwerp 'veranderlijkheid' de noodzaak van verandering en de angst voor verstarring. Hillenius is dus absoluut een vroeg, intrigerend en wellicht ook onderschat familielid van de grenzen-tartende essayisten die eerder in dit nummer voor het voetlicht kwamen.

Leon Hanssen buigt zich in 'de vuurtest van de taal: Ter Braak als essayist' over de erkende grootheid in het genre. Essayist-zijn was Ter Braaks belangrijkste identiteit. Hij schreef twee stukken over het genre als zodanig waarin hij de klassieke genre-grenzen trekt die door de postmodernen nu overhoop worden gehaald. Zijn opvattingen vertonen enige overeenkomst met die van tijdgenoten Virginia Woolf en Georg Lukács. Ook voor Ter Braak blijft het essay niet gebonden aan het object van beschouwing waarover het gaat, maar geeft het tevens ruimte aan de creativiteit en subjectiviteit van de essayist. Het essay is bij Ter Braak een 'hermaphroditisch wezen': het smeedt kunst en wetenschap, creativiteit en intellect, vrijheid en gebondenheid aan het onderwerp tot een nieuwe eenheid. Kunst en wetenschap afzonderlijk raken verstard: daarom heeft deze tijd (Ter Braak doelt op de jaren twintig) het essay dringend nodig. Tevens beoefende Ter Braak het genre op indrukwekkende en schoolmakende wijze: hij gaf het klassieke essay de levensbeschouwelijke signatuur, de persoonlijke en polemische inzet, de omvang, gedenheid en stilistische brille die lange tijd norm zou blijven.

Jaap Goedegebuure - een van de historiografen van de nieuwe Taalunie-literatuurgeschiedenis in aanbouw - legt de vinger op het preciese moment waarop het essay zich emancipeert tot zelfstandige literaire vorm. Hij situeert dat moment in de vier jaargangen van de 'letterkundige almanak' *Erts* (1925-1930) die met ruime hand essays opneemt - niet alleen over literaire onderwerpen, maar ook over muziek (Pijper, Vermeulen) - essays die veel waardering oogsten. Met name de autoriteit Marsman gaat overstag en Ter Braaks visie op het essay speelt daarin een belangrijke rol. In *Forum* komt het genre vervolgens verder tot bloei. De literaire

schrijvers die Ter Braak en Du Perron het meest waarderen zijn ook de auteurs met de meest essayistische inslag in hun romans: Multatuli, Mann, Gide, Musil, Huxley, Van Bruggen. Forum zet op die manier niet alleen het essay, maar ook het 'essayisme' op de kaart. Goedegebouure omkadert dit literairhistorische moment van de emancipatie van het essay met een langere historische lijn die bij Busken Huët en de essayerende Tachtigers begint en bij de hedendaagse columnisten - waaronder opmerkelijk veel vrouwen - eindigt.

Als sluitstuk van dit nummer komt de vermoedelijk meest gezaghebbende criticus van de laatste veertig jaar aan het woord in een interview: Kees Fens. De winnaar van de P.C. Hooft-prijs voor essayistiek in 1990 ontvouwt voor ons zijn visie op het genre, en tevens vertelt hij over zijn eigen ontwikkeling als essayist. Een gesproken versie van een 'essay over het essay' zoals er in de literatuur tientallen bestaan, want het essay nodigt kennelijk uit om er op proevende, experimentele wijze over te schrijven. In dat interview namen we passages op van een recent Volkskrantartikel van Fens over de essayist Frank Kermode. Daarmee is het Droste-effect compleet: de essayist Fens schrijft over de essayist Frank Kermode, een tekst die zowel over Kermode's werk gaat alsook een zelfportret is van Fens. Dat is weer in de lijn van Lukács: het essay is zowel mimetisch als creatief, het beweegt zich tussen object en subject.

Tenslotte treft de lezer door dit nummer heen nog enkele Droste-flikjes aan. Korte reflecties van hedendaagse essayisten op hun essayistisch schrijven, door Maarten Doorman, Nicolaas Matsier, Willem Jan Otten, Xandra Schutte en Marjolaine de Vos. Veel genoeg.

Maaïke Meijer

Literatuur

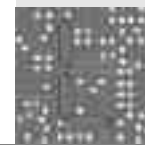
- Beekman K.D.** 'Roman zonder eigennamen. Het moderne essay in familieverband' in: *Ons Erfdeel* 41, 3, 1998, 349-360
- Bensmaïa, Réda**, *The Barthes Effect: The Essay as Reflective Text*. Transl. Pat Fedkiew. University of Minnesota Press 1987
- Boetcher Joeres, Ruth-Ellen and Elizabeth Mittman** (eds), *The Politics of the Essay. Feminist Perspectives*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1993
- Buuren, Maarten van**, 'Het essay en de media' in: Nicolaas Matsier, Cyrille Offermans, Willem van Toorn en Jacques Vogelaar, *Het literair klimaat 1986-1992* Amsterdam: De Bezige Bij 1993: 87-104
- Eagleton, Terry**, *The Function of Criticism. From 'The Spectator' to Post-Structuralism*. Verso 1984.
- Fowler, Alistair**, *Kinds of Literature: Introduction to the Theory of Genres and Modes* Oxford University Press 1982

- Good, Graham**, *The Observing Self: Rediscovering the Essay* 1988
- Gorp, H van** e.a. 'Essay' in: *Lexikon van literaire termen*. 4e druk, Groningen, Wolters Noordhoff 1991, 129
- Huxley, Aldous**, *Collected Essays*. Chatto and Windus 1960
- Klaus, Carl**, 'Essay' in: Robert Scholes and Carl Klaus (eds) *Elements of Literature* 1991
- Leavis, Q.D.** *Fiction and the Reading Public*. Penguin Books 1965
- Lukács**, 'Ueber Wesen und Form des Essays' in: *Die Seele und die Formen: Essays*. Egon Fleischel und Co 1911
- Meijer, Maaïke**, 'De bibliotheek in de tuin. Feministische intellectuelen en hun genre: van marge naar middelpunt' in: Rosi Braidotti en Suzette Haakma (eds) *Ik denk dus zij is. Vrouwelijke intellectuelen in een historisch en literair perspectief*. Kampen, Kok Agora 1994
- Montaigne, Michel de**, *The Complete Essays* ed. M.A.Screech. Penguin 1991
- Obaldia, Claire de**, *The Essayistic Spirit. Literature, Modern Criticism and the Essay*. Oxford: Clarendon Press 1995
- Offermans, Cyrille**, 'De functie van de scepsis. Het essayisme van Michel de Montaigne' in: *Sporen van Montaigne*. Amsterdam: De Bezige Bij 1994: 11-31
- Schärf, Christian**, *Geschichte des Essays. Von Montaigne bis Adorno* Göttingen 1999
- Watt, Ian**, *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Penguin Books, 1979
- Woolf, Virginia**, 'The Modern Essay' in: *The Common Reader I*. London: The Hogarth Press 1984

Noten

- 1 in de introductie tot zijn *Collected Essays* 1960
- 2 Van Gorp 1991:129

Essay en vertelling in postmoderne tijden



Bart Vervaeck

‘Ik word doodziek van dat voortdurende gemystificeer,’ verzucht Paula, redacteur van het literaire tijdschrift *Nieuw Kwartaal*. Ze ergert zich aan een lang essay over een negentiende-eeuwse dichter, M. F. Reynhoudt. De essayist, haar mederedacteur Van Terwispel, had nochtans een prachtig portret van de man getekend en had daarbij gebruikgemaakt van alle traditionele essayistische technieken en bronnen – inclusief archieven, briefwisseling en onvindbare bibliotheek edities. Maar: ‘Die Reynhoudt heeft hij van a tot z uit zijn duim gezogen!’ Paula neemt dat niet: ‘Wat wil je in godsnaam met dat Reynhoudt-stuk bereiken...? Je hebt voetnoten, zeg je, ik zie illustraties op tafel liggen... en de dichter heeft nooit bestaan?’ Vóór Van Terwispel kan antwoorden, volgt alweer een voetnoot: ‘Over die voetnoten zou ik een maand later nog een brief [...] ontvangen.’ Een noot over noten, de tekst lijkt steeds meer over zichzelf te gaan en steeds minder over de realiteit, i.c., de echte dichter.

Maar Van Terwispel geeft zich niet gewonnen. Het essay over de fictieve dichter ‘gáát ondertussen wel ergens over,’ beweert hij. ‘Reynhoudt heeft een heel leven lang geloofd in iets waar hij in zijn laatste jaren op terug moest komen. En de lezer van mijn stuk kan er op zijn beurt niet helemaal zeker van zijn of hij mag geloven wat hij leest.’ Het ‘onechte’ essay heeft dus blijkbaar een doel: het wil de zekerheden van de lezer aan het wankelen brengen.

De lotgevallen van Paula worden beschreven in een verhaal dat ook een essay zou kunnen zijn. Het heet ‘In uw handen beveel ik mij aan’ en is opgenomen in het literaire debuut van Atte Jongstra, *De psychologie van de zwavel* (1989).¹ Vier jaar eerder had die auteur een essay gepubliceerd, *De multatulianen*, dat zich ook al afwendde van de traditionele literatuurwetenschappelijke verhandeling: ‘Dit boek is geen wetenschappelijke studie van het “multatulianisme”,’ luidt het in de inleiding, maar veeleer ‘een bonte stoet van bewierokers en bewonderaars, met omstanders.’² Toch is dit nog iets minder verregaand dan het essay-verhaal rond Reynhoudt. Er wordt hier nog wel degelijk een onderscheid gemaakt tussen wetenschap en vertelling, terwijl de beschouwing over Reynhoudt helemaal een verhaal geworden is. Overigens is die bonte stoet typisch voor het essay én het verhaal à la Jong-

stra: de tekst is een echo van andere teksten, een nagalm van tientallen stemmen waarvan je de bron nog maar heel moeilijk terug kunt vinden.

Dat het essay een echo is van andere teksten, blijkt heel duidelijk uit een ander essayverhaal uit *De psychologie van de zwavel*. 'Hoofdstuk vijf opnieuw gelezen' heet het stuk en het is voor een groot deel een herschrijving van het vijfde hoofdstuk uit Flauberts *Bouvard et Pécuchet*. In het oorspronkelijke boek van Flaubert buigen de twee hoofdfiguren – pseudo-wetenschappers van enige allure – zich over de verhouding tussen werkelijkheid en literatuur. Ze ontdekken dat de historische romans van auteurs als Walter Scott en Alexandre Dumas vol feitelijke onjuistheden staan en na een zwerftocht door een heleboel andere genres komen ze tot de conclusie 'dat de syntaxis een hersenschim is en de grammatica een illusie'.³ Literatuur gaat niet over de werkelijkheid, wel over de waarschijnlijkheid, 'maar waarschijnlijkheid hangt af van de waarnemer, is iets betrekkelijks en vergankelijks'.⁴ Daarom laten Bouvard en Pécuchet de letteren voor wat ze zijn en zoeken ze hun soelaas in de wetenschappen.

De ironie van Flauberts verhaal is hierin gelegen dat zijn personages vasthouden aan het onderscheid tussen fictie en werkelijkheid, terwijl ze met al hun lachwekkende ondernemingen voortdurend laten zien dat die twee domeinen nauwelijks van elkaar verschillen. Jongstra expliciteert deze ironie. Veel directer dan Flaubert praat hij over de ongerijmdheden van een mimetische literatuuropvatting. Zo heeft hij het over de satire – traditioneel een genre waarin de tekst commentaar geeft op de realiteit – en over de types van satirici. De bespottelijke resultaten van het empirisch literatuurwetenschappelijk onderzoek spreken voor zich: 'Bijna 71 % van de satirici is geen betrouwbare vriend [...], 43 % bezit weinig familiegevoel, en maar liefst 51,5 % is seksueel losbandig!'⁵ Op het eind lezen Jongstra's hoofdfiguren, B. en P., in Flauberts vijfde hoofdstuk. Ze vinden het fascinerend maar onbegrijpelijk: 'Niet over nadenken,' besluiten ze, 'we kopiëren het!'⁶ Ze kopiëren niet de realiteit, maar een andere tekst. Hun verhaal dat je als essay kunt lezen toont dat verhalen en essays kopieën of herschrijvingen van andere teksten zijn. De talrijke voetnoten geven het geheel de aura van een beschouwing, maar evengoed blijft het een fictief verhaal.

Het titelverhaal van *De psychologie van de zwavel* is een vertelling in dagboekvorm en ten dele een herschrijving van Strindbergs *Inferno*. Het is heel moeilijk te zien waar Jongstra begint en Strindberg eindigt. Die verwarring wordt in de hand gewerkt door de thema's en door de vorm. Op het vlak van de thematiek heeft Jongstra het in dit verhaal over de problemen die ook centraal staan in Strindbergs *Inferno*: de relatie tussen literatuur en waanzin, de zoektocht naar een alomvattend systeem dat de hele kosmos zou verklaren, de voortdurende vermenging van waan en werkelijkheid. Op het formele gebied exploiteert Jongstra de stijl en vooral de beelden van Strindberg. Zo zit zijn verhaal vol infernale beelden die uit de tekst van Strindberg komen, maar die bij Jongstra uitgewerkt worden en nieuwe betekenissen krijgen. 'De mens leeft in een verzameling metaforen,' zegt de verteller,

die graag ‘in het beschermend gebladerte van beeldspraken’ schuilt.⁷ De essayistische stukken over Strindberg zijn vaak toelichtingen bij de metaforen van Strindberg, bijvoorbeeld: ‘De bijbelse beeldspraken in *Inferno* zijn nogal verwarrend.’⁸ Het essay lijkt de uitdieping en de explicitering van de beeldspraak die in het verhaal aanwezig is. Zowel het essay als het verhaal zijn blijkbaar metaforische taalsoorten.

Deze schijnbaar losse beschouwingen bij enkele essayistische verhalen van Jongstra laten mij toe vier kenmerken aan te geven die ik typisch acht voor de postmoderne vermenging van verhaal en beschouwing. Ten eerste de *metafictie*. Het onderwerp van een essay is niet ‘reëler’ dan dat van het verhaal, het essay praat niet rechtstreeks over ‘de werkelijkheid’ maar buigt zich eerst en vooral over zichzelf en algemener: over de tekst. Hieruit volgt logisch het tweede kenmerk: het essay en het verhaal zijn vormen van *herschrijvingen*, het zijn transformaties van andere teksten. Bij die omvorming speelt de *beeldspraak* – het derde kenmerk – een centrale rol: essays en verhalen zijn opgetrokken uit metaforen die onvermijdelijk verwijzen naar voorafgaande teksten terwijl ze tegelijkertijd de eigenheid van het verhaal en het essay uitmaken.

Hoewel de metafictie, de herschrijving en de beeldspraak ervoor zorgen dat de grens tussen essay en verhaal erg vaag wordt, kun je hieruit niet besluiten dat het voor de postmodernisten ‘allemaal om het even’ is. Er zijn wel degelijk verschillen tussen de genres. De postmoderne interesse gaat uit naar grensgevallen en -gevechten, naar twijfel en frictie, maar niet naar eenvoudige versmelting of volledige gelijkschakeling. De voorkeur voor het dubbelzinnige en het onbesliste brengt het vierde kenmerk in zicht: uiteindelijk is de verhouding tussen beschouwing en verhaal voor een groot deel afhankelijk van de *lezer*. Die ziet zijn traditionele genreopdeling bedreigd wanneer hij verhalen leest die essays zijn en omgekeerd. Het is aan die lezer om deze verwarring betekenis en zin te geven.

Roman en essay als metafictie

Een van de opvallendste kenmerken van de postmoderne roman is de hoge mate van zelfbewustheid. Een postmoderne roman etaleert de conventies van de roman: de verteller laat zien dat hij een verteller is, hij praat over de trucs die hij gebruikt, zijn personages zeggen nadrukkelijk dat ze slechts figuren van papier en van taal zijn, de gebeurtenissen worden ontmaskerd als geregisseerde opvoeringen van literaire scenario’s, de locaties als decors uit een eeuwenoude artistieke traditie. Om kort te gaan: de postmoderne fictie heeft het voortdurend over fictie. Ze praat heel nadrukkelijk over productie, constructie en consumptie van de literaire tekst.⁹

In die zin kun je elke postmoderne roman lezen als een essay over het schrijven en lezen van teksten. Het beschouwende genre is geabsorbeerd in het vertellen. Typisch postmodern is dat deze absorptie meestal heel expliciet ter discussie

gesteld wordt.¹⁰ De gemiddelde postmoderne roman bevat talrijke uitspraken over het verhaal en de taal. Vaak zijn de personages schrijvers of andersoortige kunstenaars. Zo voert Brakman in *Ansichten uit Amerika* (1981) de schrijver en de verteller op. Die twee figuren lijken op het eerste gezicht beperkt tot cursief gedrukte tekstgedeelten waarin ze commentaar geven op het verhaal, maar gaandeweg versmelten de verhalende fragmenten met de commentariërende. De commentatoren treden op in hun eigen verhaal, ze worden een onderdeel van de fictieve wereld die ze in het begin vanop een afstand beschouwden en uiteindelijk worden ze helemaal meegesleurd in het verhaal dat ze zogenaamd vanuit een meta-positie overzien: 'Veel tijd is er niet meer,' verzucht de schrijver, 'ieder ogenblik kan het verhaal zijn eigen loop gaan bepalen en hebben we het nakijken.'¹¹ En de verteller ontdekt dat hij het slot van de vertelling niet in handen heeft: 'Blijkbaar vormde het slot zichzelf zozeer dat zelfs het geringste doorschemeren van de vertellershand al stoorde.'¹²

Deze expliciete absorptie van het beschouwende in het vertellende genre, kan ook omgekeerd worden, zodat het vertellende in het beschouwende opgenomen wordt. Zo is Februari's recente prozawerk, *Een pruik van paardenhaar* (2000), vooral een essayistisch boek over het mensbeeld in de economie, maar tegelijkertijd bevat het een historische roman waarin de achttiende-eeuwse Julia moet kiezen tussen liefde en geld. De confrontatie tussen (economische) wetenschap en literatuur, situeert zich vooral op het vlak van het mensbeeld: eendimensionaal in de economie – die de mens ziet als een koele berekenaar uit op winst en maximalisatie van eigenbelang – versus veelzijdig in de literatuur – die de mens opvoert als een verscheurd wezen dat nergens synthese of harmonie vindt. Ook literatuur en wetenschap worden in deze essayistische roman niet tot een synthese gebracht. Wel wordt duidelijk gemaakt dat zowel de literatuur als de wetenschap van de mens een fictie maken, een beeld dat geregeerd wordt door conventies, patronen, topoi en tradities. De 'echte' mens gaat op in die ficties.¹³

De voorbeelden van Brakman en Februari laten zien dat de confrontatie tussen essay en roman geen hiërarchie veronderstelt. De beschouwing kan ondergaan in het vertellen en omgekeerd. De postmoderne opvatting vertrekt dus niet vanuit de superioriteit van de fictie om daar dan elke wetenschappelijke beschouwing ondergeschikt aan te maken. Evenmin vertrekt ze van de wetenschappelijke prioriteit. Postmodern is de niet-hiërarchische en niet tot een synthese leidende confrontatie en combinatie tussen alfa en bèta, letteren en wetenschap.

Dat wil zeggen dat het filosofische discours in een roman niet langer geldt als een legitimatie, een vertrouwen wekkende bron van autoriteit. Vele meta-uitspraken en essayistische uitweidingen in de traditionele roman moeten de lezer ervan overtuigen dat de roman in kwestie geen pure fictie is en dat hij net als de wetenschap een betrouwbaar beeld geeft van de realiteit. Zo zijn de uitweidingen over allerlei verwerpelijke 'romanesque' genres in de *Sara Burgerhart* (1782) bedoeld om duidelijk te maken dat alvast de historie van Sara niet tot deze literaire beuze-

larijen behoort.¹⁴ Iets soortgelijks beogen de uitweidingen in de *Max Havelaar* (1860): ze verwerpen literatuur die de waarheid geweld aandoet. Wanneer op het eind Multatuli zelf de pen ter hand neemt, moet de lezer beseffen dat de literaire fictionalisering volledig in dienst staat van de kritische analyse. Het verhaaltje is slechts een middel om de antiekoloniale boodschap duidelijk en verteerbaar te maken. Het narratieve is ondergeschikt aan het beschouwelijke en dat laatste verheft het eerste. Het essayistische gehalte maakt het verhaal aanvaardbaar en legitiem.¹⁵ Van een dergelijke hiërarchie en legitimering is geen sprake in de postmoderne combinatie van roman en essay.

Dit sluit aan bij een interessante opmerking van Elrud Ibsch. Zij bespreekt het nogal artificiële onderscheid dat Brian McHale aanbrengt tussen het modernisme en het postmodernisme. De modernist zou gekenmerkt worden door een epistemologische twijfel – hij twijfelt aan de kenbaarheid van de realiteit –, de postmodernist door een ontologische twijfel – hij twijfelt aan de status en zelfs aan het bestaan van de zogenaamde realiteit. Terecht merkt Ibsch op dat de postmoderne roman ook van epistemologische twijfel getuigt (en omgekeerd kun je laten zien dat zogenaamd modernistische romans als Musils *Der Mann ohne Eigenschaften* erg veel ontologische twijfels bevatten). En dan introduceert zij een verschil dat voor mijn uiteenzetting niet zonder belang is:

In het modernisme vindt een rationeel-reflecterende verwerking van de epistemologische [...] twijfel plaats, terwijl de verwerking ervan in het postmodernisme van mimetische aard is. Met 'rationeel-reflecterend' wordt tot uitdrukking gebracht dat epistemologische vraagstukken voornamelijk in reflecties van verteller of personages, in ingelaste 'essays', in de 'discours social', als het ware op een filosofisch 'meta-niveau' ter sprake komen [...]. Het begrip 'mimetisch' is gekozen om aan te duiden dat de epistemologische twijfel het reflecterende meta-niveau heeft verlaten en is doorgedrongen tot de structuur van het verhaal zelf, tot de geschiedenis ervan, tot de personages, die de twijfel niet meer ter discussie stellen maar als het ware 'leven', 'dramatiseren'.¹⁶

Ik zou dit willen beamen én nuanceren. Beamem omdat een postmodern personage inderdaad *doet* wat in de modernistische roman nog vooral *beschouwing* blijft. Postmoderne personages voeren scenario's op, in hun gedragingen belichamen ze teksten. Het woord is vlees geworden, de tekst realiteit. Zo voert Kaspar, de hoofdfiguur van Ferrons *Turkenvespers* (1977), allerlei teksten rond Kaspar Hauser op: de toneelstukken van Hans von Pöck en Handke, de historische beschrijvingen van Daumer, de encyclopedische schets in de Brockhaus, de filmversie van Herzog.¹⁷ Hij praat niet zozeer over de meervoudige persoonlijkheid, hij voert ze op, hij *is* ze. Maar die opvoering sluit de expliciete meta-uitspraak niet uit. Net als de modernist stelt ook de postmodernist de kenbaarheid van de realiteit ter discussie. Hij gebruikt misschien meer mimetische middelen dan zijn modernistische collega, maar hij gaat de reflectie niet uit de weg. Integendeel, het zelfbewuste en bespie-

gelende karakter van de postmoderne roman is zeer opvallend. Je moet het dan ook niet wegcijferen door te beweren dat de essayistische laag in de postmoderne roman vooral mimetisch is.

Ik zou nog een stap verder willen gaan en beweren dat die laag ook expliciet diëgetisch is, dat wil zeggen: beschrijvend en verhalend.¹⁸ Het beschouwende zit niet alleen in wat getoond wordt, maar ook in wat verteld wordt. Meer zelfs, er is voor een postmodernist geen wezenlijk verschil tussen het mimetische tonen en het diëgetische vertellen.¹⁹ Elke zogenaamd zuiver tonende scène is onvermijdelijk een verhalende samenvatting. In de postmoderne opvatting is alles een verhaal, ook de scène. Zo wordt meteen het eeuwenoude onderscheid tussen geschiedenis (de zogeheten fabel, de chronologische opeenvolging van gebeurtenissen) en verhaal (het zogeheten sujet, de narratieve voorstelling van die chronologie) verworpen. Ook de chronologie is een verhaal, een fictieve ordening op basis van conventies.

De essayistische laag van de postmoderne roman is dus niet overwegend mimetisch: ze is tegelijkertijd mimetisch en diëgetisch. De beschouwing, het tonen en het vertellen gaan onvermijdelijk in elkaar over, zonder duidelijke grenzen en zonder hogere synthese. Die versmelting is net de essentiële 'boodschap' van het postmoderne essay. De implicatie is, dat ook het zogenaamd echte essay over de realiteit of over een bestaande figuur in feite een verhaal is, waarin de realiteit en de figuur niet zuiver mimetisch weergegeven worden, maar diëgetisch. Een essay over Multatuli of over de postmoderne roman maakt van Multatuli en van die roman een fictie – net als een verhaal over de fictieve dichter Reynhoudt.

Roman en essay als herschrijving

Het meest courante onderscheid dat men traditioneel aanbrengt tussen essay en vertelling is gelegen in het zogenaamde realiteitsgehalte. Het essay praat over de sociale realiteit, over bestaande fenomenen en figuren. Het verhaal verzint een nieuwe realiteit, fictieve gebeurtenissen en personages. De postmoderne opvatting van de *enting* en de *mogelijke werelden* ondermijnt dat onderscheid. Ten eerste ziet de postmodernist de sociale realiteit als de opvoering van fictieve scenario's die vastgelegd zijn in teksten, kunstwerken, regelsystemen enzovoort. In die zin is de realiteit geënt op ficties.²⁰ Ten tweede is de sociale werkelijkheid slechts één van de mogelijke realiteiten en wordt ze voor een groot deel gestuurd door zogenaamd irreële, onzichtbare en niet-tastbare modaliteiten als dromen, verlangens, angsten en verzuchtingen.²¹ Ook in deze zin is de realiteit geënt op ficties.

Voor het postmoderne verhaal en essay impliceert deze visie dat beide genres geënt zijn op de ficties en scenario's die vastgelegd zijn in hun traditie. Als een essay al over de werkelijkheid praat, doet het dat ten eerste in de vorm van een tekst en ten tweede als ging het over een tekst. Een essay over Multatuli steunt op

teksten van en over de schrijver: brieven, beschouwingen, vroegere essays enzovoort. Het maakt daarbij gebruik van de conventies van het essay. Met andere woorden: zowel expliciet (bijvoorbeeld via citaten) als impliciet (bijvoorbeeld via genreconventies) is het essay veeleer een herschrijving van teksten dan een beschrijving van de realiteit. In die zin verschilt het nauwelijks van de roman of het verhaal. Die bouwen immers ook voort op een hele traditie van romans en verhalen, ze worden slechts als literatuur erkend dankzij het appèl aan die literaire traditie.

Echt nieuw of schokkend zijn deze inzichten niet. Alleen worden ze in de postmoderne letteren expliciet geëtaleerd én nemen ze hier vaak extreme vormen aan. Als elke tekst een herschrijving is van andere teksten, verliezen de genres hun grenzen en wordt de ene tekst een pastiche of parodie van de andere. Het postmoderne proza bulkt van de parodistische herschrijvingen, waarbij de term parodie verwijst naar het gebruik van conventies op een manier die de oorspronkelijke werking van die conventies tenietdoet. Als Jongstra in zijn parodistisch essay over de fictieve Reynhoudt noten, citaten en bronvermeldingen gebruikt, geeft dat aan het fictieve verhaal niet alleen het uitzicht van een essay, maar aan het essay ook alle kenmerken van het verzinsel. De technieken die dienen om de werkelijkheidsillusie te verhogen, worden hier tegen zichzelf gebruikt.²²

Zo bekeken, zou je heel wat postmoderne essays als een parodie op het verhaal kunnen beschouwen, en omgekeerd. Het ene genre gebruikt de conventies van het andere en stelt die zo meteen ter discussie. Eén van de impliciete essayconventies is dat de tekst opgebouwd wordt met het oog op een conclusie, een inzicht dat bij voorkeur via een duidelijke weg bereikt wordt. In zijn eenvoudigste vorm betekent dat: een lineaire progressie naar een uiteindelijk besluit. Geerten Meijssings roman over Plato, *De ongeschreven leer* (1995) lijkt inderdaad op zo'n conclusie af te stevenen, maar de laatste bladzijde is leeg: de ongeschreven leer waar het allemaal om te doen was, wordt niet ontdekt. Bovendien wordt het verhaal achterstevoren verteld: het begint op bladzijde 487 en eindigt op min 11. De voetnoten, de illustraties en de appendices wekken de indruk dat het om een filosofisch essay gaat, maar evengoed is het een verhaal dat het illusoire karakter van een dergelijk essay laat zien: er is geen ultiem inzicht, geen laatste waarheid.

Niet alleen het verschil tussen roman en essay wordt in de herschrijving uitgewist. Ook andere genres verliezen hun begrensdsheid. Zo is het niet duidelijk tot welk genre Mutsaers' *Paardejam* (1996) en *Zeepijn* (1999) behoren. Het gaat om een collectie teksten die lijken op columns, gedichten, brieven, essays, recensies, interviews enzovoort. 'Tot welk genre behoort dit boek?' vraagt Mutsaers in *Paardejam* naar aanleiding van *Le savon* van Ponge en haar antwoord geldt ook voor haar eigen werk: 'Tot geen enkel genre, daar is het zeep voor. Verwacht op de titelpagina dan ook geen genre aanduiding als *roman*, *novelle*, *gedichten*, *opstellen*, *kronieken* etcetera.'²³ Je kunt die bundels zelfs lezen als autobiografische romans: er is een onmiskenbare samenhang tussen alle afzonderlijke stukken, die je makkelijk kunt opvatten als hoofdstukken van een roman. De samenhang wordt gegarandeerd

door een aantal steeds terugkerende ideeën en beelden, zoals de bevroren lichtheid en de verbinding tussen zee en pijn. De ikverteller betreft die samenhang expliciet op zichzelf, zodat je zowel van een essayistisch statement als van een romaneske autobiografie kunt spreken. Dat laatste wordt nog in de hand gewerkt door dat de schrijfster zichzelf voortdurend in woord en beeld opvoert.

De genrevermenging die typisch is voor het postmodernisme zou je kunnen zien als een poging om eenheid te brengen in wat verschildt. Postmoderne teksten zijn niet volledig fragmentair: ze vertonen steeds een grote samenhang. Tegelijkertijd zijn ze niet synthetisch: ze reduceren het andere niet tot het eendere, het onbekende niet tot het bekende. Een postmoderne tekst neemt allerlei teksten en genres naast elkaar op en alleen al daardoor ontstaan er allerlei kruisbestuivingen. Oom Julius, de filosoof uit Brakmans roman *Een weekend in Oostende* (1982) zegt dat er voor de filosofie slechts één probleem is, 'en dat is de gelijkheid in de verscheidenheid'.²⁴ De hele roman gaat daarover: de beminde vrouwen zijn allemaal anders, maar uiteindelijk toch ook gelijk omdat ze stuk voor stuk afspiegelingen zijn van de onbereikbare moeder. Je kunt de roman dan ook lezen als een filosofisch essay over het gelijke in het verschillende. Zo wordt getoond dat de verhouding tussen de sociale klassen gestuurd wordt door identificatie en verwerping. Datzelfde mechanisme van gelijkwording en differentiëring wordt aangewezen in de psychologische strijd met de vaderfiguur.

Wie een roman als *Groente* (1991) van Atte Jongstra vergelijkt met Mutsaers' bundeling van zogenaamd afzonderlijke teksten, zal merken dat er geen essentieel verschil bestaat tussen beide. Het gaat steeds om een bijna dwingend samenhangende verzameling van disparate teksten en genres, waarin vertellers en personages elkaar afwisselen. Het beste woord voor dit verzamelgenre, is allicht de encyclopedie. Ook in de encyclopedie hoor je immers verschillende vertellers, zie je een defilé van personages, en vind je een lappendeken van kortere en langere tekstsoorten. *Groente* is een encyclopedische roman waarin de lemma's nu eens overwegend narratief zijn en dan weer overwegend essayistisch, zonder dat je de genres ooit duidelijk kunt scheiden.

De postmoderne herschrijving en vermenging van roman en essay is nog in andere opzichten encyclopedisch te noemen. De encyclopedie is een kind van de Verlichting en wil de hele wereld onderbrengen in een alomvattende tekst. Het postmoderne proza is daar een parodistische uitwerking van. 'Laten we praten over de wereld alsof het een encyclopedie is,' zegt een personage in Koen Peeters' roman *De postbode* (1993).²⁵ De wereld wordt wel degelijk getoond als een tekst, maar dan geen verhelderende, synthetische en verklarende tekst. De samenhang is niet eenvoudig en overzichtelijk, maar veeleer dubbelzinnig, beeldend en onoverzichtelijk. In *Groente* wordt bijna alles verbonden met een of andere groente – vaak met een bloemkool – zodat deze schijnbare rode draad na een tijdje volledig duister en ongrijpbaar wordt. In Stefan Hertmans' roman *Naar Merelbeke* (1994) ver-

vloekt het jongetje 'die stomme encyclopedie waarin alles op alles leek en daardoor niets meer was wat het ooit, tevoren, in een ander ogenblik geweest was: alleen maar zichzelf, en anders niets'.²⁶

Dacht de Verlichting dat de samenhang orde en synthese bracht, dan toont het postmodernisme dat samenhang wanorde en gespletenheid met zich meebrengt. Om het ene lemma of fragment te begrijpen, moet je het andere raadplegen en dat verwijst naar nog andere tekstdelen. De doorverwijzing is in principe een standaardprocedure in de letteren én de wetenschap, maar de eindeloze doorverwijzing van het postmodernisme heft de grenzen op tussen die twee domeinen en tussen de zogenaamd duidelijk van elkaar gescheiden concepten, lemma's en fragmenten. De kennis die het essay én de roman aandragen, is niet die van de 'idéés claires et distinctes' maar van de eindeloze encyclopedische doorverwijzing.²⁷

De literaire traditie die herschreven wordt, kan worden beschouwd als een encyclopedie van conventies, clichés en verhalen. Zo wordt het jongetje uit *Naar Merelbeke* schrijver door stukken uit de encyclopedie over te schrijven. De zogenaamd heldere en essayistische stukken blijken door hun combinatie literaire teksten. Ook de schrijver Antonie Honing, hoofdfiguur uit Huub Beurskens' novelle *Het lam* (1997), ontdekt zijn roeping door stukken uit naslagwerken over te schrijven.²⁸ Teksten ontleen hun literariteit aan andere teksten. Schrijven is steeds een vorm van pastiche of parodie. In het titelverhaal van Jongstra's *De psychologie van de zwa-vel* klaagt het personage P. erover dat zijn 'laatste verhaal' nog niet is wat het wezen moet. Hij 'zit behoorlijk vast'. Waarop de ikverteller hem een gouden raad geeft: 'Misschien moet je het eens met een pastiche proberen. [...] Zo ben ik zelf ook begonnen. Een mooie manier om half anoniem de literatuur binnen te sluipen.'²⁹

Roman en essay als beeldspraak

In de literatuurwetenschap hebben de *Yale critics* de grens tussen wetenschappelijke beschouwing en literaire creatie gedeconstrueerd aan de hand van de retoriek, de beeldspraak, de metaforiek. Zowel de 'secundaire' beschouwing als de 'primaire' literatuur zou gebouwd zijn op metaforen. De literaire analyse werkt de beelden uit die in een roman gebruikt worden en doet in die zin ongeveer hetzelfde als die roman. De essayistische taal is met andere woorden even retorisch, figuurlijk en metaforisch als de literaire. Er bestaat geen letterlijke taal. 'All words are metaphors' en 'all language is figurative' beweert J. Hillis Miller.³⁰ Een metafoor is elke uitdrukking die over A praat in termen van B. Volgens de postmoderne taalopvatting geldt dat voor elk woord, aangezien elk woord slechts gedefinieerd kan worden door te verwijzen naar andere woorden.³¹

Dat alles een metafoor is, wordt in de postmoderne roman nadrukkelijk getoond, zowel op het vlak van de essayistische meta-uitspraken als op het vlak van het verhaal. Laat ik beginnen met enkele meta-uitspraken. 'Romans zijn beelden,'

luit het in Nootebooms *In Nederland* (1984).³² 'Kunst is metafoor,' beweert de hoofdfiguur van Koen Peeters' roman *Het is niet ernstig, mon amour* (1996).³³ En in *Pop op de bank* (1989), een zogenaamde autobiografie van Brakman, wordt de ikfiguur schrijver nadat hem 'iets opgegaan [is] van het licht der metafoor, het vermogen ver uiteengeleggen punten even intens als verrassend in verband te brengen'.³⁴

Ook de verhalende laag van de postmoderne roman is overwegend metaforisch. Zo worden de totaal uiteenlopende verhalen uit Februari's debuutroman *De zonen van het uitzicht* (1989) bij elkaar gehouden door de metafoor van het hongeren: de kunst moet ascetisch zijn, holtes creëren en koesteren. Dit beeld verbindt de op het eerste gezicht ongerelateerde verhalen. Op het eind richt de verteller zich tot de lezer: 'Maar er was geen geschiedenis, zegt u? Het is waar, er was niet veel meer dan een semantische rapsodie.'³⁵ De geschiedenis – in de narratologische betekenis van de chronologie der gebeurtenissen – wordt niet gestuurd door de traditionele logica van oorzaak en gevolg en van temporele opeenvolging, maar wel door de uitwerking van een aantal cruciale metaforen.

De meeste postmoderne romans danken hun narratief karakter niet aan traditionele pijlers zoals gebeurtenissen en personages (die zijn erg vaag in de doorsnee postmoderne roman), maar aan de metaforen die eindeloos omcirkeld en uitgewerkt worden. De verhaalevolutie in Hertmans' *Naar Merelbeke* wordt niet gestuurd door de bekende patronen van de traditionele *Bildungsroman*, maar door de gespannen verhouding tussen de centrale beelden van het water (de beek, Pol de paling, de Beringstraat) en de lucht (de merel, de berkenzaadjes, de engel). In *Rachels rokje* (1994) bouwt Mutsaers de liefdesgeschiedenis niet op een traditionele psychologie, maar op de cruciale metafoor van de plooiën in de rok. Het verhaal ontwikkelt zich als in plooiën: aan de buitenkant (of de voorkant) zie je de afstand en de breuk tussen de plooiën, maar daarachter zit de (verhaal)stof die, via een kleine omweg, zorgt voor de verbinding.

Je zou kunnen verwachten dat dit beeldende karakter leidt tot erg onlogische en ietwat fantastische verhalen, die helemaal niet meer te verzoenen zijn met een theoretische en essayistische beschouwing. Maar dat is helemaal niet het geval in het postmodernisme, dat immers duidelijk maakt hoezeer fantasie en theorie in elkaar overgaan. Een typisch postmoderne roman beperkt de metaforiek niet tot de laag van het verhaal, maar bespreekt die beelden ook expliciet in de beschouwende romanfragmenten. *De zonen van het uitzicht* bevat talrijke uitspraken over literatuur en kunst als 'ecphrasis', dat wil zeggen als omschrijving en omcirkeling van de leegte, de afwezigheid.³⁶ Meteen weet de lezer wat zijn taak is: de lege plekken van deze roman beschrijven. Hij zal in zijn interpretatie de metaforiek van de roman verder ontwikkelen.

Dat de beeldspraak de postmoderne auteur na aan het hart ligt, blijkt ook uit de essays die deze auteurs gepubliceerd hebben. 'Het schrijven dat ik het mijne noem,' zegt Brakman in de essaybundel *De jojo van de lezer* (1985), wordt gedragen

door 'een zich spontaan aandienende samenhang', waarvan 'het eenheidsstichtende moment eerder is gelegen in een schouw, een cluster van metaforen die roezemoest van betekenissen, dan in een discursieve samenhang'.³⁷ Het geroezemoes is niets anders dan het uitspreken, bespreken en uitwerken van metaforen. En in dat geroezemoes zit zowel het vertellen als het beschouwen, het verhalen als het filosoferen. Vertelling en essay zijn onderdelen van het geroezemoes dat ontstaat in en door de beeldspraak.

Een essentieel kenmerk van de beeldspraak is haar onuitputtelijkheid. Metaforen zijn niet te parafraseren, er blijft steeds een onvatbare rest, een surplus. Dat vormt de kern van het postmoderne verhaal en essay: ze praten beide over het onvatbare, ze beseffen beide dat ze slechts beelden hebben om die lege kern te suggereren en ze weten dat elk nieuw beeld dat ze gebruiken de onvatbaarheid alleen maar vergroot. In zijn essaybundel *Familieportret* (1996) zegt Jongstra dat een essay niet in staat is de kern van het besproken onderwerp bloot te leggen. De traditionele essayist ziet zijn onderwerp als een gebouw waarvan hij de belangrijkste kamer wil ontdekken. Jongstra daarentegen zegt: 'Naar de inhoud van die kamer blijf ik graag raden. Verder dan detectie van houding, instelling en gemoedstoestand waarmee je voorkomt dat je die kamer zéker voorbijloopt, ga ik niet.'³⁸ Niet toevallig is deze uitspraak over het essay alweer metaforisch – er wordt een vergelijking gemaakt tussen het essay en de kamer. Ook wie essays schrijft en zelfs wie over essays schrijft, schrijft literatuur, in die zin dat hij of zij via beelden probeert de onvatbare kern te benaderen.

Geen wonder dat je in de essays en de romans van postmoderne auteurs dezelfde beelden ziet opduiken, en, in hun zog, dezelfde preoccupaties, thema's en aandachtspunten. Het beeld van de lege kern, de idee van de onvermijdelijke herschrijving en de al even onvermijdelijke metafiction, de voorkeur voor het onvatbare – je vindt ze moeiteloos terug in alle essays van postmoderne auteurs. Het academische essay, dat zogenaamd onpersoonlijk en onliterair is, zul je niet aantreffen in de essaybundels van schrijvers als Jongstra, Brakman, Krol, Mutsaers en Hertmans. Of Brakman het nu heeft over Vestdijk, Rilke of Adorno, steeds praat hij in zijn typische en onmiskenbaar literaire stijl over zijn persoonlijke opvattingen. Als Hertmans een essay schrijft over de religiositeit in onze profane maatschappij, dan is dat bijna een handleiding bij zijn roman *Naar Merelbeke*, die ook gaat over een jongetje dat de religieuze ervaring buiten de religie gaat zoeken.³⁹ Als Mutsaers over Ponge, Gilliams en Ensor schrijft, belicht zij thema's die ook in haar narratieve werken centraal staan en doet zij dat in een stijl die absoluut niet van haar narratieve te onderscheiden is. Dat Jongstra zijn essaybundel *Familieportret* noemt, zegt genoeg: de schrijvers die hij behandelt, worden zijn verwanten. (Niet alleen ontdekt hij in hen zijn eigen stijl en interesses, deze 'betrekkingswaan' (de term is van Jongstra zelf)⁴⁰ zorgt er ook voor dat zijn stukken over deze auteurs gaan lijken op zijn romans en verhalen, die vanuit dezelfde betrekkingswaan geschreven zijn.

