

.....



HET KRITISCH
LITERATUUR LEXICON
VAN DE 21E EEUW

*Onder redactie van Sander Bax, Bram Lambrecht,
Christina Lammer en Lieselot De Taeye*

INHOUDSOPGAVE

Inleiding – door Sander Bax	6
1. Mischa Andriessen – door Bram Oostveen	16
2. Johan de Boose – door Jooris van Hulle	28
3. Annemarie Estor – door Jeroen Dera	42
4. Brecht Evens – door Charlotte Pyllyser	60
5. Piet Gerbrandy – door Mario Molegraaf	72
6. Christophe van Gerrewey – door Lieselot De Taeve	92
7. Marjolijn van Heemstra – door Johan Reijmerink	114
8. Oek de Jong – door Sander Bax	148
9. Jeroen Mettes – door Siebe Bluijs en Bram Ieven	196
10. K. Michel – door Ad Zuiderent	224
11. Thomas Möhlman – door Hanneke Klinkert	242
12. Astrid Roemer – door Christina Lammer	256
13. Spinvis – Erik de Jong – door Yke Schotanus	278
14. Anne Vegter – door Roel Smeets	304
15. Christiaan Weijts – door Marc van Zoggel	322
16. Maartje Wortel – door Sven Vitse	340
17. Miek Zwamborn – door Beatrix van Dam	366
Colofon	390

DE BRUINE BANDEN –
BIJ WIJZE VAN
INLEIDING

door Sander Bax

Een ambitieuze start

Studenten Nederlands die druk aan een paper werkten, scholieren in het middelbaar onderwijs die hun mondeling over de literatuurlijst voorbereidden, journalisten die in allerijl een portret over een schrijver moesten maken, docenten, uitgevers – allemaal hebben ze in het verleden hun toevlucht gezocht bij het *Kritisch Literatuur Lexicon*, de serie bruine banden met de rugtitel in helder geel die je in vrijwel iedere bibliotheek in het Nederlandse taalgebied kon vinden. In die banden bevond zich een losbladig naslagwerk waarin over talloze bekende en minder bekende auteurs een toegankelijk geschreven maar met de belangrijkste wetenschappelijke inzichten gevoed overzichtsartikel te vinden was, inclusief biografie en primaire en secundaire bibliografie.

Het *Kritisch Literatuur Lexicon* vindt zijn oorsprong in een verzoek dat Margaretha H. Schenkeveld, hoogleraar Nieuwe Nederlandse Letterkunde aan de Vrije Universiteit in Amsterdam, op 9 februari 1979 neerlegt bij haar mede-

werker Ad Zuiderent, die dan nog maar iets meer dan een maand bij de VU in dienst is. Albert Struik van uitgeverij Samsom had haar benaderd met het verzoek om een redactie te vormen die de verantwoordelijkheid kon nemen voor een losbladig lexicon over Nederlandstalige literatuur, naar voorbeeld van het *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. In dergelijke losbladige naslagwerken, maar dan vooral op juridisch gebied, was Samsom gespecialiseerd.

Op 20 februari 1979 schrijft Zuiderent de uitgever een brief waarin de contouren van het latere lexicon al zichtbaar zijn. Als titel wordt gebruikt ‘Kritisch Lexicon van de moderne Nederlandstalige literatuur’. Zuiderent stelt voor om in het biografische gedeelte een aantal steeds terugkerende gegevens te laten opnemen, de omvang van tien pagina’s per auteur lijkt hem redelijk en hij levert zelfs al een lijstje met auteurs aan. Zuiderent ging voortvarend van start en had ook al een vrij duidelijk beeld van hoe de hoofdtekst (toen al ‘Kritische beschouwing’ genoemd) eruit zou moeten zien:

‘In de kritische beschouwing van het werk lijken mij de volgende aspecten van belang: themata en belangrijke motieven (+ voorbeelden); taalhantering c.q. stijl (+ vb); verteltechniek, structuur van het werk e.d. (+ vb); ontwikkeling in het oeuvre; visie op de wereld; visie op kunst c.q. literatuur; plaats in een literaire traditie (houding t.o.v. een vorige generatie); verhouding tot eigentijdse stromingen, auteurs en tijdschriften; waardering voor het werk in de kritiek; eventueel mate van publieke belangstelling voor het werk.’¹

In deze alinea ligt eigenlijk de opzet besloten van vierendertig jaar bijdragen aan het *Kritisch Literatuur Lexicon* – we herkennen er al de begrippen in die in iedere bijdrage in de marge geplaatst zouden worden. In de brief van Zuiderent valt direct ook de breedte op in het type auteurs dat in het KLL terecht zou moeten komen: zowel bekende als minder bekende.

Als tweede Nederlandse redacteur wordt Tom van Deel, docent Moderne Letterkunde aan de Universiteit van Amsterdam, aangezocht. Voor de positie van

1 Brief Ad Zuiderent aan A.J.A. Struik, 20-2-1979. [Uit het persoonlijke archief van Ad Zuiderent]

Vlaamse redacteur valt de keuze op Hugo Brems van de Katholieke Universiteit Leuven. Al in april 1979 wordt afgesproken dat Samsom zal samenwerken met de educatieve poot van hetzelfde uitgeefconcern, Wolters-Noordhoff, ‘vanwege goede ingangen in het onderwijs’.

De redactie gaat meteen aan de slag. Er wordt een medewerkersinstructie opgesteld, Zuiderent schrijft een voorbeeldartikel over F. Springer en er komt een uitgebreide brief die aan toekomstige medewerkers gestuurd kan worden. Daarin legt de redactie uit dat het KLL iets nieuws is in Nederland, dat nog het meest gemeen zou kunnen hebben met de auteursportretten zoals die in de twee bundels *Literair Lustrum* uit 1967 en 1973 verschenen. Maar het voordeel van het systeem van losbladigheid is dat de uitgave in de loop der jaren steeds verder uitgebreid kan worden en dat zelfs bestaande stukken geactualiseerd kunnen worden. Die losbladigheid – later ongetwijfeld verfoeid door menig bibliothecaris belast met de taak de nieuwe afleveringen alfabetisch in te voegen – was dus in 1979 iets enorm vooruitstrevends.

In mei 1980 verschijnt dan de eerste aflevering van het *Kritisch Lexicon van de Nederlandstalige literatuur na 1945* met als kortere variant op de band *Kritisch Literatuur Lexicon*. De gezamenlijke uitgevers Samsom en Wolters-Noordhoff kondigen het nieuwe lexicon aan als een ‘nieuw losbladig “groeiboek”’ dat actueel, veelzijdig en overzichtelijk is en dat daarnaast een ‘betrouwbaar naslagwerk’ belooft te zijn.² Het woord ‘kritisch’ in de titel geeft aan dat het lexicon meer doet dan alleen maar feitelijke informatie reproduceren; de persoonlijke inzichten van de medewerker komen in het artikel ook aan de orde. De uitgever wijst erop dat de keuze voor redacteurs en voor medewerkers gebaseerd is op hun deskundigheid die een waarborg moet zijn voor de kwaliteit van de uitgave.

De uitgave is bedoeld voor iedereen die beroepsmatig of persoonlijk geïnteresseerd is in de moderne Nederlandse literatuur, maar drie doelgroepen worden expliciet benoemd: leraren Nederlands (die er baat bij kunnen hebben bij het ontwerpen van hun lessen), hun leerlingen (als ze een werkstuk moeten ma-

² Aanbiedingsfolder KLL. [Uit het persoonlijke archief van Ad Zuiderent]

ken of een literatuurlijst moeten samenstellen) en studenten neerlandistiek (die onderzoek doen voor hun scriptie). Dat maakt duidelijk dat het lexicon een belangrijke functie te vervullen heeft bij specialistische en bij openbare bibliotheken.

De aanduiding ‘na 1945’ levert de redactie overigens de nodige discussies op. Hoe om te gaan met het werk van schrijvers als S. Vestdijk, Gerard Walschap of A. Roland Holst met een voor- en een naoorlogs oeuvre? Aanvankelijk werd die scheidslijn door de redactie streng bewaakt (niet altijd tot genoegen van de medewerkers). Met ingang van de achtenvijftigste aanvulling in augustus 1995 werd er ook meer aandacht besteed aan auteurs van voor de Tweede Wereldoorlog en veranderde de naam van het lexicon in *Kritisch Lexicon van de moderne Nederlandstalige literatuur*.

De gloriejaren

Het verschijnen van de eerste aflevering van het *Kritisch Literatuur Lexicon* leverde flink wat media-aandacht op: Carel Peeters schreef erover in *Vrij Nederland*, Cyrille Offermans in *De Groene Amsterdammer*, Graa Boomsma in *De Waarheid*, Wam de Moor in *De Tijd* en Ronald Soetaert in *De Morgen*. Deze laatste oordeelde: ‘Voor wie de Nederlandse letterkunde wil bestuderen een onmisbare bron van hoogstaande informatie’. Of het alleen door die aandacht komt, is moeilijk in te schatten, maar half november 1980 al waren er 4191 abonnees in Nederland en ± 300 in België. Dat aantal abonnees zou doorgroeien tot 5500 in 1989, wat zo ongeveer het hoogste aantal moet zijn geweest. Het lexicon voorzag duidelijk in een breed gevoelde behoefte.

De eerste tien jaar waren zeker de gloriejaren van het *Kritisch Literatuur Lexicon*. Het aantal abonnees lag ruim boven de 5000 en omdat die abonnees ook nog vaak scholen, bibliotheken en/of redacties waren, moet het aantal mensen dat het KLL raadpleegde, veel hoger zijn geweest. Ook voor de redactie – bestaande uit drie collega’s die op vriendschappelijke wijze met elkaar omgingen – was het een fijne tijd. In die tijd is ook de traditie ontstaan om één keer per jaar in Antwerpen te vergaderen, aanvankelijk in het AMVC (nu Letterenhuis), later

in het beroemde etablissement Quinten Matsys. Deze traditie heeft de redactie zelfs na 2014 in ere gehouden toen de andere jaarlijkse vergaderingen zich zouden verplaatsen naar Zuiderents werkkamer aan de VU en na diens pensioen naar de stationsrestauratie van Amsterdam-Centraal.

Al die jaren werd het redactieproces strak en systematisch georganiseerd. In tijden van dreigende kopijnoed werden er lange lijsten met namen van auteurs samengesteld over wie de redactie graag een bijdrage zou publiceren en die werden als intekenlijsten gestuurd aan mogelijk geïnteresseerde medewerkers. Op die manier slaagde de redactie er zonder al te veel problemen in om vierendertig jaar lang, aanvankelijk drie, maar al gauw vier afleveringen per jaar te publiceren, waarin per aflevering gestreefd werd naar een evenwichtige verdeling tussen Nederlandse en Vlaamse auteurs, bekende en minder bekende auteurs, prozaïsten en dichters en mannelijke en vrouwelijke auteurs.

In de loop der jaren heeft het lexicon vele medewerkers gehad, niet zelden prominente namen uit de neerlandistiek zoals R.L.K. Fokkema, Bart Vervaeck, Maaïke Meijer en Klaus Beekman, naast jonge, beginnende onderzoekers die de tijd en de ruimte hadden om bijdragen voor het lexicon te leveren. Sommige medewerkers zouden over een langere periode veel bijdragen leveren en daarbij ook een eigen 'segment' van de literatuur voor het *Kritisch Literatuur Lexicon* invullen. Te denken valt aan Elke Brems, Ton Brouwers, Lucien Custers, Hans Groenewegen, Jooris van Hulle, Michiel van Kempen en Rudi van der Paardt.

Perikelen met de uitgever

Bij de eerste zevenendertig aanvullingen (t/m die van mei 1990) staan Samsom en Wolters-Noordhoff als uitgever vermeld. In 1990 fuseerde Samsom met Bohn Stafleu van Loghum. Tot de vijfenvijftigste aanvulling (november 1994) waren Bohn Stafleu van Loghum en Wolters-Noordhoff de gezamenlijke uitgever. Daarna viel het *Kritisch Literatuur Lexicon* onder het imprint Martinus Nijhoff (van Wolters-Noordhoff), maar bleef het een gezamenlijke uitgave met Bohn Stafleu van Loghum. Vanaf mei 1998 (bij de negenenzestigste aanvulling) werd het alleen nog uitgegeven door Martinus Nijhoff.

Hoewel hij geen neerlandicus was, bleef uitgever Struik vanuit persoonlijke belangstelling aanvankelijk nauw betrokken bij het initiatief. Vanuit Wolters-Noordhoff werd het lexicon inhoudelijk begeleid door de eveneens zeer betrokken neerlandicus Anne de Vries. Toen er in 1985 bij Wolters-Noordhoff een reorganisatie had plaatsgevonden, kreeg de redactie vaker te maken met meer zakelijk ingestelde uitgevers. In de woorden van Zuiderent: 'Het lexicon was van een met passie begonnen uitgave een uitgeefproduct geworden.' In diezelfde tijd ging ook Struik weg bij Samsom en werd de situatie ingewikkelder.

Ook bibliotheken bezuinigden in die jaren en de noodzaak om vier keer per jaar afleveringen in en uit te voegen werd voor menigeen steeds bezwaarlijker. De redactie hoorde ook van particuliere abonnees later vaker dat nieuwe afleveringen nog lagen te wachten om alfabetisch te worden ingevoegd. Waarbij vooral bij het verschijnen van een nieuwe band de noodzakelijke herschikkingen op de lange baan werden geschoven. Daarnaast kreeg het *Kritisch Literatuur Lexicon* bij dezelfde uitgever vanaf 1989 concurrentie van het eveneens losbladige *Lexicon van Literaire Werken*.

Het *Kritisch Literatuur Lexicon* kreeg echter een nieuwe impuls in de tijd dat het onder de hoede kwam van Peter Vroege, neerlandicus van origine, met een warm hart voor de literatuur. Vroege was uitgever van 1992 tot 2002. Het feit dat er steeds minder nieuwe abonnees kwamen, kon onder meer hieraan worden toegeschreven dat een abonnement steeds duurder werd: een nieuwe abonnee moest eerst alle eerder verschenen bijdragen aanschaffen, om te voorkomen dat die later actualiseringen zou krijgen waaraan het oorspronkelijke gedeelte ontbrak. Daarom ontwikkelde Vroege in 1994 het plan voor een Tweede Reeks KLL. Daartoe zou een flink aantal eerdere bijdragen over belangrijke schrijvers eerst moeten worden geactualiseerd om als start voor deze reeks te kunnen dienen. Dat bleek echter te veel gevraagd van een groot deel van de medewerkers: actualiseren van een bijdrage die vaak van jaren eerder dateert, doe je nu eenmaal niet op een achternamiddag. Bovendien vreesde de redactie dat met de nadruk op 'belangrijke' auteurs het principe van de diversiteit van besproken auteurs zou worden onderuitgehaald.

Digitalisering

Vanaf het begin van de 21^e eeuw liep het aantal abonnees steeds verder terug. Particuliere abonnees waren er steeds minder, bibliotheken hadden meer en meer moeite met het invoegen en docenten in het middelbaar onderwijs en op de universiteiten zagen dat hun leerlingen en studenten de weg naar het lexicon steeds minder vanzelfsprekend wisten te vinden. Digitalisering had zijn intrede gedaan, informatie werd voornamelijk betrokken via digitale bronnen. De Digitale Bibliotheek voor de Nederlandse Letteren bleek daarvoor een uitstekende bron. Docenten aan de universiteiten konden dat bijvoorbeeld merken aan het tweede leven dat de literatuurgeschiedenis van Knuvelder kreeg in menig werkstuk toen dat een tijd lang de enige digitaal beschikbare literatuurgeschiedenis bleek.

Met zijn losbladige opzet was het *Kritisch Literatuur Lexicon* bij uitstek geschikt om zich aan te passen aan die digitale omstandigheden. In zekere zin kan de hele opzet van het project gezien worden als ‘digitalisering avant la lettre’. Vanaf 2003 heeft de redactie dit onder de aandacht van Wolters Noordhoff gebracht. Tussen dat moment en 2011 (de jaren waarin ondergetekende Tom van Deel als redacteur mocht opvolgen) is er intensief overleg met de uitgever geweest om het KLL te digitaliseren. In 2009 is er door de uitgever zelfs een prototype gemaakt voor een digitaal lexicon; dat zag er werkelijk schitterend uit en zou zonder enige twijfel een groot succes zijn geworden. Helaas besloot de top van de uitgeverij begin 2010 dat er geen realistisch verdienmodel aan het digitale lexicon gekoppeld kon worden. Het initiatief werd de nek om gedraaid.

In juni 2011 heeft de redactie de beslissing genomen om een ‘plan van afbouw’ in te zetten en bij Wolters-Noordhoff op te stappen om te kijken of we daarna op een andere manier digitalisering konden realiseren. Tussen 2011 en 2014 hebben we het lexicon afgebouwd, gemaakte afspraken afgerond en geprobeerd zo veel mogelijk ontbrekende belangrijke namen op te nemen. In februari 2015 verscheen de 135^e en laatste aflevering van het *Kritisch Literatuur Lexicon* waarin op dat moment 651 auteurs waren opgenomen. Dit afgeronde lexicon komt in november 2021 dan uiteindelijk toch digitaal en *open access* bij dbnl beschikbaar. Daarmee wordt een diepe wens van de redactie gerealiseerd.

Slotakkoord

Met dit boek markeren we het eindpunt van het *Kritisch Literatuur Lexicon*, waarvan tussen 1980 tot 2015 met ijzere regelmaat aanvankelijk drie en al gauw vier afleveringen per jaar verschenen. Nadat de jarenlange verbintenis tussen het lexicon en uitgever Wolters-Noordhoff in 2015 verbroken werd, is er op allerlei manieren gezocht naar manieren om het lexicon een tweede leven te geven, een tweede leven dat naar ons inzicht alleen maar vorm zou kunnen krijgen met een sterke digitale component. Sinds 2017 hebben de redacteuren van dit boek – aanvankelijk maakte ook Hans Demeyer deel uit van de nieuwe redactie en later zou Jeroen Dera er tussen 2017-2020 deel van uitmaken – geprobeerd om een herstart te maken nadat de contacten met uitgeverij Garant dat mogelijk leken te maken.

Met hernieuwde energie van redacteuren én medewerkers stampte de nieuwe redactie in de tweede helft van 2018 drie uitstekende afleveringen van het lexicon uit de grond. Na het aanleveren van die afleveringen bij de uitgeverij trad een stilte in die tot op de dag van vandaag duurt. Dat heeft de redactieleden er in de zomer van 2021 toe gebracht om de stekker uit het project te trekken en te besluiten om het *Kritisch Literatuur Lexicon* nu dan definitief op een waardige manier te beëindigen. Het feit dat de Digitale Bibliotheek voor de Nederlandse Letteren (dbnl) het archief van het lexicon uit de jaren 1980-2015 wilde digitaliseren, speelde een belangrijke rol bij het nemen van die beslissing. We heffen het *Kritisch Literatuur Lexicon* op, maar maken het tegelijk eindelijk digitaal en *open access* beschikbaar voor de vakgemeenschap.

In dit boek voegen we daar de stukken aan toe die in de periode 2017-2021 door de nieuwe redactie van het *Kritisch Literatuur Lexicon* zijn voorbereid. Daarmee bieden we de auteurs – die wij danken voor hun onbaatzuchtige bereidwilligheid – alsnog de gelegenheid om hun artikel (dat soms al in 2018 voltooid is) te publiceren en bieden we de lezers van het digitale lexicon zestien mooie stukken over auteurs die in het archief van het lexicon ontbraken of met een niet-geactualiseerd lemma vertegenwoordigd waren. Ons idee is dat de stukken na deze boekpublicatie tot integraal onderdeel kunnen worden van het op dbnl gepubliceerde digitale lexicon dat daarmee toch weer een klein beetje completer wordt.

1. MISCHA ANDRIESSEN

door Bram Oostveen

1. Biografie

Mischa Andriessen werd in 1970 in Apeldoorn geboren als zoon van beeldend kunstenaar Cees Andriessen en woont inmiddels al lange tijd in Voorburg. Andriessen bezocht het Veluws College in Apeldoorn en studeerde Algemene Letteren aan de Universiteit Utrecht, waarbij hij zich specialiseerde in amerikanistiek en Amerikaanse literatuur. Tijdens zijn studie voerde hij samen met Rob Zweedijk redactie over het literaire tweemanstijdschrift *Jijajij* (1994-1997). Andriessen heeft gewerkt bij de Koninklijke Bibliotheek in Den Haag en het Theater Instituut Nederland. Hij vertaalde Amerikaanse poëzie, onder meer van John Ashberry, Michael Palmer en Charles Simic, en publiceerde gedichten en vertalingen in periodieken als *Awater*, *Bunker Hill*, *DBH*, *De Gids*, *Het Liegend Konijn*, *De Revisor*, *Terras* en *Tirade*. Ook in uitgaven van De Witte Mier, de kleine uitgeverij van vader Andriessen, verschenen teksten en vertalingen van zijn hand. Daarnaast schrijft Andriessen over beeldende kunst voor *Het Financieele Dagblad* en over jazz voor dagblad *Trouw*. Hij is als redacteur verbonden aan

het tijdschrift voor internationale literatuur en kunst *Terras*. In 2009 werd zijn debuutbundel *Uitzien met D* (2008) bekroond met de C. Buddingh' Prijs. *Huisverraad* uit 2012 leverde hem in 2013 de Mr. J.C. Bloem-poëzieprijs op, een prijs voor beste tweede bundel. Een jaar later volgde de toekenning van het Charlotte Köhler Stipendium, een jaarlijks stipendium voor beginnend literair talent. In 2017 was Andriessen schrijver in residentie bij het Gemeentemuseum Den Haag. Voor de tentoonstelling 'Rumoer in de stad. De schilders van Tachtig', en de begeleidende catalogus, droeg hij een aantal gedichten bij geïnspireerd op werk van schilders als George Hendrik Breitner en Isaac Israëls. Voor zover bekend is Andriessen als dichter niet actief op sociale media. Wel heeft hij een website (www.mischa-andriessen.com), waarop al in 2013 werd gemeld dat een roman 'Rasphuis' in voorbereiding is.

2. Kritische beschouwing

{Thematiek} Een centrale vraag in de poëzie van Mischa Andriessen is: wie zijn wij, waarom doen we wat we doen en wat bindt ons? In de gedichten wordt vaak een situatie geschetst die bewust raadselachtig wordt gehouden. Naar het waarom of de beweegredenen achter een handeling, die meer dan eens duister of gewelddadig is, blijft het gissen: Andriessen verzwijgt veel. De interpretatieve openheid die dit oplevert, is vanaf zijn debuutbundel kenmerkend voor zijn poëzie.

{Ontwikkeling} Andriessen debuteerde in 2008 met *Uitzien met D*. De vijftienveertig veelal korte en schetsmatige gedichten in deze bundel vormen gezamenlijk het verslag van de teloorgang van een vriendschap tussen twee jongens tijdens een laatste zomer samen. In vrijwel elk gedicht wordt een tafereel met D beschreven, dat zich nagenoeg altijd afspeelt in een tuin of op een balkon boven dezelfde tuin. Uiteindelijk sluipt verraad de vriendschap binnen, zoals duidelijk wordt in 'Ontrouw', nadat D in een eerder gedicht al eens de tuin verlaten heeft: 'D is ontrouw gebleken. / Opeens duurt de zomer hem te lang, / hij wil iets anders; in een open rijtuig / door de straten het plebs toewuiven, / bruiswijn drinken, met de pink omhoog'.