Het essay binnen en buiten de roman

De zogenaamde betrekkingswaan betekent niet dat de essays van de postmoderne romancier niets te melden hebben over het onderwerp en dat ze alleen zouden praten over de auteur en diens preoccupaties. Integendeel, de postmoderne houding van essayisten als Hertmans en Jongstra werpt vaak een nieuw en interessant licht op het onderwerp. Ook hier geldt dat de postmodernist expliciteert wat vaak impliciet blijft, namelijk dat een essay niet directer over het onderwerp praat dan een roman. Zowel de romans als het essay gebruiken de omweg van de beeldspraak. Die beeldspraak is tegelijkertijd persoonlijk en onpersoonlijk: ze sluit aan bij de persoonlijke obsessies van de essayist en romancier, maar is tegelijkertijd ontleend aan het reservoir van beelden en verhalen dat de taal is.⁴¹

Wat de werken van auteurs als Mutsaers, Brakman en Hertmans laten zien is, dat de band tussen essayistische beschouwing en verhalend stuk niet alleen *binnen* de postmoderne roman erg groot is, maar ook daarbuiten, namelijk in de verhouding tussen die roman en het essay. Misschien is dit een zoveelste voorbeeld van een logica die in de postmoderne literatuur eindeloos vaak opduikt en die je schematisch als volgt kunt voorstellen:⁴²

$$a : b :: a1 : a2 :: b1 : b2$$

Als *a* staat voor de roman (het verhaal, de vertelling) en *b* voor het essay (de beschouwing, de filosofie), dan betekent dit: de roman verhoudt zich tot het essay zoals de narratieve romandelen zich verhouden tot de essayistische en zoals de narratieve essaydelen zich verhouden tot de beschouwende. Deze logica relateert de tegenpolen, aangezien elke pool zijn tegenpool in zich draagt. De roman draagt het essay in zich en omgekeerd.

Toch wil deze relativering niet zeggen dat het verschil tussen de polen uitgewist wordt. Een roman is geen essay, al heeft hij er wel veel van weg. De mate waarin de genregrenzen nog gerespecteerd worden, is misschien een aanduiding van het postmoderne gehalte. Een schrijver als Gerrit Krol, die in zijn hele oeuvre wetenschap en letteren met elkaar confronteert, heb ik elders aan de rand van het postmoderne veld geplaatst.⁴³ Hoewel zijn romans bijna essays lijken, beklemtoont hij, zowel in zijn romans als in zijn essays, het onderscheid tussen beide genres.

Zo verbindt hij in zijn roman *De chauffeur vervelt zich* (1973) de letteren met vrijheid, zachtheid en leegte terwijl hij de wetenschap associeert met gebondenheid, hardheid en doelgerichtheid. Toch slaagt het verhaal erin die polen op elkaar te betrekken, waardoor de roman bijna een wetenschappelijk werkstuk wordt, 'een naslagwerk voor kantoorpersoneel met hier en daar een kwinkslag'.⁴⁴ In zijn essaybundel *De schriftelijke natuur* (1985) bewerkstelligt Krol iets soortgelijks. Enerzijds

brengt hij op allerlei manieren verschillen aan tussen kunst en wetenschap, literatuur en beschouwing, anderzijds schrijft hij op een zeer literaire, dat wil zeggen metaforische, manier over die wetenschap. Bovendien – en dit is een inhoudelijke eerder dan een stilistische of formele kwestie – relateert hij voortdurend de grenzen die hij aanbrengt. Bijvoorbeeld: 'Literatuur is fictie, hebben we gezegd en techniek is non-fictie. Dit is zeer de vraag. Het verhaal hierboven is danig fictief, *inclusief* de techniek die de hoofdpersoon tot een held maakt.'⁴⁵

Het blijkt dus niet eenvoudig aan te geven waar de bruggen en waar de grenzen liggen tussen de roman en het essay. Van een totale versmelting is zelden sprake, misschien in het geval van de encyclopedische roman à la Jongstra en heel misschien in de als roman te lezen essaybundels van Mutsaers. Dit laatste maakt duidelijk waar de grensrechter zich bevindt: niet aan de kant van de auteur of de tekst, maar aan die van de lezer. Uiteindelijk is het de lezer die bepaalt in hoeverre een tekst als een essay of een verhaal gelezen wordt.

Roman, essay en lezer

Een van de bekendste clichés over de postmoderne literatuur is, dat ze het zwaartepunt van de literaire communicatie niet meer legt bij de auteur (wat de Romantiek wel deed) of bij de zogenaamd autonome tekst (wat het modernisme ten dele deed), maar veeleer bij de lezer. Van Alphen merkt terecht op dat postmoderne romans geen afgewerkt product presenteren, maar dat ze praten over de manier waarop dat product totstandkomt: 'De tekst is "werk in uitvoering" dat met participatie van de lezer tot een goed eind gebracht kan worden. De lezer is daarmee *als* een tekst, de tekst *als* een lezer: beiden zijn betekenisproducerende instanties.'⁴⁶ Postmoderne 'romans gaan niet over een betekenisvolle wereld, maar over de manier waarop wij, verteller en lezer, de wereld van betekenis voorzien'.⁴⁷

Wie een postmoderne roman leest, moet zelf meewerken om van de tekst een zinvol en samenhangend geheel te maken. Hij moet zijn hersenen pijnigen om de roman tot een goed eind te brengen. Ongetwijfeld draagt deze intellectuele inspanning van de lezer in belangrijke mate bij tot de algemeen verspreide indruk dat postmoderne romans nadrukkelijk beschouwend en essayistisch zijn. Je mag dat beschouwende en essayistische gehalte voor een groot deel toeschrijven aan de lezer, die zich gedwongen ziet zijn intellect en zijn literaire kennis te activeren om de tekst van betekenis te voorzien.

Uiteraard wordt deze activering door de tekst uitgelokt, en meer bepaald door de drie kenmerken die ik hierboven heb behandeld. Het hoge metafictionele gehalte, de encyclopedische intertekstualiteit in de herschrijving, en het onoverzichtelijke netwerk van metaforen nopen de lezer ertoe de tekst op een 'beschouwende', zeg maar essayistische manier te benaderen. Maar dat is geen eenrich-

tingsverkeer van tekst naar lezer. Het omgekeerde geldt ook. Het is per slot van rekening de lezer die bepaalt of hij de postmoderne fictie als metafiction zal lezen, de tekst als een herschrijving van andere teksten, de ontwikkeling als een aanreiking van metaforen.

Een goed voorbeeld van deze door de lezer gestuurde essayistische interpretatie van de roman, is de bekende analyse die Barbara Johnson maakte van Melville's verhaal 'Billy Budd'.⁴⁸ Zij interpreteert de vier hoofdfiguren van het verhaal als symbolen voor vier types van lezers. Zij leest de fictie als metafiction, zij ziet de personages als commentaren op de leeshouding. En ze illustreert dat aan de hand van metaforen, die in dit geval allemaal te maken hebben met 'slaan' en vooral met 'misslaan'. De vaak vermelde gevechten en vuistslagen verbindt Johnson met het geweld van elke beschrijving. Literatuur kan aan het beschrevene geen recht doen. Als de verteller over het personage van Claggart zegt: 'His portrait I essay, but shall never hit it', dan leest Johnson deze metafoor van het slaan ('hit') als een meta-uitspraak over de noodzakelijke mislukking van de literaire beschrijving. Ook in die zin is de literaire tekst een essay, een poging.

Net als de metafiction en de metaforiek, is de herschrijving afhankelijk van de lezer. Wie het vijfde hoofdstuk van *Bouvard et Pécuchet* niet kent, zal de parodistische herschrijving niet opmerken. Bovendien kan er slechts sprake zijn van een parodie indien de lezer ervan uitgaat dat de auteur de intentie had om een bepaalde voorbeeldtekst te parodiëren. Deze zogeheten 'inferred intention' is een constructie van de lezer die uit de tekst afleidt dat de auteur hier doelbewust zinspeelt op een andere tekst.⁴⁹ Als die intentie er volgens de lezer niet is, dan spreekt hij van plagiaat, van een flauwe imitatie of een onbedoelde parodie (wat niet bepaald een positief oordeel inhoudt).

Als 'inferred intention' hanteert de lezer niet alleen de hypothese van de doelbewuste intertekstualiteit, maar ook die van de doelbewuste literarisering. Essays van postmoderne auteurs hebben – precies door de metafiction, de herschrijving en de metaforiek – een hoog literair gehalte. Volgens de afgeleide intentie, heeft het essay onmiskenbaar esthetische bedoelingen en functioneert het niet als een overwegend instrumenteel genre dat kennis wil overdragen. Het postmoderne essay is geen hulpmiddel. Het is een literaire tekst, waarbij de formulering en de esthetiek even wezenlijk zijn als de zogenaamde inhoud. Er wordt bovendien geen kant-en-klare kennis overgedragen, want de lezer moet die kennis zelf construeren en distilleren. Dat doet hij op dezelfde manier als bij een roman: door de beelden in hun ontwikkeling te volgen, door de eindeloze doorverwijzingen na te speuren, en door de meta-uitspraken te bestuderen. Kennis en esthetiek gaan hier hand in hand, net als beschouwing en verhaal.

Kleine genealogie

De nauwe band tussen vertelling en beschouwing in de postmoderne letteren, komt uiteraard niet uit de blauwe lucht gevallen. In de literatuurwetenschap hebben heel wat recente benaderingen beklemtoond dat de literatuur een vorm van wetenschap is en omgekeerd. Ik beperk me hier tot vier voorbeelden. Het Franse poststructuralisme van auteurs als Derrida en Deleuze laat zien hoezeer de filosofie en de (mens)wetenschap gebruikmaakt van narratieve, literaire procédés. Zij doen dat trouwens zélf in hun beschouwende werken. Hier sluiten de al eerder vermelde *Yale critics* bij aan. Zij lezen literaire teksten als literatuurwetenschappelijke teksten, en omgekeerd.

In dezelfde traditie passen de talrijke recente theorieën over fictie als metafiction. Literatuurwetenschappers als Currie, Hutcheon en Waugh laten zien dat fictionele teksten steeds ook beschouwingen over de zogenaamde realiteit zijn. Voor de postmoderne fictie geldt dat op een extreme manier omdat die de zogenaamde realiteit ziet als een fictie en de zogenaamde beschouwing als een verhaal.⁵⁰ Het *New Historicism* beklemtoont de band tussen de historische beschouwing en het literaire verhaal. Zo toonde Hayden White al in de jaren zeventig dat de historiografie evengoed een plot en personages construeert als een roman: 'The important point is that every history, even the most "synchronic" or "structural" of them, will be emplotted in some way.'⁵¹ Dat besef is ook doorgedrongen in de taalkundige en literaire geschiedschrijving, waar sprake is van *Het verhaal van een taal* en waar de literaire geschiedenis vervangen is door *een* geschiedenis.⁵²

Typisch aan deze theoretische benaderingen is niet alleen hun narratief karakter, maar ook hun hoge mate van zelfbewustheid. Ze beseffen erg goed dat ze de literaire tekst nooit 'an sich', als zuivere literatuur zullen vatten. Ze expliciteren het 'geweld' dat ze die tekst aandoen, en pretenderen dus helemaal niet dat ze die tekst voor zichzelf laten spreken. Op die manier benadrukken deze benaderingen dat de studie, interpretatie en lectuur van literaire teksten onvermijdelijk een vermenging is van letteren en wetenschap, vertelling en beschouwing. Ik beweer niet dat de postmoderne roman essay en vertelling mengt omdat dat ook gebeurt in de hedendaagse literatuurtheorie. Ik denk wel dat de literaire praktijk en theorie uitingen zijn van een verwante visie, die zich vandaag in tientallen domeinen manifesteert en die ervan uitgaat dat elke uiteenzetting narratief is.

Voor de postmoderne roman-als-essay is de literaire genealogie uiteraard belangrijker dan die van de literatuurwetenschap. Zoals Jongstra aangeeft in zijn essaybundel *Familieportret*, heeft het postmoderne proza een respectabele afstamming. De voorvaders zijn volgens hem te vinden in het 'opengewerkt proza, waarin schrijvers naast het lopende verhaal veel vertellen over het vertellen (het schrijven) zelf'. Hij vergelijkt dat met 'het Centre Pompidou: de constructie is van buitenaf zichtbaar, of beter, het gebouw zelf gaat schuil onder alle mogelijke bouwkundigheden, die normaliter aan het oog worden onttrokken'.⁵³ Schrijvers als Ster-

ne, Multatuli en Gogol hebben dergelijke opengewerkte romans geschreven. Bij hen etaleert het verhaal de conventies waarop het gebouwd is, het laat zien hoe het in elkaar zit en het is dus meteen een beschouwing over verhalen en ruimer: over onze manieren om de werkelijkheid op een zinvolle manier op te bouwen.

Zo beschouwd is het postmoderne proza een telg uit de familie van de antiroman, dat wil zeggen de roman die zijn eigen vooronderstellingen in het verhaal etaleert en ter discussie stelt. In de recente geschiedenis behoren de nouveau roman en het Andere Proza tot deze strekking. De postmoderne roman onderscheidt zich van die verwanten, ten eerste door een grotere nadruk op het vertellen zelf (er wordt niet echt veel verteld in de nouveau roman, er gebeurt erg weinig) en ten tweede door de onophoudelijke ontplooiing van metaforen. Als gevolg daarvan etaleert de postmoderne roman nog meer dan zijn voorvaderen de fictionaliteit van elke zingeving. Hier is geen plaats meer voor het streven naar de quasi-objectieve, filmische weergave, dat de nouveau roman kenmerkte. Het (weliswaar vaag) neomarxistische kader dat regelmatig in het Andere Proza van auteurs als Vogelaar en Polet opdook, zal je ook niet vinden in de postmoderne roman. Misschien zitten er nog wel meer beschouwingen in de postmoderne roman dan in de nouveau roman en in het Andere Proza, maar die beschouwingen zijn tegelijkertijd veel verregaander geabsorbeerd in de narratieve fictie en het metaforische netwerk. Ze zijn in die zin minder uitleggerig.

Als je deze historische afstamming inruilt voor de synchrone vergelijking, zie je dat de vermenging van verhaal en beschouwing naadloos aanluit bij de internationale context van het postmoderne proza. Bij auteurs als Borges, Nabokov, Calvino en Barnes lijken de verhalen vaak parodistische essays en omgekeerd. Wat opvalt als je die mengvormen met elkaar vergelijkt, is dat ze stuk voor stuk het geloof in een betrouwbaar én aanwijsbaar beginpunt verwerpen. Traditioneel wordt ervan uitgegaan dat het essay een realiteit weergeeft die vooraf bestaat, terwijl de fictie een nieuwe pseudo-realiteit creëert. De postmoderne verweving van beide laat zien dat het essay én de vertelling de realiteit creëren. Er is ook in het essay geen ‘vooraf’, geen beginpunt dat in de tekst weergegeven, bestudeerd en onthuld wordt. Zo gaat de hoofdfiguur van Barnes’ roman *Flaubert’s papegaai* (1984) op zoek naar de ‘echte’ papegaai die model gestaan zou hebben voor de vogel in Flauberts verhaal ‘Un coeur simple’. Hij ontdekt dat die oorspronkelijke papegaai een fictie is. En daarover schrijft hij een fictief werk, een roman, die alles van een essay heeft: een biografie, een literatuuroverzicht, een lexicon, een receptiestudie enzovoort. Al die essayistische onderdelen worden steeds gerelativeerd: er worden totaal verschillende biografieën gepresenteerd en er wordt veel aandacht besteed aan werken die Flaubert had kunnen schrijven.

De fictionalisering van het essayistische spreekt ook uit ‘Een vergeten dichter’ van Nabokov. In het begin denk je dat je een essay aan het lezen bent over een fictieve dichter Konstantin Perov, maar het tweede hoofdstuk is onmiskenbaar een verhaal, dat heel wat spottende beschouwingen over het literaire essay bevat.⁵⁴ De

moraal van het verhaal lijkt duidelijk op die van Jongstra's essay over Reynhoudt: het is een illusie te denken dat de essayistische beschouwing over een schrijver en zijn werk de 'echte' auteur en de 'echte' tekst vat. Wat ze vat, is een fictie, net als een vertelling. Dezelfde idee vind je in Borges' essayverhaal 'Pierre Menard, schrijver van de Don Quijote', dat laat zien dat alleen de kopie recht doet aan de literaire tekst en dat elke interpretatie een vervorming en vooral een andere literaire tekst voortbrengt.⁵⁵ Ook Calvino's roman *De onzichtbare steden* (1972) toont dat de verhalen en beschouwingen over steden teruggaan op de fictie van de stad aller steden, het fantastische Venetië.

De verregaande fictionalisering van het essay heeft uiteraard ook gevolgen voor mijn beschouwingen. Ook ik heb hier een verhaal verteld met hoofd- en nevenfiguren. Ook mijn hoofdthema's – zoals de metafiction, de herschrijving en de beeldspraak – maken deel uit van een narratieve structuur. Ook mijn chronologie is een *plot*: de diachrone en synchrone verwantschappen die ik hier aanhaal zijn geen getrouwe weergaven van een 'echt en feitelijk gegeven', maar constructies, waarvan ik slechts hoop dat de lezer ze niet onthaalt op de manier van de literaire redacteur Paula: 'Ik word doodziek van al dat gemystificeer.'

Aangehaalde werken

- Alphen, Ernst van.** 1988. *Bij wijze van lezen. Verleiding en verzet van Willem Brakmans lezer*. Muiderberg, Dick Coutinho.
- Barnes, Julian.** 1984. *Flaubert's parrot*. London, Picador, 1985.
- Beurskens, Huub.** 1997. *Suikerpruimen gevolgd door Het lam*. Amsterdam, Meulenhoff.
- Borges, Jorge Luis.** 1939. 'Pierre Menard, schrijver van de Don Quijote'. In: Jorge Luis BORGES: *De Aleph en andere verhalen*. Amsterdam, Bezige Bij, 1993, pp. 37-50.
- Brakman, Willem.** 1981. *Ansichten uit Amerika*. Amsterdam, Querido. 1982. *Een weekend in Oostende*. Amsterdam, Querido. 1985. *De jojo van de lezer*. Amsterdam, Querido. 1989. *Pop op de bank. Een autobiografie*. Amsterdam, Querido.
- Calvino, Italo.** 1972. *Le città invisibili*. Milano, Mondadori, 1993. (Nederlandse vertaling: *De onzichtbare steden*. Amsterdam, Bert Bakker, 1981.)
- Colebrook, Claire.** 1997. *New Literary Histories. New historicism and contemporary criticism*. Manchester, Manchester University.
- Currie, Mark** (red.). 1995. *Metafiction*. London, Longman.
- Dentith, Simon.** 2000. *Parody*. London, Routledge.
- Derrida, Jacques.** 1972. 'La différance'. In: Jacques DERRIDA, *Marges de la philosophie*. Paris, Minuit, pp. 1-29.
- Februari, M.** 1989. *De zonen van het uitzicht*. Amsterdam, Querido. 2000. *Een pruik van paardenhaar & Over het lezen van een boek*. Amsterdam, Querido.
- Ferron, Louis.** 1977. *Turkenvespers*. Amsterdam, Bezige Bij.

- Flaubert, Gustave.** 1877. *Trois contes*. Paris, Gallimard, 1973. (Nederlandse vertaling: *Drie vertellingen*. Utrecht, Veen, 1988.) 1881. *Bouvard et Pécuchet*. Paris, Flammarion, 1966. (Nederlandse vertaling: *Bouvard en Pécuchet*. Amsterdam, Arbeiderspers, 1988.)
- Herman, Luc & Bart Vervaeck.** 2001. *Vertelduijvels: Handboek verhaalanalyse*. Nijmegen/ Brussel, Vantilt/ VUBPress.
- Hertmans, Stefan.** 1994. *Naar Merelbeke*. Amsterdam, Meulenhoff. 1995. *Fuga's en pimpelmezen: Over actualiteit, kunst en kritiek*. Amsterdam, Meulenhoff.
- Hutcheon, Linda.** 1980. *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. New York, Methuen, 1984. 1985. *A Theory of Parody. The teachings of twentieth-century art forms*. New York, Methuen. 1988. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. London, Routledge. 1994. *Irony's Edge. The theory and politics of irony*. London, Routledge.
- Ibsch, Elrud.** 1989. Postmoderne (on)mogelijkheden in de Nederlandse literatuur'. In: W.F.G. Breckveldt e.a. (red.), *De achtervolgving voortgezet. Opstellen over moderne letterkunde aangeboden aan Margaretha H. Schenkeveld*. Amsterdam, Bert Bakker, pp. 346-373.
- Johnson, Barabara.** 1980. *The Critical Difference: Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading*. Baltimore, Johns Hopkins.
- Jongstra, Atte.** 1985. *De multatuliënen*. Amsterdam, Joost Nijsen. 1989. *De psychologie van de zwavel*. Amsterdam, Contact. 1991. *Groente*. Amsterdam, Contact. 1996. *Familieportret*. Amsterdam, Contact.
- Krol, Gerrit.** 1973. *De chauffeur verveelt zich*. Amsterdam, Querido. 1985. *De schriftelijke natuur. Essays over kunst en wetenschap*. Amsterdam, Querido.
- Leitch, Vincent B.** 1983. *Deconstructive Criticism: An Advanced Introduction*. London, Hutchinson.
- Meijsing, Geerten.** 1995. *De ongeschreven leer. Een cijferroman in 499 bladzijden, 144.000 woorden en 499 voetnoten*. Amsterdam, Arbeiderspers.
- Multatuli.** 1860. *Max Havelaar of De koffiveilingen der Nederlandsche Handelmaatschappij*. Amsterdam, Querido, 1983.
- Musil, Robert.** 1930. 'Der Mann ohne Eigenschaften I'. In: Robert MUSIL, *Gesammelte Werke I*. Reinbek, Rowohlt, 1978.
- Mutsaers, Charlotte.** 1994. *Rachels Rokje*. Amsterdam, Meulenhoff. 1996. *Paardejam*. Amsterdam, Meulenhoff. 1999. *Zeepijn*. Amsterdam, Meulenhoff.
- Nabokov, Vladimir.** 1944. 'Een vergeten dichter'. In: Vladimir NABOKOV, *Verhalen 2*. Amsterdam, Bezige Bij, 1996, pp. 347-361.
- Nooteboom, Cees.** 1984. *In Nederland*. Amsterdam, Arbeiderspers, 1991.
- Peeters, Koen.** 1993. *De postbode*. Amsterdam, Meulenhoff. 1996. *Het is niet ernstig, mon amour*. Amsterdam, Meulenhoff.
- Pieters, Jürgen.** 1999. *Critical Self-fashioning: Stephen Greenblatt and the New Historicism*. Frankfurt am Main, Lang.
- Ronen, Ruth.** 1994. *Possible Worlds in Literary Theory*. Cambridge, Cambridge University.
- Ryan, Marie-Laure.** 1992. *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*. Bloomington, Indiana University.

- Saussure, Ferdinand de.** 1916. *Cours de linguistique générale*. Paris, Payot, 1985.
- Schenkeveld-van der Dussen, M.A.** (red.). 1993. *Nederlandse Literatuur, een geschiedenis*. Groningen, Martinus Nijhoff.
- Veeser, H. Aram** (red.), 1989. *The New Historicism*. New York, Routledge.
- Vervaeck, Bart.** 1996. 'Woordloos beschrijven: Postmoderne aspecten in Turkenvespers van Louis Feron'. *Dietsche Warande en Belfort*, jrg. 140, nr. 1, pp. 118-129. 1996b. Een naslagwerk met een kwinkslag: Postmoderne aspecten in De chauffeur verveelt zich van Gerrit Krol'. *Dietsche Warande en Belfort*, jrg. 140, nr. 2, pp. 254-265. *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman*. Nijmegen/ Brussel, Vantilt/ VUBPress. 1999b. '[Twee eeuwen metafiction in de] Nederlandse literatuur'. In: Roland Duhamel (red.), *In eigen boezem. De literatuur over zichzelf*. Leuven, Garant, pp. 11-71. 2001. 'Het gemis als panorama: een blik op het werk van M. Februari'. In: *Ons Erfdeel*, jrg. 44, nr. 1, jan. 2001, pp. 13-20.
- Vries, Jan W. de, Roland Willymyns & Peter Burger.** 1993. *Het verhaal van een taal: Negen eeuwen Nederlands*. Amsterdam, Prometheus, 1995.
- Waugh, Patricia.** 1984. *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London, Routledge, 1996.
- White, Hayden.** 1973. *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore, Johns Hopkins, 1974.
- Wolff, Elisabeth & Agatha DEKEN.** 1782. *Historie van Mejuffrouw Sara Burgerhart*. Den Haag, Martinus Nijhoff, 1980 (twee delen, onder redactie van P.J. Buijnsters).

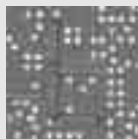
Noten

- 1 De citaten staan op pp. 113-114.
- 2 Jongstra 1985, 15.
- 3 Ik citeer de vertaling van Edu Borger (Flaubert 1988, 178).
- 4 Flaubert 1988, 181.
- 5 Jongstra 1989, 31.
- 6 Jongstra 1989, 33.
- 7 Jongstra 1989, 139.
- 8 Jongstra 1989, 164.
- 9 Vervaeck 1999, 135-150.
- 10 Voor het verschil tussen impliciete en expliciete metafiction, zie Hutcheon 1980, 17-35. De postmoderne metafiction wordt behandeld in Hutcheon 1988, 105-157.
- 11 Brakman 1981, 139.
- 12 Brakman 1981, 170.
- 13 Vervaeck 2001, 15.
- 14 Vervaeck 1999b, 15-22.
- 15 Vervaeck 1999b, 36-43.
- 16 Ibsch 1989, 351.

- 17 Vervaeck 1996, 123.
- 18 Ik gebruik hier het aloude narratologische (en in oorsprong platoonse) onderscheid tussen mime-sis (tonen, opvoeren, citeren) en diëgesis (beschrijven, weergeven, samenvatten). Zie Herman & Vervaeck 2001, 20-22.
- 19 Vervaeck 1999, 138.
- 20 Vervaeck 1999, 22.
- 21 Zie Ronen 1994 en Ryan 1992.
- 22 Voor een uitgebreide behandeling van de postmoderne parodistische herschrijving, zie Hutcheon 1985, 69-83; 1988, 124-140 en 1994, 27-36. Voorts Dentith 2000, 154-185.
- 23 Mutsaers 1996, 119.
- 24 Brakman 1982, 19.
- 25 Peeters 1993, 142.
- 26 Hertmans 1994, 144.
- 27 Vervaeck 1999, 53-62.
- 28 Beurskens 1997, 113.
- 29 Jongstra 1989, 159.
- 30 Voor een goede inleiding op de taalfilosofie van *Yale critics* als Harold Bloom, Geoffrey Hartman, Paul de Man en J. Hillis Miller, zie Leitch 1983. De citaten van Hillis Miller zijn te vinden op pp. 50-51.
- 31 Uiteindelijk gaat deze visie terug op Saussure's dictum: 'Dans la langue il n'y a que des différences sans termes positifs.' (1916, 166) 'Blauw' kun je slechts definiëren door te verwijzen naar wat het niet is: groen, geel enzovoort. Derrida heeft deze opvatting uitgewerkt in zijn invloedrijke essay 'La différance' (1972, 1-29).
- 32 Nooteboom 1984, 141.
- 33 Peeters 1996, 99.
- 34 Brakman 1989, 54.
- 35 Februari 1989, 115.
- 36 Februari 1989, 78.
- 37 Brakman 1985, 12.
- 38 Jongstra 1996, 10.
- 39 Het essay heet 'Religieus renouveau: design of brocante?' (Hertmans 1995, 7-21).
- 40 Jongstra 1996, 190. Wie literatuur als een psychiatrisch fenomeen ziet, kan het postmodernisme een vorm van paranoia noemen: de postmodernist ziet overal samenhangen, netwerken van beelden en lijkt in die zin op de paranoïcus, die achter schijnbaar ongerelateerde gebeurtenissen een complot en een samenhang vermoedt. Zie Vervaeck 1999, 42.
- 41 Voor de postmodernist is de taal nooit de expressie van een vooraf bestaande persoonlijkheid. Wie de taal gebruikt, wordt door die taal gebruikt en dat blijkt nergens zo goed als bij de beeldspraak, die zogenaamd idiosyncratisch is, terwijl ze inherent is aan het 'déjà là' van de taal (Vervaeck 1999, 98-106).
- 42 Voor een uitwerking van deze logica bij Gerrit Krol, zie Vervaeck 1996b, 255-256.
- 43 Vervaeck 1999, 12.
- 44 Krol 1973, 125.

- 45 Krol 1985, 33.
- 46 Van Alphen 1988, 15.
- 47 Van Alphen 1988, 17.
- 48 Johnson 1980, 81-109.
- 49 Hutcheon 1985, 52.
- 50 Zie bijvoorbeeld Waugh (1984, 115-149), die een continuüm opstelt van modernistische naar post-modernistische metafiction.
- 51 White 1973, 8. Zie ook Colebrook 1997, Pieters 1999 en Veaser 1989.
- 52 Zie bijvoorbeeld De Vries, Willemyns & Burger (1993) en Schenkeveld-Van der Dussen (1993 red.). Ook de literatuurgeschiedenis die de Taalunie op dit moment voorbereidt, streeft expliciet naar de vorm van een *verhaal*.
- 53 Jongstra 1996, 10.
- 54 Nabokov 1944, 347-361.
- 55 Borges 1939, 37-50.

Het essay, een schimmig genre



Maarten Doorman

Wat een essay precies is weet niemand. Maar als het ergens door gekenmerkt wordt, dan is het door inconsequentie.

De grenzen tussen essay, wetenschappelijk artikel of krantenstuk zijn meestal moeilijk te trekken. Mijn schrijven zweeft als een strandbal in die driehoek van literatuur, wetenschap en journalistiek. En omdat de bal groot en rond is past hij nooit precies in één hoek. Toch hecht ik sterk aan het onderscheid tussen wetenschap en literatuur, een onderscheid dat in mijn officiële vak, de filosofie, vaak onder vuur ligt.

Veel filosofen dichten zich als wetenschappers namelijk een speciale status toe, een status die ze ontlennen aan het idee, dat filosofie meer kan dan gewone wetenschap. Ze houdt zich immers bezig met metafysische of ontologische kwesties, met zaken die niet op een gewone, dat is wetenschappelijke, rationele, discursieve, systematische manier gezegd of onderzocht kunnen worden. Daarom moet of kan ze zich bedienen van literaire middelen, menen zij, van suggestie in plaats van redenering, van tonen in plaats van aantonen, van aangeven in plaats van geven.

Het is een zwaktebod. Wie wetenschap bedrijft, ook de efemere wetenschap van de filosofie (die wetenschap is zolang ze aan de universiteit verwijlt), moet in beginsel klaar staan om toe te lichten en te verdedigen wat hij beweert. Wie literatuur schrijft niet. De schrijver of dichter is nooit verplicht te antwoorden op vragen naar de bedoeling van het werk en wie die vragen stelt aan de schrijver of dichter heeft niet begrepen wat literatuur is. Literatuur is namelijk altijd ook wat het niet is.

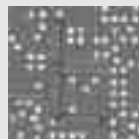
Is het essay literatuur? Ja. Maar het beweert toch, en is immers per definitie geen fictie? Dat is waar - het bevindt zich aan de rand van de literatuur. Het is een schimmig genre. Als het louter beweren en bewijzen is, en niet ook iets probeert, aftast, ja suggereert, als het precies past in de hoek van krantenstuk of wetenschappelijk artikel, dan is het geen essay. Alleen zie je dat aan het stuk zelf niet steeds even goed af.

Het gaat natuurlijk om de stijl, en in een essay heeft die iets persoonlijks. Dat vind je echter ook in de krant. En alfa- en gammawetenschappers, althans de betere, ontwikkelen evenzeer een eigen stijl. Wat een stuk is, hangt wellicht eerder af van het medium waarin het verschijnt.

Zelf noem ik een stuk van mij zelden een essay. Anderen doen dat. Misschien moet ik eens een aantal stukken bundelen in een boek met de ondertitel: essays. Dan kom ik er niet meer onderuit. Maar vanaf dat ogenblik zoemt onophoudelijk het soort vragen door mijn hoofd dat ik van de latere Wittgenstein heb geleerd, waar hij me mee heeft aangestoken en dat duidelijk maakt dat niks van zichzelf is wat het is, en dat alles pas betekenis krijgt in een concrete steeds veranderende context. Gedachten die het schrijven over deze dingen vrijwel zinloos maken. Niet voor niets verzucht Wittgenstein in zijn Filosofische Onderzoeken (par.261): 'Zo kom je bij het filosoferen uiteindelijk op een punt waar je alleen nog een ongearticuleerde klank zou willen uitstoten.'

Daar biedt het essay uitkomst.

Omtrekkende bewegingen



ESSAYISTIEK ALS DEEL VAN HET MODERNE
SCHRIJVERSCHAP

Marianne Vogel

Verbindingslijnen

Een essay is een stuk met een 'omtrekkende en altijd ongewisse beweging', zegt Cyrille Offermans in zijn essaybundel *Sporen van Montaigne* (1994, 135). Dat is een elegante definitie, die meteen verklaart waarom er zoveel soorten essays zijn. Alle auteurs hebben zo hun eigen methode om een onderwerp te besluipen en het al schrijvend nader te komen. Toch vallen er soms ineens eigenaardige verbindingen op tussen verschillende essayisten. Het kan om kleine en heel uiteenlopende zaken gaan. Zo vertelt de ik-figuur in Anneke Brassinga's *Hapschaar* (1998) dat de verwarming eens met Nieuwjaar uitgevallen was, zodat ze die vriesdag in bed doorbracht onder dekens en jassen, luisterend naar fuga's. 'Gedachten stokten, fuga's verdwarrelden in los getinkel, imbeciele klankdoezel drukte de schedel samen, niets voerde daarbinnen nog bevel over het lichaam dat als een takkenbos onder metersdikke sneeuw lag, morsdood maar goed opgeborgen.' (210) De 'ik' beschrijft hier de reductie van het denkende wezen tot een zuiver *zijn*. Dat is een ervaring die vaker terugkomt en een motief in Brassinga's werk vormt, maar ook onmiddellijk doet denken aan Charlotte Mutsaers. Haar essaybundel *Hazepeper* (1985) begint immers met de mededeling: 'Mutsaers is mijn naam en dat betekent takkenbossen.' (9) De link tussen deze twee schrijvers is gelegd, ook als de gedachten in *Hazepeper* vervolgens een andere kant uit blijken te gaan dan in *Hapschaar*. In *Hapschaar* vindt men ook een fascinatie voor 'Huisraad', wat de titel is van het tweede hoofdstuk. Daarin staan korte overpeinzingen naar aanleiding van woorden als 'vergiet', 'tandenborstel', 'spiegels' en 'boodschappentassen'. Intrigerend is dat de tekstjes associatief en geestig-absurdistisch zijn, en slechts weinig informatie geven over de voorwerpen zelf. Brassinga publiceerde eveneens een dichtbundel *Huisraad* (1998). Deze titels roepen direct een andere essayist, dichter en prozaïst in gedachten: Huub Beurskens. Over huisraad schreef Beurskens niet in zijn essays, maar wel in een dichtbundel met dezelfde titel. Hij gaf die pas in *Bange natuur en alle andere gedichten tot 1998* (1997) aan de openbaarheid prijs. Weer zijn twee schrijvers verbonden, en nieuwsgierig begint de lezer te onderzoeken hoe

Beurskens' huisraad eruit ziet in vergelijking met dat van Brassinga.

Beurskens - van wie pas midden jaren negentig algemeen bekend werd dat hij een beeldende opleiding heeft gehad en ook als schilder zeer productief is - heeft veel geschreven over de schilderkunst. In zijn essays wordt het figuratieve, waar zijn eigen onder werk valt, nadrukkelijk verdedigd tegen de overmacht van de abstractie. Zo bevat 'Bloemen voor Mondriaan' (*Circus Fernando*, 1995) een pleidooi tegen Piet Mondriaan en voor de bloemenschilderijen van Jacques van Erven, voor lichamelijkheid en zintuiglijkheid, 'de tijd nemen, zich de tijd *gunnen* om te kijken, gewoon naar het nabije, met plezier, onbaatzuchtige inspanning, aandacht en verwondering' (120). De associatie met dubbelkunstenaar Mutsaers ligt voor de hand. Zoals Paul Hefting heeft opgemerkt, kan men haar beeldend werk rekenen tot de richting *De nieuwe figuratie*, die zich afzette tegen de abstracte en conceptuele kunst. Het verrast dan ook niet dat er in 'Typoëten en theepoëten' (*Kersebloed*, 1990) wordt gespot met 'typoëten' als Mondriaan, die abstracte kunst maken van typografische of tekenachtige elementen.

Natuurlijk hebben ook anderen het woord 'takkenbossen' in hun vocabulaire, schrijven ze over huisraad of zijn ze dubbelkunstenaar met een voorkeur voor figuratieve beeldende kunst en een hekel aan Mondriaan. Toch ben ik geboeid door de combinatie van deze drie schrijvers, die allen zowel essays als romans, verhalen en/of poëzie hebben gepubliceerd. Hoe langer men hun werk leest, hoe meer verbindingslijnen er opvallen. Ik noem een paar voorbeelden. Huub Beurskens en Charlotte Mutsaers hebben allebei over Francois Ponges *Le Carnet du bois de pins* geschreven (respectievelijk in *Zeepijn*, 1999, 29-45 en *Buitenwegen* 1992, 180-188). Beiden zien een verband tussen flipperkasten en literatuur: Beurskens vergelijkt het schrijven van essays met flipperen (*Circus Fernando*, 7-9), Mutsaers drukt Dave Morices cartoon *The Pinball Manifesto* - 'every poem should be like a game of pinball' - af (*Zeepijn*, 185). Mutsaers schrijft in *Kersebloed* (73-81) en *Zeepijn* (146-148) over *De schreeuw* van Edvard Munch, bij Anneke Brassinga staat dit schilderij op het omslag van *Huisraad*. Brassinga en Beurskens schrijven alletwee in respectievelijk *Zeemeeuw in boomvork* (1994) en *Hollandse wei* (1990) over de dood en Christus in drieëndertig gedichten. In Beurskens' vroege werk spelen stenen als symbool van onsterfelijkheid een grote rol, en ook Brassinga prijst naar aanleiding van het boek *Stenen* van Roger Caillois het 'stenige, dode en daardoor onsterfelijke' (*Hapschaar*, 160). Enzovoorts. De fascinatie wordt alleen maar sterker als het bij zorgvuldig herlezen eerder om verschillen dan om overeenkomsten blijkt te gaan. Al zijn de intertekstuele momenten grotendeels toeval, ze bieden een bijzonder zicht op het betreffende werk; er gaat onverwachts een kleine deur open die toegang verschaft tot de intieme wereld die erachter ligt.

Deze drie werelden wil ik hier nader onderzoeken. Brassinga, Beurskens en Mutsaers zijn allen zowel essayist als dichter en/of prozaïst, zodat ze daarbij de vraag uitlokken wat voor aandeel hun essays in hun oeuvre als geheel hebben. Omdat

hun onderlinge verschillen een zinvolle reflectie over dit type schrijver mogelijk maken, zal ik tevens bekijken hoe de essayistiek zich in hun schrijverschap verhoudt tot het overige literaire werk. Naast deze kwestie zal ook het essay als genre ter sprake komen.

Het essay als 'Wille zum Ausdruck'

Anneke Brassinga heeft het kleinste oeuvre van de drie personen die hier in het middelpunt staan. Het bestaat uit zeven dichtbundels - de eerste was *Brassinga's debuut* (1985) - en twee prozaboeken. Terwijl haar eerste prozaboek, *Hartsvanger* (1993), nog de verklarende ondertitel 'zeer verspreide geschriften' draagt, heet het tweede slechts *Hapschaar*. In hoeverre bevatten deze publicaties essays? Dat hangt vanzelfsprekend van de gehanteerde definitie af, waarbij het bekende probleem is dat het essay geen duidelijk af te bakenen genre is. Er is veel geschreven over het twintigste-eeuwse essay en de veranderingen die het heeft doorgemaakt. Klaus Beekman (1998) heeft erop gewezen dat het essay vaak niet meer met logisch-retorische middelen persuasief wil zijn; het 'narratieve of romaneske essay' (355) domineert tegenwoordig. Maarten van Buuren (1993) ziet als voornaamste ontwikkeling dat essays korter zijn geworden, columnachtiger, minder filologisch en ontoegankelijk. Een ander facet, dat in Engels- en Duitstalige publicaties veel aandacht krijgt en ook door Beekman wordt aangestipt, is dat essays veelal niet meer als zodanig herkenbaar zijn, omdat het essayisme een algemene houding is geworden die alle genres heeft omgevormd. Deze overtuiging zijn bijvoorbeeld De Obaldia (1995) en Schärf (1999) toegegaan. Vooral Schärf interpreteert dit essayisme negatief. Het doel van Michel de Montaigne, schrijft hij, was om 'das Subjekt als Herr und Knecht im eigenen Haus zu profilieren, er [het essayisme, MV] ist dabei, das Subjekt oder auch nur seine Restbestände mit affirmativer Geste endgültig zu löschen.' (17) Schärf ziet dus voornamelijk een verval van het subject en van de subjectpositie. Het utopische element zou hierdoor uit het essay verdwenen zijn.

Mijns inziens zijn de genoemde punten elk voor zich onvoldoende, maar geven ze bij elkaar een goede karakterisering van het huidige Nederlandse essay, al zou ik die niet negatief willen opvatten: men neigt tot een narratieve in plaats van argumentatieve schrijfwijze, de teksten zijn vaak kort en persoonlijk, en men doet weinig pogingen om een mening objectief en als onomstotelijke waarheid te presenteren. Twijfel, ironie, subjectiviteit overheersen. Qua vorm valt er echter geen redefinitie te geven, essayisten maken hun omtrekkende en ongewisse bewegingen op de meest uiteenlopende manieren. Een bruikbare, open omschrijving van Christian Schärf lijkt me dat het essay een tekst is waarin een ik zich in een complexe wereld tracht te oriënteren, op zijn eigen manier omgaat met de vraag hoe

men denken en handelen kan. Het essay als ‘den immer wieder offenen, immerfort schwierigen Raum, in dem das Subjekt und der Wille zum Ausdruck aufeinanderstoßen.’ (9)

Takkenbossen

Met het bovenstaande als uitgangspunt zou ik *Hartsvanger* deels tot het genre essay willen rekenen, en *Hapschaar* helemaal. *Hartsvanger* heeft vijf betogende, argumentatieve essays over Hermann Broch, Denis Diderot, E.M. Forster, John Keats en Marcel Proust. Een persoonlijker essay is ‘Het lichaam denkt’, een beschouwing over literair vertalen. Nog opvallender is het essaygroepje ‘Drie defianties’, dat vol woordspel en associaties zit, een aanpak die in *Hapschaar* voortzetting vindt. Daarnaast komen andere genres voor: dagboekfragmenten van A. Tuinman - Brassinga’s vroegere pseudoniem -, een verslag over een reis naar India en brieven die over een literair verblijf in Schotland berichten.

In *Hapschaar* grijpt Brassinga niet meer terug op de traditie die betogende, afgeronde essays eist. Fascinerend is dat het boek, als men de inhoudsopgave bekijkt, sterker als eenheid is gecomponeerd dan *Hartsvanger*. Het heeft drie delen, waarvan de eerste twee zes hoofdstukken hebben, het derde deel heeft drie hoofdstukken. Maar bij het lezen blijkt het tevens in vijf bestanden verdeeld te zijn, die de titels ‘geld’, ‘winst’, ‘verlies’, ‘balans’ en ‘thuis’ dragen en niet altijd overeenkomen met het einde van een hoofdstuk. Bovendien vallen de meeste hoofdstukken in fragmenten uit elkaar; men kan het boek beter vergelijken met Couperins ‘haarfijne huiverende muziekjes die naar geen climax of wending toe gaan’ (*Hapschaar*, 215) dan met een symfonie, zoals Bas Groes (1999, 414) voorstelt. De logica van de inhoudsopgave wordt dus door de daadwerkelijke indeling ondergraven.

Inhoudelijk zijn er evenmin logisch argumenterende teksten meer te vinden. Ze hebben wel duidelijk een reflectieve component, zodat ik ze voorlopig als essay zal beschouwen (aan het eind kom ik hier nog op terug). Het gaat om het zoeken naar een existentieel houvast, hier vecht een subject letterlijk om mogelijkheden zich uit te drukken en niet ten onder te gaan. Alle stukken zijn in meerdere of mindere mate associatief, hallucinerend wild, prachtig en beangstigend krankzinnig. De aan het begin geciteerde ervaring om als morsdode takkenbos onder de sneeuw te rusten, is enerzijds die van een puur, zuiver *zijn*. Anderzijds wordt hier de doodsdrift gethematiseerd, het verlangen om niet meer aan het leven mee te doen, weg te smelten tot er niets meer over is, en dat lijkt belangrijker te zijn. Deze kant van het ‘takkenbos-verlangen’, zoals men het zou kunnen noemen, keert in allerlei andere beelden terug. Eén verzuchting luidt: ‘ach, kon ik me er maar bij neerleggen dat ik als mens ben geboren en niet als een van die nu zienderogen vergelende kastanjeblaren, geschud door een rabiate wind.’ (213) Deze ik-figuur wil een kastanjeblad zijn, een windvlaag, een lichtval die ‘tussen twee uur en half drie

geluidloos door een hoek van de erker kruipt' (214), een tafelkleed 'vol kringen, als brillenglazen die in de lucht staren waaruit de regen drupt.' (76)

Niet voor niets heeft *Hapschaar* een hoofdstuk 'Eten'. Hierin komt de afkeer van voedsel tot uitdrukking, gerubriceerd onder kopjes als 'Dieet' of 'Kafka's maag'. Het autobiografische element blijkt bij het kopje 'Bras' - het hoofdbestanddeel van de naam 'Brassinga' -, waar de definitie van het *Woordenboek der Nederlandse Taal* wordt aangehaald: 'alle eten dat er vies uitziet, hetzij wegens de bestanddelen of de voorbereiding, hetzij doordat er in gemorst is: vieze brij, walgelijk eten' (43). Weliswaar zijn de formuleringen vaak geestig:

Poëten moeten niet eten. Zij leven van de wind in hun darmsnaren en daarbuiten. Marsman was een marsman, Bloem een verstoven snuijfe voos roggemeel, Gorter een kloeke fles jonge klare, Racine de wortel uit een kwadraat en Dèr Mouw rook naar Brahma's oksellucht bij gebrek aan meid. (48-49)

Desondanks gaat het om een uiterst serieus probleem. Achter het vaak gebruikte woord 'vasten' gaat de ziekte anorexia nervosa schuil, die voortkomt uit gevoelens van machteloosheid en de weigering om betrokken te zijn. Zoals de 'ik' opmerkt: 'Wie door te vasten heilig wil worden is immers maatschappelijk en biologisch irrelevant en wil niets liever.' (41)

Al met al lijkt het 'takkenbos-verlangen' in de eerste plaats een verlangen naar versterven en sterven te zijn. Maar het laatste citaat laat zien dat het ook een kritiek op de maatschappij is. De 'ik' wil zich niet 'maatschappelijk relevant' gedragen. In het hoofdstuk 'Algemene beschouwingen' zegt ze geen opinies te willen hebben over 'ziektelastenverzekeringsvergoedingen voor leesbril en voetenzak, over ku en subs, tropisch hardhout en hoogbouw aan de Costa Brava.' (213) Wat dan? 'Ik wil onverlet worden gelaten. (...) Ik wil mijzelf onverlet laten. Daartoe begeef ik mij in hachelijke situaties, om te beproeven of het al lukt. Zoals: gedichten schrijven.' (218) Hiermee wordt het dichterschap een oefening om zichzelf, en tevens de wereld, niet aan te tasten. Het gaat om het respecteren van het zijn en het leven als zodanig; Meijer (1993) wijst in dit verband op de mystieke inslag van Brassinga's werk. Uiteindelijk is het 'takkenbos-verlangen' dan toch een - gevaarlijk - mengsel van doodsdrijf en levensdrijf tegelijk.

Charlotte Mutsaers draagt, zoals we aan het begin van *Hazepeper* te horen krijgen, een naam die 'takkenbossen' betekent. Hoe wordt dat gegeven vervolgens gebruikt? Net als Brassinga schrijft Mutsaers - beiden prachtig geportretteerd door Dorinde van Oort (1994) - over de onaangename associaties bij de eigen naam. In *Hazepeper* wordt de takkenbos als bundel roeden geïnterpreteerd, als *fascies*, en dus als symbool van het fascisme. Deze optiek is kenmerkend voor Mutsaers' werk, waarin het kwade altijd ergens, hoe verborgen ook, aanwezig is. De reddingspoging die de ik-persoon onderneemt, is dat ze de verplichte, opgedrongen naam afwijst

en een nieuwe kiest: 'Mutshaas wil ik heten!' (9) Met de haas heeft de 'ik' een sterke affiniteit; hij is een eenling, ontembaar en niet schattig, in tegenstelling tot het konijn. (Terzijde: op zo'n moment denkt men onvermijdelijk aan Beurskens' autobiografische mijmeringen *Slapende hazen* uit 1985.) De 'ik' vertoont zelf ook overeenkomsten met de haas. Ze is net zo ontembaar, ze manoeuvreert zichzelf voortdurend in een positie waarin ze als eenling tegen een consensus moet vechten en haar liefdes moet verdedigen, in *Hazepeper* voornamelijk die voor hazen, Napoleon en komkommers. Daarentegen is in Brassinga's *Hapschaar* juist de gelijkenis met de mutsaer van belang, omdat het doel is om op existieel niveau te overleven en zaken onverlet te laten.

Het ligt voor de hand dat Mutsaers' strijdbare werk vaker over maatschappelijke kwesties gaat dan dat van Brassinga. Veelvuldig is er kritiek op het kappen van bomen, de zure regen, de onttovering van de wereld, de jacht op dieren, dierproeven en de kwelling van dieren in het algemeen. Een voorbeeld hiervan is 'Vischandaal' in *Kersebloed*, dat de onthulling van het standbeeld van Cornelis Lely op de Afsluitdijk beschrijft: "Lely is een moordenaar, want," zei ik, "wat heeft hij eigenlijk met de vissen gedaan?" (91)

De zelfgekozen naam 'Mutshaas' is nog in andere opzichten van belang. De verteller heeft een verrassende wijze van argumenteren, ze slaat in haar teksten graag verbale haken, naar het een haas betaamt. Verder is de 'ik' jaloers op de haas, verlangt naar de wereld van de haas, wil eigenlijk een haas *worden*, of algemener gezegd één van de dieren waar zij van houdt. Men stuit hier op een verlangen naar dierwording, naar 'vurige vachten en donzen omhulsels' (de titel van de eerste afdeling in *Paardejam*). Dat verlangen doordeesemt Mutsaers' essaybundels *Hazepeper*, *Kersebloed*, *Paardejam* en *Zeepijn*, evenals haar andere boeken: de emblemata-bundel *Het circus van de geest* (1983), de beeldverhalen *Mijnheer Donselaer zoekt een vrouw* (1986) en *Hanegeschrei* (1989), en de romans *De markiezin* (1988) en *Rachels rokje* (1994). Op de hier gebruikte genre-aanduidingen kom ik nog terug.

Waarom een 'donzen omhulsel' zo belangrijk is wordt uitgelegd in 'Flauberts distelvink' (*Paardejam*). Vogels maken namelijk de dienst uit. 'Zij zijn tenslotte de enige die de samenhang van de wereld een beetje kunnen overzien.' (162) En omdat mensen daar, tijdens hun vervoer als baby door de ooievaar, van hebben mogen proeven, hebben ze 'een levendig heimwee naar die gelukzalige, vogelvrije, ja hemelse staat.' (162) Paardrijden kan dit heimwee enigszins bevredigen, blijkt in 'Pegasisch' in dezelfde bundel. Tenminste, als men een echte rijbroek met flappen opzij draagt. Zo'n rijbroek 'geeft het paard vleugeltjes en het paard geeft die vleugeltjes aan jou. Is het het idee of is het het gevoel? Wat maakt het uit. Als je maar de lucht ingaat.' (187)

De 'vurige vachten' komen in *Rachels rokje* ter sprake. Plooi - dat wil zeggen 'hoofdstuk' - negen draagt de ondertitel 'waarin een vrouw verandert in een teef'. De liefde van Rachel Stottermaus voor Douglas Distelvink, die niet voor niets een vogel-

naam draagt, maakt dat zij hondentrouw en apporteerlust voelt. 'De wet van de hartstocht zegt: Baas en Teef. Trots heeft daar niets mee te maken. Verstand ook niet. Verrukking alles.' (54) Zulke metamorfoses van mens naar dier representeren altijd geluk, bevrijding, een paradijselijke staat of op zijn minst 'beschermende, leefbare ruimten' (Offermans 2000, 144).

Het werk van Brassinga en Mutsaers lijkt in zoverre op elkaar dat de 'takkenboswording' en de dierwording allebei het verlangen naar een welhaast onbereikbare toestand zijn. Dat verlangen is in hun teksten een grote stuwende kracht.

Huisraad

Om een heel andere soort verbinding gaat het bij het tweede punt: huisraad à la Brassinga en à la Beurskens. Zoals gezegd heeft Anneke Brassinga in *Hapschaar* een hoofdstuk aan huisraad gewijd en ook een dichtbundel die naam gegeven. Als we de laatste nader bekijken, blijkt die echter niet of nauwelijks over huishoudelijke voorwerpen te gaan. Een enkele recensent heeft haar dat ook verweten.¹ Ten onrechte, want in het gelijknamige gedicht is *de* in plaats van *het* huisraad bedoeld, dus 'lekenraad', een betekenis die de ik-figuur in *Hapschaar* beschrijft (26). De tekst van 'Huisraad' is daarom in de aanvoegende wijs geformuleerd. De eerste strofe luidt: 'Mijd zondagmiddagglubberpuddinggroen, / het bospadzeeflichtstralende; verdrijf uzelf / uit kroondomeinnatuurwoudlopersparadijsjes / eer hete Santsadem van gezinshoofd ei kookt.' (8)

Het duurt even voordat men een weg vindt in Brassinga's taal vol neologismen en absurdistische combinaties. Men kan deze strofe lezen als een 'afkeer voor gezapijge, zondagse gezinsuitjes' (Brems, 1999, 116). Maar het woord 'Satan' verwijst naar meer: het kwade komt, en de mens krijgt het advies voor die tijd de natuur te verlaten. In de drie volgende strofen wordt gesproken over de 'laatste dagen' en de verwachting van 'neerslag van liefde' en 'skeletdwaalsterrennevelscharen'. Er worden zowel associaties opgeroepen met de atoombom en de Apocalypsus als met het einde van een liefde.

Dat is een sombere thematiek, en tekenend voor het recente werk van Brassinga. Ook in haar nieuwste dichtbundel *Verschiet* (2001) en in *Hapschaar* nemen verlies, dood, depressie een grotere plaats in dan vroeger. De dood was in *Hartsvanger* al geen onbelangrijk thema, zoals de titel laat zien. 'Vergeet mij: en hij / suist neer, de hartsvanger, engel des doods' (227) luidt het eind van een gedicht in de Schotse brieven. Maar *Hapschaar* is veel sterker doortrokken van de dood, die opnieuw is verbeeld in de titel. Aan het begin van het boek worden zes betekenissen van 'hapschaar' uit Van Dale geciteerd, en een zevende wordt toegevoegd: 'De schaar die ons dieper in het vlees en het karkas grijpt dan wij kunnen overleven' (13). Toch is de dood niet het enige, zoals al bleek uit het 'takkenbos-verlangen', dat

doods- en levensdrift tegelijk is. Eenzelfde ambiguïteit heeft het 'huisraad'-hoofdstuk. Interessant is dat in de zesentwintig stukjes hiervan behalve vergieten, tandenborstels, boodschappentassen en bestek bijvoorbeeld ook gemeenteschoffels de revue passeren. Onder het kopje 'Gemeenteschoffel' staat, na enig gearzel of dit al dan niet een meubel is:

Huishoudelijk apparaat? Voor als er gras tussen de vloerplanken opkomt, of, als in het gedicht van Chr. J. van Geel, bloeiend gewas: 'Ik heb haar naam in sneeuwklonkjes / geschreven, de houten vloer staat vol.' Totdat het zover is laat de gemeenteschoffel zich gebruiken om behang van de muur te scheppen, gevulde paprika's uit de oven los te schoffelen en (voorzichtig) gekken te scheren. (33)

Weer valt het Brassingase absurdisme van de associaties op. Tegelijkertijd wordt de draak gestoken met een dichter die uitmunt in poëtische beelden en vergelijkingen, door zo'n beeld letterlijk te nemen en er met een nuchtere schoffel op aan te vallen. Brassinga spaart hiermee ook zichzelf niet, want uit haar poëzie blijkt grote waardering voor Van Geel, en ze gebruikt daarin zelf eveneens veel beeldende, precieze taal. Een verschil met haar collega is dat ze, evenals in haar proza, relativerende geestigheid en gekte aanbrengt door een mengsel van neologismen en lyrische, verouderde en banale woorden, en dito thema's.²

In *Hapschaar* behoren vanuit hetzelfde mengprincipe gemeenteschoffels tot het huisraad, samen met 'polllepel's die de ik-persoon aan K.L. Poll doen denken. Andere onderdelen zijn een beflapje - 'niet te verwarren met het bieflapje. Gebruikt bij het befleemen ener befluweelde vrouwendoos' (34) -, en een man: 'Allermobielst huisraad (...). Er is veel land met hem te bezeilen, vooral binnenskamers en te bed.' (31) Deze verbazingwekkende visie op 'huisraad' lijkt tevens gebaseerd te zijn op kindertwijfels. Aan het begin van het hoofdstuk vertelt de 'ik' dat ze zich als kind afvroeg: Behandelen volwassenen de meubels 'rechtvaardig en waarheidsgetrouw' (25) door ze 'stoel' of 'tafel' te noemen? Zijn de klanken die zij hiervoor uitstoten wel dezelfde als die ik hoor? Zien anderen hetzelfde huisraad of iets anders? Ook om die reden komen wellicht de wonderlijkste beschrijvingen in haar hoofd op, en kan ze geen grenzen trekken tussen het vergiet, de gemeenteschoffel en de man in huis.

Voor Huub Beurskens is de definitie van huisraad geen probleem. Zijn gelijknamige bundel uit 1989 vertelt in vierentwintig gedichten over als vanzelfsprekend daar toe behorende zaken als messen, koelkasten, percolators, stoelen en kurkentrekkers. Bij hem ligt de nadruk op de poëtische bespiegelingen en belevenissen waar deze dingen aanleiding toe geven, op 'een proces van nieuwe betovering', in de woorden van Dirk de Geest (1998). Het gevaarlijk 'mooie' dat dan al gauw dreigt op te komen, weet Beurskens te vermijden door elliptische formuleringen, een

breed stilistisch register en onregelmatig opduikend rijm. Een voorbeeld hiervan is 'De toiletpot':

Maar wat graag zit ik elke ochtend
weer met mijn witporseleinen pot
vergroeid tot sphinx rond het kanaal

waardoor ik vanaf mijn mond rectaal
met de riolering in verbinding sta,

als was ik hoeder van het dodenrijk,
in welks kelder ik, zolang ik erin

schijten kan en zeik, nog niet ondersteboven
dwaal, met een kaal hoofdje door het slijk. (231)³

De 'ik' heeft het verheven gevoel sphinx te zijn - met een fraaie verwijzing naar het bekende porseleinmerk -, een figuur die iedereen verslindt die het gegeven raadsel niet oplost en 'hoeder van het dodenrijk' is. Dat gevoel wordt behendig gerelativeerd door het beeld van op de pot zitten, en het 'schijten' en 'zeiken' later in het gedicht.

Het gedicht 'De lepel' uit dezelfde bundel correspondeert met Brassinga's prozastukje 'Bestek', waar de lepel ook op de voorgrond staat. Bij beiden wekt dit voorwerp erotische jeugdherinneringen. Beurskens gedicht luidt:

De lepel is het gemis van de tepel.

'Jongen,' - Na elke hap zie ik me erin
deformeren - 'je moet maar lekker

gauw dooreten' - en volledig andersom, -
'en niet zo zitten prakkezeren,' - mama!

straks groei je nog krom.' (229)

In *Hapschaar* schrijft de 'ik', terugblikkend op de gezinsmaaltijden:

De probleemstelling luidde: (...) voelt de mond die vandaag de lepel ontvangt, daaromheen nog de mondholt van de ander; voelt welke mond dan ook, de lepel in zich stekend, die oneindige reeks van monden die zich eromheen hebben gewelfd? Het waren de eerste verbale erotische fantasieën, al die monden ineengevlijd tot een reusachtige bloem. (28)

Beurskens' gedicht beschrijft de regressieve verlangens van de mannelijke ik-persoon: deformatie, krom groeien, terug naar de foetus die hij eens is geweest. Er is tevens een oedipaal element; gezien de uitroep 'mama!' lijkt het verlangen naar de moedertepel ook dat naar de moeder zelf te zijn. Bij Brassinga vinden we een orale fantasie, de mond die via de lepel andere monden voelt, andere mondholtes omhelst. De tot een bloem ineengevlijde monden doen denken aan een vagina, en ook het mond-en-lepel-beeld is dat van een vagina, die een penis in zich opneemt. De lepel-ervaringen worden bij de twee auteurs dus in een mannelijke en een vrouwelijke variant verwoord.

Leven en dood - in 'De toiletpot' met elkaar verbonden door mond, rectum en riorering - is een van de belangrijkste onderwerpen in Beurskens werk. In zijn dichtkunst spelen stenen, fossielen, artefacten en dergelijke daar een belangrijke rol bij. In de vroege poëzie zijn ze een symbool voor tijdloosheid en onsterfelijkheid. In 'artefacten' (*Op eigen schaduw hurken*, 1978) worden deze voorwerpen 'pantser' genoemd, en de eerste helft van het gedicht luidt: 'van vuursteenknollen spatten splinters. / resten vormen een doeltreffend halt / in dierenharten, tegen tijd tekeer.' (64) Vuursteen overleeft, in tegenstelling tot de gedode dieren. Juist door dit dieroffer lijkt de tijd stilgezet te kunnen worden. Later komt het inzicht dat niets de tijd kan keren. De substantie waaruit iets bestaat maakt in feite niet uit, steen en mens vervallen allebei. Zo staat er in *Charme* (1988), dat één lang gedicht is: 'Ach, / al waren we granieten rotsen / in een branding van graniet. / We vervallen slechts iets / sneller en noemen dat verdriet.' (162)⁴

'De toiletpot' gaat nog een stap verder. Het witte brok steen waar de 'ik' op zit is hol, zodat diens compactheid aangetast is, en ook de functie ervan is aan vergankelijkheid gekoppeld. Mens en steen, dood en leven, vloeien hier direct in elkaar over. Terwijl de dichter vroeger een 'sporenmaker' op Antarctica was die 'witbevoren excrementen' achterliet ('Antarctisch', in *Op eigen schaduw hurken*, 68), heeft hij pogingen tot conservering nu opgegeven.

Uit de omgang met hun huisraad komen de ik-personen allebei gelouterd tevoorschijn. In *Hapschaar* lezen we tot slot van het laatste kopje 'O badkuip': 'Laat het zo zijn: gebaad, verschoond, gebed. Ik bid, in bad.' (38) Bij Beurskens eindigt het laatste gedicht 'Het stof' (het enige ongewone stuk huisraad) met de regels: 'Kijk, het stof maakt stralend stralen / van de zonneschijn! Ik leg mijn doek maar even in het raamkozijn.' (232) Het bad als thuiskomst en religieuze belevenis. Stof, het symbool van de vergankelijkheid, als stralende drager van licht en leven. Toch zijn de twee vormen van loutering verschillend. De eerste vorm is een variant van het 'takkenbos-verlangen', de tweede past in het hoofdthema van Beurskens' latere werk, de acceptatie van de dood en het samenvloeien van dood en leven.

Het figuratieve

De derde verbindingslijn die hier centraal staat, is de fascinatie van zowel Huub Beurskens als Charlotte Mutsaers voor figuratieve kunst. Ik wil in dit artikel niet op hun beeldend werk ingaan, en evenmin op Mutsaers' vermenging van woord en beeld in haar vroege boeken⁵, maar op de achtergronden van hun fascinatie. Aan het begin is opgemerkt dat figuratieve kunst bij Beurskens inhoudt dat men aandacht heeft voor lichamelijke, voor de simpele, concrete dingen om ons heen. Duidelijk zal zijn dat dit standpunt grof gezegd dateert van na de eerste helft van de jaren tachtig. Daarvóór is zijn poëzie geconcentreerd op taalspel; het gedicht als autonome eenheid, en niet als iets dat een directe verbinding met de werkelijkheid heeft, zoals bijvoorbeeld in de 'huisraad'-gedichten van 1989 het geval was. Hetzelfde geldt voor de beeldende kunst. In Beurskens' eerste essaybundel *Schrijver zonder stoel* (1982) staat in 'Kubisme en poëzie' dat men rond 1910 nog begon met de werkelijkheid buiten het schilderij en die zoveel mogelijk abstraheerde. Tegenwoordig zou het echter gaan om 'de dingwaarde van het werk, het kunstwerk niet als spiegel, medium of gebruiksvoorwerp, maar als concreet geworden proces.' (17) Het is dan ook geen wonder dat een waardering van de impressionisten en andere figuratief werkende kunstenaars zoals Alexej von Jawlensky en Paul Klee pas in zijn latere werk opkomt.⁶ Deze ontwikkeling loopt parallel met de geleidelijk veranderende visie op literatuur (en op dood en leven). Om het in dichters-terminen uit te drukken: men ziet een beweging van de estheet Gottfried Benn, Beurskens grote voorbeeld in vroeger tijden, naar de - door Benn bekritiseerde - metafysicus Rainer Maria Rilke.⁷

Die nieuwe visie duikt op in Beurskens' essaybundels na *Schrijver zonder stoel: Buitengewen. Excursies met gedichten en vergezichten*, het expliciet poëtische boekje *Wanneer de dood het leven laat. Dichten als verleidingskunst* (1992) en *Circus Fernando en andere essays*. Wat zijn daarin nu eigenlijk de bezwaren tegen de abstracte kunst? Abstraheren, zegt de ik-figuur in 'Kruisbestuivingen en rokende albatrossen' (*Circus Fernando*), is een 'vorm van zelfbevredesting, bij overmatige praktisering onder beeldend kunstenaars leidend tot ruggemergstering.' (105) De abstracte kunst is volgend de 'ik' louter op concepten gebaseerd, ze bestaat uitsluitend uit denkwerk van de kunstenaar. Dat maakt inwijding van de kijker noodzakelijk, men celebreert exclusiviteit. In het al genoemde stuk 'Bloemen voor Mondriaan' uit dezelfde bundel wordt duidelijk dat de 'ik' niet alleen een groot wantrouwen koestert tegen kunst die van een dergelijke cultusvorming afhankelijk is - het 'in devote processies langs een keurig rijtje bakstenen, een stel neonbuizen, een installatie met kantoorstoelen of videobeelden trekken' (119) -, maar tevens tegen de ermee verbonden commerciële kunstwereld en kunstbonzen:

Juist de cultus van het concept heeft museumdirecteuren en andere tentoonstellingsmakers in staat gesteld de kunstenaar in zogenaamde creativiteit te evenaren en zelfs voorbij te streven. De kunstenaars mogen dan hun kunst maken maar de tentoonstellingsmaker maakt van al die kunst bij elkaar nog eens een kunstwerk, een superconcept. (119)

Met dit wereldje van de abstracte kunst wordt ook in verschillende romans en verhalen van Beurskens de spot gedreven. Al debuteerde Beurskens als dichter in 1975 met *Blindkap* - vijftien andere bundels zijn inmiddels gevolgd -, vier jaar later verscheen zijn prozadebuut *De leguaan*, en hij heeft nu ook een tiental romans, novellen en verhalenbundels op zijn naam staan. De beeldende kunst komt in zijn recente proza vaak voor, onder meer in *O mores!* (2000). In deze roman stelt Lou Castelet zijn plichtmatig gemaakte abstracte werk in galleries tentoon; zijn figuratieve werk, waar hij veel meer plezier aan beleeft, houdt hij beschaamd geheim. In andere boeken zijn beide soorten kunst over verschillende personages verdeeld. 'Suikerpruimen', in de dubbelnovelle *Suikerpruimen gevolgd door Het lam* (1997), neemt de conceptueel werkende Ruben op de hak. Rubens vriendin Patty John vraagt waarom hij geen stillevens, landschappen en bloemen schildert, want 'een idee krijgen kan toch eigenlijk iedereen.' (73) In zijn slappe rechtvaardigingen zijn werkelijke uitspraken van de beroemde Bruce Nauman verwerkt. Helaas heeft Ruben zelfs een gebrek aan ideeën, zodat hij ze van anderen moet 'lenen', een aanpak die hem wellicht (het einde van de novelle blijft open) fataal wordt.

Beurskens betracht wel de nodige subtiliteit. Aan het einde van 'Suikerpruimen' komt de tot dan toe onzichtbare verteller tevoorschijn, die uit liefhebberij landschappen schildert, maar eveneens eenduidig ironisch wordt neergezet. Dezelfde ironie valt Prosper Dinges in het verhaal 'Zomer in Montalla' (in de gelijknamige verhalenbundel van 1998) ten deel. Opnieuw is dit een figuratieve schilder die net iets te zeer zwijmelt over het geluk om landschapjes op het doek te mogen zetten. Geestig is dat ook het schilderij op het boekomslag van Prosper Dinges heet te stammen, maar kennelijk door Beurskens zelf is gemaakt, waardoor de ironie in zelfspot omslaat. Deze kunstenaars zijn tussen twee haakjes ook in een ander opzicht karakteristiek voor Beurskens' proza. Ze zijn een van de vele soorten alter ego's, dubbelgangers en afsplitsingen die bij hem ronddwalen. Aan de ene kant vertellen ze op de overbekende manier van het Revisor-proza dat personages altijd aan de verbeelding van de schrijver ontspruiten, aan de andere kant dat zowel schrijver als personages geen monolithisch en onproblematisch subject meer zijn.⁸

Charlotte Mutsaers heeft met Beurskens gemeen dat zij evenmin gesteld is op conceptuele taal. In 'Typoëten en theepoëten' (*Kersebloed*) zegt de ik-figuur die te ervaren als 'opgeklapte uitleg' (49), en niet in te zien waarom men de uitvoerig beargmenteerde 'typoaktionen' van Hansjörg Mayer als kunst beschouwt, 'terwijl er gegniffeld wordt om alles wat uit de tuit komt van een oude theepot.' (49) De 'ik'

leest liever in theeblaadjes en verheugt zich erover 'wat voor wonderlijke taferelen worden opgeroepen door heel nietige dingetjes die meestal over het hoofd worden gezien.' (47)

Een belangrijk verschil tussen beiden is dat de kritiek op het conceptuele bij Beurskens vooral een lof op de verschijningsvormen van de dingen betekent, terwijl het in het werk van Mutsaers eerder gaat om een lof op het geringe, niet-pompeuze en verborgene. Gehoorzaamheid aan conventies wordt verworpen, de afwijkende visie, die iets nieuws laat zien, wordt verdedigd. Opvallend is dat de verteller, nadat ze haar licht heeft doen schijnen op theeblaadjes en andere nietigheden, niet wil veralgemeniseren (wat in Beurskens' essays bijvoorbeeld wel gebeurt, hij staat tot op heden in de traditie van de logisch argumenterende en concluderende auteur). Hardnekkig blijft ze bij de kleine gebeurtenissen, de eenmalige observaties, de concrete beelden. Dat is het wat Mutsaers' essays, net als haar andere proza, zo verbijsterend maakt: de aaneenrijging van verhalen over hazen, komkommers, kersttakken, vissen, de zee, paarden, honden, rokjes en nog veel meer, zonder dat er een conclusie volgt.

Vanzelfsprekend wil dit niet zeggen dat er achter deze teksten geen concept zit. Integendeel. Er vindt een consequente kritiek op algemeen aanvaarde hoog-laaghiërarchieën plaats, in het volle bewustzijn van de prijs die daarvoor betaald moet worden. Zo merkt de ik-persoon in 'Bloedkol en aangezicht' (*Paardejam*) op alleen te staan in de verdediging van kleine diertjes: 'Wie serieus maalt om de voortijdige en wrede dood van rat, muis, kikker of konijn, wordt niet alleen beschuldigd van sentimentaliteit, maar ook bedreigd met wereldlijke excommunicatie.' (45)

Evenmin komen er nieuwe hiërarchieën tot stand, wat onder meer blijkt uit de compositie van Mutsaers' teksten, waarin alles zonder aanzien des gewichts aaneengeregend wordt. In *Rachels rokje* zegt de verteller dat in deze roman de textuur van Rachels plooirookje belangrijk is, en niet 'of die plooiën GOED zijn of FOUT, laat dat maar aan de stomerij over. Of het waarheidsgehalte: luister slechts naar het frou-frou.' (14) Het Franse begrip 'textuur', dat bijvoorbeeld ook Roland Barthes hanteert, houdt een visie in op de tekst als weefsel, als iets dat voortdurend ontstaat en nooit af is, en daarom ook geen 'waarheid' verkondigt. De traditionele opvattingen over waarheid, logica en het subject worden in deze deconstructivistische visie onderuitgehaald. Lezers van Mutsaers die op zoek zijn naar de hun vertrouwde logica moeten zich wel afvragen 'wat ze uitspookt' (Matsier 1995, 9) of zich beklagen over de 'betrekkingswaan' (Kregting 2000, 7), de verbinding van alles met alles. Zij werkt nu eenmaal volgens andere principes, haar omgang met de taal is wevend, een eindeloze keten van woordspelen en associaties.

Deze werkwijze verbergt ook iets, ze veroorlooft het rond de hete brij te blijven draaien. De stelregel is, zoals het fictieve interview 'Houten bloemen bloeien ook' (*Zeepijn*) meedeelt: 'Nooit rechtstreeks op je doel afstevnen en wegwezen voor je alles hebt achterhaald en benoemd (...). *Sauter pour mieux reculer*, om het maar eens om te keren.' (230) Men dient 'zo steels als een zwaluw' te schrijven, zegt de ik-

figuur in het gelijknamige essay in *Paardejam*. ‘Zijdelings, verstolen, verglijdend en verholen.’ (147) Elisabeth Lockhorn en Jacques Vogelaar gaan op dit facet van Mutsaers’ werk in; Vogelaar noemt het ‘zinspelen’, in de dubbele betekenis van het woord. Er wordt met zinnen gespeeld, met woorden en associaties, en er worden toespelingen gemaakt op zaken die kennelijk essentieel zijn, en toch onuitgewerkt moeten blijven.

Het eigenaardige is dat de auteur niet helemaal aan het logische denken ontsnapt. Juist de grote behoefte om bestaande hiërarchieën te vernietigen schept voortdurend tweedelingen. Al houdt iedereen meer van konijnen, *Hazepeper* toont het verachtelijke daarvan aan en verdedigt de hazen. Geen konijnen dus, wel hazen. Analooq daaraan verlopen de argumentaties: geen poppen, wel komkommers, geen moeders, wel vaders, niet Nederland, wel België, enzovoorts. Aan het begin van ‘Typoëten en theepoëten’ lezen we dan ook over ‘de oneindige tweedeling waarin de hele schepping is opgesplitst’ (45). Al haalt Mutsaers’ schrijfwijze de klassieke logica onderuit, bij de categorisering van de wereld wordt ze weer opgebouwd. Maar wellicht wordt dit Aristotelische muurtje gaandeweg ook nog gesloopt. Want Mutsaers’ nieuwste bundels *Paardejam* en *Zeepijn* contrasteren het negatieve minder vaak met het positieve, ze zijn directer op het tweede gericht, op voorkeuren en obsessies die al vertellend uit de doeken worden gedaan.

Veranderingen in de essayistiek

Terug naar de vraag die aan het begin zijdelings gesteld is: op welke wijze verhoudt bij auteurs die de essayistiek met andere genres combineren het een zich tot het ander? Een algemeen en absoluut antwoord valt hier niet op te geven, maar ik formuleer een aantal overwegingen aan de hand van de schrijverschappen van Brasinga, Mutsaers en Beurskens.

Menigeen zal zich nog de opvallende teleurstelling herinneren van Gerrit Komrij, die in 1993 de P.C. Hooft-prijs kreeg voor zijn essayistiek en deze dus niet meer kon krijgen voor zijn poëtische werk. Waarom was Komrij teleurgesteld? Men zou kunnen opperen dat het toeval was, dat hij zich eenvoudigweg meer dichter dan essayist voelde. Dan is het logisch dat men liever een prijs in de eerste dan in de tweede hoedanigheid ontvangt. Klaus Beekman (1998), die hier in zijn al genoemde artikel een systeem in tracht te ontdekken, kan kennelijk geen echte reeks van essayisten opstellen die zich negatief over het essay hebben uitgelaten. Hij citeert verder slechts een uitspraak van Hugo Brandt Corstius en van Willem Frederik Hermans. Omdat geen van de twee daarbij over de eigen essayistiek spreekt, en het tevens weinig recente uitspraken zijn (respectievelijk uit 1978 en 1964), kan men zich afvragen hoe relevant deze voorbeelden zijn. Beekman komt dan ook niet tot een duidelijke conclusie.

Maar als Komrij’s reactie toch meer dan toeval is? Huub Beurskens en Charlotte

Mutsaers hebben al verschillende essayprijzen ontvangen, waar mij geen negatieve reactie op bekend is. En toch: hoe zouden zij en Brassinga reageren als ze de P.C. Hooft-prijs ontvingen voor hun essayistische werk in plaats van voor hun poëzie en/of proza? Dat is moeilijk te zeggen, maar op basis van de verschillen in hun oeuvres wil ik een voorspelling wagen. Het essay was altijd een genre dat zich niet wilde laten definiëren. Terwijl de poëtica's van poëzie, drama en proza bloeiden, is de poëtica van het essay nooit echt van de grond gekomen. Het is in die zin steeds een subversief soort tekst geweest. Omdat er voor essays geen formeel regelsysteem was, konden ze moeilijk op hun kwaliteiten beoordeeld worden, en dat is er zeker een belangrijke oorzaak van dat ze in de literatuurgeschiedenissen weinig aandacht hebben gekregen. Een ander punt is dat het essay in zijn argumentatief-betogende vorm een wetenschappelijke component had en volgens traditionele maatstaven geen fictioneel en zuiver esthetisch genre was. Veel essays - hoe persoonlijk geformuleerd ook - vormen een analyse van een auteur, een stroming, een literaire thematiek, een maatschappelijk of politiek vraagstuk. Daarom ervoer men het als een genre met mankementen: voor de ene partij was het te weinig wetenschappelijk, voor de andere te weinig esthetisch. Vermoedelijk viel het ook daarom weinig in de smaak bij de literatuurgeschiedschrijvers.

Het feit dat men met essays weinig kans maakte op een ereplaats in de literatuurgeschiedenis, lijkt me een goede reden voor auteurs om aan dit deel van hun oeuvre minder waarde te hechten dan aan de rest. De andere redenen vloeien eveneens uit het bovenstaande voort. Als er geen formeel regelsysteem is, is het niet eenvoudig om te bepalen hoe goed men als essayist is, en valt er moeilijk mee te schitteren. Bovendien werd het als een minder esthetisch genre beschouwd dan drama, proza en poëzie, het was minder 'literatuur', en dus weinig aantrekkelijk voor iedereen die een 'echte', fictionele auteur wilde zijn.

Maar vandaag de dag ziet de situatie er heel anders uit. Ten eerste is ons literatuurbegrip sterk verruimd. Aforismen, dagboeken, autobiografieën, brieven, reisberichten, en ook essays, rekenen we tegenwoordig evengoed tot de literatuur. Ten tweede bestaan er nauwelijks nog regelsystemen voor poëzie, drama en proza. De hiërarchie tussen genres met en zonder eeuwenoude poëtica's is vervaagd, en de grenzen tussen de verschillende genres en tussen fictionele en niet-fictionele teksten zijn onduidelijk geworden. In de derde plaats is het essay zelf veranderd, zoals ik al zei. Weliswaar zijn er altijd auteurs geweest die subjectieve, narratieve, niet-betogende essays hebben geschreven. De prachtige internationale waaier aan voorbeelden die Phillip Lopate in *The art of the personal essay* heeft verzameld, spreekt voor zich. De wildste thema's, van politiek tot luiheid en wandelen, en de wildste vormen, van boekkritiek tot mozaïek en lijst van opsommingen, zijn daarin te vinden. Chevaliers omvangrijke *Encyclopedia of the essay* laat een even indrukwekkende verscheidenheid zien. Toch is er tegenwoordig een duidelijke tendens in de richting van het korte, persoonlijke, associatieve essay. Ook daarom vertonen essays

meer overeenkomsten met andere genres dan vroeger; er ligt meer nadruk op de esthetische component en minder op de wetenschappelijke.

Mijns inziens zijn dit allemaal veranderingen die het essay in de richting van de 'echte' literaire teksten sturen, zodat het meer en meer aandacht zal krijgen van literatuurwetenschappers en -geschiedschrijvers, en ook bij de auteurs zelf een andere status zal krijgen. Wat betreft de literatuurgeschiedschrijving kan nog worden toegevoegd dat het essay impliciet al wel degelijk voorkwam. Het heeft veelvuldig als handleiding gediend, enerzijds voor wat de betreffende auteur deed in het eigen werk, anderzijds voor hoe men bepaalde periodes, stromingen en literaire gebeurtenissen diende in te schatten. Er is inmiddels vaak op gewezen dat we om die reden nogal eens met vertrokken beelden van een bepaalde tijd zitten, ons aangepreft via de essays en andere geschriften van toonaangevende literatoren.⁹ Ook om die reden valt te verwachten dat literatuurgeschiedschrijvers explicieter, en met meer omzichtigheid, aandacht zullen besteden aan essays en hun manipulatieve vermogens.

Essays als deel van het schrijverschap

Het bovenstaande houdt in verband met Brassinga, Mutsaers en Beurskens in dat degenen die het meest binnen de nieuwe ontwikkelingen vallen, waarschijnlijk het positiefst ten opzichte van hun eigen essays staan. Beurskens is de meest geijkte essayist van de drie. Al zijn boekpublicaties geeft hij op het titelblad een genre-aanduiding, en daar valt niet over te bekvechten. Wat 'essays' heet, zal niemand 'verhalen' willen noemen, of omgekeerd. In zijn verhalen en romans domineert het narratieve eenduidig, ondanks het feit dat ze bepaalde reflectieve elementen hebben. Daarentegen vindt men in zijn essays veralgemeniserende, concluderende betogen over de literatuur, de beeldende kunst, de maatschappij, het leven. Het zijn dus vooral metateksten met een dienende functie, waarin standpunten worden geformuleerd die de opvattingen in het literaire veld willen meebepalen. Men kan zich daarom voorstellen dat Beurskens liever een grote prijs zou krijgen voor het werk waarin hij primair als scheppend schrijver optreedt dan voor de boeken die primair ideeën over het schrijven en andere zaken bevatten.

Bij Brassinga en Mutsaers ligt de zaak anders. Bij hen is er eigenlijk geen verschil meer tussen essays en overig proza: alle teksten zijn gestempeld door eenzelfde aanpak. Brassinga noemde *Hartsvanger* nog waarschuwend 'zeer verspreide geschriften', maar het titelblad van *Hapschaar* geeft de lezer geen enkele informatie meer over de manier waarop zij of hij tegen de inhoud aan moet kijken. Men zou in dat boek nog verschillende (sub)genres kunnen proberen te ontwaren, bijvoorbeeld korte verhaaltjes, filosofische stukken, fictieve monologen, een reisverslag over een verblijf in Ierland - binnengesmokkeld in de vorm van fragmenten - ,

en dergelijke. Dat blijven echter kunstmatige benamingen. Discussiëren hierover is ook zinloos; essentieel is juist dat Brassinga geen genres meer wil onderscheiden en een totaal eigen soort tekst schept. De term 'essay' mag daarom niet dienen om dit eigene weer weg te poetsen, maar moet het onderstrepen. Het gaat om 'essays' in de moderne, zeer ruime betekenis die enkel verwijst naar het reflectieve gehalte en de wil van een subject, hoe verbrokkeld ook, om zich uit te drukken.