{Ontwikkeling / Techniek} In *Huisverraad* uit 2012 is de wereld niet meer beperkt tot een tuin en ook de zomer lijkt voorbij. De gedichten vormen samen geen verhalende cyclus, zoals in de debuutbundel het geval is, maar zijn thematisch wel sterk met elkaar verbonden. Daarnaast maken nog andere elementen de bundel tot een hecht gecomponeerd geheel, zoals het personage Jonathan dat in *Huisverraad* in verschillende gedichten voorkomt. In het gedicht 'Mare' treedt impliciet een waarzegster op (het woord waarzegster zelf ontbreekt). Dat personage duikt weer op in het gedicht 'Bij de lift', in de laatste afdeling van de bundel.

Een enkele keer vindt iets soortgelijks plaats over bundelgrenzen heen. Zo is er in 'D en ik', het eerste gedicht in *Uitzien met D*, sprake van een 'witte Dodge die bij D's ouders / achter in de tuin staat.' In *Huisverraad*, de bundel na *Uitzien met D*, komen we het karkas van een vergelijkbare auto tegen in het gedicht 'Dodge': 'Terwijl je roest van het merkteken krabde, / keek je over je schouder. / "Wie had dat gedacht?"' De afdeling 'Cavalerie', waar dit gedicht in staat, is thematisch het meest verwant aan *Uitzien met D*.

De gedichten in *Dwalmgasten* (2016), waarin voor het eerst ook enige gedichten staan die langer zijn dan een pagina, sluiten erg aan bij die in *Huisverraad*. Ten opzichte van de debuutbundel is de dreiging die de beschreven situaties doorsesemt duidelijk toegenomen. Gewelddadige situaties, rampen en oorlog komen steeds vaker voor in Andriessens poëzie. Een typering op het achterplat vat de bundel goed samen: 'Het liefdevolle en het verschrikkelijke vullen elkaar aan, de taal is dreigend en vol mededogen, invoelend en geladen.'

{Kritiek / Stijl} Vanaf de eerste bundel springt de sobere stijl in het oog. De veelal eenvoudige zinnen, op de grens van poëzie en proza, zijn kenmerkend voor Andriessens poëzie. Veel critici wijzen op het niet-poëtische, het verhalende karakter en de eenvoudige stijl. In 'Zonder omzien', een bespreking van *Huisverraad*, spreekt Jeroen Dera zelfs van 'zuiver mededelende zinnen, waarin de taal rechttoe rechtaan wordt gebruikt en de poëtische functie ver te zoeken is.' Piet Gerbrandy merkt in zijn bespreking van dezelfde bundel iets soortgelijks op: 'Er zijn geen vertrouwde poëtische elementen die troost kunnen bieden, zoals rijm of een regelmatig ritme. Zelfs metaforen ontbreken. Dit is genadeloze poëzie.'

{Kritiek / Techniek} Gerbrandy ziet vooral verhalende structuren, die hij ook al aantrof in *Uitzien met D*, en ‘intrigerende scènes [...] die de lezer een hoogst ongemakkelijk gevoel bezorgen. Geweld speelt een grote rol, dood en verraad schemeren overal door.’ In ‘Dwalend door het leven, op zoek naar iets’ concludeert Dieuwertje Mertens: ‘De wereld is onbepaald en daarmee een unheimische plek.’ Erik Lindners dubbelrecensie ‘Bedrieglijk eenvoudige taal’ sluit hierbij aan: ‘*Huisverraad* is een zeldzaam dreigende bundel. In een paar regels wordt met een paar beelden een verontrustend en unheimisch verhaal verteld, dat nooit helemaal wordt prijsgegeven [...]’ Maar Lindner heeft ook kritiek: ‘Andriessen is her en der net te minimalistisch en suggestief. [...] Alle gedichten zijn dreigend en aangrijpend, maar er is een onderkoelde toon en af en toe humor die de dramatiek van het gedicht te lijf gaat.’

Juist dat minimalistische, het niet concrete, wordt door recensenten heel verschillend beoordeeld. Obe Alkema schrijft op deleesfabriek.nl bijvoorbeeld: ‘Het komt meer dan eens voor dat het gedicht te uitgekleet is.’ In de negatieve bespreking van Bouke Vlierhuis op Literair Weblog *De Contrabas* heet het: ‘Alle dingen waar je als lezer houvast aan zou kunnen vinden zijn zorgvuldig uit deze gedichten geredigeerd.’

Verreweg de meeste besprekingen zijn wel positief over dit fundamentele aspect van Andriessens poëzie. Een goed voorbeeld is Kila van der Starre die het in ‘Je tong dik van angst’ heeft over een ‘onbenoembare maar constante dreiging [...]’. Alles wringt, je voelt je ongemakkelijk, voortdurend op je hoede. Maar waarvoor? Juist het feit dat er geen concrete oorzaak is voor de angst maakt het lezen van *Huisverraad* zo’n indrukwekkende ervaring.’

Over *Dwalmgasten* wordt opvallend vaak in dezelfde bewoordingen geschreven. In zijn bespreking op literair weblog *Tzum* schrijft Remco Ekkers bijvoorbeeld: ‘Het gaat in alle teksten uit de bundel om bedreigende situaties.’ Nog concreter is Dieuwertje Mertens die in ‘Als je springt, vangt de ander je dan op?’ schrijft dat Andriessen voortborduurde ‘op de weg die hij was ingeslagen met zijn vorige bundel *Huisverraad* (2012), eveneens bevolkt door onbestemde personages in onbestemde situaties.’ De ruimte voor interpretatie die Andriessen zijn lezers laat, wordt, net als bij de eerdere bundels, ook hier door enkele recensenten

problematisch gevonden. Zo heeft Willem Thies het in zijn negatieve recensie ‘Het effect blijft uit’ over ‘mistige gedichten’ en schrijft hij: ‘Een enkel gedicht is zó onbestemd en arbitrair dat het volkomen nietszeggend wordt.’

{Relatie leven / werk} Een duidelijke relatie tussen leven en werk van de auteur is in de vele situaties die Andriessen schetst moeilijk aan te wijzen. In de verantwoording in zijn bundel *Dwalmgasten* (2016) schrijft hij dat sommige gedichten zijn gebaseerd op verhalen die hij van zijn schoonfamilie heeft gehoord. Daarbij noemt hij een tweetal boeken over Hongarije, waaronder *Hongarije 1944-1945* van Perry Pierik. Andriessen houdt vaag waardoor zijn persoonlijke fascinatie voor dat land precies is gemotiveerd, maar Hongarije speelt ontegenzeggelijk een grote rol in zijn poëzie.

{Thematiek} Ook in het eerdere *Huisverraad* is Hongarije zichtbaar aanwezig. In deze bundel treffen we motto’s aan uit werk van Imre Kertész en János Pilinszky. De titel van het gedicht ‘Abda’ uit die bundel blijkt bovendien te verwijzen naar een plaats in Hongarije. Volgens een aantekening bij dit gedicht werd daar vlakbij ‘de dichter Miklós Radnóti op 10 november 1944 met een “genadeschot” om het leven gebracht.’ In de kritiek wordt die affiniteit met Hongarije slechts door een enkeling opgemerkt.

In *Dwalmgasten* verwerkt Andriessen wederom een aantal van de grotere trauma’s uit de geschiedenis, zoals de Eerste Wereldoorlog (onder andere in ‘Passchendaele – Passendale’), maar ook de aanslag op Charlie Hebdo (‘Of ik Charlie ben’). Het thema van Hongarije ten tijde van de Tweede Wereldoorlog keert onder meer terug in ‘Kade (Donau)’. Vergelijking van een passage uit het essay ‘Ansichten’ uit 2014 met dit gedicht, legt bloot hoe Andriessen een historisch feit omvormt tot een ‘poëtische’ scène. In het essay, dat in hoofdzaak over Pilinszky gaat, heeft hij het over ‘Pater [András] Kun, die joden met twee samen liet binden op de oever van Donau en de Here aanroepend er telkens één doodschoot waardoor de ander het water werd ingesleurd en verdronk’. In ‘Kade (Donau)’ treffen we de volgende regels aan: ‘Aan de oever van de Donau kijken ze nu / tezamen gebonden van elkaar weg / de zoon rechts, links de vader. / Laten we proberen te draaien / zegt de vader, dan schieten ze jou. / En dan ben jij degene die verdrinkt / zegt de zoon, ik wil dat niet op mijn geweten...’

{Traditie} In het essay ‘You have nothing, finally’ (nY, 2013) schrijft Andriessen: ‘Tweemaal raakte ik in de ban van een dichter en schreef een tijd in diens trant. Een poos als Lucebert en een schandig lange periode als Vladimir Majakovski. Beider invloed lijkt me in mijn huidige werk zo goed als verdampt.’ Hoewel dat laatste prima waar kan zijn, nam Andriessen in *Uitzien met D* een motto op van Lucebert en in *Huisverraad* van Majakovski. In het genoemde essay gaat hij uitgebreid in op zijn belangstelling voor beide dichters: ‘Wat ik bij Lucebert en Majakovski herkende, bleek voornamelijk buitenkant. Hun spreekwijze raakte me meer dan wat ze zeiden.’

Ergens anders, in het essay ‘Wat er te zeggen valt’ (*De Gids*, 2014), schrijft Andriessen dat hij de poëzie van Lucebert bewondert ‘om zijn meerduidigheid’. Dera wijst er in *Dichters van het nieuwe millennium* (2016) op dat ook de keuze voor de auteurs van wie Andriessen werk vertaalde een voorkeur verraadt voor ‘gelaagde poëzie die veel ruimte laat voor interpretatie’.

{Intertekstualiteit} Verwijzingen naar andere teksten komen bij Andriessen onder andere voor in de vorm van motto’s. De debuutbundel *Uitzien met D* heeft als motto een citaat uit Mattheus 26:75: ‘Et egressus foras, flevit amare’ (Hij ging naar buiten en hilde bitter), een beschrijving van de reactie van Petrus wanneer die zich realiseert dat hij Jezus voor de derde maal verloochend heeft. Het motto verwijst naar het eerdergenoemde verraad in de vriendschap tussen de ‘ik’ en D. Twee van de drie afdelingen en zeven losse gedichten in deze bundel zijn voorzien van een motto, ontleend aan werk van onder meer Kees Ouwens, David Foster Wallace, Lucebert, T.S. Eliot en de rockband Barenaked Ladies.

{Techniek} Via de aantekeningen, die hij vanaf de tweede bundel steeds achterin opneemt, wordt duidelijk op welke andere manieren Andriessen een dialoog aangaat met werk van anderen. In *Huisverraad* zijn die aantekeningen het meest expliciet. In het gedicht ‘Kapittel’ blijkt bijvoorbeeld een tekst verwerkt die boven de deur van de kapittelzaal in het Bentlager klooster staat; voor het gedicht ‘Achter de kas’ is het schilderij ‘Personnes derrière une serre’ van de Zwitserse kunstenaar Léopold Rabus van belang geweest en het gedicht ‘Olivier’ verwijst naar Olivier Messiaen.