Ook de boeken van Charlotte Mutsaers krijgen zelden een genre-aanduiding op het titelblad; eigenaardig genoeg is dat wel het geval bij het boekenlijstje dat de uitgeverij voorin laat afdrukken. Niet dat men daar veel mee opschiet, haar proza wordt er niet beter catalogiseerbaar van. Nicolaas Matsier (1995) heeft getracht enkele boeken te typeren. Hij noemt *Hazepeper* 'verhalende autobiografische essays', *De markiezin* - door de uitgeverij als 'roman' betiteld - 'zoiets als prozagedichten', en *Kersebloed* 'bij gebrek aan een adequatere terminologie voor een keer maar eens essay-gedichten' (8). Deze hulpeloze omschrijvingen geven aan dat Mutsaers net als Brassinga een groot behagen schept in de vermenging van genres, van schrijf- en compositiewijzen. En opnieuw is de moderne betekenis van 'essay', vanwege de openheid ervan, geen slechte benaming voor haar teksten.

Kortom, Brassinga en Mutsaers gebruiken het essay veel meer als *Spielwiese* dan Huub Beurskens. Zij breken in hun concept van literatuur zo rigoureus met klassieke genres en indelingen als fictioneel en niet-fictioneel, dat ik me niet kan voorstellen dat ze zwaar teleurgesteld zouden zijn bij het ontvangen van de P.C. Hooftprijs voor essayistiek. Met hen vergeleken heeft Gerrit Komrij - zelfs in bundels als *Humeuren en temperamenten* (1989) of *Vreemd pakhuis* (2001), waarin grillige, persoonlijke stukken staan - een opvatting van essayistiek die veel meer past bij die van Beurskens. Het is dus niet verwonderlijk dat hij niet in de eerste plaats voor zijn metaliteratuur geprezen wil worden. Op te merken valt nog dat Brassinga, anders dan Mutsaers, veel poëzie schrijft, en deze dichtkunst houdt zij tot dusverre gescheiden van haar proza. Dit deel van haar werk zou bij zo'n bekroning dus niet erkend worden. In die zin is er een kans dat Brassinga zich als dichter gekwetst zou voelen, afhankelijk van haar visie op het eigen schrijverschap. Toch is die kans kleiner naarmate de essays meer verweven zijn met de rest van het oeuvre en de literatuuropvatting van de auteur daarbij aansluit.

Natuurlijk zeggen deze verschillen niets over een hogere of lagere 'kwaliteit' van de drie auteurs. Het beeldende ochtendgedicht 'Rust roest' in Brassinga's *Zeemeeuw in boomvork* luidt:

Wat kraakt? Een kier in de lucht, je oor ziet
 een gapende zon uit de veren komen. De dag
 een fazant op zijn roest, die op roestkleurige
 vleugels gaat, zijn keel schuurt aan zandloper-
 zand. Het uur tilt rust uit scharnieren -
 de woordstroper gaat zijn droomstrikken lichten. (39)

Brassinga, Beurskens en Mutsaers zijn alledrie woordstropers die hun droomstrikken lichten, en de lezer hun eigen, verlokkenende buit voorhouden.

Literatuur

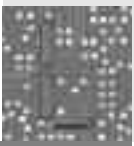
- Beekman, K.D.:** 'Roman zonder eigennamen. Het moderne essay in familieverband'. In: *Ons Erfdeel*, 41, 3, 1998, 349-360.
- Boven, Erica van:** *Een hoofdstuk apart. 'Vrouwenromans' in de literaire kritiek 1898-1930*. Amsterdam, 1992.
- Brems, Elke:** 'Huisraad'. In: *Ons Erfdeel*, 42, 1, 1999, 115-116.
- Buuren, Maarten van:** 'Het essay en de media'. In: Nicolaas Matsier e.a. (red.): *Het literair klimaat 1986-1992*. Amsterdam, 1993, 87-103.
- Chevalier, Tracy** (red.): *Encyclopedia of the essay*. Londen/Chicago, 1997.
- Dijk, Nel van:** *De reputatie-opbouw van Menno ter Braak in de Nederlandse letteren*. Delft, 1994.
- Elshout, Ron:** 'Isis in Amsterdam. Over *Leila*'. In: *Bzzlletin*, 27, 249, 1997, 41-46.
- Geest, Dirk de:** 'Zwetend wierp ik alles van me af en trok de voorhang open. De passies van Huub Beurskens'. In: *Dietsche Warande & Belfort*, 143, 3, 1998, 377-388.
- Groenewegen, Hans:** 'Huub Beurskens'. In: *Kritisch Lexicon van de Nederlandse literatuur na 1945*. Groningen, 1993.
- Groes, Bas:** 'Symfonie van een metamorfist'. In: *Dietsche Warande & Belfort*, 144, 3, 1999, 413-417.
- Grüttemeier, Ralf:** *Hybride Welten. Aspekte der 'Nieuwe Zakelijkheid' in der niederländischen Literatur*. Stuttgart, 1995.
- Hefting, Paul:** 'De picturale, klare lijn en het onzichtbare. Het beeldende werk van Charlotte Mutsaers'. In: *Bzzlletin*, 24, 225, 1995, 11-20.
- Heymans, J.:** 'Ontsnappingskunst. In gesprek met Huub Beurskens'. In: *Bzzlletin*, 27, 249, 1997, 3-17 en 74-76.
- Kregting, Marc:** 'De aanschouwelijke delen'. In: Harry Bekkering en Ad Zuiderent (red.): *Jan Campert-prijzen 2000*. Nijmegen, 2000, 7-20.
- Kusters, Wiel:** 'Naar Rome? Naar Venetië! Over Beurskens' *Charme*'. In: *Bzzlletin*, 27, 249, 1997, 53-57.
- Lockhorn, Elisabeth:** 'Charlotte Mutsaers - "Gevoelens moet je hullen in een jasje van verstand"'. In: dezelfde: *Geletterde vrouwen. Interviews*. Amsterdam, 1996, 205-223.
- Lopate, Phillip** (red.): *The art of the personal essay. An anthology from the classical era to the present*. New York, 1994.
- Matsier, Nicolaas:** 'De logica van het eigen gevoel. Van Het circus van de geest tot Rachels rokje'. In: *Bzzlletin*, 24, 225, 1995, 3-10.
- Meijer, Maaike:** 'Anneke Brassinga'. In: *Kritisch Lexicon van de Nederlandse literatuur na 1945*. Groningen, 1993.
- Obaldia, Claire de:** *The essayistic spirit. Literature, modern criticism, and the essay*. New York, 1995.
- Offermans, Cyrille:** *Sporen van Montaigne. Essays*. Amsterdam, 1994.
- Offermans, Cyrille:** 'Het heilige vuur. Of: Hoe Charlotte Mutsaers een leefbare ruimte creëert'. In: dezelfde: *De ontdekking van de wereld. Essays*. Amsterdam, 2000, 125-149.

- Oort, Dorinde van:** 'Anneke Brassinga'. In: dezelfde: *Portret aan huis. Nederlandse schrijvers in woord en beeld*. Amsterdam/Antwerpen, 1994, 19-23.
- Oort, Dorinde van:** 'Charlotte Mutsaers'. In: dezelfde: *Portret aan huis. Nederlandse schrijvers in woord en beeld*. Amsterdam/Antwerpen, 1994, 71-74.
- Prinssen, Margriet:** 'Sproei nu, o tranen! Stroom. De dubbelzinnige poëzie van Anneke Brassinga'. In: *Surplus*, 4, 1, 1990, 19.
- Reitsma, Anneke:** "Het oor te luisteren leggen". Poëzie en essays van Huub Beurskens'. In: *Ons Erfdeel*, 40, 5, 1997, 669-678.
- Reugebrink, Marc:** 'De strijd om een bestaan. Huub Beurskens als bewegingskunstenaar'. In: Nicolaas Matsier e.a. (red.): *Het literair klimaat 1986-1992*. Amsterdam, 1993, 220-233.
- Schärf, Christian:** *Geschichte des Essays. Von Montaigne bis Adorno*. Göttingen, 1999.
- Vogelaar, Jacques:** 'Zinspelen in het vragenvuur. Over de essays van Charlotte Mutsaers'. In: *Bzzlletin*, 24, 225, 1995, 34-44.
- Winkler, Anjèz:** 'Anneke Brassinga - Huisraad. In: *Surplus*, 12, 4, 1998, 19.
- Zuiderent, Ad:** 'Charlotte Mutsaers'. In: *Kritisch Lexicon van de Nederlandse literatuur na 1945*. Groningen, 1993.

Noten

- 1 Zie Winkler (1998).
- 2 Vergelijk hierover ook Prinssen (1990).
- 3 Alle citaten uit Beurskens' poëzie stammen uit *Bange natuur*.
- 4 Zie Kusters (1997) voor een vergelijkbare visie.
- 5 Zie bijvoorbeeld Hefting (1995) en Zuiderent (1993) voor de combinatie van woord en beeld bij Mutsaers en haar ideeën over figuratieve kunst.
- 6 Vergelijk ook Heymans (1997).
- 7 Beurskens' verwantschap met Rilke komt onder meer bij Reitsma (1997) ter sprake.
- 8 Verschillende aspecten hiervan bespreken Elshout (1997) en Reugebrink (1993).
- 9 Zie bijvoorbeeld voor de eenzijdige invloed van Menno ter Braak Van Boven (1992), Van Dijk (1994) en Grüttemeier (1995).

Een essay moet betoveren



Marjoleine de Vos

In de tweede klas van de middelbare school kregen we een opstelopdracht van de leraar die zich onderscheidde van andere opstelopdrachten doordat deze keer een paar dagen van tevoren de mogelijke onderwerpen bekend gemaakt werden. Je kon kiezen tussen 'Een dag uit het leven van...', 'Waarom gymnasium' of 'Mijn vakantie'. De meeste leerlingen besteedden hun tijd aan het verzinnen van een bewogen dag. De vakantiegangers glimlachten tevreden, en ik besloot eens uit te leggen wat er zo mooi was aan het gymnasium. Niet dat ik enig idee had wat er zo speciaal voor die schoolvorm zou kunnen pleiten. Maar dat zou wel komen, zo dacht ik. De leraar was veel verrukter van een dag uit het leven van Charlie Brown dan van mijn brave argumentaties en daar zal hij wel gelijk in hebben gehad. Maar wat mij zelf jaren later trof in deze keuze was dat ik over een onderwerp had willen schrijven dat me wel interesseerde, maar waarvan ik niet precies wist hoe ik erover dacht.

Dat blijft, in alle eenvoud, het belangrijkste uitgangspunt voor een essay.

Hoe meer iemand werkelijk denkt op papier, hoe interessanter. Echte denkinspanningen zijn nooit vervelend om te lezen. Maar het is niet makkelijk om een gedachtengang helder weer te geven en tegelijkertijd het 'denkende' ervan te bewaren. Al snel vervalt men tot stellingen, die afbreuk doen aan het proberende karakter en het geheel in de richting van een betoog trekken. Onhelderheid mag al helemaal niet, want dan wordt de lezer uit het stuk gegooid en essentieel is nu juist dat die meedenkt. Het ideale essay is een glasheldere zoektocht naar iets dat door de vorm en de stijl van het essay een grote overtuigende kracht heeft gekregen. Het essay moet betoveren, en zonder literaire middelen gaat dat niet. Elegantie, dat is een woord dat bij het essay hoort. Hoe beter de zinnen, hoe krachtiger de stijl, hoe leniger het brein, hoe mooier het essay. Gerrit Krol schreef in NRC Handelsblad (10-8-2001): „Een zin die overtuigt is altijd mooi”. Misschien kan voor het woord 'zin' ook wel 'essay' worden ingevuld.

Echte essays zijn wat mij betreft geschreven door Vestdijk, door Montaigne, door Krol en Schippers, door Patricia de Martelaere en door Robert Anker. Om er maar een paar te noemen. Of die namen bij elkaar 'een traditie' vormen weet ik niet, ik geloof wel dat ze allemaal goede voorbeelden leveren van wat ik 'mooie essays' vind en dat de belangrijkste trefwoorden – helderheid, schoonheid, denkkraft – er op van toepassing zijn. De schrijvers ervan geven de lezer het gevoel dat hij/zij zelf eens goed heeft nagedacht. 'Denken is een lust' om een andere essayist te citeren.

Voor wat ik zelf schrijf aan beschouwend proza vind ik de naam 'essay' een tikje te mooi. Wat niet wegneemt dat ik dat onderdeel buitengewoon belangrijk vind. Gedichten zijn geen essays, die boren andere lagen aan, maar ik weet niet zeker of die lagen aan te boren zouden zijn zonder dat ik 'essays' schreef. Hoezeer ook een literaire vorm, want dat vind ik wel, toch dwingt een essay de schrijver ervan tot oprechtheid. Stijl kan niet liegen, en een essay moet het van de stijl hebben. Wie echt wil essayeren moet echt willen nadenken en moet echt willen schrijven wat hij/zij al nadenkend tegenkomt. Dat geeft zicht op wat er in het hoofd leeft, en maakt het mede mogelijk om andere literaire vormen te proberen. Alsof de ruimte al iets groter is gemaakt door het essay. Zodat het gedicht vrijer is. En desnoods heel andere dingen kan beweren dan de oprechte essayist. Dat is het mooiste.

Al die verdomde vakken

HET DENKEN EN SCHRIJVEN VAN
D. HILLENIUS

Wiel Kusters

*Zijn is hebben van eigenschappen
eigenschappen zijn niet eigen
maar deelpunten met wat aanligt*

D. Hillenius, 'Bij de huid', 1986

Een opmerkelijk verschijnsel binnen de Nederlandse literatuur van de twintigste eeuw is het optreden van een aantal biologen, die met hun hun essays en populair-wetenschappelijke non-fictie het begrip literair schrijven op boeiende wijze hebben verruimd. Dat het juist biologen zijn, en niet bijvoorbeeld fysici, is misschien een gevolg van het feit dat verhalen en beschouwingen over andere levende wezens ons eerder aanspreken dan verhandelingen over dode materie, en dat beschrijvingen en verklaringen op het biologische vlak gemakkelijker in een narratieve structuur zijn onder te brengen dan bij fysische verschijnselen het geval is. Hoewel we dat onderscheid zeker niet moeten overdrijven, is het vermoedelijk toch zo dat de moderne natuurkunde, van deeltjesfysica tot kosmologie, eerder met 'metaforen' (theoretische modellen) werkt dan met 'verhalen'.¹

Onder de biologen die ik bedoel vinden we namen als Tijs Goldschmidt en Midas Dekkers. Natuurlijk kunnen we ook denken aan Maarten 't Hart, met zijn boek over ratten en de essays die hij verzamelde in *De kritische afstand. Agressieve aantekeningen over mens en dier*. En moeten hier niet ook de amateurbiologen E. Heimans en Jac. P. Thijssse worden genoemd? Dick Hillenius, en hij niet alleen, zou vinden van wel. D. Hillenius, de bioloog, dichter en essayist van wie Tijs Goldschmidt heeft gezegd, dat hij misschien wel de eerste was 'die voor de biologie een territoriumpje in de literatuur heeft veroverd'. (Goldschmidt 2000, 17) Over hem, over zijn werk, zijn poëtica en wetenschapsopvatting gaat dit artikel.²

Dick Hillenius (1927-1987) promoveerde in 1959 als Dirk Hillenius aan de Universiteit van Amsterdam op een proefschrift over kameleons: *The differentiation wit-*

hin the genus *Chamaeleo Laurenti*, 1768. Zijn eerste literaire publicatie in boekvorm verscheen in 1961: *Tegen het vegetarisme*, een verzameling gedichten, notities en essays; een naar de erin bijeengebrachte genres geoordeeld ‘onzuiver’ en onge-specialiseerd boek dus. Het kan haast niet anders, of de auteur, die zich in zijn eerste wetenschappelijke werk met de taxonomisch moeilijk te classificeren chamaeleons (zijn spelling) had beziggehouden, is zich er toen of later van bewust geweest dat hij als schrijver tot de ‘kameleontische’ soort gerekend kon gaan worden. Enerzijds omdat de huid van wat hij schreef zo gemakkelijk van proza tot poëzie kon verkleuren (zelfs binnen een en dezelfde tekst), en andersom.³ Anderzijds omdat het thema ‘veranderlijkheid’, de noodzaak van verandering en de angst voor verstar-ring, hem op het lijf geschreven stond.

Het schrijverschap van Dick Hillenius gaat de geijkte categorieën, de traditionele genres, steeds weer te buiten en is a- of anti-hiërarchisch. Zijn poëzie is notitieachtig van aard. Men zou ze soms essayistisch kunnen noemen; een term als *Gedankenlyrik* dringt zich op.⁴ Zijn wetenschappelijke non-fictie is literair van aard, zijn essays zijn dikwijls eerder fragmenten, min of meer chronologisch geordend, dan afgeronde betogende teksten. Niet zelden ook zijn ze vermengd met herinneringen en beknopt genoteerde belevenissen.

Is het in zo’n geval nog zinvol in dit oeuvre genres te onderscheiden? Hoe verhouden wetenschap, essayistiek en poëzie zich tot elkaar in een oeuvre waarin zoveel continuïteit zichtbaar is en waarin (essentialistische) begrenzingsen zoveel mogelijk vermeden worden? Waarin ‘rechtlijnigheid’ de dood betekent en leven vooral ‘ontsnappen’ is? Het lijkt erop, dat we als lezers van Dick Hillenius’ werk verder komen met een poging tot typering van zijn algemene denkstijl. En met een verkenning van zijn opvattingen over wetenschap en literatuur, van de wijze waarop de wereld in taal volgens deze auteur te begrijpen valt.

Wetenschap en literatuur

Hillenius’ wetenschapsopvatting is al in de bundel *Tegen het vegetarisme* gebaseerd op de gedachte dat we met behulp van onze gebrekkige zintuigen verbindingen creëren in een onsamenvhangende wereld. De verbanden en de regelmaat die we waarnemen zijn een door ons zelf opgetrokken gebouw dat steeds meer de plaats van de werkelijkheid gaat innemen.

De enige eis die we stellen is dat elk nieuw phenomeen moet passen of – als dat niet het geval is – er moet een verbouwing plaats vinden, desnoods zet men eens in de twee-, driehonderd jaar een nieuw gebouw neer. [...]

Er is dus niets dan taal, muziek, poëzie, wetenschap, gevoed en veranderend door waarnemingen die telkens geplaatst moeten worden in dat veranderend geheel. (Hillenius 1968, 69)

Soms komen de verbanden waarvan hier sprake is tot stand als gevolg van ‘slecht geïsoleerde hersenafdelingen, waardoor verbindingen geslagen worden tussen gebieden die tevoren gescheiden waren’. Dit soort momenten doet zich bij dichters voor, bijvoorbeeld in vergelijkingen. (Hillenius 1968, 70). We zien hier hoe Hillenius wetenschap en literatuur (kunst) onmiddellijk onder één noemer brengt en tegelijkertijd van elkaar onderscheidt: het zijn activiteiten waarmee we ‘overbrugging’ nastreven, ‘assimilatie in een groter geheel’ van losse feiten, van ‘los naast elkaar staande punten’ (Hillenius 1968, 72-73), zij het dat de dichter zich hierbij meer vrijheden permitteert.

In *Oefeningen voor een derde oog* keert deze gedachte terug. De schrijver, die zich op grond van *Tegen het vegetarisme* kennelijk nog geen ‘echte’ dichter wil noemen, noteert in een dagboekachtige notitie:

Misschien heb ik iets gemeen met dichters: het vermogen om van tijd tot tijd een samenhang te ontdekken in gebieden die tevoren onverbonden waren. Die samenhang is anders dan de gewoonlijk maar langs en door elkaar glijdende polyfonieën zonder trede, zonder houvast, zonder ritme: verschillende stemmen houden op het zelfde moment even aan.

Echte dichters – neem ik aan – hebben behalve het vermogen om deze samenklanken waar te nemen, allerlei talenten om het moment te vereeuwigen: rijm, ritme, beeld, klank. (Hillenius 1966, 36)⁵

Wetenschap gaat te werk volgens een ‘splijtmodel’, schrijft Hillenius in *De hersens een eierzeef*, het boekje met de tekst van de openbare lezingen die hij in 1986 als gastschrijver aan de Rijksuniversiteit Groningen gaf. Wat hij bedoelt, is dat wetenschap een analytische activiteit is en dat ze bijvoorbeeld op zijn eigen vakgebied, de systematiek, bij het determineren van de meest uiteenlopende families met tweedelingen werkt. Kameleons met kopflappen en kameleons zonder kopflappen. En verder: met rugkammen, zonder rugkammen; levendbarend; eierlegend; enzovoort. Daartegenover staat een activiteit die precies het tegenovergestelde doet:

het bij elkaar brengen van zaken die tevoren niet (nooit of niet meer) verbonden waren. De dichotome splitsing van de wetenschap, die zich tot in de kleinste onderdelen van de wetenschappelijke activiteit voortzet, kun je vergelijken met het ontstaan van sexualiteit: het polair tegenover elkaar komen staan van wat eerst verbonden was. De activiteit waarop ik doel zou je dan kunnen vergelijken met paringen. [...]

Het aardige van de hersenen is dat ze in staat zijn om ook zaken die niets met elkaar te maken hebben nog tot een verband te brengen.

Kunstenaars handelen volgens dit principe. Zij nemen vreemde materialen uit de omgeving en door een proces dat nog het best te vergelijken is met stofwisseling, metabolisme, een van de kenmerkende eigenschappen van leven, zetten zij die om in iets wat eigen is. [...]

Ook bij het dichten zie je het principe van bij elkaar zetten wat gescheiden was. De associatie

zit al in het woord dichter. Rijm, alliteratie en beeldspraak leggen verband tussen niet bij elkaar horende zaken. (Hillenius 1986b, 39-40, 43)

Verbanden leggen: het is als een paring en kan levengevend zijn. Hoe anders gaat de analyserende, de atomiserende wetenschap te werk. In een van zijn gedichten zegt hij het zo:

het onderzoek vroeg
dat ik stukjes knipte
uit leven dat ik kennen wilde
maar alles wat geknipt werd
was dood
die ik al eerder kende (Hillenius 1991, 282)

De wetenschap zou, aldus Hillenius, kunnen profiteren van activiteiten 'die nog het meest op die in de kunst lijken' en heeft het nut daarvan trouwens ook al dikwijls ondervonden. 'Ik bedoel het overschrijden van de grenzen van je eigen vak om in de vele andere vakken te zoeken naar bouwstenen die je voor een groter geheel zou kunnen gebruiken.' (Hillenius 1986b, 45) De uitkomsten van zulk een synthetiserende activiteit kunnen beoordeeld worden als 'waarschijnlijk', 'oncontroleerbaar', 'onwaarschijnlijk' of 'onzin'. Darwin, bracht het tot waarschijnlijkheid, Freud heet oncontroleerbaar, en Robert Graves, constructeur van een mythologische theorie over het matriarchaat in archaïsche tijden, *The White Goddess* heeft een onwaarschijnlijk idee gelanceerd, aldus Hillenius. Weliswaar werkte hij ook op tekstgetrouwe wijze met oude bronnen, maar soms ook ging hij met een 'dichters-oog' (dit moet het 'derde oog' zijn uit de titel van zijn tweede essaybundel) te werk, zonder enige wetenschappelijke verantwoording. Graves zag in de muze, waarvan ouderwetse dichters de mond vol hadden, het laatste relict van matriarchale toestanden, van een wereld die alleen vrouwelijke goden kende. Hillenius schrijft:

Ik ben niet altijd overtuigd door zijn op die manier geoogste conclusies, maar in principe geloof ik wel in de mogelijkheid om überhaupt iets op die manier te weten te komen. (Hillenius 1986b, 49)⁶

Want, zegt hij: de 'onbereikbaarheid' van feitelijke waarheid inspireert. De sprong die Graves maakte van de 'muze' en haar 'priesters', de dichters, naar een historisch matriarchaat, heet creativiteit. Misschien, voeg ik daaraan toe, dat de Engelse zegswijze *jumping to conclusions* er een redelijke omschrijving van zou kunnen zijn. Wetenschap of niet, *kennis* levert dit soort denken wel op. Waarheid ook. Maar het is het soort van 'diepe' waarheid dat soms door dichters wordt geformuleerd en door lezers aanvaard.⁷ Men vindt ze ook bij essayisten zoals Hillenius er een is. Maar om misverstanden te voorkomen: als het om *wetenschap* gaat is hij zeker geen obscurantist.

Wetenschap – de exacte althans, van de rest heb ik met de Engelsen de neiging om het niet tot science te rekenen – is net als democratie de geïnstitutionaliseerde argwaan. Iemand zegt iets. Wil dat tot de wetenschap gerekend kunnen worden, dan moet zijn bewering gecontroleerd kunnen worden, zijn waarneming moet in principe herhaalbaar zijn. De profeet, de dictator en de dichter hebben in wetenschap noch democratie iets in te brengen, niet meer althans dan enig andere burger, en zijn aan dezelfde controle en kritiek onderworpen. (Hillenius 1978, 89)^s

Zoals gezegd kent ook het essay zijn waarheid. Hoezeer die soms ook dichterlijk-synthetiserend, via een ‘sprong’, tot stand kan zijn gebracht, met haar ernst mag niet de hand worden gelicht. In *Wat kunnen wij van rijke mensen leren?* vertelt Hillenius over een oude kennis die naar aanleiding van een polemieek met Karel van het Reve opmerkte, dat hij, Hillenius,

misschien wel gelijk had, maar dat ik slecht geschreven had in tegenstelling tot Karel. Belachelijk zo zwaar als dat treft. Ik vond zelf ook wel dat er af en toe een soort schoolmeester in mijn zinnen kruipt, vooral als ik meen zo onmiskenbaar gelijk te hebben als tegenover Karel, die openlijk toegeeft zich niet in de feiten verdiept te hebben.

Is waarheid dan geen criterium voor schrijverij? Hebben de kwabbelzakken met hun dichterlijke vrijheid dan toch gelijk? Of zou hier eindelijk op de omgrenzing van het begrip essay gestoten zijn? In die zin dat in romans alles mag, grootspraak, onzin, leugens, oplichterij, idealisme, psychologie desnoods en zelfs elementen van essay. Maar dat het essay mede gewaardeerd moet worden op de feitelijkeheid, op het juiste citaat, op de juiste bronnen uit de biologie b.v. als het over evolutie gaat? (Hillenius 1986, 83)

Uit deze passage wordt duidelijk dat het essay als betogend genre voor Hillenius in ieder geval niet getypeerd wordt door een retorische dimensie.

Dat dingen die niets met elkaar te maken hebben op elkaar kunnen lijken en met elkaar in verband kunnen worden gebracht, is een gevolg van het feit dat ze opgebouwd zijn uit een beperkt aantal elementen, waarvan een groot deel dezelfde. (Hillenius 1986b, 20). Althans: dat zeggen onze hersenen, die als een stelsel van zeven functioneren. Alles wat we buiten of in onszelf waarnemen, wordt door de hersenen in een grote hoeveelheid zintuigelementen gesplitst en ‘gezeefd’, dat wil zeggen: gedetermineerd op grootte, hoogte (van toon), kleur, vorm, smaak, geur enzovoort. Het zeefgedeelte waar onze zintuigen in eerste instantie hun informatie naar toe sturen, is weliswaar zeer fijn, maar toch nog altijd versimpeld vergeleken met de mogelijke werkelijke rijkdom van de werkelijkheid. Misschien is ons atomaire wereldbeeld, dat gewoener met beperkte aantallen verschillende elementen alleen maar een schijnbeeld, veroorzaakt door de bouw van onze hersenen. (Hillenius 1986b, 27)

Kortom, al is de natuur misschien wel helemaal niet zuinig of armoedig, helemaal niet woekerevend met weinig verschillende bouwstenen, onze hersenen geven in ieder geval een vereenvoudigd beeld. Toch maakt dat niets uit: het beeld heeft drie miljard jaar gelegenheid gehad – en werd er door de natuurlijke selectie toe gedwongen – om zo dicht mogelijk bij de werkelijkheid te komen. We moeten het er mee doen. (Hillenius 1986b, 29)

Onze zintuigen zijn de ‘voetjes van de ziel’, zoals we als een soort van motto konden lezen boven het eerste essay uit *Tegen het vegetarisme*. Het is, zegt Hillenius, sinds Popper niet meer bon ton om in de wetenschap over inductie te spreken. ‘Deductie is de mode’. (Hillenius 1986b, 20)

Misschien is het met al onze ideeën over de werkelijkheid wel zo dat we er in grote lijnen al mee geboren worden, maar dat ze pas bewust worden doordat we in aanraking komen met feiten die erop lijken te passen. Vroeger, Bacon zei het en vele anderen tot aan Popper, dachten we dat als je je maar omringde en doordrong van vele feiten daar vanzelf, door inductie, een verklarend idee uit zou ontstaan.

Sinds Popper mogen we dat niet meer denken, maar hoe het ideeën krijgen dan wel in zijn werk gaat heeft hij niet gezegd. Ik denk dat het is zoals ik hierboven beschreef: net zolang de zintuigen laten zwelgen in de gegevens van de werkelijkheid tot de aangeboren patronen gewekt worden.

Dit zou ook kunnen verklaren waarom soms goede ideeën gebouwd werden op geen, te weinig of zelfs verkeerde feiten. (Hillenius 1986a, 133)

Een en ander betekent wel, dat de zintuigen ‘schoon’ moeten zijn en dat we met een niet belaste blik naar de werkelijkheid moeten kijken. In Hillenius’ visie is de kunst daartoe eerder in staat dan de wetenschap, die tot ‘verstarring’ neigt, ‘tot kristallisering, tot afknotting, besnoeiing van onverwachte, levende uitgroeisels’. Wetenschap is in principe een sociale bezigheid, in tegenstelling tot kunst, die individualistisch is. ‘De sociale kant van wetenschap leidt eens in de zoveel tijd tot bureaucratisering, jurismen, scholastiek.’ Maar als je bijvoorbeeld naar de biologie kijkt, dan is haar vernieuwing, haar wedergeboorte vooral zichtbaar geweest bij kunstenaars als Botticelli, Leonardo da Vinci en vele van hun tijdgenoten. (Hillenius 1996, 19) Ook het werk van de fameuze ‘natuurschrijvers’ Heimans en Thijsse is wel eens getypeerd als een nieuwe ervaring van de biologie in de twintigste eeuw. Natuurlijk was die niet zo spectaculair

als de echte renaissance, de kristallisatie van de biologie was ook niet zo ver voortgeschreden. Maar toch zie ik Heimans en Thijsse, zij het dan bescheidener, als kunstenaars, die door een niet belaste blik gebieden hebben geopend voor de biologie die er tot hun tijd eigenlijk niet toe werden gerekend. (Hillenius 1996, 21)

Ook Darwins werk is

doordrenkt van de toon van een liefhebber, die met onbelaste ogen kijkt naar planten en dieren, en die daar ten diepste van geniet. Die toon is al lang weer ontoelaatbaar in wetenschappelijke geschriften. Maar het is merkwaardig en veelzeggend hoe je die toon telkens weer ontmoet als het gaat om vernieuwingen in de biologie. (Hillenius 1996, 21-22)

Overigens wil Hillenius verwarring voorkomen. Als hij Heimans en Thijssse kunstenaars noemt, dan bedoelt hij daar niet mee wat men er al te vaak onder verstaat:

kereltjes die de zaak verfraaien, mooiere kleuren verzinnen, fraaiere zinnen ciselieren. Dat zijn op z'n hoogst de interieurmakers, verpakkingsspecialisten, bij de volgende mode al verjaard. Het is merkwaardig om de geschriften van Heimans en Thijssse te vergelijken met wat er aan officiële literatuur rondom 1900 werd geproduceerd. Van die literatuur heeft weinig het tot op heden uitgehouden, in tegenstelling tot wat zij schreven. Ik denk dat het te maken heeft met het feit dat ze geen flauwekul in hun zinnen vlochten, geen bloemrijkheid, geen tijdgebonden moraal, ze schreven wat ze zagen en vóór alles vermeden ze jargon. (Hillenius 1996, 23)⁹

Het is onmiskenbaar zo, dat Hillenius hier ook zijn eigen schrijven typeert, of op zijn minst de eisen formuleert waaraan zijn te boek gestelde ervaringen, herinneringen en overpeinzingen moeten voldoen. Het is een soort programma voor zijn essayistiek en poëzie.¹⁰ Als het woord 'kennen' een betekenis heeft, schrijft hij in *De hersens een eierzeef*, dan slaat het op het zo precies mogelijk aflezen van onze zintuigafdrucken, het zo goed mogelijk verwerken ervan, het wakkerhouden van onze herinneringen en ervaringen en het zich bewust worden van zoveel mogelijk zaken die zich in de 3000 miljoen jaar van het leven op aarde ontwikkeld hebben om het leven in al zijn diversiteit mogelijk te maken. (Hillenius 1986b, 28) Vooral ook moeten we ons verzetten tegen verstarring in de waarneming, tegen verdoving door de regelmaat die de structuur van onze hersenen in de verschijnselen 'ziet'. Die pure regelmaat is de 'moeder der logica' (Hillenius 1968, 67, 203) en daarmee van de abstractie waar we ons verre van moeten houden omdat ze geen betekenis heeft.

Pas de zintuiglijke, kleurige wereld heeft betekenis en de wiskunde en elke andere abstractie betekenen alleen iets voor zover ze nog verbindingsdraden met de levende wereld hebben bewaard. (Hillenius 1996, 67)

De wetten ontduiken

De abstractie en de regelmaat, de wetten, de rechtlijnigheid, verstarring en kristal-

lisatie moeten, al dan niet met behulp van een ‘derde oog’ of met een ‘sprong’ over het mechaniek van de logica of de wiskundige zekerheid heen, worden ontvlucht. Alleen op die manier blijft het leven leven en het denken levend denken. Het is in zijn gedichten, maar daar niet alleen, herhaaldelijk te lezen. En ook de vrije vorm van de gedichten, die zich niet laten binden door regels van traditie en genre, van metrum en rijm, brengt het verlangen om aan inkapseling en bevroering te ontkomen tot uitdrukking. Een enkel voorbeeld:

Wetten zijn
de strakke lijnen van ijskristallen
netten wevend
van de dood

Leven is
in ontduiken van wetten
vechtend ontkomen
aan vernietiging¹¹

Hier spreekt een dichter die literair-historisch gesproken zijn verwanten eerder moet hebben gevonden in kringen van de ‘vent’ dan van de ‘vorm’.¹²

Vanuit dezelfde mentaliteit die Hillenius in zijn essays ‘propaganda’ doet maken voor ‘het enige wat onze in beton, tegels en staal groeiende mierenstaat nog wat ondermijnt: kunst’ (Hillenius 1972, 8), vraagt hij zich af of er niet eens een uitvinder, ‘of eindelijk een uitvinderes’, zal zijn

die een worm uitvindt tegen beton
een klein apparaat tegen rechtlijnigheid
een opblaasmiddel tegen
voor niets dan besturen geschikt (Hillenius 1991, 194)

Het is interessant dat de worm, die toch gemakkelijk met dood en vergankelijkheid te associëren valt, hier vooral leven betekent: verval van het dodelijk harde beton. Zo is in een ander gedicht de worm ook een treffend beeld voor het met elkaar in verband brengen van niet eerder met elkaar verbonden elementen, in essay en poëzie. Juist deze nieuwe verbindingen, juist deze ‘wormen’ staan voor de ‘sprong’, de ‘vlucht’, het leven.

alleen de wormen die verbindinkje spelen
in de beeldkamer van mijn hersenen (Hillenius 1991, 75)¹³

De ‘vakken’, de disciplines die met elkaar verbonden raken in de wijze waarop verschijnselen door dichter en essayist aan elkaar worden gerelateerd, moet een mens

natuurlijk wel kennen, eerst leren. Op grond van die kennis gaat dan een vorm van interdisciplinariteit tot de mogelijkheden van het denken behoren. Levende kennis. Daarover spreekt, denk ik, ook het gedicht

Voor Antje

het leren van al die verdomde vakken
heeft maar één zin
dat zo min mogelijk bazen
je kunnen dwingen in
richtingen die niet de jouwe zijn
bedenk dat leven bestaat uit ontkomen
aan krachten en wetten
waarvan je de grenzen hebt leren verkennen

‘Bazen’ en ‘dwingen’: het zijn woorden die via het beschreven disciplineringsgevaar zeker ook naar wetenschappelijke disciplines verwijzen. En misschien op een verwijderde manier ook wel naar de ‘vakken’ die we genres noemen. Tegenover die bazigheid en dat dwingen stelt Hillenius het positief gewaardeerde begrip ‘slordigheid’.

Ik heb zelf herhaaldelijk het geluk gehad verleid te worden door zaken uit de meest uiteenlopende gebieden, kunsten, biologie, geschiedenis. Ik heb nooit het gevoel gehad dat ik daarbij grenzen overschreed. Ik blijf dezelfde persoon en in plaats van padden of chamaeleons, die biologisch gezien toch mijlenver uit elkaars buurt liggen – om preciezer te zijn: al meer dan 200 miljoen jaar van elkaar verwijderd zijn –, ontmoet ik muziek of een psychologische redenering, of nog iets geheel anders, en – als het aan bepaalde voorwaarden, die ik niet goed ken, voldoet – wordt mijn nieuwsgierigheid geprikkeld, ik wil meer weten, er komt iets als genieten, ik zie overeenkomsten, ik vermoed overeenkomstige mechanieken en voor ik het weet formuleer ik een slordig idee. (Hillenius 1986b, 54)¹⁴

Hillenius vraagt hier nadrukkelijk aandacht voor de continuïteit tussen kameleons en padden. Ook al zijn die al verschrikkelijk lang geleden in verschillende richtingen geëvolueerd, hij houdt zich met beide bezig. Zijn aandacht, per slot van rekening ook een biologisch gegeven, zo is de implicatie, verbindt hen; zoals zijn aandacht ook andere verbindingen tot stand brengt, opnieuw als een biologisch feit, verwoord met gebruikmaken van termen als prikkeling, nieuwsgierigheid, genieten en gerelateerd aan de cognitieve mogelijkheden (en beperkingen) van zijn hersens. ‘[...] en voor ik het weet formuleer ik een slordig idee.’ De bioloog wordt door de biologie van zijn eigen lichaam verrast. Hij scheidt een gedachte af.

Het is duidelijk dat een natuurwetenschappelijk gevormd auteur met dit soort zienswijzen rijke mogelijkheden schept voor essayistisch werk. Het ‘informele’

essay, zoals we het van Hillenius kennen, is nu eenmaal het genre van de ‘poging’. Het kent niet de pretentie systematisch en compleet te zijn en richt zich eerder tot een algemeen dan een gespecialiseerd publiek. (Vgl. Abrams 1988, 56) Als het al een conclusie kent, is de weg daarnaar toe meestal belangrijker dan die slotsom zelf. In tegenstelling tot wat in wetenschap belangrijk is, voorspelbaarheid, behoort onvoorspelbaarheid van denken en associëren tot de genoegens van het essay, zowel voor de schrijver als de lezers. In die zin lijkt wat een essayist als Hillenius doet op het maken van een reis.

Het heerlijke van reizen is dat je niet weet wat er straks komt, óf er nog wel wat komen zal. Om de een of andere reden vind ik dát pas leven, dat je niet weet wat er komen zal. Ik heb ooit een vriendin gehad met voorspellende dromen. Ze had er bolle ogen van en het leek mij de beste reden om uit te stappen. (Hillenius 1996, 6)¹⁵

Ook houdt het essay ruimte open voor tegenstrijdigheden, zoals die ook in het niet-logische leven telkens weer aanwezig zijn:

Tegenstrijdigheden zijn heel natuurlijk, wat ons zou moeten waarschuwen voor de onzin in de rechtlijnigheid van onze redelijkheid. (Hillenius 1966, 50)

Net als essays kunnen gedichten ontstaan door een ‘plotselinge verbinding in de hersenen van de dichter van zaken, die tevoren niet verbonden waren’. En elk moment dat het gedicht gelezen wordt, ontstaat dan in de ‘hersens van de lezer dezelfde kortsluiting, die – als het goed is – niet van de oorspronkelijke creativiteit is te onderscheiden.’ (Hillenius 1972, 53)

Essayistiek en poëzie zijn bij Hillenius nauw met elkaar verbonden. Ook in de gedichten is dikwijls een ideeënman aan het woord. Gedachten die in het ene genre tot ontwikkeling komen, vindt men niet zelden ook terug in het andere. Een voorbeeld daarvan is het thema van de verandering, de noodzaak van ‘reizen’, fysiek en in de geest. Zeer opvallend is het verband tussen essay en gedicht wanneer we twee teksten naast elkaar leggen: het commentaar in proza op werk van de kunstenares Niki de Saint Phalle (Hillenius 1966, 91-92), gedateerd september 1962, en het Engelstalige gedicht ‘Abstract of a paper by some biologist’, gedateerd december 1962 (Hillenius 1972, 17-18; ook in Hillenius 1991, 227-228).

Interessant is de parallel die we kunnen zien tussen Hillenius’ werkwijze in dit concrete geval en de manier waarop Leo Vroman in 1964 zowel een wetenschappelijk artikel voor *Nature* schreef over biochemische waarnemingen rond het bloedstollingsproces als een gedicht over diezelfde observaties, ingebed in een persoonlijk kader: ‘De reactie van plasma thromboplastin antecedent (PTA) met hageman factor (HF)’. (Vroman 1985, 436-439) Voor het overige is het verschil tussen de dichters Hillenius en Vroman behoorlijk groot. Is de meestal volop rijmende Vroman een dichter die gaat ‘waar de woorden gaan’, zoals hij in ‘Over de dichtkunst’

schrijft, Hillenius daarentegen ziet het rijm vooral als een belemmering, die het formuleren van de oorspronkelijke bedoeling verhindert: 'het rijm belet me om recht op mijn doel af te gaan'. (Hillenius 1986, 158) Elders noteert hij over het vertalen van poëzie:

Frost zei dat poëzie datgene is wat bij vertaling verdwijnt. Ik denk dat het enige dat kans loopt te verdwijnen is de franje, de kunst, de traditie, het rijm, maar dat de poëtische kern van het gedicht het enige is wat te vertalen is (soms ook in de eigen taal). (Hillenius 1978, 201)

Deze opmerking over wat de 'kern' van het gedicht is (een gedachte of een zo precies mogelijk weergegeven observatie) maakt nog eens duidelijk dat poëzie voor Hillenius vooral een 'persoonlijk' genre is, zoals zijn essayistiek. Hij bekent zich tot een vorm van poëzie, waarin anders dan in de zogenaamde 'zuivere' dichtkunst (vgl. Sötemann 1985, 83-90) niet de autonomie van de taal vooropstaat, als wel de kracht van de eigen waarneming en het persoonlijke denken.¹⁶

Een realistische poëtica, maar niet helemaal

Hillenius' poëtica – eigenlijk moet ik zeggen: zijn idee van schrijven, omdat dit idee niet alleen een concept van literatuur behelst, maar tegelijkertijd ook een wetenschapsopvatting vertegenwoordigt, zoals we hierboven zagen - zou men 'realistisch' kunnen noemen, zij het dat hij de grenzen van de 'objectiviteit' in biologisch-psychologische termen duidelijk gemarkeerd heeft¹⁷ en zeker niet 'onpersoonlijk' heeft willen schrijven. Maar zijn a- of anti-hiërarchische standpunt is duidelijk in overeenstemming met wat een realistische of mimetische poëtica kan worden genoemd.^{xviii} Mimetische theorieën over literatuur 'show no special concern for genre, for the separation of levels of style, or of subjects'. (Sötemann 1985, 102).¹⁹ En zoals hierboven reeds bleek, waar hij sprak over 'kereltjes' die de zaak verfraaien, staat de 'waarheid' van ervaringen en herinneringen in zijn schrijven voorop.

Er is een grote overeenkomst, bij de meest uiteenlopende schrijvers, in de directe weergave van herinneringen. Niet het echte vertellen, maar het bijna wetenschappelijk noteren van wat – meestal maar in korte episoden – op het beelscherp van de herinnering is te zien. Er zijn van die kleine stukken pure herinnering bij Tsjechov, Stendhal (heel veel), Léautaud, Renard, Nesicio (vooral in Boven het Dal), Du Perron [...] (Hillenius 1966, 25)

Het gaat hier om de 'kunstloos exacte weergave van een herinneringsbeeld'. (Hillenius 1966, 26) Ook waar hij spreekt over zijn eigen poëzie, is dat wat hij naar voren haalt.

Ik kan op zijn best verslaggever zijn, beschrijver van het moment. Het enige wat ik als ijver hier-

aan kan besteden is in het wegschrappen van de woorden die er niet toe doen, van de beelden die ik niet zag, van de reminescenties [sic] aan wat ik ooit las, verfraaiingen die ik niet kan dragen. (Hillenius 1966, 36)

Elders noteert hij, na een bezoek aan Zuid-Afrika in Madagascar aangeland, dat hij in die omgeving het gevoel heeft over alles te kunnen dichten.

Kleine waarnemingen en de manier waarop ik ze onbedoeld formuleerde, hadden voor mij direct de samenhang van een gedicht. (Hillenius 1969, 130; ook in Hillenius 1991, 150)

Het ‘onbedoeld formuleren’ waarvan hier sprake is, impliceert als ik het goed zie een min of meer achteloze, niet bewust literaire maar vooral toch instrumentele kijk op de taal.²⁰ En dat is goed verenigbaar met een realistische poëtica. En met een wetenschapsopvatting die in onbelaste waarneming (vgl. Heimans en Thijssen), in leeg, zo mechanisch mogelijk proberen te zien (vgl. noot 4) een ideaal erkent. Toch is er in dit verband ook een complicatie aan te wijzen die te maken heeft met een zekere gefixeerdheid op de taal. Ik doel op Hillenius’ preoccupatie met etymologie. In wonderlijke etymologische excursies geeft deze ‘realistische’ auteur blijk van een bijzondere belangstelling voor de woorden die hem ter beschikking staan. De taal is voor hem transparant, maar niet steeds alleen maar in die zin dat zij als een venster op de beschreven werkelijkheid functioneert. Haar transparantie bestaat er soms ook in, dat in of achter de woorden plotseling andere woorden, taalhistorische verwante woorden, woordstammen of –wortels zichtbaar kunnen worden. Dan vestigt de taal, via de even aan haar gewoonheid ontwende lezer (Hillenius’ ideaal van kijken), even aandacht op zichzelf. Of zelfs op een oeroude werkelijkheid waarnaar woorden als fossielen kunnen verwijzen. Het is, zou men kunnen zeggen, een soort taalbiologie die Hillenius dan bedrijft, maar waarvan niet altijd duidelijk is hoe ernstig hij die etymologische hypothesen wel meende. In het algemeen is het zo, dat hij de klankmatige verwantschap tussen woorden als een signaal opvatte van wat je semantische aangrenzendheid zou kunnen noemen. De hersens hebben het vermogen om taal, bestaande woorden, ook te gebruiken voor nieuwe verschijnselen.

Steeds kun je weer de oude woorden gebruiken die voor andere situaties, andere dingen, andere wezens gevormd zijn. Soms lijkt het wel of er unieke benamingen zijn, die niet te herleiden zijn tot andere namen, maar dat zijn altijd heel oude namen, voortlevend bij mensen die al vele generaties in dezelfde situatie leven. De verdenking ligt dan voor de hand dat het alleen maar de ouderdom is die de etymologische sporen heeft uitgewist. (Hillenius 1986b, 6-7)

Het is, welbeschouwd, een van de evolutiebiologie afgeleide redenering; de taal past zich aan, de woorden ontwikkelen zich in relatie tot nieuwe situaties, omgevingen, te benoemen objecten. Maar de wijze waarop Hillenius over woordge-

schiedenis denkt, heeft ook te maken met zijn opvattingen over het hersenmechaniek (zie boven): de wijze waarop het brein zijn wereldbeeld opbouwt uit een weliswaar groot, maar toch ook beperkt aantal elementen en telkens weer nieuwe verbanden weet te leggen tussen zaken die eenheid in variatie lijken te vertonen. Met zijn 'etymologische' kanttekeningen bij woorden komt hij nogal eens in de buurt van wat we volksetymologie noemen. Ook dichters – Hillenius was er een – hebben soms een bijzondere gevoeligheid voor 'verborgen' verwantschap tussen woorden. Maar men kan ook, net als Hillenius zelf, aan het werk van psychologen denken, 'met hun ervaringen op het gebied van woord- en gedachteassociaties'.²¹ In ieder geval zien we hier terug wat we al eerder van deze auteur hebben vernomen: dat het goed is niet al te specialistisch te opereren, maar ook verbindingen te leggen met andere disciplines. Een specialist is iemand die slechts een klein gebied bestrijkt, waaruit voor Hillenius volgt

dat een taalspecialist in de letterlijke zin niet kan bestaan, omdat taal het hele leven bestrijkt. Een etymoloog kan dus hoogstens een vergaarder zijn van de samenhangen die door anderen op hún gebied van leven zijn ontdekt. (Hillenius 1966, 26).

Leven, leven. Uiteindelijk spreekt in alles wat Hillenius schreef een op assimilatie gerichte bioloog. Want eerder dan om aanpassing, 'zichzelf zo wringen [...] dat men past in de omgeving', het beste dat men kan doen, want overal waar men 'niet zou passen, zou een constante irritatie ontstaan', eerder dan om aanpassing lijkt het in dit oeuvre om een durend verlangen naar assimilering te gaan. Grenzen worden overschreden of ontkend. Assimilisten

passen zich niet aan, maar grijpen alles wat in de weg staat, dus prikkelt, vreten het op en zetten het om in eigen vlees. Als ze groot genoeg zijn, stoppen ze niet bij het wegnemen van directe obstakels, maar vreten verder tot er nieuwe obstakels ontstaan, die weer moeten opgevreten etc. [...] Een andere naam voor deze assimilisten zou inlijvers kunnen zijn, tot nog toe waren ze bekend als kunstenaars. Definities van kunst zijn nooit bevredigend, maar ik stel hierbij dus een nieuwe voor: een stuk van de omgeving waarbij een bepaalde persoon zich niet heeft aangepast, maar dat door deze gevreten is en omgezet tot eigen substantie. (Hillenius 1969, 23)

Dick Hillenius, met zijn biologisch wereldbeeld,²² de schrijver die over het 'hele leven' gaat, heeft als wetenschapper de kunst 'opgevreten' en als kunstenaar de wetenschap. Essays en (essayistisch aandoende) poëzie is waar dat alles toe leidde. Volgens sommigen te weinig wetenschap en te veel 'schrijverij', volgens anderen te veel 'schrijverij' en te weinig wetenschap. Maar het maakt zijn werk tot een fascinerende eenheid; en het lezen ervan tot een avontuur.

Een verband tussen 'wortel' en 'hoorn' (D. Hillenius, *Het romantische mechaniek*. Amsterdam. De Arbeiderspers, 1969, p. 169)

Literatuur

- Abrams, M.H.** (1988). *A glossary of literary terms*. New York [etc.]: Holt, Rinehart and Winston.
- Goldschmidt, Tijs.** (2000). *Oversprongen. Beschouwingen over cultuur en natuur*. Amsterdam; Prometheus.
- Hart, Maarten 't .** (1990). 'Een smient voor Dick Hillenius'. *Een dasspeld uit Toela*. Amsterdam: De Arbeiderspers, 81-89.
- Hillenius, Dirk.** (1959). *The differentiation within the genus Chamaeleo Laurenti, 1768*. Wageningen: Ponsen & Looijen. (Dissertatie UvA).
- Hillenius, D.** (1966 [1965]). *Oefeningen voor een derde oog*. Amsterdam: De Arbeiderspers.
- Hillenius, D.** (1967). *Inleiding tot het denken van Darwin*. Assen [enz.]: Born.
- Hillenius, D.** (1968 [1961]). *Tegen het vegetarisme*. Amsterdam: G.A. van Oorschot.
- Hillenius, D.** (1969). *Het romantisch mechaniek*. Amsterdam: De Arbeiderspers.
- Hillenius, D.** (1972). *Plaatselijke godjes*. Amsterdam: Thomas Rap.
- Hillenius, D.** (1978). *Het principe van nieuwsgierigheid*. Amsterdam: De Arbeiderspers.
- Hillenius, D.** (1986a). *Wat kunnen wij van rijke mensen leren?* Amsterdam: G.A. van Oorschot.
- Hillenius, D.** (1986b). *De hersens een eierzeeff*. Leiden: Martinus Nijhoff.

- Hillenius, D.** (1991). *Verzamelde gedichten*. Amsterdam: G.A. van Oorschot.
- Hillenius, D.** (1996). De hand van de slordige tuinman. Amsterdam: G.A. van Oorschot.
- Kusters, Wiel.** (1997). "Elk ding is de som van zijn antwoorden". Dick Hillenius: wetenschap en poëzie'. *Tijdschrift voor Literatuurwetenschap* 2 (1997), afl. 4, 330-337.
- Nash, Christopher** (ed.) (1990). *Narrative in culture. The uses of storytelling in the sciences, philosophy, and literature*. London / New York: Routledge.
- Sötemann, A.L.** (1985). *Over poetica en poëzie*. Groningen: Wolters-Noordhoff.
- Vroman, Leo.** (1985). *Gedichten 1946-1984*. Amsterdam: Querido.
- Wilpert, Gero von.** (1969). *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag.

Noten

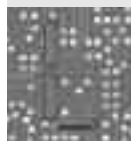
- 1 Vgl. Nash 1990. De biochemicus en dichter Leo Vroman, wiens wetenschappelijk onderzoek dicht bij de fysica staat dan bij bijvoorbeeld de gedragsbiologie heeft in *Warm, rood, nat en lief* prachtige (extreme) voorbeelden geleverd van hoe ook metaforen (personificaties) tot verhalen kunnen worden.
- 2 Opvallend genoeg ontbreekt een referentie aan Hillenius in J.H. de Roders recente essay over taal, ritueel en biologie, *Het schandaal van de poëzie*. Toch bevat bijvoorbeeld een met gedichten vermengd essaytje als 'Elementen' (Hillenius 1969, 119-122; ook in Hillenius 1990, 139-143) interessante noties over het opwekken en genieten van 'ritmische boersels' versus de 'behoefte tot mededeling'.
- 3 Het beeld van de tekst als huid komt bij Hillenius voor in een korte bespreking van de gedichtenbundel *Uitersten* van A. Roland Holst: 'Zoals elk lichaam van plant of dier te beschouwen is als een slagveld waarop de ingeboren levenswil strijdt met de vele vernietigende tendenzen van de wereld daarbuiten, zo zijn ook de formuleringen van een dichter te zien als de dunne huid van weerstand tussen de uitschietende eigen impulsen en de daarmee strijdende egaliserende krachten van buiten.' (Hillenius 1972, 54)
- 4 Wilpert 1969, 283. 'Gedankenlyrik' is overigens geen onproblematisch begrip, omdat het suggereert dat 'lyriek' primair een kwestie van gevoelsinhouden is en we hier dus met een uitzonderlijk iets te maken hebben. Maar in 'lyrische' poëzie kan net zo goed aan gedachten en ideeën vorm worden gegeven, wanneer deze bijvoorbeeld sterk beleefd worden in omgang met de wereld. Dit laatste is in Hillenius' poëzie zeker het geval; vele van zijn gedichten getuigen van een doorleefd biologisch wereldbeeld.
- 5 Vgl. Hillenius 1969, 91, waar hij reageert op critici (Gomperts, Vroman) die zijn gedichten hoogstens als aanlopen zagen, als schetsen. 'Ik denk dat ze gelijk hebben; ik heb geen talent voor kunst. Mijn mogelijkheid is het zien van nieuwe verbindingen.'
- 6 In *Tegen het vegetarisme* noemt Hillenius de vraag 'of een mythisch poëtisch weten meer waarheidsgehalte bezit dan de logische wetenschap' onoplosbaar. Hij beschouwt Graves als een dichter. 'De toon van Graves overtuigt me zoals of omdat zijn gedichten me overtuigen.' (Hillenius 1968, 91-92) Later schreef hij over Graves: 'Er zijn niet veel schrijvers waar ik in principe alles van probeer te lezen, in huis te hebben, maar van die weinigen is Graves me het meest een raadsel gebleven. Behal-

- ve zijn manier van denken, waarvan makkelijk valt vol te houden dat het geen denken is – al gaat het ongetwijfeld om hersenwerkzaamheden – heb ik niets met hem gemeen.’ (Hillenius 1996, 192)
- 7 ‘Bewijzen zijn een speciaal soort sleutels tot onze overtuiging. Er bestaan vele sleutels. Schoonheid is een belangrijke.’ (Hillenius 1968, 132) Als voorbeeld van overtuiging door dichterlijke taal volgt dan een citaat van Bloem.
 - 8 Vroeger, in de premoderne tijd, was dat anders. In een in 1967 verschenen monografietje over Darwin schrijft Hillenius: ‘De vroegere geleerde, en dat geldt misschien voor medicijnmannen, priestergeleerden uit allerlei oude beschavingen, had iets van een dichter-profeet-dictator. Als een dichter een mooie zin zegt, is er geen reden tot wantrouwend onderzoek. Bij een profeet is het onderzoek tot later uitgesteld. Bij een dictator wordt het onderzoek weggedrukt. Half uit intuïtie, half uit onbegrepen of minstens onkritisch overgenomen verhalen van voorgangers werd de wetenschappelijke mening van zo’n figuur gevormd.’ (Hillenius 1967, 39; vgl. Hillenius 1968, 132) Het is ‘onzintuiglijke’ wetenschap die onder meer om die reden niet in verband mag worden gebracht met essayistiek als die van Hillenius, waarin de zintuiglijkheid immers altijd voorop blijft staan als bron van kennis. In *Tegen het vegetarisme* wijst Hillenius er in dit verband op, dat er nog steeds telkens mensen zijn (platonici, vitalisten) ‘die zeggen dat het Leven alleen met dikke, zintuigvermommende handschoenen onderzocht mag worden. Een instelling die gepaard gaat met geloof in dichterlijke en profetische uitspraken en een middeleeuwse afschuw voor critiek.’ (Hillenius 1968, 127)
 - 9 Onbevooroordeeld waarnemen en formuleren zonder verfraaiingen is ook wat hij bewondert in geschriften van de ethologen Lorenz en Tinbergen (al zijn die, voeg ik eraan toe, zeker niet vrij van wetenschappelijk jargon). Iemand als de dierpsycholoog Portielje, ‘de beroemde Portielje van Artis’, is een ‘prachtig prater, maar heeft nog nooit een mededelende zin op papier kunnen zetten. Daarentegen zijn verschillende publicaties van Konrad Lorenz en van Nico [bedoeld is: Niko] Tinbergen, die zo leeg, mechanisch mogelijk proberen te zien, van grote helderheid en een plezier om te lezen.’ (Hillenius 1968, 205) Niet alleen kunstenaars maar ook wetenschapsmensen kunnen (de laatste door training) aan het ‘gewenningsmechanisme’ in de waarneming ontkomen en primair, leeg en helder kijken. (Hillenius 1968, 203)
 - 10 Zie ook hoe hij in Hillenius 1968, 104 de ideale essayist typeert: ‘niet de vakman met vaktaal, vastgestelde voorwaardelijke reflexen, maar een soort ideale leek wiens kennis niet dient ter verfraaiing en vervalsing van mededelingen, maar in de eerste plaats ter scherping van de zintuigen, van het bewustzijn, en indirect van het kunnen formuleren van de fijnste nuances van de waargenomen plezieren en displezieren.’
 - 11 Vgl. ‘Er is niets bestendiger dan vlucht’ en: ‘leven is vastgroeien en vluchten willen’. Verder bij voorbeeld: ‘Ik breek de orde open die mij sloot’. (Hillenius 1991, 55, 264)
 - 12 Zie ook de wijze waarop hij in een gedicht de draak steekt met ‘de aestheet’. (Hillenius 1991, 208)
 - 13 In het gedicht met de Popperiaanse titel ‘Falsifieerbaar’ keert hij het beeld om en geeft hij de worm de betekenis van een organisme dat de ‘samenhang’ bederft en vernietigt: ‘geen samenhang maar wormen’. Gezien Hillenius’ eerdere reactie op Popper (zie hierboven) is hier vermoedelijk een licht satirische intentie in het spel: de stelling met betrekking tot de relatie tussen wormen en samenhang moet als niet houdbaar worden gezien.
 - 14 Vgl. de gedachte dat ‘netheid’ zijn bloei beleeft in een absoluut dode wereld. ‘De enige verande-

ring die men toestaat in de beschouwing van de wereld is een steeds verder gaande verfijning, splitting, absolutering van de bureaucratie, van de regels op elk gebied, de criteria voor kunst en goed gedrag. Hoe fijner al die zaken beschreven zijn en vastgelegd des te moeilijker wordt het om er ooit verandering in aan te brengen, in de inzichten, in de zaken zelf. Een slordig mens is in dit kristallijne licht gezien een revolutionair, een verstoorde van zekerheid, een pest aankondigende vogel, een ketter die branden moet.' (Hillenius 1996, 214) Vgl. ook het beeld van de 'slordige tuinman' in de titel van de postuum uitgegeven essaybundel waaruit ik zojuist citeerde en in het gedicht over de bossen die hun geheim hebben verloren. (Hillenius 1991, 72) Voor een aardige typering van Hillenius' vluchtige denk- en schrijfwijze, zie 't Hart 1990, 85.

- 15 Vgl. Hillenius 1966, 37.
- 16 Overigens ziet Hillenius ook wel de positieve mogelijkheden van het rijm. Rijm brengt ook een verbinding tot stand tussen woorden / zaken die tevoren onverbonden waren, en in dit soort verbanden is hij zoals hij herhaaldelijk te kennen geeft, zeer geïnteresseerd. Maar dit soort rijmverbanden hebben dikwijls iets krampachtigs. (Hillenius 1966, 48) Anderzijds: 'Er zijn geen overeenkomsten zonder reden: rijmende en allitererende woorden moeten een gemeenschappelijke basis hebben, waaruit ze door onbewust associatieve hersenwerkzaamheden worden afgeleid.' (Hillenius 1968, 106). Maar met deze opmerking doelt Hillenius eerder op in de taal aanwezige 'rijmen' (klankverwante woorden) dan op concrete dichterlijke rijmpraktijken. Het is een aspect van zijn etymologisch denken, waarover verderop meer.
- 17 Vgl. dit kleine, titelloze gedicht: 'Kijken is nooit neutraal / Zelfs leeuwen ontwijken je blik / Lang aanzien alleen als aanloop / tot vechten of vrijen'. (Hillenius 1991, 284)
- 18 'Er bestaat voor de bioloog geen rangorde van kunstenaars [...]. Wat de aestheten soms schaamteloos een slecht kunstenaar durven noemen is – mits de man een dedicated kunstenaar is – voor de bioloog een even boeiend object als wat diezelfde aestheten een groot man noemen.' (Hillenius 1972, 59) Vgl. noot 12.
- 19 Vanuit het door hem telkens weer ingenomen biologisch perspectief is de vraag of een bepaald kunstproduct goed, slecht, of beter of slechter is dan een ander object, irrelevant. Dit soort denken 'berust op een langzamerhand toch wel verlaten idee dat er een waarheid is, althans achterhaalbaar. Maatstaven bestaan niet. Kritiek is dan alleen te zien als als een poging tot dominantie, onaanvaardbaar.' En: 'Ik zie kunst op dezelfde manier als planten en dieren of daardoor afgescheiden producten.' (Hillenius 1972, 7)
- 20 Vgl. Kusters 1997, 330.
- 21 In Hillenius 1966, 26-29, vindt men enkele aannemelijke en enkele hoogst curieuze etymologische verklaringen en kanttekeningen. Over rijm en betekenisovereenkomsten: Hillenius 1968, 106-108. Zie verder bijvoorbeeld Hillenius 1969, 158-162 en 165-170.
- 22 Hillenius 1986, 85: 'Een van de redenen waarom biologen zo nijdig zijn als niet-biologen die wel eens een filosofieboekje lezen kritiek uitoefenen op hun methodiek is dat biologie veel meer dan een vak is, het is een levenshouding, in veel opzichten te vergelijken met kunst.'

Een gelijkzijdige driehoek



Nicolaas Matsier

Voor mezelf hanteer ik een driedeling die gebruik maakt van Aristoteles' aloude en handzame opsplitsing van de literatuur in epiek, lyriek en dramatiek. Maar dan net even anders: ik zie het essay als een van de drie zijden die het domein van de literatuur begrenzen. (En voor het gemak doe ik nu maar even of het toneel daar verder geen deel van uit zou maken.) Je zou ook kunnen zeggen: het verhalend proza, de lyriek, en het essay zijn de drie hoekpunten van de driehoek die literatuur is.

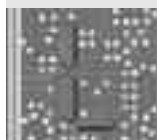
Er bestaat in mijn ogen geen hiërarchisch onderscheid tussen deze drie polen van de schone letteren. Het gaat dus, om in de geometrische vergelijking te blijven, om een gelijkzijdige driehoek. Hoe beter een tekst erin slaagt om niet alleen maar verhalend, alleen maar lyrisch, of alleen maar essayistisch te zijn, hoe meer die tekst mij bevalt – als lezer zowel als auteur. Dat neemt niet weg dat door mij hoog geachte schrijvers vrijwel altijd een zekere geprononceerdheid vertonen. Er zijn dichters die ik 'eigenlijk' toch vooral essayisten vind, in hun karakteristieke vorm van bedrijvigheid – en vice versa. Zoals er ook verhalende poëzie bestaat, en lyrisch proza.

Ik geef toe dat dit een enigszins ideaaltypische aangelegenheid is. Want meestal gaat het om combinaties van (slechts) twee van de drie elementen. (Misschien treffen we alleen bij de oude Griekse tragici en Shakespeare de stralende voorbeelden van de ongeveer even sterk aanwezige ingrediënten verhaal, vers, en idee.) En ook zijn er genoeg voortreffelijke schrijvers te vinden bij wie zich helemaal geen vermengingen voordoen. Coetzee is een pure verteller, Gorter een zuivere lyricus.

Maar goed, als het zoals ik denk toch heel vaak gaat om een combinatie van slechts twee elementen, dan zouden we daarmee in principe zes typen schrijvers (of, gerekend per afzonderlijk werk, zes typen literaire kunstwerken) kunnen onderscheiden. Ik geef een paar voorbeelden. Willem Jan Otten is voor mij allereerst een essayist (geen lyricus dus, en ook geen verhalenverteller). Maar het is in zijn poëzie dat hij er het beste in slaagt om de essayist te zijn die hij is. Valéry, omgekeerd, lijkt me belangrijker als essayist dan als dichter. Maar bij Borges aarzel ik. In zijn werk zijn de poëzie en de essayistiek communicerende vaten. Zijn beste essays (die een lyrische component hebben) en zijn beste gedichten (die een latijnse, kervende, door en door denkende inslag hebben) verhouden zich tot elkaar als rups en vlinder – maar zonder dat ik zou durven zeggen wat er dan voor wat zou moeten staan.

Wat mijzelf betreft, ten slotte. Ik vrees dat ik maar weinig verhalend talent heb, en hoop dat de naar mijn stellige overtuiging in mij sluimerende, maar vooralsnog gefrustreerde lyricus nog eens de ruimte mag krijgen boven de essayist, die ik in eigen ogen vooralsnog, en zonder overwegend bezwaar, ben.

De vuurtest van de taal:



TER BRAAK ALS ESSAYIST

Léon Hanssen

Zijn credo

Ofschoon Menno ter Braak (1902-1940) in zijn studietijd verscheidene pogingen in het korte proza heeft gedaan, begreep hij zijn identiteit als auteur vooral als essayist. Toen hem namens Roel Houwink in november 1924 het verzoek bereikte medewerker te worden van *De vrije bladen*, legde hij aan zijn bijdragen dan ook een 'algemeene beperking' op: 'voorloopig acht ik de essay daartoe de geschikte vorm'.¹ De jonge publicist voelde spoedig de behoefte zijn 'Opmerkingen over het hedendaagsch essay' in een programmatisch artikel vast te leggen. Het behoort tot de ongelukkigheden van het na Ter Braaks dood samengestelde *Verzameld werk*,² dat dit stuk daarin niet is opgenomen. Hij had het ongevraagd ingezonden voor het maandblad *Den gulden winckel*, waarin het in maart 1926 verscheen.³

Ter Braak prefereerde het essay, als 'een in alle opzichten gelukkiger, volmaakter term', boven de kritiek. 'Een essay is een onafhankelijke substantie; een critiek blijft gebonden aan het te critiseeren object'. Het essay moet zijn rechtvaardiging in zichzelf dragen. Wat is het wezenlijke kenmerk van dit genre? In de eerste alinea van zijn 'Opmerkingen' gaf Ter Braak zijn karakteristiek prijs: een essay is een 'hermaphroditisch wezen'. Aan deze opvatting zou hij altijd trouw blijven. De tweeslachtigheid zit hem in de conflicterende elementen, die in het essay in een proces van groei tot een synthetische orde komen. Als zulke elementen noemde hij creativiteit versus intellectualiteit; vrijheid versus wetenschappelijkheid; subjectiviteit versus objectiviteit. Het essay is geen reine kunst en evenmin puur denkwerk, maar is de uitdrukking van 'een onafwendbaar dualisme' dat zich weet om te zetten tot een 'nieuwe eenheid'.

In het bijvoeglijk naamwoord 'onafwendbaar' schuilt een element van fatalisme. Dat is ook precies wat Ter Braak bedoelde. Naar zijn oordeel liet de moderne tijd geen mogelijkheid meer toe voor de 'zuivere creatie' van de romantiek, noch voor de zuivere geest à la Hegel. Hij achtte het essay daarom een teken des tijds: de kunst doorziet zichzelf als schijn en raakt aan het einde van haar mogelijkheden; de geest wordt overmeesterd door emotie en verliest aan abstract oordeels-

vermogen. Maar in combinatie met elkaar vormen zij, kunst en geest, het meest geschikte instrument tot moderne, 'algemeene cultuurinterpretatie'. Het essay, besloot hij, is een vorm van proza, beproefd 'door de schifting der nuchterheid'.

Blijven we nog een moment bij dit artikel van de net 24-jarige Ter Braak staan, dan vallen nog enkele andere dingen op. Zijn misprijzende benadering van het genre van de 'kritiek' concretiseert zich in een uitval naar het fenomeen van de boekbesprekingen, die volgens hem louter tot doel hebben 'de Sint-Nicolaas-keuze te vergemakkelijken'. Tot die gediensdigheid heeft Ter Braak, die zelf uiteindelijk voor het vak van criticus heeft gekozen, zich niet willen verlagen: boekrecensies moesten voor hem altijd ook een vorm van cultuurinterpretatie zijn. Een tweede punt is het 'wezenlijk verband' dat Ter Braak tussen de essayist en zijn object veronderstelt. Hij liet dit persoonlijk-subjectieve element zelfs prevaleren boven het waarheidsverband tussen het essay en het onderwerp ervan. Een 'goed' essay begreep hij daarom als een legende, die neigt tot een verduistering van de historische kern van het onderwerp. Op het niveau van cultuurbeschouwing is deze personalistische opvatting te begrijpen als een protest tegen de vermeende mechanisering en rationalisering van de moderne maatschappij, die Ter Braak - met vele Europese intellectuelen van zijn tijd - bedreigd zag door het 'amerikanisme'. De inspiratie voor deze kritiek haalde hij vooral uit de Duitse variant van de levensfilosofie na Nietzsche, waarvan Oswald Spengler de bekendste vertegenwoordiger was. Wat van de geschiedenis overblijft, had deze school geleerd, is uiteindelijk altijd de legende.⁴

In de jaren dertig kreeg deze personalistische en levensfilosofische impuls zijn neerslag in de inleiding die Ter Braak voor het tijdschrift Forum (1932-1933) ontwierp. Daarin zou hij de wens uitspreken van de vereniging van 'vitale' figuren uit de letterkundige wereld die 'uit een verwant levensbesef schrijven'; daarin zou hij pleiten voor de 'persoonlijke vorm' van 'den geheelen', 'creatieven mensch'; daarin zou hij het streven naar objectiviteit afdoen als een uiting van levensangst. Bovendien gaf hij in deze bekende redactieverklaring uiting aan het vertrouwde anti-amerikanisme, namelijk waar hij de inrichting van de literatuur als een bedrijf ('fabriek') verwierp als een 'doelloos mechanisme', geënt op het Taylor-systeem.⁵ Het waren noties die hij reeds aan het begin van zijn essayistiek ontwikkeld had. Ten derde valt in de vroege 'Opmerkingen over het hedendaagsch essay' een eigenschap op, waardoor Ter Braak zich tot het eind toe als essayist zou onderscheiden: zijn polemische aandrift. Het artikel was namelijk een polemieek tegen H. Marsman, die eind 1925 was afgetreden als leider van De vrije bladen met het centrale argument dat er 'één ding' was waar alles voor moest wijken: 'het eigen schepende werk'.⁶ Marsman had het essay zelfs bestempeld als iets secundairs dat alleen maar afleidt. Voor Ter Braak was dit echter een drogreden: het essay behoorde juist tot het meest 'primaire' dat de Nederlandse literatuur sedert de oorlog had voortgebracht. Hij verweet Marsman in sprookjes te geloven, als deze meende dat hij zijn scheppingsdrang de vrije loop zou kunnen laten door simpelweg zijn 'bewust-

heid' uit te schakelen. Ter Braak hield de dichter voor dat hij daarmee niet alleen zijn verantwoordelijkheid uit de weg ging, maar ook hetzelfde element gevaarlijk onder druk zette waarvoor hij juist alles opzij schoof: zijn scheppingskracht. De psycholoog Ter Braak zag de aangesprokene in een creatieve crisis; de polemist Ter Braak duwde hem er als het ware in, om zijn gelijk te halen.

Het voorbeeld van Dèr Mouw

Het hoogtepunt van zijn vroege bijdragen aan *De vrije bladen*, een van zijn beste publicaties überhaupt, was Ter Braaks essay over Johan Andreas dèr Mouw.⁷ Uitgerkend dit artikel had geen polemische oorsprong, maar was geïnspireerd door Ter Braaks oom Nico van Regteren Altena, die op zijn beurt een leerling van Dèr Mouw was geweest. Van Regteren Altena stond echter kritisch ten aanzien van Dèr Mouws poëzie - hij vond haar te cerebraal -, terwijl Ter Braak het werk van de dichter-filosoof juist zeer goed kon gebruiken ter adstructie van zijn stelling over het onvermijdelijke samengaan van kunst en denken, van verbeelding en rede, in de moderniteit. Als filosoof moet Dèr Mouw geplaatst worden in de traditie van het neo-Hegelianisme, en daarin heeft Ter Braak, die zelf in deze denkrichting geschoold was, veel herkend. De bedoeling van zijn studie was dus een confrontatie van de denker met de dichter.⁸ Hij liet zien dat die twee één waren, met dien verstande dat de denker nog de rups was in zijn cocon, en de dichter de vlinder die de vrijheid had gevonden.

Elk filosofisch stelsel, meende Ter Braak, is de intellectuele vertaling van een temperament. In de 'geestdriftige koelbloedigheid' van Dèr Mouws denken bespeurde hij de passie van iemand die filosofeert uit 'levensnoodzaak'. En juist omdat Dèr Mouw filosofeerde uit levensnoodzaak, was hij terechtgekomen op het punt waartoe elk werkelijk denken leidt: de volstreckte impasse. De wereld kwam hem voor als een fantasmagorie van het bewustzijn; alles openbaarde zich aan hem in verbrokkeling en 'smartelijke gescheidenheid'. Het was wat Ter Braak noemde het 'gericht der individualiteit'. Langs de weg van de logica en de kentheorie is het 'ik' gedoemd zichzelf te isoleren en te veroordelen tot levenslange opsluiting in de cel van het bewustzijn. Dit is het lot van de denkende mens. Hoop putte Dèr Mouw uit de gedachte dat slechts wie in de afgrond gestaard heeft ook de hoogten zal kennen. Op dat cruciale moment maakte hij een complete volte face. Hij waagde een sprong naar een nieuwe fase van kind-zijn en werd een mysticus die zijn wijsheid uit de Indische veda's haalde. De dichter bereikte zijn doel in een toestand van extatische meditatie, maar zou op de aarde terugkeren omdat hij alleen daar zijn taak als dichter kon vervullen. Het is immers zijn taak de gevonden waarheid te verkondigen. De gedichten die Dèr Mouw nu in een gigantische stroom van productiviteit schreef, bracht hij tezamen onder de titel *Brahman*. Ter Braak besloot zijn essay met een apotheose:

'Brahman' geeft den mensch, zooals hij overwint: triomf roepend in een verlaten vlakte tegen den genadigen hemel.⁹

Een overwinning, al kleeft er een 'maar' aan. Omdat het de taak van de mysticus is om naar aarde terug te keren en te getuigen, en wel in woorden, zal hij toch weer overgeleverd zijn aan de betrekkelijkheid van het aardse leven. In het woord immers wordt de mystieke ervaring, die in principe vloeiend en onzegbaar is, 'vastgelegd' en daarmee ontheilgd. Wie het eeuwige en absolute wil uitdrukken in een woord, veroordeelt het daarmee tot betrekkelijkheid. Tot die tragedie was Dèr Mouw veroordeeld en daarom moest hij ook eenzaam blijven. Vandaar de verlatenheid van de vlakte waarin de mens uit zijn poëzie triomf roept. Het was een tragedie die Ter Braak, woordmens in hart en nieren, voor zichzelf als essayist in het vooruitzicht zag. Hij gebruikte Dèr Mouw aan het begin van zijn eigen loopbaan als een identificatiefiguur, met behulp van wie hij zich kon distantiëren van de schoonheids- en woordcultus van Tachtig, kritiek kon uitoefenen op het eenzijdige rationele denken, en hij het ideaal kon demonstreren van een essayistiek waarin de koele nuchterheid van de rede en de gloeiende extase van de verbeelding een verbond aangaan. De tragische component van dit verbond kwam voort uit het modernistische cultuurpessimisme en de intellectuele zelftwijfel - ja: zelfhaat -, waardoor Ter Braaks denken in deze jaren gekenmerkt werd.

Anti-amerikanisme en cultuurkritiek

De Europacentrische kritiek tegen 'Amerikaansche toestanden'¹⁰ stamde uit de negentiende eeuw. Zij richtte zich vooral tegen het daar heersende politieke systeem, dat voor inhoudsloos en corrupt werd gehouden, en tegen de Amerikaanse idealen van kapitalistisch management en functionalisering van de sociale verhoudingen. Gevreesd werd dat dit in Europa tot verzakelijking en stijlloos materialisme zou leiden. Vanuit de liberale cultuurelite werden er ideologische tegenkrachten ontwikkeld die, mede door cultuurpessimisme, het karakter van een anti-moderniseringsbeweging hadden. Ter Braaks bekendste anti-Amerika artikel verscheen in het maart-nummer van 1928 van *De vrije bladen*. De titel ervan was van een parmantigheid, die lachwekkend werkt wanneer men de context niet kent: 'Waarom ik "Amerika" afwijs'.¹¹ Ter Braak plaatste aanhalingstekens om uit te drukken dat het om de idee 'Amerika' ging, niet om het reële Amerika, dat hij immers slechts uit Hollywood-films en enkele publicaties kende.¹²

Als vertegenwoordiger van 'Europa' - de 'kaap van Azië' - voerde de auteur een krantenjongetje ten tonele, dat op het balkon van een tram in een muziekpartituur zit te neuzen. In deze 'aristocratie van het verdiept-zijn, van de afwezigheid' te midden van het stadsverkeer, groeit het bleke ventje uit tot 'een gestalte met iets prinselijks en ongenaakbaars'. 'Toen hij het balcon verliet', schrijft Ter Braak, 'zag ik, dat

hij een bochel had, de koningsmensch. Het papier, dat hij met zorg wegstopte, droeg aan de buitenzijde den titel "Serenade van Toselli". Een in muziek verzonken prins met een bochel, ziedaar hoe Ter Braak zijn geliefde Europa symboliseerde. Dat de jonge musicus om zijn les te betalen als krantenjongetje moest werken, duidt echter aan dat ook hij moest gehoorzamen aan de wetten van 'Amerika'.

Deze metaforische behandeling van cultuurkritiek is kenmerkend voor de essayist Ter Braak. De vergelijking zorgt voor aanschouwelijkheid en directheid, maar versluiert tegelijkertijd de felheid van het polemische standpunt. Een goed voorbeeld daarvan is te vinden in een bespreking van de roman van Alie van Wijhe-Smeding, *De domineesvrouw van Blankenheim*, die Ter Braak op 23 november 1930 voor het boekenprogramma van de AVRO voorlas.¹³ Voor de kennis van de literatuuropvatting van Ter Braak bevat dit - evenmin in zijn *Verzamelde werk* opgenomen - opstel een aantal interessante uitspraken. Het stuk draagt de titel 'Provincialisme en retoriek'. Een roman, meende Ter Braak, heeft tot taak dat hij de lezer 'bevrijdt', niet dat hij hem 'in een toestand van geestelijke narcose achterlaat'. 'Geen idyllische frasen, maar een heldere waarheid!' Het provincialisme en de retoriek beschouwde hij als de twee essentiële gevaren voor iedere schrijver.

Met provincialisme bedoelde hij niet dat een boek geschreven is door iemand uit de provincie. Hij bedoelde een geesteshouding: 'Het is de omschrijving van een soort culturele achterlijkheid'. Het tweede gevaar, de retoriek, definieerde hij als 'een pose, en vaak een hinderlijke pose' zoals de mensen 'die er van houden, in hun vakantie op klompen te lopen, hoewel iedereen aan hen zien kan, dat zij in het dagelijksch leven gewoon zijn aan hoge hakjes':

Dit dragen van vacantieklompen door stadsdames qualificeer ik in de litteratuur als retoriek.

De kern van een roman moest volgens Ter Braak zijn: 'een mensch, gewikkeld in de strikken van een waarachtig probleem'. Het verleden van zo'n romanfiguur zou zich moeten voordoen 'als een gruwelijk visioen of als een onwezenlijke droom, zoodat de lezer ervaart, wat het eens voor de persoon in kwestie beteekend heeft'. Precies deze facetten wilde Ter Braak als essayist in een synthese samenbrengen: het bestrijden van culturele achterlijkheid door het stellen van waarachtige problemen en het poneren van heldere waarheden, maar tegelijkertijd moesten deze inzichten getransformeerd zijn door het vuur van de verbeelding, en zich aan de lezer voordoen als een visioen. Dit ideaal van opperste luciditeit gekoppeld aan liefst gruwelijke droomachtigheid, zou Ter Braaks modernistische streven blijven tot zijn dood in 1940.

In zijn grote essay *Het carnaval der burgers* (1930), dat eigenlijk een verzameling is van zeven bij elkaar aansluitende essays, koos hij de vorm van de allegorie. Omdat hij er eens te meer van doordrongen was 'dat woorden geen sleutel geven',¹⁴ besloot hij tot deze vorm om uiting te geven aan zijn cultuurpessimisme. Er wordt in het Carnaval een mysterieuze waarheid uitgedrukt via grillige lijnen en

in symbolische, vaak archaïsche woorden. Het boek heeft daardoor iets bijbels, zoals Nietzsches *Also sprach Zarathustra* - eveneens een lange allegorie - iets bijbels heeft. Het merkwaardige effect van de gelijkenis is dat ze voortdurend terugverwijst naar het mysterie, waarover ze duidelijkheid pretendeert te verschaffen. Het mysterie blijft daardoor in wezen intact en wordt niet volledig onthuld of opgelost. Het carnaval der burgers is tot de laatste regel een duister, maar voor wie zich de moeite getroost ook fascinerend boek.¹⁵ Het cultuurpessimisme zit hem in de obsessionele aandacht voor het kwade, lelijke en valse in de burgerlijke cultuur. Op bijna systematische wijze onderzocht Ter Braak het tegenbeeld van de idealen van de Verlichting.