In *Dwalmgasten* bestaat de verantwoording voor een deel uit een opsomming van mensen van wie werk wordt geciteerd, of waaraan anderszins wordt gerefereerd. Het is een bonte verzameling met onder meer Johnny Cash, Michael Haneke, Lucebert, Ovidius en Rembrandt van Rijn. Van de laatste incorporeerde Andriessen verschillende elementen die te zien zijn op het schilderij ‘De roof van Ganymedes’ in zijn gedicht ‘Ganymedes’, feitelijk een hervertelling van de mythe vanuit het perspectief van de rovende adelaar/Zeus. Het verhaal, waarin oppergod Zeus (bij Ovidius Jupiter) verliefd wordt op Ganymedes en de gedaante van een adelaar aanneemt om in die hoedanigheid de jongen te roven, is onder andere bekend uit Ovidius’ *Metamorphosen* (boek X). Ook andere figuren en tafereelen ontleende Andriessen aan verhalen die Ovidius optekende, zoals Aktaion en Philemon en Baucis. *Dwalmgasten* opent zelfs met een motto uit *Metamorphosen*: ‘Heet het dwaling als een man verdwaalt?’ De zin is afkomstig uit de mythe over Aktaion die door de godin van de jacht in een hert wordt veranderd om vervolgens door zijn eigen honden te worden verscheurd (*Metamorphosen*, boek III). Het is een wreed tafereel dat aansluit bij de geladen en onbehaaglijke scènes die Andriessen veelal schetst.

{Thematiek / Visie op de wereld / Kritiek} In ‘Net’, het eerste gedicht in *Dwalmgasten*, vraagt een vader zijn zoon van een kast te springen. De vader zegt ‘Vertrouw me maar’ en vangt de zoon op als die aarzelend springt. De zoon wil het spelletje herhalen, maar de vader vangt hem de tweede keer niet op en de jongen valt hard op de grond: ‘Je ving me niet, schreeuwt de zoon. / Waarom? Ja, zegt de vader: Waarom?’ Verschillende recensenten staan stil bij dit gedicht dat bij uitstek geschikt is om de thematiek, die in veel van Andriessens poëzie is aan te wijzen, te illustreren. Dieuwertje Mertens schrijft, in haar eerdergenoemde bespreking van de bundel, dat het gedicht ‘doet denken aan een parabel; een vergelijking die op filosofisch niveau een bepaalde moraal moet illustreren. Het laat zowel zien wat liefde als wat verraad is. Het laat zien hoe wispelturig een mens kan zijn, hoe wreed ook. Het stelt ook de vraag: heeft de mens inzicht in zijn eigen handelen? Weet de mens waarom hij doet wat hij doet?’ Maria Barnas schrijft in *de Volkskrant* naar aanleiding van hetzelfde gedicht: ‘waarom doen we de dingen die we doen? De vader verandert binnen enkele regels van iemand die vertrouwen wekt tot iemand die zijn eigen zoon laat vallen en daarbij niet alleen zijn eigen motieven bevraagt maar ook

het menselijk tekort – waarmee hij de eigen verantwoordelijkheid van zich afschuift.’ In *Trouw* schrijft Janita Monna, niet specifiek naar aanleiding van dit gedicht, dat Andriessens teksten niet vrijblijvend zijn: ‘Ze komen zo dichtbij omdat ze iets suggereren van diepere menselijke drijfveren; de vraag opwerpen of we die eigenlijk wel kennen. We doen wat we doen, omdat iemand dat zegt, omdat intuïtie het ingeeft, omdat we de ander vertrouwen, omdat er een wet is die dat voorschrijft.’

In de uiteenlopende situaties die Andriessen beschrijft, zien we vaak mensen die zich op een bepaalde manier tot andere mensen verhouden; ouders en kinderen, mannen en vrouwen, machthebbers en machtelozen, kameraden onderling. In *Uitzien met D* kent de vriendschap een verdrietig einde en in de twee volgende bundels gaat het tussen mensen onderling niet veel beter. Hoe kan een mens zich staande houden in een wereld waarin mensen elkaar de vreselijkste dingen aandoen? Middels zijn poëzie stelt Andriessen die universele en existentiële vraag niet alleen, de gedichten vormen er ook een mogelijk antwoord op.

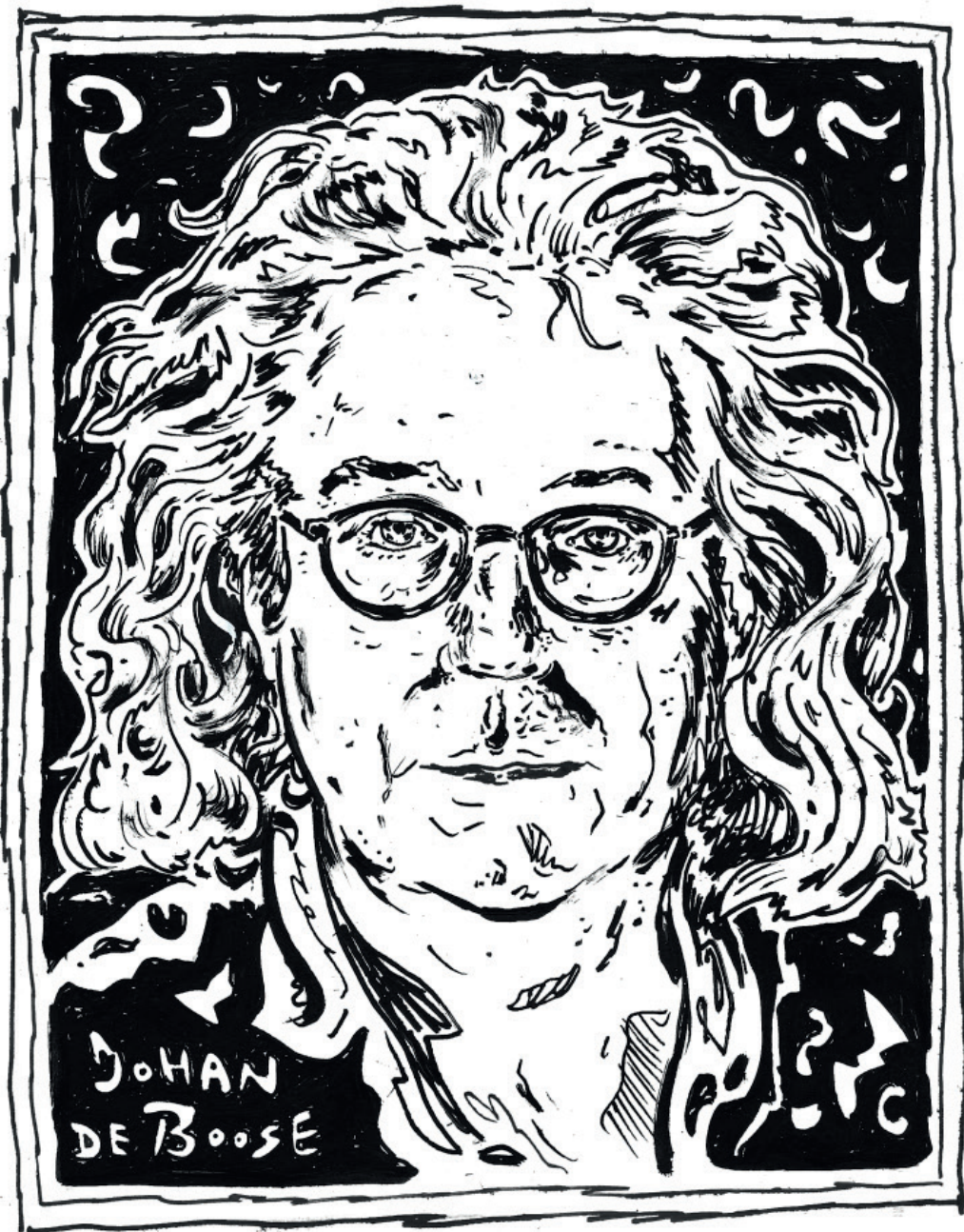
3. Primaire bibliografie

- Mischa Andriessen, *Uitzien met D*. Amsterdam 2008, De Bezige Bij, GB.
 - ‘Jullie zitten geramd, maar ik?’ Over ego, wereld, poëzie. In: *De Revisor. Haljaarboek voor nieuwe literatuur 2*. Amsterdam-Antwerpen 2011, Em. Querido’s Uitgeverij, pp. 43-56, E.
 - *Huisverraad*. Amsterdam 2012, De Bezige Bij, GB.
 - You have nothing, finally. In: *nY*, nr. 20, 2013, pp. 33-41, E.
 - Ansichten. In: *Terras*, nr. 6, 2014, pp. 66-71, E.
 - Wat er te zeggen valt. In: *De Gids*, jrg. 177, nr. 8, 2014, pp. 18-21, E.
 - *Dwalmgasten*. Amsterdam 2016, De Bezige Bij, GB.
 - Waarover we praten wanneer we over poëzie praten. In: *Poëziekrant*, jrg. 41, nr. 2, maart-april 2017, pp. 28-30, E.

4. Secundaire bibliografie

- Erik Lindner, Bundels uit een stuk. In: *De Groene Amsterdammer*, 30-10-2008. (over *Uitzien met D*)
- Erik Jan Harmens, Wachten tot de wijzer verspringt. In: *Trouw*, 8-11-2008. (over *Uitzien met D*)
- Pascal Cornet, Het debuut. 3 Tuinravage. In: *Poëziekrant*, jrg. 33, nr. 1, januari-februari 2009, pp. 60-61. (over *Uitzien met D*)
- Hanz Mirck, Over Mischa Andriessen – *Uitzien met D*. Op: www.decontrabas.com, 6-2-2009. (over *Uitzien met D*)
- Jeroen Dera, Een dode die danst. Op: www.meandermagazine.net, 29-4-2009. (over *Uitzien met D*)
- Arie van den Berg, Van fietspomptaal tot slam. In: *NRC Handelsblad*, 12-6-2009. (over *Uitzien met D*)
- Piet Gerbrandy, Buddingh'-prijswinnaar dicht bijna prozaïsch. In: *de Volkskrant*, 19-6-2009. (over *Uitzien met D*)
- Leonhard de Paepe, Buddingh' Prijs naar Andriessen. In: *NRC Handelsblad*, 19-6-2009. (over *Uitzien met D*)
- Rob Schouten, Hele dag zingen. In: *Vrij Nederland*, 20-6-2009. (over *Uitzien met D*)
- Daniël Rovers, Doortrapte hoeder van de verbeelding. In: *deReactor*, 14-7-2009. (over *Uitzien met D*)
- Nels Fahner, Dichten als een tegelzetter. In: *Trouw*, 16-7-2009. (interview, onder meer over *Uitzien met D*)
- Janita Monna, De schaduw jaagt schrik aan. In: *Trouw*, 17-11-2012. (over *Huisverraad*)
- Jeroen Dera, Zonder omzien. Over *Huisverraad* van Mischa Andriessen. In: *Poëziekrant*, jrg. 36, nr. 7-8, december 2012, pp. 54-55. (over *Huisverraad*)
- Piet Gerbrandy, Zeg maar niets meer. In: *De Groene Amsterdammer*, 17-1-2013. (over *Huisverraad*)
- Dieuwertje Mertens, Dwalend door het leven, op zoek naar iets. In: *Het Parool*, 23-1-2013. (over *Huisverraad*)
- Bouke Vlierhuis, *Huisverraad* – Mischa Andriessen. Op: www.decontrabas.com, 14-2-2013. (over *Huisverraad*)
- Ronald Ohlsen, Mischa Andriessen – *Huisverraad*. Op: www.tzum.info, 18-2-2013. (over *Huisverraad*)
- Erik Lindner, Mischa Andriessen en Gilles Boeuf. Bedrieglijk eenvoudige taal. Op: www.poetryinternationalweb.net, 21-2-2013. (over *Huisverraad*)
- Kila van der Starre, Je tong dik van angst. Op: www.8weekly.nl, 21-3-2013. (over *Huisverraad*)
- Obe Alkema, 'Het verlangen naar een nostalgisch verleden'. Op: www.deleesfabriek.nl, 25-3-2013. (over *Huisverraad*)
- Paul Demets, Dood, dreiging, vernieling. In: *De Morgen*, 24-4-2013. (over *Huisverraad*)
- Carl De Strycker, Mischa Andriessen. In: *Kunsttijdschrift Vlaanderen*, jrg. 62, nr. 345, juni 2013, pp. 118. (over *Huisverraad*)
- Obe Alkema, Vader staat voor de deur, ga maar weg zegt de zoon. In: *NRC Handelsblad*, 9-9-2016. (over *Dwalmgasten*)