Ter Braak baseerde zich op Thomas Mann, die in *Der Zauberberg* (1924) geschreven had dat er naar het leven twee wegen leiden: de ene is de gewone, directe en brave - dus de 'veilige' weg; de andere is de 'hachelijke' weg die via de dood leidt en door Mann bestempeld wordt als de geniale weg.¹⁶ Voor die tweede weg koos Ter Braak in zijn boek. Het was vooral de onopgeloste tegenstelling tussen twee figuren uit *Der Zauberberg*, Settembrini en Naphta, die hem tot de antithese burger-dichter inspireerde. Ook was hij schatplichtig aan Carry van Bruggens Prometheus, met de tegenstelling tussen levensdrift en doodsdrift. Pas de kennis-making met Nietzsche in 1931 zou de indruk die deze boeken op hem gemaakt hadden, naar de achtergrond dringen. In zijn begrip 'carnavalsmoraal' probeerde Ter Braak de scherpste intellectualiteit en de diepste mystiek met elkaar te verenigen: Settembrini met Naphta. 'Carnavalsmoraal' wil zeggen dat de essayist ieder moment klaar moet zijn om het scherpste oordeel te geven, maar ook ieder moment bereid moet zijn dat oordeel weer in te trekken vanwege de betrekkelijkheid ervan. Dit is alleen maar mogelijk op grond van het geloof dat de volstreckte scherpste van oordeel en de volstreckte relativiteit daarvan elkaar kunnen aanvullen. Wat Ter Braak als hoogste 'carnavalsmoraal' voor ogen stond was daarom zoveel als een 'intellectualistische mystiek'.¹⁷ Het Carnaval der burgers moest een schitterende proeve daarvan zijn.

Nieuwe Zakelijkheid en de kunst van het veinzen

Als verantwoordelijk redacteur voor de afdeling essayistiek van het letterkundig jaarboek *Erts* 1930, zette Ter Braak zijn ideeën omtrent het genre op schrift in een introducerend artikel: 'Het essay als litteraire vorm'. (Gek genoeg heeft ook dit stuk het Verzameld werk niet gehaald.) Opvallend is hoe hij daarin, onmiddellijk na de expressieve ontlading van het Carnaval, een nieuw register opentrekt en een beeld uit de Nieuwe Zakelijkheid gebruikt om het genre te karakteriseren. Het essay meende hij nu, blijft altijd gebonden aan de eenvoudige vorm van de 'koele uiteenzetting': 'Het stamt regelrecht uit het zakenleven, want het is zakelijk, en, als het goed is, nòddzakelijk'. Ter Braak gebruikte in dit verband de term 'ambtelijk

bericht'. Maar ook nu betoogde hij dat dit bericht een verandering - 'veredeling - ondergaat in de handen van de essayist. Door deze verandering, waarschuwde hij, kan de eigenlijke mededeling zelfs 'onmededeelzaam' worden voor wie niet met fijne oren luistert. De stilistische component maakt het essay pas tot een 'gecompliceerde vorm van litteraire kunst'. Ter Braak vestigde in dit verband de aandacht op twee auteurs van een vorige generatie, Huizinga (Herfsttij der middeleeuwen) en Van Deyssel: hun essayistiek blijft boeien door de stijl, ook waar de inhoud ervan dat misschien niet meer vermag.

Ter Braaks opvatting van het essay als de presentatie van een zakelijke boodschap, die door de 'intieme, genuanceerde' stijl van de schrijver is getransformeerd tot onmededeelzaamheid toe, wijkt op het eerste oog niet af van zijn exposé uit 1926. Maar de nieuw zakelijke beeldspraak waarmee de schrijver in het latere opstel in feite als een zakenman wordt gepresenteerd, duidt op een belangrijke ideologische wending die Ter Braak omstreeks 1930 maakte. Verschillende omstandigheden, zoals de economische crisis van eind 1929, het aanbreken van een leeftijd waarop hij zich maatschappelijk moest settelen, de opkomst van politiek extremisme, een conservatiever wordend kunstklimaat, en het inzicht dat de gemassificeerde samenleving naar Amerikaanse snit wellicht onvermijdelijk was, deden Ter Braak kiezen voor een nieuw zakelijke opstelling, waarin de onthechte persoonlijkheid leeft en kunst bedrijft volgens een code van gewoonheid. De mens geldt in deze strategie als een kunstmatig wezen dat de bescherming van een pantser van conventionaliteit nodig heeft om in de cultuur te kunnen overleven. Tegelijkertijd wordt die cultuur als slechts een schimmig maskerspel opgevat. De Nieuwe Zakelijkheid met zijn machiavellistische gedragsleer van verstandig veinzen en bewuste manipulatie verschafte de ideologie voor deze aanpassing.¹⁸

Een in de Ter Braak-literatuur nauwelijks opgemerkte monografie van Materman heeft in verband hiermee de these opgeworpen van het 'dramaturgische perspectief' dat Ter Braak koos om als schrijver in de samenleving van de jaren dertig te kunnen functioneren. Voorwaarde om dat perspectief te gebruiken was een Shakespeareaanse opvatting van de wereld als een schouwtoneel: 'de gansche wereld is tooneel, en alle vrouwen en mannen zijn slechts spelers'.¹⁹ Deze dramaturgische levensvisie werd via Nietzsche overgebracht naar de nieuw zakelijke cultuur van de jaren dertig.²⁰ Had de kluizenaar van Sils-Maria de kunst van het veinzen ('Verstellung') niet aanbevolen als een noodzakelijkheid, een plicht zowaar, in het verkeer tussen mensen? Had hij niet gezegd dat de toename van het veinzen op een hogere rangorde van het leven duidt? Tussen schijn en werkelijkheid, tussen cynisme en oprechtheid, bestonden binnen dit perspectief geen vaststaande grenzen meer. Keiharde feiten veranderden in 'onwerkelijke tooneelverwikkelingen' en werden als zodanig hanteerbaar: 'het is maar tooneel'.²¹ De koele afstandelijkheid die het dramaturgische perspectief met zich meebracht, stond haaks op het betrokken moralisme van de humanistische traditie waardoor Het carnaval der burgers nog

gekenmerkt werd. De dominee in Ter Braak nam voorgoed afscheid en werd een strategische speler.

Wat betekende dit voor de essayist Ter Braak, die in de loop van 1933 benoemd was tot redacteur kunst en letteren aan de Haagse krant *Het vaderland*? Hij nam zich voor dat hij de krant voortaan alleen maar als uitlaatklep van zijn 'vulgaire bijgedachten' zou gebruiken, terwijl hij het wezenlijke voor zichzelf zou houden. Hij beschouwde de krant als een onvermijdelijke vorm van vulgariseren van de cultuur; een typisch residu van een elitaire cultuuropvatting. Elke dag zag hij zich voor het dilemma geplaatst: '...hoe vind ik een geheimschrift, dat niets verraadst en toch geen "onwaarheid" spreekt!' ²² Journalisten beschouwde hij als tweederangs mensen die hun baan als een voorwendsel gebruiken om geen talent te hoeven demonstreren en carrière te maken. Uit zulke uitspraken valt te concluderen dat de journalist Ter Braak zich als een kameleon gedragen heeft. Hij koos voor een dubbelrol, waarbij hij het aan de lezers overliet om de sleutel te vinden tot het geheimschrift dat hij hanteerde. Dit 'dramaturgische perspectief' blijkt uit de volgende persoonlijke aantekening:

Als journalist schrijf ik voor een publiek van bourgeois, zonder het gevoel, dat ik mijzelf ontrouw wordt. Macchiavellisme, tactiek, schrijven voor een bepaalde 'laag'. Geheimtaal. ²³

Een voorbeeld van deze geheimtaal-situatie was dat hij door de krantenleiding was 'gedrongen' de titel Gobineau vraagt belangstelling te vervangen in de objectiever ogende kop *Belangstelling voor Gobineau*, aan welk verzoek hij na enig tegensputteren voldeed. ²⁴ Deze kameleontische houding leverde Ter Braak veel kritiek op van E. du Perron, met wie hem sedert eind 1930 een hechte vriendschap verbond. Du Perron loochende de mogelijkheid om vrijheid te bewaren in een situatie van gebondenheid: 'Er is vrijheid of geen vrijheid; de vrijheid die je nodig zou hebben om te schrijven voor jou en mij heb je bij iedere krant in Holland ten eenenmale niet'. ²⁵ Daarmee veroordeelde hij de journalistiek als een corrumperend medium voor de ware essayist. Ter Braak verdedigde zich met een beroep op, ja identificatie met Nietzsche. Hij meende dat hij in staat moest kunnen zijn 'de eenzaamheid van Nietzsche tusschen de krantenphrasen te vinden'. Zelfs draaide hij de identificatie om door Nietzsche achter een typemachine aan de Parkstraat te projecteren, waar de burelen van *Het vaderland* gevestigd waren: 'Ik ben er volstrekt niet zeker van, dat Nietzsche geen goed redacteur van 'Het Vad.' zou zijn geweest, als hij een betere gezondheid had gehad'. ²⁶

Dit beroep op Nietzsche moet voor Ter Braak veel gewicht hebben gehad, omdat juist Nietzsche de *trait-d'union* geweest was die het hem mogelijk had gemaakt over te schakelen van de Duitse diepzinnigheid uit zijn eigen Bildungszeit naar de Franse *légèreté* die Du Perron eigen was. De vriendschap met Du Perron en de 'ontmoeting' met Nietzsche vallen in Ter Braaks levensverhaal nagenoeg samen. Nietzsche zelf had een dergelijke omschakeling ook gemaakt, toen hij na

zijn romantisch pessimistische Schopenhauer-periode de Franse moralisten uit de zestiende en zeventiende eeuw ontdekte en hij in de 'zuidelijke' muziek van Bizet de perfecte tegenhanger van de de 'zwarte en trage' Wagner vond. Uit de titel die Ter Braak in 1935 voor een bibliothele uitgave van zijn essays koos: Het tweede gezicht, blijkt hoezeer het besef van het toneelmatige karakter van het bestaan zich bij hem had vastgezet. Hij was bezeten geraakt van dubbele bodems, van goochelarij, persoonsverwisseling en dramaturgie. Zelf definieerde hij de bundel als een typisch product van zijn Forum-tijd en bestempelde de polemieken als de grondtoon ervan, trouwens van zijn gehele oeuvre.²⁷ Hij had kunnen wijzen op de lange, klassieke traditie van de cultuur van het tweede oog, die terugvoert tot Plato.

De kern daarvan is dat een denker nooit moet vertrouwen op wat het eerste oog waarneemt, maar dat hij de wereld van vanzelfsprekendheden moet verlaten en een weg moet afleggen tot waar het volle licht op de dingen valt. Hij moet zijn grot durven verlaten. Pas dan zal hij op kritische en gezuiverde wijze zien, wat het onkritische eerste oog niet vermocht te zien. Ter Braaks obsessie met schaduwen kwam neer op het zoeken naar een lichtglimp die helderheid bracht, maar tegelijk een nieuwe diepe schaduw wierp. 'Licht, schaduw, licht, schaduw: raden, verkeerd geraden...' ²⁸ Maar hij gaf niet op en wilde desnoods de weg afleggen tot het derde, vierde, ja tiende gezicht aan toe. De dingen en de mensen moesten hun definitieve helderheid krijgen, moesten 'ontcijferd' worden met een woede die lezen heet. Schaduw, licht, schaduw: raden, verkeerd geraden... Was het een wonder dat verscheidene critici Ter Braak voorhielden dat wie zich te hartstochtelijk in schaduwen begeeft en naar tweede gezichten jaagt, gemakkelijk het slachtoffer van zijn eigen hallucinaties wordt? De jezuïet J. van Heugten zag een tragedie voor Ter Braak in het verschiet: niet de Nederlandse Nietzsche worden, maar de Nederlandse Iwan Karamazow, de door de duivel bezochte nachtmerrie-man.²⁹

Een tweekoppig monster

Het was niet alleen de inhoud van Nietzsches gedachtegoed die Ter Braak inspireerde, ook de vorm ervan, de aforistische manier van denken. Ter Braak sprak zelfs van een specifieke techniek van denken:

Men heeft, om zich aphoristisch te kunnen uitdrukken, een zeldzame precisie nodig van 'gedachtentechniek', wie 'à peu près' met zijn gedachten omgaat, moet zich liever niet aan aphorismen wagen. Maar behalve precisie is ook een buitengewone elasticiteit noodzakelijk. Telkens moet de schrijver van aphorismen weer volkomen 'nieuw' zijn, als hij begint na pas geëindigd te zijn; zijn vorm dwingt hem ieder oogenblik zijn schepen achter zich te verbranden en als Aphrodite uit het schuim der golven herboren te worden, alsof hij nog nooit eerder in dien vorm had geleefd.

Omdat deze stijl zulke hoge eisen stelt, verveelt hij bij misbruik als geen andere stijl en verworden de gedachtenkristallen tot kwinkslagen of eigenwijsheden. Alleen Nietzsche en Stendhal hadden hem als aforisten nooit teleurgesteld; de onuitputtelijkheid van hun motieven triomfeerde over de technische beperkingen van het genre.³⁰

De aforistische denkwijze maakte voor Ter Braak deel uit van zijn 'afscheid van domineesland'. In Nederland was de beschouwelijke uitdrukkingwijze eeuwenlang gevormd door de preek. Het kenmerk van de preek is het gedurig omwentelen van één waarheid, tot die van alle kanten belicht is. Het preken duurt altijd lang en biedt bovendien een duurzame moraal. Is de preek de uitingvorm van een betogende cultuur, het aforisme komt voort uit een converserende cultuur. In het eerste geval - Nederland - wil de spreker zijn toehoorder door grof geschut overtuigen en hem optrekken of neerduwen tot zijn eigen standpunt. Hij richt zich in het betoog tot personen die hij in principe als niet van gelijke kwaliteit beschouwt. Daartegenover staat de converserende cultuur, waarbij te denken valt aan de door Ter Braak (en Nietzsche) vaak geprezen Franse hofcultuur uit de zeventiende eeuw.

De hoveling beschouwt een flitsende conversatie als een onderdeel van een aristocratische manier van optreden; de gesprekstoon, die het nadrukkelijke van het betoog versmaadt, veronderstelt, dat de gesprekspartner van gelijke kwaliteit is, zoodat het begrijpen van elkanders gezindheid door een minimum aan woordcontact tot stand kan worden gebracht.³¹

Hier bracht Ter Braak zijn eigen ideaal onder woorden: de aforismen-schrijver is een stijlvolle persoonlijkheid uit een stijlvolle cultuur, die er genoeg in schept op elegante en spontane wijze vorm te geven aan de diepzinnigste problemen, maar die geen behoefte voelt zijn gesprekspartner van zijn gelijk te overtuigen. Gelijkheid van niveau maakt onverschillig voor verschil van meningen: men wil elkaar begrijpen, niet overtuigen. Het knellende probleem voor Ter Braak was alleen dat hij niet in het Italië van de renaissancevorsten of het Frankrijk van Lodewijk XIV leefde, maar in het Holland van Colijn en dat hijzelf in een typische preekcultuur was opgegroeid. Het aforisme was zijn ideaal, de preek zijn realiteit, ook in zijn eigen schrijven.

Ter Braak hield bijzonder van Nietzsches neiging zich in paradoxen uit te drukken, omdat de paradox, de eenheid van onopgeloste tegendelen, meer wijsheid levert dan de perfecte sluitrede.³² De oude Grieken die behagen schepten in het construeren van dilemma's, verbeeldden deze lust in het mythische dier Amphisbaena, een reptiel dat op de plaats van zijn staart ook een kop had en in twee richtingen tegelijk liep. Het zou ook het totemdier van Nietzsche en Ter Braak kunnen heten, maar waar de schepping van het tweekoppig monster voor de Grieken nog een spel was, was het voor de Duitse filosoof en de Nederlandse schrijver in het moderne tijdsgewricht bloedige ernst geworden. En juist omdat dit spel bloedige

ernst was, schiepen Nietzsche en Ter Braak een tweekoppig monster: want de andere kop van het beest was die van de vrolijkheid.³³ Een paradox, ernst en luim in één. De paradox is een constante term in zijn wisselende woordconstructies - sommigen zeggen zelfs: de enige.³⁴ In zijn laatste grote essay *Van oude en nieuwe Christenen* uit 1937 zou hij schrijven:

De verleiding om een definitie, een begrip, onmiddellijk naar het tegendeel van de oorspronkelijke waarde over te halen, wordt een hartstocht, die mij nochtans geen manie lijkt.³⁵

In wezen was dit niets anders dan een herhaling van de waarheid van *Het carnaval der burgers* zeven jaar eerder, waarvan de 'laatste conclusie' moet zijn, 'dat zij haar gevolgtrekkingen maakt om ze morgen te herroepen, niet uit beschaamdheid, maar met trots'.³⁶ De paradox was dus de motor achter Ter Braaks denken. Maar het koppige geloof aan de paradox kan een auteur onbereikbaar maken. Ter Braaks woorden kregen voor veel lezers het karakter van goochelmateriaal - ze werden steeds weer tegen zichzelf en elkaar uitgespeeld door iemand die aan woorden verslaafd was geraakt, en aan het eigen pathos. Zijn jongleren met de paradox moet echter in de traditie van taalcritici als Kierkegaard, Nietzsche en Wittgenstein geplaatst worden.³⁷ Het doel van deze denkers was niet de paradox als zodanig. Het paradoxale, schreef Ter Braak in een van zijn *Propria cures*-stukken op een moment dat hij zelfs nog geen kennis van Nietzsche genomen had, heeft alleen dan waarde, 'wanneer het zoo vlijmend, zoo onmeedoogend, zoo... paradoxaal is, dat het de illusie van zijn tegendeel opwekt. Wanneer dit niet bereikt wordt, belanden wij bij de klucht'.³⁸ Een denker die alles oplost in relativiteit, is niets anders dan een 'dogmaticus van de taaiste soort'.³⁹

Ter Braaks kritiek op de taal gaat uit van de waarneming dat mensen in wezen langs elkaar heen praten. De dagelijkse omgangstaal en de taal van de filosofie zijn slechts in staat tot een metaforische beschrijving van de werkelijkheid. Taalkritiek kan alleen worden ondernomen in woorden en komt voort uit tegenstrijdigheid. Wie werkelijk iets wil zeggen, is praktisch gedwongen tot een heilig stilzwijgen. Maar wie zwijgt, legt zich neer bij een onvolkomenheid. De mens zou zich dan laten verstikken door de ratio. De taak van de denker is niet het opbouwen van een reeks doctrines, maar juist het voortdurend op de hoede zijn daarvoor. Want het spontane menselijk gevoel, de 'levensintensiteit', is niet toegankelijk voor de rede. Woorden schieten letterlijk tekort. De subjectieve waarheid kan alleen indirect worden aangeduid, langs de weg van ironie, satire, komedie en allegorie. Met deze vormen van communicatie kan een schrijver bewerkstelligen wat door middel van speculatieve argumenten niet lukt: iemand in een zodanige positie brengen dat hij moet kiezen - voor zijn subjectieve waarheid. Een echte denker is dus een polemist, die ruimte schept voor nieuwe keuzemomenten van mensen om hun leven te veranderen. Hij bedient zich van paradoxen, omdat alleen paradoxen in staat zijn de hogere soort van waarheid te bereiken die voorbij de rede ligt en die leven en den-

ken weer tot een eenheid brengt. Ter Braak zocht daarvoor naar de laatste consequentie van het woord als zodanig:

Wie al redeneerend de woorden tot het uiterste drijft, komt op een gegeven oogenblik tot de ontdekking, dat ieder begrip omslaat in zijn tegendeel: 'zijn' en 'niet-zijn', 'waarheid' en 'onwaarheid', al deze woorden houden op tegenstellingen te zijn.⁴⁰

Op dat moment slaan de woorden stuk op hun betekenissen en gaat de autoriteit van het begrip in vlammen op. De mens ontdekt dat de wereld zich niet in een grammaticaal systeem laat vangen, en als een kind moet hij zich oriënteren in een nieuwe werkelijkheid, voorbij de woorden en de rede. Verscheidene postmoderne denkers zouden in navolging van Nietzsche tot een vergelijkbare argumentatie komen. Ter Braaks tragedie was echter dat hij geen uitweg vond uit de puinhopen die dit begripsmatige brandstichten tot gevolg had. Bovendien trok de hopeloze politieke en culturele situatie van Europa na 1933 een wissel op zijn psychische gezondheid. Onder druk van steeds ernstiger depressies besloot hij aan het eind van de jaren dertig dat zijn tijd als polemist en essayist voorbij was. Jongeren, hij dacht vooral aan H.A. Gomperts, moesten zijn taak overnemen. Hij smeedde plannen voor een roman die een Hollandse versie van De demonen moest worden. Wat hij in gedachte had was niets minder dan een 'verantwoording voor den dood'.⁴¹ Het boek moest een grandioze en tragische zedenschets van zijn tijd worden; Ter Braak wilde alles erin onderbrengen wat hij aan levenservaring en wijsheid had verzameld. De bevrijding van de geest door de kunst, zoals eens Dèr Mouw had mogen beleven, was hem niet vergund: de inval van de Duitse troepen op 10 mei 1940 impliceerde het einde van Ter Braaks leven.

Ter Braak na de oorlog

Voor de sterke waardering en invloed van Ter Braak als essayist na de Tweede Wereldoorlog was een aantal factoren van belang. Hij had een hanteerbare literaturopvatting ontwikkeld - namelijk 'dat de persoonlijkheid het eerste en laatste criterium is bij de beoordeling van den kunstenaar'⁴² -, met daarbij behorend een originele set van trefwoorden. Zijn polemische instelling kreeg in de naoorlogse, sterk tot moraliserend geneigde, Nederlandse cultuur een voorbeeldfunctie, temeer daar hij door zijn zelfmoord de indruk had gewekt zijn persoonlijke waarheid te hebben verdedigd met zijn eigen leven. Een betere legitimatie voor zijn gelijk had hij niet kunnen geven. Ook gaf hij in zijn essays een nieuwe basis voor het levensbeschouwelijke principe dat in de Nederlandse essayistiek tot op heden domineert. Ter Braak had namelijk de gewoonte om in zijn kritieken het bijzondere aan het algemene te verbinden, waarbij hij het primaat gaf aan het laatste: hij begon zijn kritieken traditiegetrouw met een lange, algemene culturele beschou-

wing, om vervolgens het werk aan de daarin ontwikkelde these te toetsen. Met zijn beweeglijke, goochelachtige manier van redeneren, waarmee hij met de ene hand gaf wat hij met de andere hand weer terugnam, ontwikkelde hij een model dat in de Nederlandse debatacultuur voortreffelijk bleek te kunnen functioneren. Voorts wist hij een reeks van reputaties te vestigen (bekende voorbeelden zijn Carry van Bruggen en Willem Elsschot)⁴³ en te breken, waardoor de literaire canon in niet onbelangrijke mate gewijzigd is. Om deze canon opnieuw te definiëren, moest men sindsdien te rade gaan bij Ter Braak. In weerwil van de nogal geprivilegieerd lijkende houding van Ter Braak in de Nederlandse letterkunde van zijn tijd, blijkt aan zijn optreden bij nader inzien een literatuurpolitiek plan ten grondslag te hebben gelegen. Hij wist verscheidene jongere critici en intellectuelen om zich heen te verzamelen en te beïnvloeden, die na de oorlog strategische posities in het Nederlandse culturele, wetenschappelijke en politieke leven zouden bekleden.

Een goed voorbeeld daarvan is H.A. Gomperts, die praktisch onmiddellijk na de oorlog een campagne begon om misverstanden omtrent Ter Braak uit de wereld te helpen. Wat Ter Braak duidelijk wilde maken, liet zich naar mening van deze criticus eigenlijk niet bewijzen: men moest het horen. Gomperts doelde op de 'poëtische gevoeligheid' van Ter Braak. Zelden had iemand in Nederland zo geschreven als juist deze figuur, die ten onrechte voor een arrogante negativist was versleten. Gomperts sprak over Ter Braak op een toon waarmee hij diens 'poëtische gevoeligheid' leek te willen evoceren, zoniet imiteren:

Het is de poëzie van het essay, de poëzie van een formulering, die hangt in zijn tegendeel, hangt in het evenwicht van zijn ernst en zijn humor, het is de poëzie van de intelligentie, die lichamelijk is geworden, die ademt en beweegt. Het essayistische proza van ter Braak is als een geheimzinnige muziek, waarvan men niet kan nagaan, hoe zij tot stand is gekomen; omdat zij verbijstert door haar heldere eenvoud, die nergens banaal wordt; door haar logica, die ver blijft van de wiskunde; die voor de hand schijnt te liggen en toch door niemand anders kon zijn bedacht.⁴⁴

Bij verschillende gelegenheden bewees Gomperts zijn schatplichtigheid aan Ter Braak. Hij zag in hem een vereniging van twee grote voorlopers in de Nederlandse letteren: waar Ter Braak van oorsprong eigenlijk een Busken Huet was, groeide hij in en dankzij zijn strijd tegen het nationaal-socialisme uit tot een politiserende Multatuli. Toen Gomperts in 1965 benoemd werd tot hoogleraar in de moderne letterkunde te Leiden - de stoel die eens de door Ter Braak bewonderde Albert Verwey bezet had -, kreeg de Forumiaanse literatuuropvatting ook vaste voet in de academische wereld.

Een beroep op Ter Braak bleef decennia lang een bewijs van goede smaak, als een onderlinge code van de culturele elite. Culturele processen van waardering en reputatie-opbouw hoeven echter niet per definitie gebaseerd te zijn op kennisname van het oorspronkelijke werk van een auteur, zeker in Nederland niet, waar een

schrijver na een halve eeuw meestal voor onleesbaar en verouderd doorgaat. Ter Braak trof postuum hetzelfde lot dat hem tijdens zijn leven ten deel was gevallen: dat hij vaker genoemd en aangehaald werd dan werkelijk gelezen. In een klimaat van politiek correct denken sloeg de communis opinio de afgelopen jaren door ten ongunste van Ter Braak, vaak op grond van dezelfde argumenten waarmee de desbetreffende critici op een eerder tijdstip nog driftig de 'actualiteit' van zijn essayistiek hadden gedemonstreerd.⁴⁵ De literaire roem kent een wonderlijk selectief geheugen. Nu Ter Braak definitief naar de literatuurgeschiedenis verwezen lijkt, dient de mogelijkheid zich aan zijn plaats als essayist opnieuw te bepalen.

Literatuur

- Bertram. Ernst** [1965], Nietzsche. Versuch einer Mythologie (Bonn ⁸1965 [¹1918]).
- Braak. Menno ter** [1926], 'Opmerkingen over het hedendaagsch essay', Den gulden winckel 25 (1926) 3 (maart) 55-56.
- Braak. Menno ter** [1930], 'Het essay als litteraire vorm', in: Letterkundig jaarboek Erts 1930. Verzen, proza, drama, essay. Samengesteld door D.A.M. Binnendijk, Menno ter Braak, C.J. Kelk, Lou Lichtveld en Henrik Scholte (Amsterdam 1930) 141-143.
- Braak. Menno ter** [1931], Afscheid van domineesland (Brussel 1931).
- Braak. Menno ter** [1932], E. du Perron, Maurice Roelants, 'Ter inleiding', Forum 1 (1932-1933) 1, 1-3.
- Braak. Menno ter** [1934a], Het carnaval der burgers. Een gelijkenis in gelijkenissen (Rotterdam ²1934).
- Braak. Menno ter** [1934b], Politicus zonder partij (Rotterdam 1934).
- Braak. Menno ter** [1935], Het tweede gezicht ('s-Gravenhage 1935).
- Braak. Menno ter** [1937], Van oude en nieuwe Christenen (Rotterdam 1937).
- Braak. Menno ter, E. du Perron** [1962-1967], Briefwisseling 1930-1940. H. van Galen Last ed. (4 dl. Amsterdam 1962-1967).
- Braak. Menno ter** [1978], De Propria Curesartikelen 1923-1925. Met een inleiding door Carel Peeters ('s-Gravenhage: Bzztôh, 1978).
- Braak. Menno ter** [1980], Verzameld werk [afgekort: Vw]. M. van Crevel, H.A. Gomperts, G.H. 's-Gravesande eds. (7 dln. Amsterdam: G.A. van Oorschot, 1949-1951, ²1980).
- Dijk. Nel van** [1994], De politiek van de literatuurkritiek. De reputatie-opbouw van Menno ter Braak in de Nederlandse letteren (Delft 1994).
- Goedegebuure. Jaap** [1980], 'De actualiteit van Ter Braak', De volkskrant, 18 november 1980.
- Goedegebuure. Jaap** [2000], 'Een kwestie van smaak en tactiek. Over de strategie van Menno ter Braak als intellectueel', Nexus 2000 (28), 87-97.
- Gomperts. H.A.** [1960], Jagen om te leven (Amsterdam ²1960 [¹1949]).
- Gomperts. H.A.**, Een kern van waarheid (Amsterdam 2000).
- Hanssen. Léon** [2000], Want alle verlies is winst. Menno ter Braak 1902-1930 (Amsterdam 2000).
- Hanssen. Léon** [2001], Sterven als een polemist. Menno ter Braak 1930-1940 (Amsterdam 2001).
- Huizinga. J.** [1991], Briefwisseling 1934-1945. Léon Hanssen, W.E. Krul, Anton van der Lem eds. (Utrecht, Antwerpen 1991).

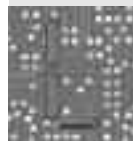
- Janik. Allan, Stephen Toulmin** [1976], *Het Wenen van Wittgenstein*. Vertaling Hans W. Bakx en Paul de Bruin (Meppel, Amsterdam 1976).
- Marsman. H.** [1939], *Menno ter Braak. Een studie* (Amsterdam 1939).
- Materman. Barry** [1986], *Menno ter Braak en het dramaturgisch perspectief. Een literatuur-sociologische beschouwing* (Amsterdam 1986).
- Lethen. Helmut** [1994], *Verhaltenslehre der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen* (Frankfurt am Main 1994).
- Mann. Thomas**, *De toverberg. Roman*. Vertaald door Pé Hawinkels (Amsterdam 1980).
- Nieuwstadt. Michel van** [1997], *De verschrikkingen van het denken. Over Menno ter Braak* (Groningen 1997).
- Poll. K.L.** [1980], 'Wie anderen bespreekt, bespreekt zichzelf', *NRC Handelsblad*, 19 september 1980
- Sloterdijk. Peter** [1986], *Der Denker auf der Bühne. Nietzsches Materialismus* (Frankfurt am Main 1986).

Noten

- 1 Roel Houwink aan Scissor [= pseudoniem van Menno ter Braak als medewerker aan het studentenblad *Propria Cures*], 2 november 1924; Menno ter Braak aan Roel Houwink, 6 november 1924 ('s-Gravenhage, Letterkundig Museum).
- 2 Ter Braak [1980].
- 3 Menno ter Braak aan J. Greshoff, 1 februari 1926 (Letterkundig Museum).
- 4 Bertram [1965] 9.
- 5 Ter Braak [1932]. Dit programmatische stuk was van de hand van Ter Braak. De Amerikaanse ingenieur F.W. Taylor was de grondlegger van de rationalisatie- en efficiency-gedachte.
- 6 H. Marsman, 'De tweesprong', *De vrije bladen* 2 (1925) 12 (december) 321-323.
- 7 Menno ter Braak, 'Over Adwaita', *De vrije bladen* 2 (1925) 11 (november) 299-311, 12 (december) 327-338; opgenomen onder de titel 'Dat ben jij' in: Ter Braak [1931] 105-148 (*Vw I*, 219-243).
- 8 Verg. Menno ter Braak aan Victor E. van Vriesland, 30 juni 1925 (Letterkundig Museum); Van Vriesland was een pupil van Dèr Mouw en beheerder van diens schriftelijke nalatenschap.
- 9 Ter Braak [1931] 148 (*Vw I*, 243).
- 10 A.R. Arntzenius, 'Amerikaansche toestanden', n.a.v. James Bryce, *The American Commonwealth* (Londen: Macmillan and Co., 1888), *De gids* 55 (1891) I, 30-75, 242-292; de rechtsgeleerde Arntzenius was griffier van de Tweede Kamer.
- 11 Menno ter Braak, 'Waarom ik "Amerika" afwijs', *De vrije bladen* 5 (1928) 3 (maart) 72-83; opgenomen in: Ter Braak [1931] 169-185 (*Vw I*, 355-264).
- 12 J. Huizinga, *Amerika levend en denkend. Losse opmerkingen* (Haarlem 1927); L.M.G. Arntzenius, *Amerikaansche kunstindrukken* (Amsterdam 1927).
- 13 Menno ter Braak, 'Alie van Wijhe-Smeding. Provincialisme en retoriek' ('Radiorede, uitgesproken voor de AVRO op 23. Nov. 1930'), *De stem* 11 (1931) 1 (januari) 62-75 (niet in *Vw*).
- 14 Ter Braak [1934a] 171 (*Vw I*, 115).
- 15 Verg. Van Nieuwstadt [1997].

- 16 Thomas Mann [1980] 774. Ter Braak heeft dit fragment uit *Der Zauberberg* overgeschreven in zijn agenda van 1929 (Letterkundig Museum).
- 17 Ter Braak [1934a] 205-206 (*Vw* I, 137-138).
- 18 Verg. Lethen [1994].
- 19 Verg. Ter Braak [1980] IV, 774-776.
- 20 Verg. Sloterdijk [1986].
- 21 Verg. Ter Braak [1934b] 265 (*Vw* III, 175).
- 22 Ter Braak, Du Perron [1962-1967] II, 254-255.
- 23 Menno ter Braak, 'Notities voor V.[an] O.[oude] en N.[ieuwe] Chr.[istenen]' (Letterkundig Museum).
- 24 N.N. [= Menno ter Braak], 'Belangstelling voor Gobineau. Zijn verhouding tot het rassenvraagstuk. Speciaal nummer der "Nouvelle Revue Française"', *Het vaderland*, 13 februari 1934 (niet in *Vw*).
- 25 Ter Braak, Du Perron [1962-1967] II, 257-258.
- 26 Menno ter Braak, 'Notities voor V.[an] O.[oude] en N.[ieuwe] Chr.[istenen]'; verg. Ter Braak, Du Perron [1962-1967] II, 285, 289-292.
- 27 Ter Braak, Du Perron [1962-1967] III, 232.
- 28 Menno ter Braak, 'Een studie in schaduw'; opgenomen in: Ter Braak [1935] 1-20; 9 (*Vw* III, 386-399; 392).
- 29 J.v.H., in: *Boekenschouw* 29 (1935-1936) 145-150.
- 30 M.t.B., 'Het schrijven van aphorismen. Tusschen Flaubert en Nietzsche', n.a.v. Reinier van Gendren Stort, *Sprokkelingen* (Leiden 1935), *Het vaderland*, 7 december 1935 (niet in *Vw*).
- 31 Ter Braak [1980] VI, 415-421.
- 32 Ter Braak [1980] IV, 311-316.
- 33 Albert Helman, 'Het tweekoppig monster', n.a.v. Menno ter Braak, *Hampton Court* (Rotterdam 1931), *De groene Amsterdammer*, 24 oktober 1931; Menno ter Braak aan J. Huizinga, 2 augustus 1935, in: Huizinga [1991] 82-84.
- 34 Poll [1980].
- 35 Ter Braak [1937] 50 (*Vw* III, 224).
- 36 Marsman [1939] 37, interpreteert deze passage uit *Het carnaval der burgers* als een bewijs voor de verwachtingloosheid van Ter Braak ten aanzien van de 'toekomst der menschheid'.
- 37 Verg. Janik, Toulmin [1976].
- 38 Ter Braak [1978] 156-157.
- 39 Ter Braak [1980] IV, 711-712.
- 40 Ter Braak [1935] 99-109 (*Vw* III, 457-464).
- 41 Ter Braak, Du Perron [1962-1967] IV, 246.
- 42 Ter Braak [1932].
- 43 Verg. Van Dijk [1994].
- 44 H.A. Gomperts, 'Menno ter Braak en het misverstand', *Criterium* 4 (1945-1946) 9 (juni) 449-462; opgenomen onder de titel 'Het misverstand (Een lezing)', in: Gomperts [1960] 113-128.
- 45 Verg. Gomperts [1960] en [2000], Goedegebuure [1980] en [2000].

Het essay als duikplank

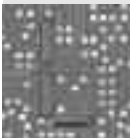


Willem Jan Otten

Het supreme kunstwerk is voor mij, als het geen gedicht is, een toneelstuk. Dat wil zeggen: een tekst die als drama vertolkt moet worden, hetzij in de voorstelling van de lezer, hetzij op het toneel of in een film. En dat wil weer zeggen dat een schrijver voor mij iemand is die door de mond en het lichaam van anderen spreekt. Alles aan drama streeft naar scène. Net het leven zelf, trouwens. En wat we over deze anderen en hun lot te weten komen speelt zich tussen de mensen af. 'Showing, not telling', noemen Amerikaanse filmmakers dit kernachtig. Alleen als de scène vertolkt wordt, en tot een voorstelling in je hoofd gemaakt, weet je wat de bedoeling is, en onderga je de bedoeling als veelbetekenend en mysterieus; als groter dan de som van opvattingen, oordelen en uitspraken. In deze zin is 'bedoeling' of 'betekenis' onkenbaar. Toch weten we tijdens de grote confrontatie van een tragedie, of de afwikkeling van een liturgische herbelichaming van het religieuze, of de 'scena madre' van een klassieke film, dat we iets zien wat het leven betekenisvol maakt. Het is een gewaarwording van polyfonie - tesamen vormen de stemmen één enkele ongrijpbare sensatie van zin.

Als essayist probeer ik al eveneens bij voorkeur tot scènes te geraken, dat wil zeggen: me de kwesties die me bezig houden voor te stellen als botsingen tussen levens. Als het goed is beginnen mijn handen dan te jeuken — het lukkende essay is een duikplank. Ik heb eigenlijk altijd spijt dat ik, na het toch altijd tamelijk theoretische en vooral: al te eenstemmige dat het ver- toog aankleeft, niet met de aangesneden kwestie het diepe van een te schrijven drama induik. In die zin beschouw ik m'n essayistiek (die eigenlijk altijd krantenwerk is, en te gehaast) als aanloop en gedrentel en gesprong op de plek waar het 't lekkerst zwiept. Mijn essays kunst of literatuur noemen is dan ook grootspraak.

Het essay in de Nederlandse literatuur van de twintigste eeuw



Jaap Goedegebuure

1. Inleiding

Deze bijdrage kan worden beschouwd als een proeve van werk dat nog volop in uitvoering verkeert. In opdracht van de Nederlandse Taalunie houd ik mij sinds enige tijd bezig met het beschrijven van de geschiedenis van de Nederlandstalige literatuur tussen 1895 en 1945, een project dat zijn schriftelijke neerslag zal moeten krijgen in het zesde deel van een zevendelige geschiedenis van de Nederlandstalige literatuur van middeleeuwen tot heden.

In de door mij te behandelen periode voltrekt zich de emancipatie van het essay tot een genre dat naast de poëzie, het drama en het verhalend proza een volwaardige literaire status krijgt toegekend. In het nu volgende zal ik, bij wijze van voorlopige en gedeeltelijke verkenning van het door mij te bewerken terrein, een aantal momenten en factoren van deze ontwikkeling aan de orde stellen.

De gelijkberechtiging van het Nederlandstalige essay ten opzichte van de lyriek, het verhalend proza en het drama is nog maar sinds enige decennia een feit. Van daadwerkelijke legitimering binnen en door het literaire veld was pas sprake toen met ingang vanaf 1948 de sinds 1947 jaarlijks uit te reiken P.C. Hooftprijs eens in de drie jaar aan een schrijver van beschouwend proza werd toegekend. Voordien was, onder auspiciën van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde, al de tweejaarlijkse dr. Wijnaendts Franckenprijs ingesteld. Die werd en wordt nog altijd alternerend toegekend aan een werk op het gebied van de biografie of de cultuurgeschiedenis dan wel het essay en de literatuurkritiek.

Wie zich met de geschiedenis van de Nederlandse literatuur tussen 1895-1945 bezig gaat houden, moet zich er dus van bewust zijn dat de status van het essay in die periode anders was dan vandaag de dag. Anders dreigt het risico dat de huidige verdeling in literaire genres en de verhoudingen daartussen bij wijze van projectie aan het verleden worden opgelegd.

Niet dat het essay in de eerste helft van de twintigste eeuw non-existent was. Maar behalve de waardering ervoor waren ook de vormen waarin het zich mani-

festeerde destijds radicaal anders dan nu. De essays naar het klassiek geworden voorbeeld van Montaigne, dat wil zeggen de bewust- dilettantistische, tastende en onafgeronde reflecties op allerlei mogelijke onderwerpen, zijn tot het optreden van de *Forum*-generatie (met Ter Braak, Du Perron en Vestdijk als de prominentste vertegenwoordigers) in Nederland bijzonder schaars. Het cursiefjes- of column-achtige essay, dat vanaf 1977 zelfs bekroond gaat worden in auteurs als Carmiggelt, Kousbroek en Komrij, bestaat voor 1940 wel, getuige het werk van Samuel Falkland alias Herman Heijermans en mr. E. Elias, maar het reikt in aanzien nooit verder dan de lagere echelons van de letterkunde. Alleen serieus beschouwend proza dat in literaire tijdschriften verschijnt en veelal afkomstig is van gerespecteerde letterkundigen als Verwey, Kloos, Van Deyssel, A. Roland Holst en dergelijken, kan rekenen op min of meer dezelfde aandacht en erkenning als poëzie en verhalend proza. Maar kennelijk mogen deze beschouwingen voor dan wel na bundeling geen essays heten. Ze worden aangeboden onder de neutraal ogende maar in werkelijkheid versluierende term “proza”, die nu eens dient ter etikettering van letterkundige opstellen (Verwey en Van Deyssel) en dan weer ter aanduiding van reisverhalen, schetsen en prozagedichten omvattend mengelwerk (Couperus, Van Looy). Onder de laatstgenoemde categorie gaan overigens nogal wat teksten schuil die zich goed met de cursiefjes van Falkland en de krantenstukjes van de heden-daagse columnisten laten vergelijken.

Literaire essayistiek tijdens de laatste decennia van de negentiende en tijdens de eerste van de twintigste eeuw valt voor een belangrijk deel samen met de uitvoerige letterkundige beschouwingen waarin Busken Huet (de naamgever van de huidige jaarlijkse essayprijs van de Gemeente Amsterdam) is voorgegaan en die door Kloos, Van Deyssel en Verwey worden voortgezet. Een belangrijk auteur als Dirk Coster, uitsluitend op het terrein van het beschouwend proza actief, combineert zijn essayistiek met literatuurkritiek. Het mag betekenisvol heten dat het reglement van de Wijnaendts Franckenprijs nadrukkelijk voorziet in de koppeling van het essay aan de literatuurkritiek. Annie Romein-Verschoor (*Vrouwenpiegel*) en Vestdijk (*Albert Verwey en de Idee*) krijgen in 1937 respectievelijk 1941 deze onderscheiding.