- Jeroen Dera, Het gedicht maakt het verhaal. De open poëzie van Mischa Andriessen. In: Jeroen Dera, Sarah Posman en Kila van der Starre (red.), *Dichters van het nieuwe millennium. Nederlandse en Vlaamse poëzie in de 21^e eeuw*. Nijmegen 2016, Vantilt, pp. 167-176. (onder meer over *Uitzien met D en Huisverraad*)
- Edwin Fagel, Een kort moment van helderheid. In: *Awater*, jrg. 15, nr. 3, najaar 2016, pp. 14-15. (over *Dwalmgasten*)
- Piet Gerbrandy, Waarom? In: *De Groene Amsterdammer*, 15-9-2016. (over *Dwalmgasten*)
- Remco Ekkers, Mischa Andriessen – Dwalmgasten. Op: www.tzum.info, 22-9-2016. (over *Dwalmgasten*)
- Dieuwertje Mertens, Als je springt, vangt de ander je dan op? In: *Het Parool*, 22-9-2016. (over *Dwalmgasten*)
- Maria Barnas, Andriessen schetst vlijmscherpe beelden van oorlogen en trauma's. In: *de Volkskrant*, 24-9-2016. (over *Dwalmgasten*)
- Janita Monna, Kennen we onze drijfveren wel? In: *Trouw*, 24-9-2016. (over *Dwalmgasten*)
- Sander Meij, Dwalende zielen bij Andriessen. Op: www.passionateplatform.nl, 8-12-2016. (over *Dwalmgasten*)
- Maarten Buser, Of het licht uit mocht, alsjeblijft. Drie dichtbundels van Mischa Andriessen. In: *Ons Erfdeel*, jrg. 60, nr. 1, februari 2016, pp. 140-142.
- Willem Thies, Het effect blijft uit. In: *Poëziekrant*, jrg. 40, nr. 6, december 2016, pp. 36-38. (over *Dwalmgasten*)



2. JOHAN DE BOOSE

door Jooris van Hulle

1. Biografie

Johan de Boose werd geboren te Gent op 3 mei 1962. Na zijn middelbare opleiding studeerde hij aan de Universiteit Gent Slavische Talen en Oost-Europakunde. In 1993 behaalde hij de titel van doctor met een verhandeling over de Poolse avant-gardekunstenaar Tadeusz Kantor, van wie hij voorheen reeds een aantal essays en theaterteksten vertaalde en samenbracht in een bloemlezing (*Het circus van de dood* – 1991). Tussendoor studeerde hij in Bulgarije, Polen en Rusland (1984-1990). Hij werkte als dramaturg voor het Nederlands Toneel in Gent en was als auteur en acteur verbonden aan diverse Vlaamse en Nederlandse toneelgezelschappen.

Voor de Vlaamse radiozenders Radio 1 en Klara verzorgde hij als programmamaker en presentator een aantal reportages, vooral over zijn reizen naar de Oostbloklanden. Als Oost-Europakenner begeleidt hij reizen naar onder meer Rusland. In februari 2017 kreeg hij het bericht dat hij het land niet meer in mag.

De Boose: ‘Ook dat is Rusland: geen transparantie, geen reden, geen helderheid.’ (De Morgen, 22-02-2017). In 2003 werd hij fulltime auteur. Hij is redacteur van *Poëziekrant* en medewerker aan *De Standaard* en *De Morgen*. Sinds 2016 is hij als tekstschrijver aan de slag voor Jan Fabre. Zo stond hij in voor diens toneelcreatie ‘Belgian Rules/Belgium Rules’, die in 2017 in première ging.

Johan de Boose debuteerde in 1994 met de roman *Fluweel van leegte*. Nadien volgden dichtbundels, romans en documentaire fictiewerken, als *Alle dromen van de wereld* (2004 – over Polen), *De grensganger* (2006 – over het grensgebied van het IJzeren Gordijn), *Het geluk van Rusland* (2008) en *De poppenspeler* (2009 – over Kroatië).

In 2008 kreeg hij de Henriette Roland Holstprijis voor *De grensganger*, in 2010 de Prijs van de Provincie Oost-Vlaanderen voor Letterkunde (essay en monografie) voor *De poppenspeler en de duivelin*. De roman *Bloedgetuigen*, die hij bewerkte tot theatermonoloog die hij zelf speelt, werd bekroond met de Cutting Edge Award en de Halewijnprijs 2012.

Johan de Boose woont thans in Zwalm (in de Vlaamse Ardennen).

2. Kritische beschouwing

{Relatie leven / werk} Mede door zijn studies is de belangstelling van Johan de Boose voor Oost-Europa blijvend gegroeid. Zowel zijn non-fictiewerk als zijn romans en verhalen richten zich vaak op de voormalige Oostbloklanden. Zo is zijn debuutroman *Fluweel van leegte* grotendeels gesitueerd in Sint-Petersburg, met aan het slot een korte uitstap naar het Poolse Krakow. In zijn magnum opus *Bloedgetuigen* (2011) wordt het verhaal van Johan Martin, een Vlaamse jongen die in de Tweede Wereldoorlog naar het Oostfront trekt, gelinkt aan dat van het Russische meisje Kamila dat als cultureel geweten van Rusland fungeert, en aan dat van Ljev Sterrenberg, die een plakboek bijhoudt van de Russische Revolutie en gelooft in een zuivere vorm van het communisme.

De verhaallijn over Johan Martin gaat terug op het verhaal dat Johan de Boose

optekende uit de mond van de grootmoeder van zijn vrouw: haar oudste zoon was in 1943 naar Leningrad vertrokken en daar gesneuveld. De Boose zegt daarover in *NRC Handelsblad*: ‘De boeken waar we op de universiteit Russisch uit leerden, waren Sovjetboeken vol heroïsche termen die de Sovjetstaat idealiseerden. Dat wekte uiteraard enige wrevel bij een familie die direct en indirect zo benadeeld was door datzelfde land. De familie van mijn vriendin heeft model gestaan voor de familie Martin in de roman.’

De non-fictieboeken van De Boose zijn vaak gebaseerd op de reizen die hij maakte. Ook in zijn poëzie is de hang naar de ex-Oostbloklanden en de cultuur van die gebieden sterk aanwezig: *Wegen naar Insomnia* (1996) bijvoorbeeld bevat ‘elegieën voor Marina Tsvetajeva’, de Russische dichteres die in 1892 werd geboren en in 1941 uit het leven stapte.

{Thematiek} De Booses interesse voor Oost-Europa gaat ook gepaard met een sterke sociale bewogenheid. In die zin kan zijn magnum opus *Bloedgetuigen* worden beschouwd als een ideeënroman, waarin de stelling naar voren komt dat ideologieën in wezen neerkomen op een nogal naïef geloof in de mogelijkheid van een betere wereld. In *Bloedgetuigen* wordt die idee uitgewerkt door verschillende maatschappijvisies en de ermee verbonden filosofische opvattingen tegenover elkaar te plaatsen: communisme, fascisme, idealisme en opportunisme. Binnen deze opdeling vertegenwoordigt elk personage een droom, die voor bijna iedereen in mineur eindigt, omdat die droom niet te realiseren blijkt.

De motto’s die De Boose aan de roman laat voorafgaan (bijvoorbeeld deze aan Dmitri Lichatsjov ontleende uitspraak: ‘Alles zal worden vergeten. Het enige wat overblijft, is de mensheid die gelukkig is geworden door de misdaden die niet langer bestaan’) gaan ook over de illusies die mensen koesteren en die, precies omdat het om illusies gaat, tot oorlog en vernietiging kunnen leiden. Die thematiek komt bij De Boose vooral op de voorgrond in de spanningen binnen de drie families die centraal staan in het boek. Illustratief hier is de manier waarop de Joodse familie Sterrenberg wordt getekend: vader Ephraïm die een plakboek bijhoudt over de Romanovs, de laatste tsarendynastie, komt in conflict met zijn zoon Ljev, die de helden van de Revolutie en het communisme als

systeem aanhangt. Een soortgelijke spanning tekent de relatie tussen dokter Darkin, die zich wapent tegen de materiële ontberingen door een brede, individueel gerichte culturele belangstelling, en zijn dochter Kamila, die zich door haar op actie gerichte inzet als ballerina en dichteres moet verdedigen tegen een figuur als Nikifor ('de drager van de overwinning'). Nikifor staat symbool voor de Sovjetrepressie en gaat als een echte opportunist door het leven.

Naast die twee families, die beheerst worden door generatieconflicten, voert De Boose nog een derde familie op, bij wie de overtuigingen net wel van generatie op generatie worden doorgegeven. Vader Martin en zijn zoon Jan staan bijvoorbeeld symbool voor de Vlaamse gezinnen die gevolg gaven aan de oproep om aan de zijde van het Duitse naziregime tegen de communisten te gaan strijden. De Boose introduceert zo het thema van de erfschuld.

{Visie op de wereld} *Bloedgetuigen* brengt de weinig opwekkende boodschap dat oorlog en de ermee gepaard gaande wreedheid als een rode draad door de geschiedenis van de twintigste eeuw heen lopen. Voor De Boose is dit een gevolg van de steeds terugkerende behoefte aan een utopie die de uitzichtloosheid van het leven tegen kan gaan. Iedere ideologie die inspeelt op dit verlangen leidt uiteindelijk naar de ondergang. De Boose situeert deze evolutie van droom van een beter leven naar inzicht in de onhaalbaarheid ervan bij de vader(s). In zijn visie staat de vaderfiguur voor macht en de ontsporing ervan. Als tegengewicht portretteert hij een aantal sterke(re) vrouwenfiguren: zij voelen bijna instinctief aan dat de drang naar macht en overheersing alleen maar kan leiden tot onderdrukking en de ermee gepaard gaande miskennis van de meest elementaire mensenrechten.

{Kunstopvatting} In een gesprek met zijn dochter Kamila zegt dokter Darkin op een zeker moment: 'De haas van het geschreven woord zal de schildpad van het leven nooit inhalen.' Altijd weer wint het leven met zijn onoverkomelijke wendingen die naar een desastreuus einde leiden, het einde van de kunst. Dochter Kamila mag dan troost vinden in het schrijven ('het schrijven hielp haar om haar gebroken ziel te lijmen'), uiteindelijk schiet het woord tekort. Binnen totalitaire systemen wordt de bevrijdende kracht van het woord (en meer in het algemeen: die van de kunst) gevreesd en daarom in de kiem gesmoord.

{Techniek} De roman *Bloedgetuigen* volgt binnen een lineaire chronologie drie familiegeschiedenissen, die aan het slot – zeker waar het die van de families Martin en Sterrenberg betreft – in elkaar worden vervlochten. Opvallend hierbij is dat De Boose voor de geschiedenis van de familie Martin het personage Jean in de ik-vorm aan het woord laat – hier mag worden verondersteld dat diens geschiedenis het meest vanuit een directe inspiratie werd geschreven –, terwijl voor de Sterrenberg en de Darkin-familie geopteerd wordt voor een auctorieel vertelstandpunt.

Boven die drieledige verhaalopbouw staat de tot verteller getransformeerde twintigste eeuw die zichzelf een slettenbak noemt en historische commentaren debiteert die de aangehaalde thematiek moeten versterken en die nadrukkelijker dan in een gewoon verhaal zou kunnen, in het licht stellen. De hoofdstukken waarin de twintigste eeuw als ik-personage aan het woord komt, worden aangeduid als essays waarvan de titels tot de verbeelding (moeten) spreken: over ‘tschindera en hoera’, over ‘het afrodisiacum van drinken, eten, spuiten en vergieten’, over ‘de bonkbaarheidsfactor van assepoes en vetplanten’ en als epiloog het essay over ‘de symfonie van het bederf’. Mede door deze invalshoek krijgt de roman het ambivalent karakter van literaire non-fictie en een ingeni-euze en complexe roman.

{Stijl} De Boose valt in *Bloedgetuigen* terug op een barok taalgebruik. Waar hij in de verhalende delen zichzelf nog enigszins weet in te houden, springen de essayistische uiteenzettingen van de twintigste eeuw letterlijk en figuurlijk uit de band door het gebruik van neologismen (Hitler wordt de ‘Haak-neusneuker’ genoemd, Duitsland wordt ‘Donnerwetterland’), breed uitdijende en daardoor vaak complex overkomende zinnen, metaforen en retorische middelen als de apostrof, waarbij de lezer direct wordt aangesproken. Het is een alles overrompelend en niets of niemand ontziend taalvuurwerk dat hier wordt afgestoken.

{Intertekstualiteit} Vooral bij monde van vader en dochter Darkin richt Johan de Boose de blik van de lezer op de Russische kunstscene. Legio zijn, verspreid over de hele roman, citaten van en verwijzingen naar grote Russische schrijvers als A. Achmatova, M. Tsjetajeva, O. Mandelstam, V. Majakowski.

{Literair-historische context} Mede door de in de roman geïncorporeerde verwijzingen plaatst De Boose zijn *Bloedgetuigen* in de traditie van onder meer Hugo Claus en diens *Het verdriet van België* (zeker waar het thema van de collaboratie aan bod komt) en schrijvers als Jonathan Littell, wiens roman *De wellwillenden* de schuldvraag behandelt rond en over het naziregime. De Boose zegt hierover: ‘Er is door auteurs als Claus en Walschap weliswaar volop over de oorlog geschreven, ook vanuit het perspectief van de “foute” Vlaming, maar nooit vanuit de confrontatie met een Russische soldaat. Dat is essentieel voor mijn boek.’ En over Littell: ‘Ik liep al twintig jaar rond met het idee om het bloedbad van Babi Jar in het boek op te nemen. Maar dat staat bij Littell indrukwekkend beschreven. Ik heb nu alleen nog maar Babi Jar genoemd en daarmee intertekstueel naar Littells boek verwezen.’

{Kritiek/Publieke belangstelling} *Bloedgetuigen* kreeg in zowat alle Vlaamse en Nederlandse bladen en tijdschriften ruim aandacht, vooral dan wegens van de grootsheid van het project. Juist die veelomvattende opzet (‘zelden heeft een Vlaamse roman zoveel ambitie’ – Roox) maakte dat critici als Depondt het werk moeilijk konden plaatsen: ‘In zijn relaas treden de literator, de slavist en de reiziger samen op. Dat samenspel leidt tot een literaire polyfonie: het boek is tegelijk een historische roman, een *Bildungsroman*, een ideeënroman en een experimentele roman waarin ook de typografie een rol speelt. Dat maakt het geheel wel erg complex.’ Erg terughoudend werd ook gereageerd op de stijl van de roman. Jaap Goedegebeure was kritisch: ‘de episodes waarin de twintigste eeuw als personage optreedt, zijn te overmatig gedoseerd. Ook de verhalende episodes zijn niet vrij van een zekere langdradigheid en sentimentele ouboligheid.’

{Thematiek} In het licht van *Bloedgetuigen* kunnen de eerder verschenen fictiewerken van Johan de Boose beschouwd worden als verkennende voorbereidingen. Zo voert hij in de verhalenbundel *Gestuite vlucht* (1998) een aantal personages op die het slachtoffer worden van hun eigen bevlogenheid en droombeelden. De Boose beweegt zich met de onderscheiden verhalen zowel thematisch als op verteltechnisch niveau in het grensgebied tussen fictie en non-fictie. Ook valt hier reeds zijn aandacht op voor de sombere zijde van het bestaan. Zo luidt het in het titelverhaal: ‘Het mooie als categorie kende ze niet,

wel: het droevige, het gekwetste, het kapotte, het reeuwse.’ De roman *Noem het middernacht* (2007) bespeelt al even nadrukkelijk de destructieve krachten die drankzuchtige figuren naar de ondergang leiden.

{Kritiek} De publicaties *Gestuite vlucht* en *Noem het middernacht* werden weinig positief onthaald. Demeester heeft het over ‘[o]verspannen metaforen en manke vergelijkingen’, Cloostermans over ‘een dichtgewoekerde tuin van zinloze details’.

{Thematiek} Als we *Bloedgetuigen* zien als scharniermoment in het oeuvre van De Boose, dan kan het project *Het vloekhout* worden beschouwd als een verdere exploratie van de thematiek die eerder al aan bod kwam. De Boose: ‘Je kunt de menselijke geschiedenis zien als een opeenvolging van klimmende en dalende lijnen. De dalende lijnen, de dieptepunten dus, zijn voor mij het decadentst en het kleurrijkst. (...) De elementen van de nieuwe tijd zijn er al, maar we zien ze nog niet. We zijn bang voor wat er gaat komen. Angst is dus een van de hoofdpersonages in de trilogie’. Van de geplande trilogie zijn tot op heden twee delen verschenen: *Gaius* (2013) en *Jevgeni* (2014).

De trilogie brengt drie kantelmomenten uit de geschiedenis in beeld: de eerste eeuw na Christus, toen het christendom zich manifesteerde in de ronduit vijandige omgeving van de Romeinse keizers; de veertiende eeuw en de renaissance die komaf maakten met het middeleeuwse gedachtegoed; en ten slotte het jaar 2062, de niet meer zo veraf liggende toekomst met de vraag in hoeverre het fundamentalisme voor weer een ander wereld- en cultuurbeeld gezorgd zal hebben. In *Gaius* focust De Boose op de Romeinse samenleving die onder keizer Nero afglijdt naar wat in het slothoofdstuk ‘het einde van de wereld’ heet. In *Jevgeni* wordt de catastrofe van het einde der tijden tast- en voelbaar in de manier waarop in de beslotenheid van de kloostergemeenschappen schanddaden en andere ongeregelde heden tot de normale gang van zaken gerekend worden. De onderliggende filosofische idee die hierbij in de plotwendingen en de spanningsopbouw aan bod komt, is de antithese tussen het hogere en het lagere, tussen God en de duivel die een meedogenloos schaakspel spelen met als inzet de mensheid.

{Intertekstualiteit} In beide romans wemelt het van de literaire reminiscenties. Het vloekhout uit de projecttitel is een stuk hout van het kruis waaraan Christus werd genageld. In *Gaius* wordt onder meer Petronius ten tonele gevoerd, naar wiens *Satyricon* en de meest beroemde passage eruit, de ‘Cena Trimalchionis’, meer dan eens wordt verwezen. Overigens speelt De Boose hier een spel met de tijdslagen: Nero’s seksfeestjes worden aangeduid met de term ‘bunga-bunga’, een knipoog naar de beruchte voormalige premier van Italië Silvio Berlusconi. Ook in *Jevgeni* springt De Boose losjesweg van de middeleeuwen naar de hedendaagse tijd. In het klooster waar Jevgeni terechtkomt, zou ooit ene Willem van Baskerville te gast zijn geweest, een onmiddellijke verwijzing naar Umberto Eco’s *De naam van de roos* (1980). En in de filosofische bespiegelingen maken moderne filosofen als Sartre en Derrida en literair auteur Houellebecq hun opwachting.

{Techniek} De Boose heeft beide romans uit de *Vloekhout*-trilogie verbonden met het genre van het reisverhaal. *Gaius* uit de gelijknamige roman is een voormalige toneelknecht die na omzwervingen langs Ephese, Delphi en Athene terechtkomt in Aginahamma, volgens De Boose het huidige Ename, in de directe buurt van zijn huidige woonplaats. De abdij Ehinham, waar twee Russische monniken in *Jevgeni* na een zwerftocht door Europa arriveren, is een plek waar ooit, zoals De Boose noteert, ‘een villa stond van een wufte Romein’, een directe verwijzing uiteraard naar de *Gaius*-roman. Beide romans zijn overigens, zoals aangegeven aan het slot ervan, deels geschreven in Ename.

Hoe nadrukkelijk beide romans ook gesitueerd zijn in het verleden, De Boose houdt ervan actuele feiten en gebeurtenissen in zijn verhaal op te nemen. Zo belandt Jevgeni op zeker moment in Cracovia (Krakow) waar net een ‘summmum Europae’ plaatsvindt, een Europese top waar de lezer onder meer Willem Fermette (Guy Verhofstadt) ontmoet, en Angelius Merkelius en Nihil Ravage, die koning Casimir ‘een natte dweil en een tweederangs bankbediende noemde.’ Het blijft uiteraard de vraag of en in hoeverre dergelijke actualiteitsgebonden allusies stand houden wanneer het momentum ook echt voorbij is.

{Visie op de wereld} Van de Romeinse tijd (in de roman *Gaius*) tot de Middeleeuwen (in *Jevgeni*): in de thematiek die wordt doorgetrokken over de verschillende

eeuwen heen lijkt De Boose erop te wijzen dat volgens hem de geschiedenis zich blijft herhalen. Heel positief komt deze gedachte niet over: de geschiedenis blijkt een nachtmerrie te zijn waarin vluchtelingen niet of nauwelijks op een menswaardig bestaan mogen rekenen. Het motto bij de roman *Jevgeni*, ontleend aan Johan Huizinga's *Herfsttij der Middeleeuwen* (1919), is veelzeggend: 'Het is een boze wereld. Het vuur van haat en geweld brandt hoog, het onrecht is machtig, de duivel dekt met zijn zwarte vlerken een duistere aarde. En spoedig wacht de mensheid het eind van alle dingen.'

{Stijl} Waar *Bloedgetuigen* nog zwaar gebukt ging onder hyperbolen, is 'de retoriek in de *Vloekhout*-romans ditmaal functioneel en in evenwicht met de gang van het verhaal' (Goedegebuure). Mede door de herhalingen (onder meer in *Gaius*, waarin de esbattermenten van de gezagsdragers telkens weer breed worden uitgesmeerd) wordt van de lezer een groot incasseringsvermogen vereist.

{Kritiek} De *Vloekhout*-romans werden relatief gunstig onthaald. Over *Gaius* schrijft Karl van den Broeck: 'Wie de welwillendheid kan opbrengen om in het antieke theater van De Boose plaats te nemen, zal ongetwijfeld genieten van zijn gulheid.' En volgens Goedegebuure 'roept de verteller de decadente pracht en decadente vuiligheid letterlijk in geuren en kleuren op' en zet de 'geraffineerde compositie de handeling in het teken van de theatrale tegenstelling tussen schijn en werkelijkheid.'

{Thematiek} Als dichter debuteerde De Boose in 1996 met de bundel *Wegen naar Insomnia. Elegieën voor Marina Tsvetajeva*. De bundel kan worden gelezen als een hommage aan het adres van de Russische dichteres. Voor De Boose groeit zij uit tot een zielsverwant. Net als in de romans verkent De Boose in zijn gedichten het grensgebied tussen droom en werkelijkheid. In *De moed om te falen* (2001) staat onder meer de sonnettencyclus 'Twintig winters', een hommage aan Jacques Brel. De cyclus 'Het behouden meisje' is geïnspireerd op het Veenmeisje of het Meisje van Yde, dat opgebaard ligt in het museum van Assen. De thema's in de bundel *De vrijheid van zwijgen* (2008) behelzen in de eerste plaats liefde en tederheid en, vanuit het tegenlicht dan, de complexiteit van de maatschappij die gevoelens eerder bant dan toelaat. Het citaat van Seamus Heaney dat op het omslag wordt afgedrukt, zet dit gegeven in perspectief: 'Ik

denk dat elke kunstenaar zich gevangen zal voelen in die tegenstelling tussen enerzijds het appel aan de absolute stilte van het volmaakte kunstwerk, en anderzijds de verantwoordelijkheid voor de totale rotzooi in de maatschappij.’ Zo luidt het in het gedicht ‘Grozny’: ‘Waar veel doden vallen, is veel liefde.’