Een vraag die de geschiedschrijver zich in dit verband kan stellen, luidt: welke status bezitten deze geëlaboreerde literatuurkritieken binnen zijn materiaal? Het is een vraag die ook de beschouwingen over beeldende kunst betreft. Jan Veth, André Jolles en, gezien de bekroningen met de Wijnaendt Francken- (1943) en P.C. Hooftprijs (1948), ook A.M. Hammacher horen in hun hoedanigheid van beschouwend proza schrijvende auteurs tot de Nederlandse literatuur. Vormen dergelijke teksten referentiepunten die te vergelijken zijn met wat doorgaans ‘secundaire literatuur’ wordt genoemd, danken ze hun belang aan het feit dat ze op naam staan van gecanoniseerde of anderszins prominente auteurs of moeten ze in het literairhistorische vertoog worden verwerkt vanwege hun intrinsiek-literaire kwaliteiten? Ziedaar een drietal criteria waarvan de eerste twee, hoe problematisch

op zichzelf ook, veel minder methodologische hoofdbreken veroorzaken dan het laatste. Door zich afhankelijk te maken van esthetische waarde, kan de chroniqueur van de letterkundige geschiedenis opnieuw belanden in een moeras dat het nieuw-historische paradigma nu juist overwonnen leek te hebben. Knuvelder roemt de essays van F. Schmidt-Degener als ‘meesterstukken van intelligentie, van psychologie, van schrijfkunst’ (Knuvelder 1976: 535) en het is wel duidelijk dat hij op grond van die hoedanigheden de opname van deze outsider in zijn literatuurgeschiedenis rechtvaardigt. Maar niet voor niets heeft men hem van die esthetische kijk op de letterkunde naderhand een verwijt gemaakt.

Een vierde criterium, tot nu toe niet genoemd, berust op de canonieke status die een beschouwende tekst verworven heeft nadat die als cruciaal literair feit een voorname rol in de literaire evolutie is gaan spelen. De voorbeelden hiervan liggen voor het grijpen: Kloos’ stukken over Perk en Gorter, de door Gossaert en Bloem geëntameerde discussie over ‘bezielde retoriek’, E. du Perrons *Uren met Dirk Coster* en zo meer.

De afweging van deze en andere criteria moet naar mijn mening plaatsvinden tegen de achtergrond van de te kiezen literairhistorische aanpak. Legt men, zoals ik mij voorneem te doen, de nadruk op de procesmatige aspecten van de literatuurgeschiedenis en de daarmee samenhangende veranderingen en vernieuwingen, dan komt al dat beschouwend proza voor behandeling in aanmerking, dat in de literairhistorische ontwikkeling een elementaire rol speelt. Daarbij valt niet alleen te denken aan opstellen en artikelen die cruciaal zijn geweest in poëtische debatten (Kloos, Verwey, Van Deyssel), maar ook aan teksten en teksttypen waarin zich de ontwikkeling van het essay op een specifieke manier voordoet. Last but not least is er de institutionele context waarbinnen deze ontwikkeling zijn beslag krijgt. Dat laatste aspect wil ik wat nader belichten door bij wijze van voorbeeldgeval in te gaan op het in de jaren twintig verschenen jaarboek *Erts*. Vanuit deze casus zal ik wat lijnen trekken die, wat het essay betreft, de jaren twintig en dertig van de twintigste eeuw verbinden met de voorgaande periode.

2. Erts

Tussen 1925 en 1930 verschijnen er vier jaargangen van de ‘letterkundige almanak’ *Erts*, een jaarboek waartoe het initiatief is genomen door het bestuur van De Distelvinck, ‘vriendenkring van *De vrije bladen*’ (Chen 1993). Het is dit bestuur minus voorzitter Jan Campert dat optreedt als redactie van het jaarboek. Overigens maakt dit drietal, bestaande uit D.A.M. Binnendijk, Menno ter Braak en - drijvende kracht - Henrik Scholte zich pas kenbaar in het voorwoord van de derde aflevering, waarvoor het zich inmiddels met behulp van C.J. Kelk en Lou Lichtveld tot een quintet heeft laten aanvullen.

Blijkens het woord vooraf bij aflevering 1 wordt *Erts* gepresenteerd als onpartij-

dig overzicht van 'het scheppend werk van hen, die in de laatste vijftien jaren hebben gedebuteerd'. In de praktijk blijkt het te gaan om in beginsel alle schrijvers vanaf de zogenaamde generatie van 1910 (A. Roland Holst, J.C. Bloem, P.N. van Eyck en anderen) tot en met auteurs als M. Nijhoff, Slauerhoff, Marsman en anderen die tussen 1916 en 1925 zijn aangetreden. In deze fase komen de bijdragen aan *Erts* vooral van schrijvers die meewerken aan *De vrije bladen* en tegelijkertijd lid van het - eind 1925 opgeheven - genootschap De Distelvinck zijn. Maar daarnaast zijn er ook contribuanten te vinden als Dirk Coster, redacteur van *De stem*, en de katholieke critici Gerard Bruning en Bernard Verhoeven.

Hoewel het liberale opnamebeleid opvallend genoeg is om wat langer bij stil te staan (de redactie van *Erts* bestond evenmin als de leiding van *De vrije bladen* uit partijgangers of scherpslijpers), gaat het me hier in de eerste plaats om de impliciete manier waarop allerlei vormen van beschouwend proza als 'scheppend werk' en daarmee ook als volwaardig literair genre worden beschouwd. Dat geldt niet alleen voor de aforismen van Albert Plasschaert en de trendgevoelige verheerlijking van het moderne avonturiersleven door Frederik Chasalle alias Constant van Wessem, maar ook voor het louter-poëtische vertoog van Roel Houwink respectievelijk Henrik Scholte, die zich beiden buigen over 'de schoonheid', voor de twee 'Kleine kritische fragmenten' van Dirk Coster, die in feite niets anders zijn dan boekbesprekingen, voor Bernard Verhoevens opstel over Jacob Israël de Haan en Gerard Brunings proeve van kunsthistorisch proza dat het werk van Hans Holbein de Jongere tot onderwerp heeft.

In de jaargangen 1927 en 1929¹ is het al niet anders. Naast de hiervoor al genoemden horen de kunstcriticus A.M. Hammacher en de componisten Willem Pijper en Matthijs Vermeulen tot de participanten in het creatief-literaire tableau de la troupe dat *Erts* wil zijn. Het is niet onmogelijk dat hun kopij heeft moeten dienen om de vanaf 1927 ingezette wens naar een minder exclusief-literaire verbreding waar te maken, maar dat alle in *Erts* figurerende essayisten in de eerste plaats om hun literaire kwaliteiten zijn uitgenodigd, lijkt geen twijfel. Met terugwerken de kracht wordt die veronderstelling bevestigd wanneer in het vierde jaarboek, verschenen in 1930, voor het eerst redactionele inleidingen bij het overzicht worden verstrekt. D.A.M. Binnendijk stelt zich verantwoordelijk voor de poëzie, Henrik Scholte voor het proza, C.J. Kelk voor het drama en Menno ter Braak voor het essay. Al met al een voor de hand liggende taakverdeling, zeker wat Ter Braak betreft, zoals we straks nog gewaar zullen worden.

Ter Braak kiest ervoor het essay af te bakenen door eerst vast te stellen wat het niet is. 'Niet, als in de poëzie, is de mededeeling van de gegevens onderdrukt in de magie der taal; niet, als in het proza, heeft de mededeeling van gegevens een objectiverend karakter gekregen; zoodat de figuren en dingen voor zichzelf schijnen te leven; niet, als in het drama, opent zich een andere objectieve werkelijkheid, die door den schrijver aangeblazen, maar verder alleengelaten wordt... neen, het essay blijft gebonden aan den eenvoudigen vorm van het "verhaal", van de logische ont-

wikkeling der perioden, van de koele uiteenzetting. Het stamt regelrecht uit het zakenleven, want het is zakelijk, en, als het goed is, noodzakelijk. Deze afstamming is eenvoudig en onverdacht, zelfs voor een onkunstzinnige.'

Het mag misschien zo lijken dat het essay via de verwijzing naar het zakenleven al te ver buiten de literatuur wordt geplaatst, maar niets is minder waar. Juist in deze jaren geldt de toenadering tot de zakelijkheid als een aanbeveling (cf. Anten 1982 en Goedegebuure 1992). Bovendien heeft Ter Braak al eerder in zijn betoog het geschreven discours van de gesproken taal onderscheiden. In zijn ogen kenmerkt de schrijftaal zich door 'den universeelen styleringsdrang, die zich doet gelden, waar de persoonlijkheid zich doet gelden.' Daarmee wint het essay, dat in oorsprong een 'ongecompliceerd' genre is, aan literair gehalte. 'Immers het styleeren kent geen grenzen. Geleidelijk aan wordt het essay "litteratuur"; de mededeeling krijgt het eigenaardig onbaatzuchtig cachet, waardoor zij zichzelf op den achtergrond dringt.' Niet dat de betekenis het moet afleggen tegen de vormgeving; de 'betekenis wordt ons pas geopenbaard in den bijzonderen vorm'. Op deze manier kan Ter Braak Huizinga's *Herfstij der Middeleeuwen* en de literatuurkritieken van Van Deyssel gevoeglijk tot de literatuur rekenen. Met het vermaarde boek van Huizinga heeft hij het standaardvoorbeeld geijkt dat tot vandaag zal worden gebruikt bij de legitimering van het essay als bona fide genre. Zo noemt Maatje in zijn genre-indeling *Herfstij* als de uitzondering die het fictionaliteitscriterium, voor hem waarmerk van de echte literatuur, bevestigt (Maatje 1970: 92).

Zonder Buffons bekende adagium 'le style c'est l'homme même' te citeren, stemt Ter Braak er stilzwijgend mee in, en daarmee heeft hij aan het essay een personalistisch én een formalistisch criterium gesteld. Formalistische criteria duiken frequent op in literatuurbeschouwelijke teksten die de afbakening en de literaire legitimering van het genre tot doel hebben. Chadbourne 1983 gaat in op Suzanne Langer die het essay, net als alle verschijningsvormen van literatuur, gedefinieerd acht door de verwerking van poëtische technieken en kunstgrepen. Nota bene: Langer doet deze uitspraak jaren voordat Jakobson zijn befaamde artikel 'Poetics and linguistics' schrijft!

Dat Ter Braak veel gelegen was aan wat hij zelf de emancipatie van het essay noemt, blijkt uit een stuk dat hij enige jaren eerder in *Den gulden winckel* heeft gepubliceerd. Daarin onderscheidt hij het essay van de kritiek. De eerste tekstsoort staat op zichzelf, de tweede is afhankelijk van het bekritiseerde object. Wel kleeft het essay een 'hermaphroditisch' karakter aan, nu het de vrucht is van 'schepingskracht' en 'bewustheid' (Ter Braak 1926).

Aan het slot van zijn *Erts*-inleiding refereert Ter Braak aan de opvatting als zou de Nederlandse literatuur al te essayistisch, dat wil zeggen te bespiegelend zijn. Voor de verwoording van die opvatting hoefde de lezer van *Erts* niet ver te zoeken. Het was Lou Lichtveld die de algemene inleiding op het vierde jaarboek had aangegrepen om de boutade te lanceren dat de neiging tot analyseren en de keerzijde daarvan, het onvermogen tot synthese, het essay tot de nieuwe rederijkerij hadden

gemaakt. Impliciet uithalend naar Dirk Coster, auteur van een uitvoerige beschouwing over Dostojevski, merkte hij op: 'Tusschen de zedepreek op Dostojefsky-teksten, en de vruchteloze dogmatiek van elke jongeren vindt ge nooit de breedere synthese à la Sainte-Beuve, noch de algemeene orientatie van Unamuno.' En als wilde hij de vaderlandse essayistiek de kroon definitief ontnemen voegt hij aan de genoemde namen nog die van Frobenius, Spengler, H.G. Wells en Croce toe.

Temidden van zijn generatiegenoten stond Lichtveld in deze mening tamelijk alleen. Marsman, in kringen rond *De vrije bladen*, De Distelvinck en *De gemeenschap* naar de ogen gezien als leidinggevend criticus, wijdt in zijn recensie van de derde aflevering van *Erts* buitengewoon lovende woorden aan de afdeling essayistiek, die hij duidelijk vindt uitsteken boven het verhalend proza ('essentieel nieuw is het niet') en de poëzie ('veeg en vervelend'). 'De essays in Erts zijn inderdaad èn van conceptie èn van schriftuur veelal strenger, fijner, en sterker dan het puurschepende werk, en al kan men, in abstracto, de gelijkwaardigheid betoogen van essayistisch en creatief proza, irrationeel en onloochenbaar grijpt onze voorkeur instinctief naar het tweede, en ook ditmaal grijpt zij hier mis; voor zoover zij nog raak grijpt, zal men, wrevelig en teleurgesteld, moeten erkennen, dat de beschouwingen van De Meester, Binnendijk, Pijper, Lichtveld, ter Braak, Scholte, Coster en Buning boeiender zijn dan de schetsen en fragmenten van De Boer, Minne, Otten, de Man, Helman en Kuyle, en naar mijn persoonlijken smaak is het stuk van Matthijs Vermeulen over "De laatste Strawinsky" hoewel ik in het pro of contra van deze quaestie niet bevoegd meespreken kan, de eenige proza-bijdrage, die onmiddellijk en ten volle zeer goed is.' (Marsman 1931: 98) De ridderslag voor Matthijs Vermeulen is des te opvallender, omdat die nagenoeg het enige kritische blijk van eigentijdse waardering voor deze - bij leven in dubbel opzicht miskende - penvoerende toonkunstenaar is. Maar afkomstig van een woordvoerder met het gezag van Marsman is ze veelbetekenend.

Datzelfde geldt voor Marsmans waardebepaling van de tweede schrijvende componist die door de redactie van *Erts* om een bijdrage is gevraagd, Willem Pijper. In zijn recensie gaat Marsman niet expliciet op Pijpers stuk in, maar bij een andere gelegenheid zal hij zich nadrukkelijk uitspreken over de kwaliteiten die hij de essayist Pijper toedicht. Die gelegenheid doet zich voor wanneer hij in *De vrije bladen* van december 1929 *De quintencirkel* bespreekt. Hoewel Marsman enig voorbehoud maakt (zo zou Pijpers proza naar zijn mening niet 'vibreeren' en 'rhythmische continuïteit' missen) spreekt hij toch van een 'uitnemend schrijverschap'. (Goedegebuure 1981: 316-318)

Marsmans recensie van *De quintencirkel* bevat een bij wijze van terzijde geplaatste opmerking die binnen zijn poëtica en die van de *Erts*-redactie niet onbelangrijk is. Pijper taxerend schrijft hij dat die zich niet in perioden, maar in zinnen uitdrukt. Daardoor bereikt zijn stijl nergens het 'grootere, organisch verband' en wordt zijn essay slechts op enkele plaatsen tot proza. 'Essay' en 'proza' zijn hier duidelijk hiërarchiserend tegenover elkaar gezet, waarbij 'proza' zowel de fictie als de non-

ficte omvat die een organische kwaliteit heeft. Dat hier een opvatting in het geding is waar niet alle deskundigen het mee eens zijn, blijkt uit de inleiding waarmee Henrik Scholte de afdeling 'Proza' *Erts* 4 opent. Na een hekelende opmerking te hebben gemaakt over de 'horde van gekantelde evenwichtszoekers' die 'op het politiefluitje van Marsman haar gevechtsterrein verplaatst en [...] thans proza [schrijft]', spreekt Scholte zich uit ten gunste van een proza dat vrij is van 'rhythmische preoccupatie, onmerkbaar in het woord, maar kalm en levende in de gedachte'. Overigens conformeert ook Scholte zich in zijn hoedanigheid van selecterend *Erts*-redacteur stilzwijgend aan het door Marsman gehanteerde kwaliteitsonderscheid tussen essay en proza, door in de afdeling 'Proza' van Albert Kuyle een beschouwing over Karel van de Woestijne op te nemen en van Marnix Gijsen en Albert Helman twee korte, evident non-fictionele reisverhalen.

Resumerend kan worden vastgesteld dat het essay dankzij de bemoeienissen van de *Erts*-redactie een institutionele legitimering heeft verkregen die in de daarop volgende reacties van een prominent criticus als Marsman nog steviger wordt gefundeerd. Ten aanzien van Marsmans rol moet worden bedacht dat hij in korte tijd voor het essay gewonnen is, want in 1925 heeft hij het genre nog bestempeld als iets secundairs dat van het ware creatieve werk afleidt (Marsman 1925). Ter Braak neemt daartegen stelling in het genoemde stuk in *Den gulden winckel*.

De hier beschreven gang van zaken laat zien dat erkenning in en door het literaire veld, of het nu gaat om een op zichzelf staande tekst, het oeuvre van een auteur of een heel genre, een samenspel is tussen onderscheiden actoren (critici, redacties, uitgevers en dergelijke). In de *Erts*-casus is een sleutelrol weggelegd voor Ter Braak, die de scepsis met betrekking tot het essay bij de belangrijke woordvoerder Marsman weet weg te nemen en daarmee een belangrijke steen legt voor een nieuwe poëtica die tot ontplooiing zal komen wanneer het literaire tijdschrift *Forum* gaat verschijnen.

3. Forum

Niet zozeer vanwege de stijl, maar eerder vanwege de persoonlijke inzet die het essay eist, neemt het aanzien van het genre toe naarmate de literatuuropvattingen van het tijdschrift *Forum* invloedrijker worden. Dat Menno ter Braak en E. du Perron, de drijvende krachten achter *Forum*, een sterke voorkeur voor het essay hebben, valt gemakkelijk aan de eerste twee jaargangen af te lezen. Van Ter Braak en Du Perron verschijnen respectievelijk, als feuilletonbijdrage, *Demasqué der schoonheid* en *Uren met Dirk Coster*. Behalve stukken waarin op polemische wijze een literair programma wordt gepresenteerd zijn deze essays nog op een andere manier een visitekaartje. Ze profileren de auteurs als levende persoonlijkheid en accentueren daarmee impliciet het door Ter Braak en Du Perron als zo cruciaal beschouw-

de autobiografische gehalte. De voorkeur voor het 'egotistische' proza krijgt niet alleen zijn beslag in de eigen schrijfpraktijk, maar ook in de voorkeur voor auteurs van memoriaal en aforistisch proza als Chamfort, La Rochefoucauld, Diderot, Stendhal en Nietzsche.

Voorals in *Politicus zonder partij*, een essay dat van de zojuist samengevatte poëtica de proeve bij uitstek mag heten, is Ter Braak erop uit zijn voorkeuren te rechtvaardigen. Een kernpassage in dit verband is te vinden in het hoofdstuk 'Een schrijver na zijn dertigste jaar'. We lezen daar: 'Ik zoek de mémoires op, omdat ik de spijsvertering der ideeën wil zien onder de schijnsolide, glanzende opperhuid van het werk, omdat het werk altijd meer verbergt dan het onthult, wanneer men het neemt als werk en niet als masker. Ik geef daarom de voorkeur aan boeken, die de sporen van het volledige en aanvankelijke durven dragen, en aan schrijvers, die zich sterk genoeg voelen om de schijn van harmonie en objectiviteit opzettelijk te vermijden.' (Ter Braak 1949: 19) Het is opvallend hoeveel termen hier vallen die ook in andere omschrijvingen van het fenomeen essay plegen voor te komen: 'onvolledig', 'aanvankelijk' en - per implicatie van het tegendeel - 'subjectiviteit'.

Onder hun collega-romanschrijvers prefereren Ter Braak en Du Perron auteurs die het narratieve element vermengen met een meer beschouwende inslag. Daarbij moet dan met name worden gedacht aan Multatuli, Thomas Mann, Gide, Malraux, Aldous Huxley, Robert Musil en Carry van Bruggen. In romans als *Minnebrieven*, *Der Zauberberg*, *Les faux-monnayeurs*, *Der Mann ohne Eigenschaften*, *Point counter point* en *Eva* overweegt niet het narratieve element, maar het reflectieve. Ideeën hebben de overhand op handelingen en gebeurtenissen. Hoewel het zeker geen toeval is dat het grootste deel van de zojuist genoemde auteurs in literair-historisch verband geassocieerd pleegt te worden met de stroming van het modernisme, komt het type van de roman-met-beschouwelijke-inslag al op in de tweede helft van de negentiende eeuw, zoals het voorbeeld van Multatuli laat zien. Een ander voorbeeld is te vinden in het werk van J.-K. Huysmans, die te beginnen met *A rebours* (1884) een hele reeks romans schrijft waarin het essayistische element dominant is.

Terecht merken Fokkema en Ibsch op dat in modernistische romans de intellectuele argumenten van de auteur vaak de vorm van een dialoog aannemen (Fokkema en Ibsch 1984: 42). Bij Ter Braak doet zich zelfs het geval voor dat de dramatisering van argumentatie via een dialoog het stijlmiddel is bij de vormgeving van het essay. Dit valt te illustreren aan de hand van het eerste hoofdstuk van *Van oude en nieuwe christenen*, een beschouwende tekst die Ter Braak aanvankelijk geheel in dialogen had willen concipiëren. Vermeldenswaard in dit verband is dat Aldous Huxley, schrijver van de door Ter Braak bewonderde roman *Point counter point* (1928), het essay roemt omdat het in zijn associatieve betoogtrant een 'contrapuntal simultaneity' weet te realiseren (Huxley 1960: VII-IX). Ook Kenneth Burke en Max Lerner wijzen op de dramatische inslag van het essay (cf. Chadbourne 1983: 138).

De poëtische voorkeur van de *Forum*-schrijvers voor het essay zal worden gecontinueerd bij hun naoorlogse geestverwanten. Daarbij valt allereerst te denken aan H.A. Gomperts en Fokke Sierksma, maar ook aan auteurs die na 1970 naam zullen maken in het nieuwe, door de ontwikkeling van de dagbladpers opgeroepen medium van de column. Rudy Kousbroek, Karel van het Reve, H.J.A. Hofland, Renate Rubinstein, ze zijn allemaal loten aan (of moet men zeggen 'mutanten van?') de stam die omstreeks 1930 werd geplant. In dit verband moet worden opgemerkt dat de 'columnisering' van het essay een effect is van de steeds grotere vraag van de kant van de redacties van de zogenaamde kwaliteitspers naar kopij van literair gerepecteerde auteurs. Het aanbod op die vraag leidt ertoe dat het essay in omvang veel beknopter wordt en in betoogtrant veel minder geëlaboreerd. (cf. Van Buuren 1993 en Nuis 1993)

4. Van Deyssel

De legitimering van het essay als volwaardig literair genre kan, wat de Nederlandse literatuur betreft, niet exclusief op rekening worden geschreven van de auteursgeneratie die in de jaren na 1916 aantreedt en zich manifesteert in publicatiemediën als *Het getij*, *De vrije bladen* en *Erts*. Een belangrijk ijkmoment vormt het optreden van de Tachtigers, Lodewijk van Deyssel voorop. De persoonlijkheid van de schrijvende (taal)kunstenaar wordt zo nadrukkelijk verheven tot uitgangspunt en einddoel van de Tachtiger poëtica dat alle genres, hetzij lyrisch, verhalend of beschouwend, vanzelf tot het ene 'bon genre' gaan horen. In de praktijk, en bij Kloos misschien ook wel in theorie, neemt de poëzie nog altijd de hoogste plaats op de Parnassus in. Maar de ruimte die de redactie van *De nieuwe gids* biedt aan medewerkers die hun beschouwingen aangrijpen voor oefeningen in de woordkunst, met alweer Van Deyssel als de meest prominente, laat zien dat men het kwaliteitsoordeel allereerst laat afhangen van de stijl, en dat men het minder nauw neemt met de klassieke (misschien is het hier wel beter te spreken van classicistische) ordening en hiërarchisering van de genres. Deze ontwikkeling kan natuurlijk niet los worden gezien van de internationale literaire context, die in de periode dat de Tachtigers debuten al een kleine eeuw in het teken staat van genre- en stijlvermenging. Vooral de Duitse romantici, met name de gebroeders Schlegel en Novalis, hebben zich niet onbetuigd gelaten bij het uitwissen van de grenzen tussen de lyriek, de roman en het meer betogende genre. Ook gaan zij voorop in het bepleiten van het fragmentarische, 'voorlopige' schrijven als discours dat literair gezien de voorkeur geniet boven de op afronding en evenwicht gerichte stijl die de classicisten voorstaan.

Naast de literaire legitimering van het essay die zijn grond heeft in de kwaliteiten die de schrijvende persoonlijkheid sinds de romantiek krijgt toegekend, speelt ook het sterk toegenomen prestige van de literatuurkritiek een belangrijke rol.

Zoals gezegd, beleeft dit genre een hoge opvlucht vanaf de achttiende eeuw en convergeert het meer en meer met het essay. Kunst- en literatuurkritiek worden en meer gezien als een vorm van herschepping waarvoor creatieve potenties een sine qua non zijn. De titel van Oscar Wilde's opstel 'The critic as artist' is dan ook maatgevend. In Nederland heeft Busken Huet, auteur van vele delen *Litterarische fantasien en kritieken* de weg gebaand voor dichter-critici als Willem Kloos, Albert Verwey, P.N. van Eyck, M. Nijhoff en H. Marsman. Dat al deze genoemden een verzameld werk op hun naam hebben staan waarvan de kritieken een volwaardig bestanddeel uitmaken, is een direct uitvloeisel van deze ontwikkeling. Ook kunst- en muziek-critici als Hammacher, Schmidt Degener, Pijper en Vermeulen profiteren daarvan mee, is het niet tijdens hun leven dan wel daarna.

Dat het essay in zijn hoedanigheid van literatuur- dan wel kunstbeschouwing ook weer niet een al te beschouwende indruk mag maken, laat zich aflezen aan de manier waarop Van Deyssel omstreeks 1920 zijn *Verzameld werk* redigeert. Zo brengt hij blijkens de titel in een en dezelfde band 'lyrisch en verhalend proza, ethiesch-mystische varia, reisindrukken, schetsen en aantekeningen' samen. In die bundel staat een prozagedicht (op zichzelf al het resultaat van een in deze tijd sterk opkomende vorm van generische kruisbestuiving) als 'De koning der eeuwen' naast een lyrisch getoonzet fragment uit een studie over Willem Kloos en een overwegend analytische kritiek op Arthur van Schendels *Drogon*. Dat het laatstgenoemde opstel niet figureert in de tezelfdertijd samengestelde en uitgegeven bundel *Kritieken* kan alleen maar een kwestie van willekeur worden genoemd, vooral wanneer men ziet dat de van lyrische erupties en emotionele uitweidingen doordrenkte essays waarmee Van Deyssel beroemd is geworden - 'Nieuw Holland', 'Over literatuur' en het opstel over Zola's *La terre* - wel in de *Kritieken* staan.

Van Deyssels esthetisering van het essay, dat wil zeggen een zodanige stilering van de beschouwing dat het accent verschuift van de inhoudelijke mededeling naar de formele presentatie, heeft een precedent gesteld. Daarmee is niet bedoeld te zeggen dat bijvoorbeeld A. Roland Holst en Martinus Nijhoff, die in deels poëtische, deels verhalende, deels autobiografische stukken als 'Over den dichter Leopold', 'De afspraak' en 'De pen op papier' het essay meer en meer van zijn discursieve en communicatieve karakter ontdoen, direct door Van Deyssels stijl zijn beïnvloed. Maar dat hij bij de literarisering van het essay, (die tegelijkertijd ook een hybridisering inhoudt) een belangrijke rol heeft gespeeld, is onmiskenbaar.

Ook de generatie die zich in en om het jaarboek *Erts* heeft gegroepeerd, beoefent het essay in de eerste plaats als hoogwaardig-artistieke genre. In dat opzicht bezegelt Ter Braaks inleiding in het vierde jaarboek een feitelijke stand van zaken. Henrik Scholte, Lou Lichtveld, Gerard Bruning, ze blijken allemaal gevoelig voor de verleidingen van de stijl. Maar niemand van hen laat zich zo vandeysseleiaans gaan als Marsman. De dichtersprofielen die hij bundelt in *De anatomische les* (1926), met die over Heym, Novalis en Trakl als de markantste voorbeelden, hebben niet

de functie om inzicht te geven in het werk van de besprokene, maar dienen uitsluitend als medium voor zelfexpressie.

Marsman staat hier overigens niet alleen. Zowel Paul van Ostaijen als Theo van Doesburg, die aan hem gewaagd zijn wanneer het gaat om het innemen van een prominente positie als vernieuwingsgezin criticus, maken van hun beschouwend proza ware kunststukken (wat, net als in het geval van Van Deyssel, Roland Holst en Marsman de leesbaarheid lang niet altijd ten goede komt) én schrijven hun eigen, vaak zeer persoonlijk getinte preoccupaties breed uit.

5. Slotopmerkingen

Als iets uit de voorgaande verkenning is gebleken, dan wel de kameleontische diversiteit van het genre dat onder de aanduiding 'essay' schuilgaat. Het is juist die diversiteit die de literatuurgeschiedschrijver voor problemen plaatst. Door zijn hybriditeit is het essay beurtelings betogend, bespiegelend en verhalend, nu eens objectiverend en dan weer hypersubjectief. Vaak (men denke aan de al genoemde voorbeelden uit het werk van Van Deyssel, Van Looy en Marsman) is het onderscheid ten opzichte van de schets en het prozagedicht minimaal.

Duidelijk is ook dat de persoonlijke inslag van het essay de autobiografische inslag versterkt. In dat opzicht begint met het werk van Van Deyssel een tendens die ten tijde van *Forum* manifest wordt en in de laatste decennia van de twintigste eeuw leidt tot de hausse aan bekentenisproza die zich in de kranten- en weekblad-columns baanbreekt. Opvallend daarin is het aandeel van vrouwelijke auteurs: Renate Rubinstein, Emma Brunt, Cri Stellweg, het zijn er maar drie uit een omvangrijk ensemble dat Carry van Bruggen tot voorloopster mag rekenen. Met deze laatste opmerking moge aangegeven zijn dat er voor de literatuurgeschiedschrijver ook vanuit het perspectief van gender veel relevants over het essay valt waar te nemen.

Literatuur

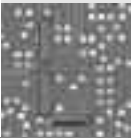
- Anten, Hans.** 1982. *Van realisme naar zakelijkheid: proza-opvattingen tussen 1916 en 1932*. Utrecht: Reflex.
- Braak, Menno ter.** 1926. 'Opmerkingen over het hedendaagsche essay'. In: *Den gulden winckel* 25, 3, p. 55-56.
- Braak, Menno ter.** 1949. *Verzameld werk III*. Amsterdam: G.A. van Oorschot.
- Buuren, Maarten van.** 1993. 'Het essay en de media'. In: Nicolaas Matsier e.a. (red.), *Het literair klimaat 1986-1992*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Chadbourn, Richard M.** 1983. 'A puzzling literary genre: comparative views of the essay'. In: *Comparative literature studies* 20, 2, 133-153.

- Chen, Selma.** 1993. 'Geboorte en sterven van De Distelvinck'. In: *Jaarboek Letterkundig Museum* 2, p. 43-62.
- Deyssel, L. van.** 1919-1920. *Verzamelde werken*. Amsterdam: Scheltema & Holkema's boekhandel.
- Erts almanak 1926: verzen, proza, drama, essay*. Amsterdam: S.L. van Looy.
- Erts, letterkundige almanak voor het jaar 1927*. Amsterdam: S.L. van Looy.
- Letterkundige almanak Erts voor het jaar 1929*. Amsterdam: A.J. Strengholt.
- Letterkundige jaarboek Erts 1930: verzen, proza, drama, essay*. Amsterdam: A.J. Strengholt.
- Fokkema, Douwe en Elrud Ibsch.** 1984. *Het modernisme in de Europese letterkunde*. Amsterdam: De Arbeiderspers.
- Goedegebuure, Jaap.** 1981. *Op zoek naar een bezield verband II: documenten, brieven en verspreide publicaties van H. Marsman*. Amsterdam: G.A. van Oorschot.
- Goedegebuure, Jaap.** 1992. *Nieuwe zakelijkheid*. Utrecht: Hes.
- Good, Graham.** 1988. *The observing self: rediscovering the essay*. London-New York: Routledge.
- Huxley, Aldous.** 1960. *Collected essays*. New York: Bantam Books.
- Knuvelde, Gerard.** 1976. *Handboek tot de geschiedenis der Nederlandse letterkunde IV*. 's-Hertogenbosch: Malmberg.
- Marsman, H.** 1925. 'De tweesprong'. In *De vrije bladen* 2, p. 321-323.
- Marsman, H.** 1926. *De anatomische les*. Bussum: Van Dishoeck.
- Marsman, H.** 1931. *Kort geding*. Brussel: A.A.M. Stols.
- Michaël, Hubert** e.a. 1986. *Nederlandse literaire prijzen 1880-1985*. 's-Gravenhage: Staatsuitgeverij.
- Nuis, Aad.** 1993. '24 mei 1977: Simon Carmiggelt ontvangt de P.C. Hooftprijs: literatuur in de krant.' In: M.A. Schenkeveld-Van der Dussen e.a. (red.), *Nederlandse literatuur, een geschiedenis*. Groningen: Martinus Nijhoff.

Noten

- 1 1928 is niet verschenen.

Waspoeder en metafysica

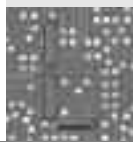


Xandra Schutte

Televisiereclames van wasmiddelen zijn altijd fascinerend. Terwijl vrouwen sinds jaar en dag de was doen, traden in de spotjes tot voor kort ernstige leeftijdloze heren in witte jas op: de spiegel van een overzichtelijke wereld, verdeeld in uitvoersters en deskundigen. Tegenwoordig, het feminisme is ook de wasmiddelenfabrikanten niet in de koude kleren gaan zitten, zijn de mannelijke experts veelal vervangen door spelende kinderen die heel smerig worden, of, het modernste van het modernste, vrolijke jonge vrouwen die elkaar met ijsjes besmeuren. In wasmiddelenreclames is de boodschap helder: dit middel wast witter, reinigt dieper, maakt schoner. Waspoeders redden het voorwerp uit zijn tijdelijke onvolmaaktheid, dat is het ideaal dat telkens weer wordt voorgeschoteld. De belofte van de moderne reclame met de vrouwen en de ijsjes gaat nog een stap verder, daarin wordt gesteld dat de was 'langduriger fris' blijft. Dat is de overtreffende trap van witter en witst, dat is pure metafysica. Het kan ook helemaal niet. Maar het zegt wel wat: wit en schoon is in deze tijd niet meer genoeg, in de zucht naar volmaaktheid wordt het vuil niet meer tijdelijk verjaagd, vuil moet helemaal uitgebannen worden. Reclames voor wasmiddelen zijn zo fascinerend sinds Roland Barthes er een mini-essay aan wijdde in Mythologieën, zijn beroemde boek over, de titel zegt het al, de mythes van het dagelijks leven. Ik las dat toen ik een jaar of twintig was en het begrip essay veranderde erdoor voor mij. Vóór Barthes was essayeren een gewichtige bezigheid voor letterheren, na hem een speelse, lichtvoetige manier om theorie en de eigenzinnige blik op triviale details te combineren. Barthes dacht niet alleen op papier - dat is wat essayeren hoort te zijn: denken op papier - Barthes dartelde er ook op. Hij dacht zowel over hoge als lage cultuur, was ijl in zijn abstractie en aards in zijn voorbeelden, en zeer precies in zijn formuleringen. En hij koos zorgvuldig een vorm voor zijn denken, zoals in het prachtige De taal der verliefden, dat hij het aanzien van een lexicon gaf. Het essay onderscheidt zich van de wetenschappelijke beschouwing, hoe transparant die ook is geschreven, en van het journalistieke betoog in zijn onvoorspelbaarheid. De essayist, althans deze, probeert het avontuur al schrijvende te beleven, gaat, om het in een metafoor te zeggen, op reis zonder het einddoel te kennen. J. F. Vogelaar typeerde het essay ooit als een roman zonder eigennamen; ideeën spelen de rol van personages. Ik ben geen romanschrijver, maar fictieschrijvers vertellen vaak dat hun personages een eigen leven gaan leiden, soms heel anders handelen dan de schrijver met ze voorhad. Zo is het ook met de zetstukken van de essayist. Het essay is op die manier een literaire vorm. Net als bij de roman kan het

uitgangspunt van een essay een beeld, een herinnering, een vaag idee zijn - meestal bestaat het begin uit een grillige combinatie daarvan. Alles kan onderwerp van een essay zijn, dat zie je bij Roland Barthes, maar ook al bij de oervader van het essay, Michel de Montaigne, bij Susan Sontag, Umberto Eco, Charlotte Mutsaers, Bas Heijne, K. Schippers, de vroege Rudy Kousbroek en de vroege Andreas Burnier, om een aantal bewonderde essayisten te noemen. En omdat in een essay ook vrijmoedig het ongelijksoortige gecombineerd kan worden staat of valt een essay met een zorgvuldige, en dus literaire, stijl en vorm. Een goede essayist moet meeslepend kunnen vertellen en analyseren, beeldend kunnen waarnemen en een gedachte ontwikkelen. Anders kan hij of zij nooit spannend schrijven over de metafysica van het wasmiddel.

Het gelijk zit in de stijl



GESPREK MET KEES FENS OVER ESSAYS, WETENSCHAP, COLUMNS

Dick van Halsema

Wat hier volgt is de neerslag van een gesprek over het essay dat Maaïke Meijer en ik op vrijdagochtend 17 augustus 2001 hadden met Kees Fens. Het gesprek vond plaats bij Kees Fens thuis, in Amsterdam-Centrum. Diezelfde ochtend stond in De Volkskrant een beschouwing van Fens over de Engelse essayist-criticus Frank Kermode, vandaar de verwijzingen naar Kermode. In een inzet geven we daar een paar citaten uit.

De aanleiding tot dit essaynummer van Nederlandse Letterkunde was de constatering, enkele jaren geleden, binnen de redactiecommissie van de twee moderne delen van de Taalunie-literatuurgeschiedenis-in-aanbouw, dat het essay als literair-historisch fenomeen zo weinig zichtbaar was in de opzet van en het overleg over deze delen. Het lijkt erop of er literair-historisch weinig aandacht is voor het essay.

Wij hebben deze en aanverwante kwesties voorgelegd aan Kees Fens. Als de niet uit onze literatuur van de laatste veertig jaar weg te denken criticus en essayist die hij is, winnaar van de P.C. Hooft-prijs voor 'beschouwend proza' 1990 en propagandist voor het meeslepende schrijven ook in de wetenschap, is hij in dit nummer van Nederlandse Letterkunde bij uitstek op zijn plaats.

Aan het begin van het gesprek reageert Fens op onze stelling dat de literaire geschiedschrijving in Nederland te weinig belangstelling aan de dag legt voor het essay.

KF:

Ik heb datzelfde gedacht toen die grote geschiedenis van de Nederlandse letterkunde in het Frans¹ verscheen. Het lijkt erop dat het essay in de huidige opvattingen als zodanig ook niet meer thuishoort in de literatuurgeschiedenis, omdat het bijna een journalistiek genre is geworden.

Je zou erop kunnen wijzen dat de prijzen voor beschouwend proza—zoals dat heet bij de P.C. Hooft-prijs—onder andere naar Rudy Kousbroek zijn gegaan, naar Brandt Corstius en naar mijzelf. En dat zijn allemaal mensen die in de krant schrijven en van wie een groot deel van hun werk eerst in de krant is verschenen.

Vr:

Maar niet iedereen. Cornelis Verhoeven niet, Frits van der Meer ook niet.

KF:

Nee, indertijd waren het grote erudieten, mensen als Rogier en Van Duinkerken, die in de jury's zaten, later is dat veranderd. Dat leverde bekroningen op van schrijvers die op een heel andere manier werken dan die dikkeboekenschrijvers van vroeger. Die prijs is eigenlijk van een historische prijs veranderd in een soort actualiteitsprijs, met alle risico's van dien misschien.

Vr:

Jij hebt eigenlijk het idee dat het genre uit de literatuurgeschiedenis wordt geweerd, onbewust, omdat het wordt beschouwd als niet-literair?

KF:

Je kunt gerust zeggen dat het essay zoals dat in de jaren dertig functioneerde al geruime tijd niet meer bestaat. Wat mensen als Ter Braak deden, en ook Gomperts in zijn vroege tijd, dat is voor mij echt essayistiek, omdat dat ook een levensbeschouwelijke inzet heeft. Het houdt zich niet strikt met literatuur bezig, maar probeert, helemaal in de geest van Montaigne, ook inzicht te krijgen in de situatie waarin je zelf betrokken bent. Vanuit dat genre heeft het essay zich tot een soort toegepast genre ontwikkeld, namelijk dat het een specialisme, een bepaald *blok* heeft waarmee het zich bezighoudt. Dus het schrijven over literatuur, dat is een *blok*, maar als auteur van dergelijke stukken blijf je er als persoon natuurlijk toch, hoe dan ook, enigszins buiten.

Ik wil maar zeggen: uit alle stukken die ik voor *Merlyn* geschreven heb, zou niemand ook maar één andere dan een kleine *littéraire* opvatting kunnen distilleren van mij, en verder niks. En dat vind ik een grote verarming voor het essay, dat het zich zo is gaan beperken en ook in omvang toch wel verkleind is, want je kunt zo'n *Politicus zonder partij* één groot essay noemen. Niemand schrijft zo'n groot ding meer op het ogenblik, en ik denk ook dat het hiermee samenhangt dat er nog zo weinig standpunten zijn die verdedigd moeten worden of aangevallen willen worden. Maar dat zit in de ontwikkeling van de literatuur überhaupt. Er is geen polemiek meer en ik denk dat verschil van mening met anderen voorwaarde voor het goede essay is. Verhoeven heeft het nog enigszins, maar die doet het zò algemeen dat hijzelf er ook weer enigszins buiten blijft, niet anders aanwezig is dan als mijneraar of kijker naar verschijnselen.