De gedichten uit *Geheimen van Grzimek* (2010) zijn ontstaan tijdens reizen door Oost-Europa, het Midden-Oosten en Amerika. Die reislust haalde De Boose bij zijn vader, die daarnaast ook stenen en mineralen verzamelde. Vandaar de verzen: ‘In vaders steen woonde de wereld. / Al het steen was de blauwdruk van een ster.’ Net als in de vorige bundels komen schoonheid en verwoesting naast elkaar voor. Verder komen in de bundel een aantal vader- en moedergedichten voor en herwerkingen van eerder verschenen gedichten (bijvoorbeeld het hierboven reeds aangehaalde ‘Grozny’). Ten slotte: in 2011 verscheen de bundel *Het wrakke land*, een gelegenheidsbundel met foto’s van Jef van Eynde en tekeningen van Mark Cloet in het kader van het project ‘Landschapsdichter 2011’, georganiseerd door ‘dederdeoevoer vzw, Schellebelle’. Gedichten die reeds werden opgenomen in eerder verschenen bundels staan er naast specifiek voor dit project geschreven verzen.

{Kunstopvatting} In een interview in *Poëziekrant* geeft De Boose zijn poëzie een plaats binnen het geheel van zijn oeuvre: ‘Er is geen grens. Ik maak geen enkel onderscheid tussen een dagboek, een artikel, een gedicht of een verhaal. Alleen is het zo dat je in de loop van het werk op een zeker moment beslist om het in een bepaalde vorm te gieten. (...) Het prozaïsche zit in de gedichten, zoals het poëtische in het verhaal zit. Zij omarmen elkaar innig.’ En over de herwerkingen die hij opneemt in *Geheimen van Grzimek*: ‘Elk gedicht is een combinatie van inspiratie en een technisch proces dat bijna eindeloos is. Oude gedichten, die eigenlijk heel jonge gedichten zijn, bekijk je op latere leeftijd met een metier dat je in de loop der jaren hebt ontwikkeld.’

{Intertekstualiteit} Net als in het proza komen in de gedichten van De Boose talrijke verwijzingen voor naar de Europese en Nederlandstalige literatuur, in *Geheimen van Grzimek* bijvoorbeeld naar Homeros, de Bijbel, Shakespeare, Hugo Claus.

{Stijl} Strak in de hand gehouden verzen die binnen de klassieke strofebouw van onder meer het sonnet worden gevat, wisselen af met episch aandoende gedichten waarin De Boose het lyrische voor een stuk achter zich laat en die eerder verhalend zijn plaats in de wereld onder woorden brengen.

{Kritiek} In de kritische bijdragen over de poëzie van De Boose wordt doorgaans gewezen op het feit dat De Boose vooral bekendheid geniet als journalist en prozaïst. Op de bundels werd in het algemeen positief gereageerd. Al van bij zijn eerste bundel wordt erop gewezen dat hij ‘een uitstekende woordkunstenaar is die ook vanuit de taal zelf een lichamelijke dynamiek laat spreken’ (*Het Nieuwsblad*). Voor Philip Hoorne is *De vrijheid van zwijgen* ‘Puik werk. Prachtige bundel’, Dirk De Geest heeft het in verband met *Geheimen van Grzimek* over ‘krachtige, afgemeten verzen’, terwijl Xavier Roelens eerder terughoudend reageert: ‘Ik mis de nuchtere afstandelijkheid die je in de vorige bundel naar de keel greep. De krachtige momenten die er dan wel zijn, dreigen mee te verdwijnen in het gebrek aan reliëf in het geheel van de bundel.’

3. Primaire bibliografie

- Tadeusz Kantor, *Het circus van de dood. Vertaald door Johan de Boose*. Z.p. 1991, International Theater & Film Books, E. (vert.)
- Johan de Boose, *Fluweel van leegte*. Leuven 1994, Kritik, R.
 - *Wegen naar Insomnia. Elegieën voor Marina Tsvetajeva*. Gent 1996, Poëziecentrum, GB.
 - *Gestuite vlucht*. Amsterdam 1998, De Bezige Bij, VB.
 - *De moed om te falen*. Gent 2001, Poëziecentrum, GB.
 - *Alle dromen van de wereld. Een sentimentele reis door Polen*. Amsterdam 2004, Meulenhoff, Nf.
- Czesław Miłosz, *Orpheus & Eurydice. Vertaald door Johan de Boose*. Z.p. 2004, bibliofiele editie, GB.
- Johan de Boose, *De grensganger. Reis langs de ruïnes van het IJzeren Gordijn*. Amsterdam/Antwerpen 2006, Meulenhoff/Manteau, Nf.
 - *Noem het middernacht*. Amsterdam/Antwerpen 2007, Meulenhoff/Manteau, R.
 - *De vrijheid van zwijgen*. Gent 2008, Poëziecentrum, GB.
 - *De poppenspeler en de duivelin*. Amsterdam/Antwerpen 2009, Meulenhoff/Manteau, Nf.
 - *Geheimen van Grzimek*. Amsterdam/Antwerpen 2010, Meulenhoff/Manteau, GB.
 - *Bloedgetuigen*. Antwerpen 2011, De Bezige Bij, R.

- *Het wrakke land*. Schellebelle 2011, Arte Libro, GB.
- *Gaius*. Antwerpen 2013, De Bezige Bij, R.
- *Jevgeni*. Antwerpen 2014, De Bezige Bij, R.
- *Oktober*. Tielt 2016, Lannoo (tekst Johan de Boose, beeld Caryl Strelecki), Graphic Novel.

4. Secundaire bibliografie

(voor een algemeen overzicht: zie johandeboose.wixsite.com)

- Karel Segers, Blijven dromen van de onbestaande geliefde. In: *Het Belang van Limburg*, 25-6-1994. (over *Fluweel van leegte*)
- Jooris van Hulle, Kroniek van het Vlaams proza. In: *Boekengids*, jrg. 72, nr. 6, 1994, pp. 417-422. (over *Fluweel van leegte*)
- Nancy Derboven, Sint-Petersburg of het poëtische van zeik. In: *Deus ex Machina*, jrg. 18, nr. 70, 1994, pp. 62-63. (over *Fluweel van leegte*)
- [Anoniem], Het knetteren der Gentse letteren. In: *Het Nieuwsblad*, 15-11-1996. (over: *Wegen naar Insomnia*)
- Arjan Peters, Hij likte haar gezicht pointillistisch. In: *de Volkskrant*, 7-8-1998. (over *Gestuite vlucht*)
- Jeroen Overstijns, Aan de rand van de afgrond. In: *De Standaard*, 27-8-1998. (over *Gestuite vlucht*)
- Ann Demeester, Tussen waan en werkelijkheid. In: *De Morgen*, 3-9-1998. (over *Gestuite vlucht*)
- Jean Pierre Rondas, De esthetica van het melancholische zijn. In: *Poëziekrant*, jrg. 26, nr. 2, maart-april 2002, pp. 38-40. (over *De moed om te falen*)
- Dirk De Geest, Johan de Boose: De moed om te falen. In: *De Leeswolf*, jrg. 8, nr. 4, mei 2004, p. 18.
- Stéphane Alonso, Gesprek met dode Polen. In: *NRC Handelsblad*, 25-6-2004. (over *Alle dromen van de wereld*)
- [Anoniem], Een recente geschiedenis die als een graat in de keel steekt en nog altijd naar adem doet happen. In: *De Morgen*, 11-8-2004. (over *Alle dromen van de wereld*)
- Jorn De Cock, Gordijn in je hoofd. In: *De Standaard*, 9-6-2006. (over *De Grensganger*)
- Mark Cloostermans, Om te dodderen. In: *De Standaard*, 8-6-2007. (over *Noem het middernacht*)
- Jacques De Maere, De Muur in puin. In: *Streven*, jrg.74, nr. 281, februari 2007, pp. 187-188. (over *De grensganger*)
- Philip Hoorne, Johan de Boose – De vrijheid van zwijgen. In: *Knack*, 21-5-2008.
- Rein Swart, Historia magister Vitae. In: www.literairnederland.nl, 18-6-2009. (over *De poppenspeler en de duivelin*)
- Jorn De Cock, Schaduwen in het Dalmatische paradijs. In: *De Standaard*, 21-8-2009. (over *De poppenspeler en de duivelin*)

- Peter WJ Brouwer, Johan de Boose – De vrijheid van zwijgen – wie spreekt, voegt weinig toe. In: *Ambrozijn*, jrg. 27, nr. 4, september 2010, pp. 43-47.
- Paul Demets, Johan de Boose. Geheimen van Grzimek. In: *De Morgen*, 28-4-2010.
- Xavier Roelens, De koude en de doden. In: *Cutting Edge*, 24-5-2010. (over *Geheimen van Grzimek*)
- Dirk De Geest, Johan de Boose, Geheimen van Grzimek. In: *De Leeswolf*, jrg. 18, nr. 6, oktober 2010, pp. 17-18.
- Catherine De Kock, De noodzaak van het geheim. In: *Poëziekrant*, jrg. 34, nr. 6, september-oktober 2010, pp. 10-17. (interview)
- Peter WJ Brouwer, Johan de Boose – Het vertellen van een geheim. In: *Ambrozijn*, jrg. 28, nr. 4, september 2011, pp. 44-48. (over *Geheimen van Grzimek*)
- Gilbert Roox, De twintigste eeuw is een slettenbak. In: *De Standaard*, 18-3-2011. (over *Bloedgetuigen*)
- Frank Hellemans, Kermis der wreedheid. In: *Knack*, 23-3-2011. (over *Bloedgetuigen*)
- Ewoud Kieft, Deze eeuw is te laf voor zelfmoord. In: *NRC Handelsblad*, 31-3-2011. (over *Bloedgetuigen*)
- Arie Storm, Alles en iedereen naar de knoppen. In: *Het Parool*, 6-4-2011. (over *Bloedgetuigen*)
- Joost de Vries, Paniek in een paardentram. In: *De Groene Amsterdammer*, 7-4-2011. (over *Bloedgetuigen*)
- Jaap Goedegebuure, Veel horror en tragedie bij Vlaamse nationalisten. In: *Het Financiële Dagblad*, 9-4-2011. (over *Bloedgetuigen*)
- Walter Pauli, Haha! Zo veel ellende en bloed. In: *De Morgen*, 13-4-2011. (over *Bloedgetuigen*)
- Paul Depondt, Zwarte parade van de 20^{ste} eeuw. In: *de Volkskrant*, 14-5-2011. (over *Bloedgetuigen*)
- Dries Muus, Donnerwetterland. In: *HP/De Tijd*, 20-5-2011. (over *Bloedgetuigen*)
- Jeroen Vullings, De waarheid is een meervoudig woord. In: *Vrij Nederland*, 28-5-2011. (interview)
- Sebastiaan Kort, 'De eeuw had een gore stijl nodig'. In: *NRC Handelsblad*, 26-8-2011. (interview)
- Dieter de Bruyn en Stijn Vervaet, Reporter in de 'contact zone'. Johan de Boose in Polen en Kroatië. In: Kris van Heuckelom, Dieter de Bruyn en Carl de Strycker (red.), *Van Eeden tot heden. Literaire dwarsverbanden tussen Midden-Europa en de Lage Landen*. Gent 2013, Academia Press, pp. 281-299.
- Karl van den Broeck, Bloed, sperma en wijn. In: *De Morgen*, 17-4-2013. (over *Gaius*)
- Jaap Goedegebuure, Een decadente, uitgeputte wereld. In: *Trouw*, 11-5-2013. (over *Gaius*)
- Mark Cloostermans, Ach, wat een tijden, wat een zeden! In: *De Standaard*, 24-5-2013. (over *Gaius*)
- Jooris van Hulle, Oude Rome en het christendom. In: *Tertio*, 3-7-2013. (over *Gaius*)
- Erik Ziarcyck, In de schaduw van de Apocalyps. In: *De Tijd*, 15-3-2014. (over *Jevgeni*)
- Jooris van Hulle, Johan de Boose: Jevgeni. In: *De Leeswolf*, jrg. 22, april 2014, p. 12.
- Sofie Gilis, Zonde van de zonden. In: *De Standaard*, 11-4-2014. (over *Jevgeni*)
- Arnold Heumakers, Geschiedenis is een totaal gekkenhuis. In: *NRC Handelsblad*, 25-4-2014. (over *Jevgeni*)
- Rudi van der Paardt, [Over *Gaius*]. In: *Lexicon van Literaire Werken*, juli 2016, pp. 3-13.