Maar terug naar de literatuurgeschiedschrijving: ik vind het jammer dat ze die grotere of betere essayisten niet opnemen, omdat het gelijk van een essayist ook voor een groot deel in zijn stijl zit. Dat maakt essays dus tot *littéraire* teksten. En daarom is het merkwaardig dat ze erbuiten blijven. Als Hugo Brandt Corstius of Rudy Kousbroek niet zo verschrikkelijk goed schreven, dan zouden een heleboel van hun ideeën niet zo gemeengoed zijn geworden als ze nu zijn. En hun weerlegbaarheid is ook zo moeilijk, want dat is met elk essay zo, omdat je literair over gelijke mid-

delen moet beschikken. Je kunt als voorbeeld Karel van het Reve nemen, een superieure essayist, die volgens mij soms totaal ongelijk had, maar door zijn ongelooflijke stijl kun je dat nooit bewijzen. Toen met die lezing over de literatuurwetenschap zijn alle verdedigers van die literatuurwetenschap daarop vastgelopen. Die hadden die adequate middelen niet.

Hij was beter dan Gomperts, dat moet ik eerlijk zeggen. Toen ik me in mijn jeugd bewust werd van kritiek heb ik Gomperts ontzettend bewonderd. Maar Karel van het Reve was scherpzinniger, ook al omdat hij in feite agressiever was, in de superieure zin, dan Gomperts. Gomperts' agressiviteit was eigenlijk na de oorlog voor een groot deel op. Zijn voorwerpen van aanval waren in grote lijnen die van Ter Braak en toen die op waren, ja toen is hij ook in die *toegepaste* essayistiek terechtgekomen. Maar als ik iemand zou moeten noemen die ten eerste een essayist pur sang is, en die ten tweede zijn gelijk haalt uit een briljante, geestige stijl, dan is Karel van het Reve een van de allerbesten van na de oorlog, misschien wel de beste. Daar heb ik een mateloze bewondering voor. Dat is essayistiek, ook al omdat hij zich met van alles bezighoudt, Freud en wat niet al, essayistiek nog bijna in de ouderwetse zin.

Vr:

Dus de erudiete *dilettant*.

KF:

Ja. Je zou kunnen zeggen dat de dilettant-essayist nu opgevolgd is door de columnist. Maar het woord columnist betekent in het geheel niets meer, omdat iedereen die een stukje schrijft in de krant zich columnist noemt, waarmee dat genre eigenlijk nu al kapot is. Maar in principe had de column de beknopte opvolger van het essay kunnen worden.

Vr:

En is het ook wel een tijdje geweest.

KF:

Ja, dat zeker, en bij Jan Blokker nog, daar is het nog in zijn meest traditionele goeie genre. Wat tegenwoordig een column heet, is gewoon een artikeltje. En dat vind ik geen columns en die hebben ook niet de verdienste van de stijl. Blokker heeft een compleet eigen stijl in zijn columns en is als zodanig ook vrij moeilijk te weerleggen, ook omdat hij zo geestig is. Maar als je nou die zogenaamde columns neemt op de opiniepagina van de *NRC*, ja god, die mensen hebben wel iets te vertellen, maar ontlenen hun waarde niet aan de manier waarop ze het vertellen.

Om nog even terug te komen op wat het uitgangspunt was, de afwezigheid van het essay in de literaire geschiedschrijving: sinds een paar weken heb ik de *Encyclopaedia Britannica* in de computer zitten. Daar heb ik de Nederlandse letterkun-

de eens opgeslagen: geen woord over wat in de twintigste eeuw aan essays is geschreven, geen woord ook over de kritiek. Want hetzelfde kun je natuurlijk zeggen met betrekking tot de kritiek. Als je de letterkunde van na de oorlog behandelt, kun je zeggen: die en die auteur heeft steeds een bepaald soort begeleiding gekregen in de kritiek en ook een bepaald soort kritiek opgeroepen. Ik vind dat je de kritiek - die toch de eerste begeleider is van nieuw verschenen literatuur - bij het werk moet behandelen. Dan pas wordt het interessant. Wat Lucebert aan pogingen tot benadering heeft opgeroepen, hoort net zo tot de literatuurgeschiedenis als zijn bundels zelf. Maar dat blijft in zo'n overzicht buiten beschouwing. Je zou de literaire kritiek in een literatuurgeschiedenis niet in één apart hoofdstuk moeten behandelen, maar haar steeds direct moeten verbinden met de receptiegeschiedenis van de behandelde literatuur. De wijze bijvoorbeeld waarop in de jaren vijftig de nog altijd op Ter Braak gestoelde literatuurkritiek zich kapotschrijft tegen de nieuwe poëzie, dat moet je bij die nieuwe poëzie behandelen. Want dat is het einde geweest van de ventistische literatuurbeschouwing, die paste niet meer. Ik vind dat de literatuurgeschiedschrijving veel te weinig de correlatie tussen aan de ene kant de vorm, het principe van de kritiek en aan de andere kant de vorm of de eigenheid van een bepaalde literatuurtijd ziet.

Vr:

Je kunt je afvragen waarvàn een literatuurgeschiedenis eigenlijk de geschiedenis is. Heel vaak wordt hij opgevat als een geschiedenis van de objecten, de werken, maar natuurlijk is een literatuurgeschiedenis die zich bezighoudt met de wijze waarop die werken worden gelèzen, met hoe literatuur leeft, net zo goed of zinvoller.

KF:

Misschien mag ik nu een bekentenis doen. Ik mag het natuurlijk niet tegen jullie zeggen, want jullie zitten in de redactie, maar zo'n Taalunie-literatuurgeschiedenis als nu in aanbouw is vind ik eigenlijk niet zo interessant. Zo'n boek valt altijd in onderwerpen of schrijvers uiteen en er is te weinig totaalvisie. Ik zou veel liever een essayistische literatuurgeschiedenis lezen dan zo'n wetenschappelijke. In dat Franse boek, ik heb mijn exemplaar achteraf aan een Fransman cadeau gedaan, heb ik hele stukken gelezen en ik dacht, ja god voor wie schrijf je dit nou eigenlijk. Van Deyssel wordt dan behandeld, en P.N. van Eyck, en weet ik wat allemaal, maar wat moet een Frànsman daarmee? Dèze geschiedenis wordt er ook weer een voor vakmensen.

Red:

In die nieuwe literatuurgeschiedenis zul je wel wat meer aan je trekken komen, denken we, die is niet gecompartmenteerd per deelonderwerp. Maar terug naar het essay. Als we je zo horen, zie je de geschiedenis van het essay als een geschie-

denis van verval en achteruitgang.

KF:

Ja. Van verkleining ook vooral, en van het verdwijnen van het erudiete dilettantisme. Ik denk dat het ermee samenhangt dat er nu op alle gebieden specialisten zijn waarvan een aantal nog kan schrijven ook. Dus je huurt niet meer iemand in die, al schrijvend of voor mijn part al sprekend, schitterende ideeën ontvouwt over een gebied dat niet zijn gebied is, maar je huurt een socioloog of een historicus of wat dan ook.

Het terrein van de essayist is versmald geraakt door het naar buiten treden van de wetenschap. Voor de laatste vijftientig, dertig jaar is essentieel dat mensen die zich vroeger binnen de universiteit ophielden en alleen binnen hun eigen kring bekend waren, nu daarbuiten optreden en publiceren. Via de radio en de televisie natuurlijk, maar ook via de krant. De versmalling van het essay is een overwinning van de media. Want de media zijn op van alles beslag gaan leggen en hebben daardoor, denk ik, een veel hogere positie gekregen dan ze ooit gehad hebben. Wanneer meneer X of mevrouw Y een wetenschappelijk boek publiceert, dan is er alles aan gelegen om dat in de *NRC* besproken te zien, liever dan twee jaar later in een tijdschrift door een enorm gedegen analyticus. Je ziet dus dat de positie van de krant ook in het wetenschappelijk verkeer veranderd is. En daarmee zijn die wetenschappers ook naar buiten getreden en dat heeft, denk ik, de essayistiek als een bezigheid van alleen letterkundigen wat aan de zijkant gezet. Het essay in de oudere zin verdwijnt als genre steeds meer, in de literatuur en in de maatschappij.

Vr:

In verschillende stukken in dit essaynummer wordt erop gewezen dat het essay in recente jaren ondergronds een nieuwe opmars is begonnen en andere genres heeft doordrenkt, met name het verhalend proza.

KF:

Ik denk dat die veressayering van de roman al veel eerder begonnen is. Neem direct na de oorlog de romans van Marnix Gijsen, dat zijn typisch essay-romans. Pierre Dubois helemaal, ja. En dat zijn dus wel mensen van de oudere school, maar ik denk dat wanneer het direct autobiografische, dat zich ook uit in de ik-vorm, in de roman een sterke periode heeft, in die zin dat het heel frequent is, dan neemt die essayistiek toe. Want wie de ik-vorm hanteert zit al tegen de beschouwing aan, in wat hij meedeelt over zichzelf en in wat hij meedeelt over anderen.

Omdat de romanliteratuur op het ogenblik vrij sterk ik-gericht is, zal dat op dit moment ook duidelijk het geval zijn. Je kunt zelfs zeggen dat ook zeventig procent van de poëzie bestaat uit kleine essaytjes, zonder dat het als poëzie erg beeldend wordt of metaforisch. Ikzelf betreur het dan, dat de schrijvers grotendeels buiten andere dan literaire polemieken blijven. De schrijver is teruggebracht naar zijn eigen terrein, de literatuur en verder niet. Terwijl de oude essayist zich liet gelden op een vrij wijd terrein. Kijk, iemand die nu dertig is, die zal die treurnis niet ken-

nen, het ligt dus ook aan mijn leeftijd, maar ik vind het jammer dat dat niet meer bestaat. Die polemieken in de jaren dertig tussen Van Duinkerken en Ter Braak, dat vond ik schitterend. Daar moet je dan weer wel bij aantekenen dat de jaren dertig juist jaren waren die voortdurend vroegen om standpuntbepaling. De sociale kwesties, de opkomst van het nazisme, iedereen legde zijn geloofsbriefjes in een essay op tafel. Misschien dat deze tijd, de laatste twintig jaar, veel minder die verantwoording van standpunt vraagt.

Vr:

Standpunten hebben misschien niet meer de vorm van toen. Andersom: er wordt ook nu via essays naar mogelijke visies gezocht.

KF:

Als ik me als essayist gemengd had in de Vietnamkwestie, zou ik gemerkt hebben dat je als schrijver wegvalt tegen de betogingen op straat. Die zijn veel en veel sterker, daar kan geen woord tegenop. Het protest, het ongenoegen is door heel andere media overgenomen. Ik heb het nu over de laatste dertig jaar.

Als je vraagt hoe ik mezelf als essayist zie: ik vind het wel een probleem dat men die stukken in *Merlyn*, dus niet alleen die van mij, maar ook die van d'Oliveira en Oversteegen, essays noemt. Dat vind ik niet terecht, want daar zijn die stukken veel te terzake voor en op één ding gericht, de interpretatie. Toen *Merlyn* ophield, was het een gelukservaring voor mij dat ik meer kon wàgen en niet meer die strikt gebonden stukken hoefde te schrijven waarbij elke zin verantwoording moest afleggen over de juistheid van je mededeling.

Dat is dus echt een beslissend moment geweest voor mij. In de jaren daarna ben ik begonnen aan die stukken onder de naam A.L. Boom. Toen durfde ik—niet dat ik dat daarvoor helemaal vermeden had - het woord *ik* neer te schrijven. Dat was een ongelooflijke bevrijding, ook stilistisch. Want dat maakte associëren mogelijk, en *wagen* vooral. Dat wil zeggen: deze opinie, nou goed, ik druk me paradoxaal uit, màar ... je kunt er misschien een beetje over nadenken. Dus het schrijven werd veel meer een waagstuk en daarom kijk ik tegen die stukken van *Merlyn* anders aan dan bijvoorbeeld tegen die eenentwintig jaar maandagstukken die ik geschreven heb in *De Volkskrant*. Want die vind ik voor een groot deel echte essays. Zeker de eerste helft van die stukken, dat was vaak heel persoonlijk.

Vr:

Dat hangt misschien samen met je besluit om, na vele jaren recenseren, alleen nog maar boeken te bespreken die je goed vond. Dat geeft je ook de ruimte om 'ik' te zeggen.

KF:

Kijk, je las dan een boek over de hervorming van of het ontstaan van de cister-

ciënzerorde en dan kon je in zo'n inleiding op een wat essayistische manier een aantal standpunten verwoorden. Die waren natuurlijk ook voor een deel gedacht en voortgekomen uit lezing van dat boek, maar met die voors en tegens kon je spelen en dat heb ik altijd graag gedaan. Je hebt daar een bepaalde bewegingsruimte bij nodig. Essay-kritieken zoals die van Kermode - nu kom ik op dat stuk van mij vanochtend in *De volkskrant* - met die middellengte van 2500 tot 4000 woorden, dus ook weer niet heel groot, dat is een geschikte omvang voor de essays die ik bedoel. Dat soort essay is voor mij veel waardevoller dan de op zichzelf noodzakelijke literaire kritiek, want die moet altijd beknopt zijn: eerder van alles heel even aanduiden en aangeven dan dat ze de ruimte kan nemen om de dingen te situeren. Dat zou je voor een deel ook nog wel essayistisch kunnen noemen, maar mijn bezwaar tegen de huidige situatie is dat de krant steeds meer alleen die boekbespreker wordt en dat soort stukken waar ik het over had weinig kans meer geeft. De tijdschriften die ze zouden kunnen opnemen zijn er ook bijna niet meer.

Wie ik een schitterende man vind, een combinatie van wetenschapper en ook wel een beetje kunstenaar, weinig consistent - dat is voor mij iets positiefs - en met briljante ideeën, dat is William Empson, over wie Kermode een boek heeft geschreven. Nu kom ik op een punt dat voor mij heel belangrijk is: ik vind dat de wetenschapsbeoefening, in de letteren dan, te weinig het essayistische durft te hanteren.

Vr:

Je hebt het in je stuk van vanochtend over de diepvrieskou van het wetenschappelijk bedrijf. Is de neerlandistiek in jouw ogen te zeer verwetenschappelijk?

Het plezier van het middenveld

Kees Fens

uit: *De Volkskrant* vrijdag 17 augustus 2001

n.a.v. Frank Kermode: *Pleasing Myself, From Beowulf to Philip Roth*. Allan Lane, 2001.

[...] Men kan alleen negeren wat men beheerst. Kermode kent de theorie, maar zij is alleen dienstbaar en dan nog onder het oppervlak van de studie. Zijn belangstelling in de literatuur is groter dan die in de theorie. In zijn in 1989 verschenen bundel studies over interpretatie, *An Appetite for Poetry*, verwijst hij naar een uitpraak van de grote criticus en eigenzinnige theoreticus, dichter ook, William Empson. Het enig juiste voor de criticus, zei deze, is op zijn eigen goede neus af te gaan, 'nu en dan iets waardevols opsnuivend in bepaalde moderne technieken en theorieën, zonder ooit hun slaaf of tolk te worden'. 'Appetite' in de titel is dan ook bijna uitdagend.

[...]. Om zichzelf te plezieren schrijft Kermode al jaren in bladen als de *London Review of Books* en de *New York Review*. Hij noemt de stukken zelf 'essay-kritieken'; ze horen in het tussengebied

van dagbladkritiek en lange verhandeling, maar ook in het tussengebied van het 'barbaarse jargon en de opgezwollen boeken van de moderne academie en de vluchtige voldoening van de dagbladkritiek'.

[...] De stukken zijn uitgebreide boekbesprekingen. De ruimte verleidt Kermode niet tot zoveel uitweidingen dat het boek nog alleen aanleiding is. Hij concentreert zijn zeer grote eruditie rond het boek. [...] Men krijgt een schitterend literair college, dat elk academisme schuwt. Dit is de literaire kritiek in topvorm.

[...] Het stuk over Eliot bespreekt de door Ronald Schuchard verzorgde uitgave van twee lezingencycli van Eliot. [...] Het is indrukwekkend hoe Kermode dit boek voor zijn lezers toegankelijk maakt. Hier zie je de triomf van de eruditie, die, als ze echt is, tot superieure vereenvoudiging in staat is. Bij elk boek dat Kermode bespreekt, staat alles wat hij gelezen heeft paraat, in die onverbeterlijke orde die alleen hersens en verbeelding samen mogelijk maken.

Ook Empson mag - in twee stukken, een over de dichter, een over de criticus - op herhalingsoefening komen. Hij slaagt. Kermodes bewondering voor hem is terecht groot, zeker voor de literatuurwetenschapper en criticus. Met zijn briljante *Seven types of Ambiguity*, gepubliceerd toen hij 24 was, was hij een pionier, ook in de poëzie-interpretatie. Zijn charme (en voor mij zijn grootheid) was zijn gebrek aan consistentie. Hij is zelf een dankbaar voorwerp voor wat hij als de taak van de kritiek zag: de bewegingen van de geest van een schrijver te volgen. Zijn veertigjarige verdediging van een eigenzinnige visie op Donne acht Kermode tijdverspilling.

[...] De essay-criticus die hij wil zijn, heeft ook een groot vermogen tot vertellen, vanuit beleving en eigen ervaring. Daarom zijn biografieën aan hem besteed, al doet hij soms niet veel meer dan het leven van de hoofdfiguur navertellen. [...]

Bijna alle stukken bewijzen, dat Kermode nog altijd midden in het literaire en literatuurwetenschappelijke debat zit. Zijn grote kracht blijft zich tegen elke eenzijdigheid te verzetten, de literatuur en de lezer nooit uit het oog te verliezen, het brede amateurisme te verkiezen boven eng professionalisme. Als literair journalist - zo wil hij zich ook wel genoemd hebben - is hij zonder meer voorbeeldig, om zijn eruditie benijdenswaardig, om zijn helderheid te prijzen. Maar het meest bewonderenswaardig is hij voor de keuze van het middenveld, tussen de vluchtige dagbladkritiek en het diepvriesvak van de literatuurwetenschap. Maar misschien is dat middenveld toch ook wel typisch Engels, want het terrein voor wie van de sport van het publiceren houdt. De enige sport die niet van Engeland naar het continent is gekomen.

KF:

Ja, maar ze durven ook niet te schrijven. Ik herinner me dat ik ooit eens bij een promotie was van iemand op Aristoteles, en toen vroeg de opponent, waar haalt u dat vandaan, die mening? Toen ging hij met veel moeite een boek uit zijn geheugen opdiepen, en toen dacht ik, waarom zegt hij nou niet: dat heb ik zelf bedacht? Maar dat kan niet, op de universiteit hebben ze die durf niet aangeleerd. In Enge-

land leren ze al heel vroeg essays schrijven, op de middelbare school al, en daarmee krijgen ze die vrijheid waarmee ze ook buiten de universiteit veel beter kunnen spreken en schrijven en functioneren dan in Nederland het geval is.

Vr:

Vormen wetenschap en essayistiek voor jou een principiële tegenstelling?

KF:

Het hoort geen tegenstelling te zijn, maar er is een tegenstelling van gemaakt. Eigen opvattingen en eigen ideeën zijn bijna verdacht, alles moet met een voetnoot gerechtvaardigd worden. Ja, ik heb zelf ook proefschriften begeleid waarbij dat allemaal netjes gebeurde, want ik kon natuurlijk niet een ander laten afwijken van die norm, als die dat al gekund had. Maar juist waar het de moderne letterkunde betreft betreur ik dat. Je kunt zeggen dat in Nederland - elders is dat wel anders - de beoefening van de *oudere* letterkunde bijna een puur historische aangelegenheid is geworden, dus met letterkunde op zich heeft dat niets meer te maken. Ik lees liever een briljant, nou ja iedereen leest liever een briljant boek - ik lees liever een heel goed wetenschappelijk boek met sterk essayistische trekken dan iets dat totaal wetenschappelijk verantwoord is, maar waar de stijl geen rol speelt. Ik zou ook in de wetenschap, wat ons vak dan betreft, willen benadrukken dat je je gelijk ook uit je stijl zou moeten kunnen halen. Terwijl de universiteit in feite stijl als een soort drog-middel beschouwt. En dat vind ik niet eerlijk tegenover schrijven. Want als je naar literatuurgeschiedenissen kijkt, die van Kalff is altijd nog zo leesbaar omdat die man zo ontzettend goed schrijft. Terwijl die Te Winkel, dat is een soort pakhuis. En dat negende deel van Van Duinkerken in die vroegere grote reeks, dat is juist zo verdomde goed omdat het zo ontzettend goed geschreven is. Terwijl hij toch binnen de perken blijft, want hij wou wetenschapper zijn, maar hij kan zijn grote stijl en in dit geval zijn zeer beknopte, bijna aforistische stijl niet verloochenen. Dit boek is nu natuurlijk inhoudelijk verouderd, maar als *voorbeeld* is het niet verouderd.

Ik zou graag literatuurgeschiedenissen lezen waaraan ik als lezer niet alleen plezier beleef, maar waar ik ook uit de wijze van formuleren nog gedachten haal over literatuur in het algemeen of over een bepaalde auteur, in plaats van er alleen interpretaties of feitelijke gegevens op te doen. Dat tweede gelijk, het gelijk van de stijl, zou ik graag bij alle universitaire studies letteren benadrukt willen zien. Ik heb daar bij verschillende gelegenheden in Nijmegen ook wel eens over gesproken, bij zo'n AIO-congres en zo. Dan was altijd de reactie van, ja luister eens, maar wij kunnen niet allemaal *schrijven*.

Ik heb wel eens gedacht, veronderstel dat een andere historicus dan Huizinga rond de Eerste Wereldoorlog dat idee had gehad: het is niet vernieuwing maar het is uitbloei. En dat die dat ook had opgeschreven. Nou ja, dan zou het als ideeetje in de vakliteratuur terechtgekomen zijn. Maar het is blijven bestaan doordat Huizinga zo fenomenaal schreef.

Vr:

Maar niet voldeed aan de eis die jij eerder stelde, die van dilettantisme. Er is dus een breed spectrum van essays voor jou: dat kan de vakpublicatie zijn, als die maar door-drongen is van persoonlijk eigengemaakt inzicht dat ook in de stijl blijkt, en je hebt daarnaast de essayist die veel waagt - bij Huizinga staat alles toch wel gedekt met noten - en die ook zonder dat hij er vijf boeken over gelezen heeft Freud en van alles aanpakt op zijn traject. De echte letterpiloot, om met Willem Jan Otten te spreken.

KF:

Kijk, van dat laatste houd ik natuurlijk het meest. Daarom ben ik altijd een groot bewonderaar van Paul Valéry geweest, en vooral van *Tel Quel*, omdat die man daar dingen zegt waar de hele literatuurwetenschap vijftig jaar over gedaan heeft en dikke boeken voor nodig had en die staan daar in superieure zinnen bij elkaar, brokjes vaak niet groter dan vijf centimeter. Dat beklift dan ook, helaas maar dat is juist ook het mooie, veel meer dan welk wetenschappelijk uitgewerkt idee ook, omdat de formulering tenslotte de gedachte in stand houdt. Het mooie is natuurlijk dat zo'n Valéry met één zin kan volstaan. Bijvoorbeeld als hij poëzie plaatst *entre son et sens*, het is geniaal om dat te verzinnen, als formulering ook, die balans tussen *son* en *sens*. Als je hem zou vragen, meneer Valéry, wilt u dat bewijzen, nou dat is niet te bewijzen, maar het is wel een inzicht waardoor je iets over het meest wezenlijke van poëzie kunt leren dat je in geen wetenschappelijke studie kunt vinden.

Vr:

Maar die uitspraak is heel makkelijk bewijsbaar en is ook wetenschappelijk waar, maar die wetenschappelijke argumentatie wordt hier terzijde gelaten, want dan zou je een heel andere tekst krijgen. Mooi schrijven en wetenschap hoeft geen tegenstelling te zijn.

KF:

Dat bedoel ik ook niet, want die man was met van alles bezig, hele nachten zat hij daar in die cahiers te schrijven. Het gaat mij erom dat de formulering in feite ook de gedachte sterker maakt en in het geheugen houdt, en citeerbaar maakt. Ik zeg niet dat het lukt, maar zo probeer ik soms ook wel te schrijven. Niet dat je krampachtig gaat doen om ideeën mooi te verwoorden, maar in ieder geval dat je zo schrijft.

En dat had ik bij *Merlyn* niet. Daar deed ik geen poging om nu eens in een heel beknopte zin iets heel directs en kernachtigs te zeggen waardoor het voor *mij* vastlag. Want dan moest ik het allemaal toch weer uitleggen, vond ik, in zo'n stuk. En ik heb iets tegen uitleggen. Niet als ik les geef, dan doe ik het wel graag, maar als je schrijft moet je niet teveel uitleggen.

Vr:

Misschien wil je iets zeggen over hoe je je als essayist hebt ontwikkeld, van het eerste begin af.

KF:

Ik moet eerst zeggen dat ik mezelf eigenlijk niet zo'n echte essayist vind. Wat dat begin betreft, dat was denk ik in de laatste klas van het gymnasium. Wij hadden toen thuis *De tijd*, het dagblad toen nog, en daar schreef Van Duinkerken altijd zeer grote stukken in, op zaterdag en ook door de week. Ik denk dat ik toen, ook door de veelzijdigheid van die stukken en het achteraf toch wel sterk essayistische karakter ervan - een beetje te overladen met eruditie misschien - een manier van schrijven heb ontdekt die voor mij een grote bekoring had. Vooral de ongelooflijke rijkdom aan paradoxen in zijn stukken was voor mij heel prikkelend.

Ik denk dat dat voor mij het begin is geweest. Toen ben ik verder middelbaar Nederlands gaan studeren en de stukken die je daar moest schrijven moesten zich nauwkeurig houden aan de opdracht die je kreeg. En ik kon zelf, dat moet ik er even aan toevoegen, helemaal niet schrijven, ik kon geen opstellen maken, één keer heb ik een 7 gehad voor een opstel, nooit meer. Toen mijn kinderen in de eindexamenklas zaten en ook weer opstellen moesten maken, kwamen ze wel eens bij mij met die titels en toen kreeg ik het nog benauwd. Ik dacht, ik zou dat nog niet kunnen.

Een tweede mijlpaal zijn de kritieken van Ter Braak voor mij geweest, zoals ik die in het verzameld werk heb leren kennen. Van alles wat ik uit de twintigste eeuw ken aan wat ik nu maar essay-kritiek noem - dat is voor mij het ideaal, de essay-kritiek - is dat voor mij het grootste. Wat die man aan wereldbeeld binnenbrengt in die paar jaar dat hij die stukken eigenlijk maar geschreven heeft: in 1933 begon hij, in mei '40 was het alweer afgelopen. Elk stuk bijna heeft een hoog niveau en als je elke week zo'n stuk moet schrijven, dat is wat hoor.

Ik denk dat die twee, die ook elkaars tegenpolen waren, met hun wijze van schrijven, in de krant - al heb ik natuurlijk Ter Braak nooit in de krant kunnen lezen en heb ik hem pas voor het eerst gelezen in een totaal andere context, die van de verzamelde werken - de diepste indruk op mij gemaakt hebben. Als er een lijn in mijn ontwikkeling zit, dan vormt mijn bewondering voor deze twee daar de basis van. Ter Braak vooral. Ik denk dat Ter Braak eigenlijk niet zozeer door zijn ideeën invloed op mij heeft, maar door zijn hele manier van werken. Zo'n essayistische inleiding bij een stuk, waardoor hij soms bijna niet toekomt aan het boek dat hij moet bespreken. Van Duinkerken was directer. Bij Ter Braak wordt het boek dat hij behandelt vaak een verschijnsel binnen een groter geheel en als zodanig behandelt hij het dan. Ik heb daar mateloze bewondering voor.

De grote traditie

Wat mij met die maandagstukken ook gedreven heeft is het verloren gaan bij ons van hele aandachtsvelden, en met name die van de grote christelijke tradities. Dat gebeurt vanuit een soort gemakzucht. Terwijl het toch, de publicaties bewijzen het,

op universitair niveau in het buitenland helemaal dòörgaat. Wat er in Amerika op het gebied van oud christendom en Middeleeuwen wordt gedaan, en vooral door vrouwen, dat is fabelachtig. Er zijn ontzettend veel geleerde vrouwen die ongelooflijk leuk schrijven ook en die zich helemaal in bijvoorbeeld die cisterciënzer-cultuur hebben verdiept.

Ik wilde in die maandagrubriek lezers bereiken voor onderwerpen die niet zo direct aan de orde komen. Ik probeerde dan ook wel boeken te kiezen waarvan ik vermoedde dat ze in geen enkele Nederlandse krant besproken zouden worden. Dat was mijn uitgangspunt. Het komt er op neer dat ik de traditie, het grote denken van door de eeuwen heen dat toch de basis is van onze huidige beschaving, onder de aandacht wilde houden. Er verschijnt, ik noem maar een voorbeeld, een boek over Gregorius de Grote. Dat kun je natuurlijk aan de tijdschriften overlaten en dan schrijft er een historicus over als vakman. Maar ik heb daar ook veel over gelezen, ik heb hier vier of vijf boeken over Gregorius staan. Ik ben wel geen vakman, maar via de krant kun je wel bij een bredere groep het besef van dit soort dingen levend houden. Als het boek nu over een of ander detail in het leven of het werk van Gregorius zou gaan, dan zou ik er niet over schrijven, want dat kun je in een krant niet maken. Maar als het iets algemeners zou zijn, een biografie, of iets met een wijde *scope*, dan durf ik dat wel aan. Want het gaat wel om een man die in een ongelooflijk belangrijke tijd paus is geweest: het einde van de klassieke beschaving en het begin van de Middeleeuwen. Je kunt je van dat soort dingen niet bewust genoeg zijn. Maar er zit natuurlijk ook gewoon het plezier achter van het weten, dat je de uitdaging aangaat om in 2200 woorden op een aardige manier daarover te schrijven. Soms dacht ik op de helft of driekwart van het boek wel, ik wou dat ik het uit had, want er hebben zich nu al zoveel ideeën gevormd dat ik het straks niet meer allemaal in mijn stuk krijg.

Maar om nog even op mijn ontwikkeling door te gaan: na mijn middelbaar Nederlands ben ik stukken gaan schrijven in kranten, als criticus, natuurlijk altijd wel met een beperkte ruimte. En aanvankelijk dus, zeker de eerste jaren, met weinig theoretische ideeën erachter. Maar dat kwam wel steeds meer. Toen Oversteegen begin jaren zestig met dat idee van *Merlyn* kwam, raakte hij mij wel op dat punt. Zijn aanpak was iets waarvan het toen voor mij wel vanzelf sprak dat je het zo moest doen. Ik bedoel niet in die uitgebreide vorm waarin het in het tijdschrift gebeurde, maar je zou kunnen zeggen dat hij mijn werkwijze van eind jaren vijftig, begin jaren zestig een naam heeft gegeven. Ik kwam, tussen grote aanhalingstekens, thuis.

Vr:

Was de (h)erkenning door *Merlyn* ook een bevestiging van je literaire ontzuiling? Je was opeens niet meer een levensbeschouwelijke criticus, maar een structuralist in een ploegje heidenen.

KF:

Ja, inderdaad, maar daar had ik in de krant al last van. Want ik schreef toen in het katholieke dagblad *De Tijd* en ik kreeg over bepaalde schrijvers echt moeite met de hoofdredactie, omdat ik die boeken puur literair besprak en niet zei, ja, dit is voorbehouden of dit is immoreel, of weet ik veel, dit is in strijd met de katholieke deugdenleer. Dus met dat zuiver literaire standpunt, dat natuurlijk ook niet in zijn meest pure gedaante bestaat, heb ik toen wel last gehad.

Maar het was niet alleen de dwang om voor *Merlyn* die stukken te moeten schrijven die mij geweldig heeft gestimuleerd. Mensen als Oversteegen en d'Oliveira vormden voor mij ook een geweten, om het zo maar uit te drukken, en ze hielden me binnen de perken. Ik ben er later weer uitgegaan, maar ik denk dat die pure tekstgerichtheid voor een tijd ontzettend goed is geweest. Ik heb niet aan een universiteit gestudeerd, en als ik aan een universiteit Nederlands zou hebben gestudeerd, dan was ik waarschijnlijk bij Hellinga terechtgekomen, in Amsterdam, dus dan had ik er daar waarschijnlijk ook wel iets van meegekregen. Maar die vier jaar *Merlyn* zijn min of meer mijn zeer laat gekomen universitaire jaren. Daarna dacht ik: wat ik in *Merlyn* gedaan heb zal ik nooit verloochenen, maar ik zal dat in de toekomst meer gebruiken als toepassing, dus in korter bestek, dan in de totale uitvoerigheid waarmee het in *Merlyn* gebeurde. Daar ben ik mijn hele verdere leven wel trouw aan gebleven.

Daarnaast heb ik vanaf 1977, begin 1978, toen ik met die maandagstukken begon, maar al eerder met die A.L. Boom-stukken in *De Tijd*, een soort vrijheid genomen die ik vroeger moeilijk voorstelbaar achtte. Dat was een bevrijding voor mij en het heeft, denk ik, mijn essayistische wijze van werken en mijn stilistische mogelijkheden versterkt. Ik geloof dat ik nu beter schrijf dan vijftientig of dertig jaar geleden. Het oogt luchtiger dan het vroeger was, maar dat het echt anders is geloof ik niet, ik zeg het alleen op een iets andere manier, en het is, wat mij betreft, beter geschreven.

Vr:

Het is moeilijk om je stuk van vandaag over Kermode niet te lezen als ook een verhuld zelfportret.

KF:

Dat dacht ik al toen ik het aan het schrijven was, dat je dat zou kunnen zeggen.

Het knappe van Kermode is dat hij, als hij een nieuw boek te bespreken krijgt, dan ook alles weet wat er daarvoor over het onderwerp geschreven is en dat hij dat in die essays toch op een heel speelse, niet nadrukkelijke manier naar voren weet te halen. Nogmaals, goed schrijven gebeurt maar in een heel klein deel van de universitaire literatuurbeoefening. Ik heb pas nog twee recente neerlandistische proefschriften gelezen. Van het ene dacht ik: over dat onderwerp is ook weinig opwindends te schrijven, of je moet dat hele boek terugbrengen tot een enorm

leuk artikel. Dan kun je er heel fijn over schrijven. Maar met het expliciete dat een proefschrift ook moet hebben kan dat ook weer niet. Het tweede was alleen maar gortdroog.

Iemand die het wel had, vond ik, is Praamstra, die op Huet gepromoveerd is. Dat boek is ook ontzettend goed leesbaar. Kijk, Huet is, als je nu heel ver teruggaat, natuurlijk een schitterend voorbeeld van een essayist die precies weet wat hij moet doen. Af en toe moet je gewoon iets heel geestig en goed formuleren en dan kan je weer even verder.

Vr:

Je bepleit een grote vrijheid voor de essayist, maar als essayist heb je jezelf wel gebonden aan een aantal duidelijk van elkaar onderscheiden schrijvende schijn-gestalten van jezelf. Hoe ziet je huishouding er op dat punt uit?

KF:

Ik heb die beperking nodig, en ook de gebondenheid aan een opdracht. Er wordt altijd gezegd dat ik zo veel en goed lees, maar ik vind schrijven nog altijd veel leuker dan lezen. Toch zal ik nooit in mijn leven zomaar iets gaan schrijven, ik doe alles eigenlijk in opdracht en dan lukt het. Maar veronderstel nou, jullie gaan zometeen weg, en ik zeg, nou na dit gesprek ga ik fijn eens een stuk over het essay schrijven. Nee, dat zou ik nòoit doen uit mezelf. Een èchte schrijver schrijft wel uit vrije wil. Niet dat ik nou gedwongen word, maar er zit voor mij in de opdracht iets dat ik nodig heb. Die geeft de perken waarbinnen ik kan werken.

Vroeger had ik veel meer stukken, of columns, hoe je het noemen wilt, dan schreef ik soms wel twee totaal verschillende stukken op één dag. Wat de rollen die daar bijhoren betreft, je *stelt* je, en ik denk dat dat niet zozeer samenhangt met de ideeën die je hebt, maar met de stijl die je hanteert. Ik weet dat ik in die A.L. Boom-stukken totaal anders schreef dan in de toen daarmee parallel lopende literaire kritieken. Dat zit helemaal in de taal. Naar die taal kies je ook het onderwerp. Veronderstel dat iemand ze naast elkaar zou leggen, dan zou je waarschijnlijk kunnen zeggen dat ik zwaarder schreef in de kritieken uit die periode en iets lichter en ook misschien beeldender in de vrijheid van die A.L. Boom-stukken. Ik denk dat ik die laatste stukken eigenlijk met meer plezier schreef dan die verantwoording afleggende stukken wat boekbesprekingen zijn. Want je mag nooit iets zomaar beweren, ook niet in de krant. Ik denk dat ik me daar tenslotte aan heb kapotgeschreven, want het gros van wat je moet bespreken is middelmaat. En om steeds eerlijk te blijven tegenover de middelmaat en alles wat je er als middelmaat aan vindt ook nog te verantwoorden, dat heeft een taal en een stijl nodig die je op den duur niet meer op kunt brengen. Want dan wil je erdoorheen en wil je niet meer zo afgewogen blijven.

Vr:

In het begin van het gesprek heb je gezegd dat je vindt dat het oude essay niet meer

bestaat en dat ook de column in zijn oorspronkelijke vorm weg is. Je hebt sterke ideeën over genrezuiverheid.

KF:

Ik denk dat die genrezuiverheid samenhangt met kwaliteitseigenschappen. Ik wil niet zo strikt zijn, want zostraks hebben we al vastgesteld hoe die dingen nu door elkaar lopen. Negentig procent van wat er onder de naam column geschreven wordt, rechtvaardigt zich niet door z'n taal. Om zelfs maar een column gendemd te worden. En dat geldt ook voor een beetje slappe boekbespreking of uitgebreide boekbesprekingen. Ik betrap me er wel op dat het de laatste tien jaar voor mij in feite steeds belangrijker wordt *hoe* iets geschreven is. De meeste columns zijn niet flitsend, niet in de formulering in elk geval, de tekst doet niet meer dan de rode draad van de eenmaal opgevatte redenering te volgen. Bij Jan Blokker heb je dat wel, daar verspringt het telkens, telkens een nieuwe scheut.

de kritiek een keuze mag maken, dan vind ik dat Arnold Heumakers wat de kritiek betreft eigenlijk het beste is dat er op het ogenblik is. Zeker als hij - het is een beetje raar voor een criticus om dat te zeggen - het over de achttiende of de negentiende eeuw heeft.

Vr:

De hybridisering van allerlei literaire vormen heeft ermee te maken dat het culturele leven zich meer in de krant afspeelt. Jij ziet dat vooral als verval?

KF:

Nee, nee, als die ontwikkeling zo gaat, dan heb ik daar verder niet veel op af te dingen, daar kan ik ook niks aan doen en daar heb ik me bij neer te leggen. Dat de krant meer invloed heeft gekregen, vind ik wel mooi eigenlijk. Want de krant heeft natuurlijk ook heel veel dingen breder onder de aandacht gebracht. Bij *De Volkskrant* is dat minder dan bij de *NRC*, maar de *NRC*, met zijn essayprijsvraag en met het publiceren van gedichten, heeft steeds meer de functie van bepaalde onderdelen van een tijdschrift overgenomen en daardoor kan zo'n essay of gedicht dat vroeger misschien tweeduizend mensen bereikte nu een paar honderdduizend mensen bereiken. Maar je bent altijd toch een beetje trouw aan wat je gevormd heeft, dat heb ik heel sterk, en aan wat ooit je gretigheid heeft gewekt. En als ik het nou afrond, dan constateer ik, maar dat mag je desgewenst aan verval van krachten bij mij toeschrijven, dat er in wat er aan essayistiek geschreven wordt over literatuur niet zoveel meer is wat mijn grètigheid nog wekt.

Vr:

Nog één vraag: zijn er nog andere oudere Nederlandse essayisten dan Ter Braak en Van Duinkerken te vinden in jouw *Ahnengalerie*?

KF:

Ja, dan moet ik Gomperts noemen. Gomperts als criticus in *Het Parool* indertijd, dat is ook de Gomperts van *De schok der herkenning* en *De geheime tuin*, en minder die van *Jagen om te leven*, omdat dat voor mij toch een soort essayistiek is die op het moment dat dat verscheen al een beetje voorbij was. En ik moet zeggen dat ik heel veel van wat d'Oliveira geschreven heeft in heel veel opzichten voorbeeldig vind. En dan sommige boeken van Dresden. Ik vind de grote kracht van Dresden geweest dat hij buiten de universiteit om in een aantal boeken een bepaalde ontwikkeling altijd is voorgebleven. Hij begon over de biografie te schrijven toen nog niemand over de biografie schreef. Dat heeft hij met zijn boek over concentratiekampen en literatuur, *Vervolging, vernietiging, literatuur*, ook weer gehad en ik vind dus dat Dresden als essayist echt totaal onderschat is in Nederland. Ik denk dat ik ze daarmee wel heb gehad. Als jullie nog een idee hebben?

Vr:

Mensen als Vestdijk of Verwey?

KF:

Ja maar dan gaan we wel weer een stuk terug. Dan vind ik dus met name de Vestdijk van *Muiterij tegen het etmaal* fenomenaal. Daar staan stukken in, over poëzie met name, die een hele verhandeling kunnen vervangen. Daar staat alles in wat je over de ontwikkeling van een dichter kunt denken. Hij heeft stukken over Boutens ook geschreven, die zijn zo verdomde goed. Ik vind het een schande dat geen hond die essays van hem meer leest. En hetzelfde geldt voor Verwey. Voor de stijl en de inzichten van Verwey, zoals dat in die twaalf delen *Proza* staat, heb ik het aller-grootste respect. Maar dat leest helemàl niemand meer, heb ik de indruk, en dat vind ik jammer. De grootheid van Verwey als stilist is dat er in zinnen van hem veel meer meezindert aan gedachten dan die ene gedachte die in die zin staat, ik weet niet hoe ik het anders moet uitdrukken. Er staat veel meer in dan er eigenlijk lijkt te staan en dat bewonder ik mateloos. En tot slot noem ik ook nog even Hella Haasse. Vanwege *De tuinen van Bomarzo*. Maar dan heb ik ze wel gehad.

Vr:

Dit is een goede slotzin. Dank voor dit gesprek.

Noten

- 1 Hanna Stouten, Jaap Goedegebuure en Frits van Oostrom [eds.], *Histoire de la littérature néerlandaise (Pays-Bas et Flandre)*. Paris: Fayard, 1999.