3. ANNEMARIE ESTOR

.....

door Jeroen Dera

1. Biografie

Annemarie Estor werd op 24 april 1973 geboren in de Nederlandse provincie Limburg, waar ze ook opgroeide. Tegenwoordig woont ze afwisselend in Antwerpen en het Spaanse Aragón, alwaar ze amandels verbouwt. Zij studeerde Cultuur- en Wetenschapsstudies aan de Universiteit Maastricht (destijds Rijksuniversiteit Limburg) en promoveerde in 2004 aan de Universiteit Leiden op een proefschrift over de Britse auteur Jeanette Winterson. Tijdens haar academische carrière was zij ook Fellow bij de International School for Theory in the Humanities te Santiago de Compostela.

In 2010 debuteerde Estor als dichter met de bundel *Vuurdoorn me*. Daarvoor, tussen 2006 en 2009, was zij wijkdichter van de Antwerpse wijk Zurenborg. Voor *Vuurdoorn me* ontving zij de Herman de Coninckprijs voor het beste debuut. De Herman de Coninckprijs voor beste dichtbundel viel haar te beurt voor de opvolger *De oksels van de bok* (2012). Estors derde bundel *Dit is geen thea-*

ter meer (2015) werd genomineerd voor de Hugues C. Pernath-prijs. Met slechts de uitzondering van *Niemandslanchnacht* (2018), dat bekroond werd met de Jan Campert-prijs, vervaardigde de dichter zelf de omslagillustratie van haar bundels; in enkele literaire tijdschriften publiceerde zij ook beeldgedichten.

In het Nederlandstalige literaire veld neemt Estor een actieve positie in. Ze werkt intensief samen met andere dichters en kunstenaars, hetgeen resulteerde in co-publicaties met Lies Van Gasse (*Het boek Hauser*, 2013) of Marianne Aartsen, Piet Gerbrandy en Eva Gerlach (*Roodkapje verduisterd*, 2015). In haar hoedanigheid van PEN-bestuurslid redigeerde ze met Joke van Leeuwen de bundel *Aan de andere oever van het verlangen* (2017), waarin Vlaamse schrijvers een literaire dialoog aangaan met Arabische migrantauteurs. Estor is daarnaast redactielid van het culturele maandblad *Streven*, waarin ze geregeld essays publiceert.

Haar poëzie publiceerde Estor in onder andere *De Brakke Hond*, *Deus ex Machina*, *DWB*, *De Gids*, *Kluger Hans*, *Poëziekrant* en *Tirade*. In *Gierik & NVT* verscheen bovendien verhalend proza van haar hand. Gedichten van Annemarie Estor werden vertaald naar het Engels, Duits, Frans en Arabisch; een Roemeense vertaling is ophanden. De dichter zelf vertaalde werk van Adnan Adil en Mohanad Jacob vanuit het Arabisch naar het Nederlands.

2. Kritische beschouwing

{Ontwikkeling} In het jonge oeuvre van Annemarie Estor zijn de nodige constanten aan te wijzen, maar in de vijf jaar tussen *Vuurdoorn me* en *Niemandslanchnacht* valt vooral ook een ontwikkeling waar te nemen. Waar in de debuutbundel ik-lyriek overheerst, met een thematische focus op lichamelijkeheid, zijn *Dit is geen theater meer* en *Niemandslanchnacht* sterk geëngageerde bundels, waarin ecologische problemen, wetenschapsethiek en de botsing tussen westerse en niet-westerse culturen een belangrijke rol spelen. De tweede bundel *De oksels van de bok* markeert een overgang tussen die twee polen. De thematiek van lichamelijkeheid gaat daar hand in hand met een reflectie op de grenzen tussen culturele tradities.

{Thematiek} Grondmotieven van Estors poëzie zijn ‘lichamelijkheid’ en ‘begrenzing’. Het eerste thema is in verschillende verschijningsvormen in de gedichten aanwezig. In alle vier haar bundels schrijft Estor (meer of minder expliciet) over erotiek. De imperatief *Vuurdoorn me* is te lezen als een seksueel gebod, vooral omdat het titelgedicht ook de frase ‘Beukme je beukme!’ bevat. In deze debuutbundel staat (vrouwelijke) lust van meet af op de voorgrond, met regels als ‘Je wil iets doen met wild. // Ik wil wel wild’ en ‘Ik lig hier naast je / en heb peren in mijn huid / die je op mag eten’. In het epische gedicht *De oksels van de bok* speelt die lust (of beter: de overgave daaraan) vervolgens een sleutelrol in de ontwikkeling van de intrige. Estors protagonist Meanana leidt een stabiel burgerlijk huwelijk met een man die in het gedicht ‘de Zwijger’ wordt genoemd, tot de saterfiguur Izem Meanana voor zich wint door zijn dierlijke aantrekkingskracht: ‘hij zal mij splijten en mijn merg verteren. Tussen / al het bloeden door zal ik zijn bodemwater drinken / en zijn wortels vreten en mijn wimpers zullen akkers harken’. De erotisch gemotiveerde beeldspraak is hier verknoot met geweld, een combinatie die ook in *Dit is geen theater meer* terugkomt. ‘In ruil voor een glimlach / moogt ge mij verscheuren’, schrijft Estor daar bijvoorbeeld, en ook: ‘Ik was de braamvrucht aan uw prikkeldraad’. Een dergelijk spanningsveld tussen erotiek en geweld (en in het verlengde daarvan de dood, die zeker in de laatste bundel alomtegenwoordig is) zou in verband gebracht kunnen worden met het denken van de Franse schrijver en filosoof Georges Bataille (1897-1962), die veelvuldig reflecteerde op de relatie tussen seksualiteit en de dood. Evenals bij Bataille werkt de erotiek in Estors werk soms bevrijdend. In het epische *Niemandslanchnacht* beleeft de protagonist Pili bijvoorbeeld een epifanisch moment als zij geconfronteerd wordt met een bacchanaal van ‘geblondeerde koninginnen’ die ‘in hun scheurende spaghettibandjes’ ‘dwarsdrijvend rond spierkanonnen’ drommen: ‘en mijn hoornvlies barstte los / en al wat ik dacht te weten tolde / als een wemelende meute gigabytes / microchips en glimwormen / door mijn ruw geopende breinvensters’.

De focus op erotiek en lust staat in Estors poëzie zelden op zichzelf, maar hangt meestal samen met een diepgeworteld conflict tussen (rationele en/of deugdelijke) beschaving en driftleven of instinct. ‘Wisten wij maar wat zou blijven: / De wens om zuiverder te worden, / of de honger om het vuil’, luidt de oppositie in *Dit is geen theater meer*, een bundel waarin een verlangen naar onderwerping een be-

langrijke rol speelt. De tegenstelling tussen (apollinische) beschaving en (dionysische) drift vormt in *De oksels van de bok* zelfs een structurerend principe: waar de Zwijger symbool staat voor de rationele veiligheid van huis en haard, is Izem een woesteling die een ongebreideld leven leidt in de krochten van de maatschappij. Estors Meanana wordt door deze uitersten verscheurd: bij de kalme Zwijger vindt zij geborgenheid, maar tegelijkertijd verlangt zij naar de grillige en losbandige leefwijze van Izem. Ook in *Niemandslanchnacht* is de erotiek gekoppeld aan de duistere kant van de samenleving, die in Estors werk voortdurend een (ook poëtische) aantrekkingskracht uitoefent. In dit zelfverklaarde ‘crime poem’ staat de hypertechnologische stad Orb (niet voor niets een verwijzing naar een lichtbol) tegenover het vunzige Grout, waar niet alleen de riolen, maar ook seks en drugs welig tieren. Vanwege de grilligheid van zijn leefwijze staat de sater in *De oksels van de bok* in verband met het andere grondmotief in Estors werk, ‘begrenzing’. Als Meanana zich voor het eerst in Izem verliest, lezen we bijvoorbeeld:

In zijn haar was ik zwak.
Ik kon er in dolen. Verlangde in die wirwar
sporen kwijt te zijn. Met zijn kronkels leek hij
een gekwelde heester en ik graaide
met mijn vingers in dit broeiende gewas.

Izem is hier opgenomen in een semantisch veld met de woorden ‘wirwar’, ‘kronkels’ en ‘broeiend’, waar hij op andere plaatsen in *De oksels van de bok* in verband wordt gebracht met wortels en takken. Hier lijkt de term ‘rizoom’ van toepassing, zoals de filosofen Gilles Deleuze en Félix Guattari die gebruiken om een (zowel horizontaal als verticaal vertakte) worstelstructuur aan te duiden waarin een duidelijk centrum ontbreekt. In die zin berust Izems aantrekkingskracht niet alleen op zijn dierlijke driften, maar ook op Meanana’s wens om ondergedompeld te worden in een meer associatieve leefwijze waarin geen duidelijke begrenzingen of opposities bestaan. Het gaat, met andere woorden, om een verlangen naar fluïditeit – naar ‘sporen kwijt zijn’. Dit verlangen naar fluïditeit of ontgrenzing botst in Estors werk nogal eens op de rauwe werkelijkheid, die nu juist door grenzen of opposities gedefinieerd wordt. ‘Een splijtson / dreunt in ons’, staat in het openingsgedicht van *Dit is geen theater meer*: we zijn geneigd de wereld om ons heen in hokjes op te delen. Daar horen ook rolpatro-

nen bij. Zo maakt de eerder geciteerde regel ‘Ik wil wel wild’ uit *Vuurdoorn me* deel uit van de cyclus ‘Kort gevoel van onmogelijkheid’, hetgeen de suggestie wekt dat wild *willen* hier niet kan (of: mag) ontaarden in daadwerkelijke wilde seks. In ‘Hierbij verklaren wij’ uit *Dit is geen theater meer* voert Estor een oosters aandoend personage op dat schuldig verklaard wordt, omdat ze met louter een hemd aan de ramen heeft gelapt – en dus de grenzen van geaccepteerd vrouwelijk gedrag overschreden heeft. Het begrenzings-thema komt ook tot uiting in Estors aandacht voor niet-westerse culturen (met name de Arabische en Indiase) en hun verhouding tot de cultureel dominante westerse traditie. In het gedicht ‘Arabieren kwamen’ uit *Vuurdoorn me* voert ze ‘Negers en Arabieren’ op die een gebouw – waarschijnlijk een museum – bezoeken om ‘mummies van leeuwen, fossiele schelpen, / een foto van de heremiet in de Sahara’ te zien, alsmede de graven van mannen ‘die vochten in Peshawar en Kabul’. Met die focus op de geschiedenis van de Arabische wereld neemt ze al afstand van een exclusief westers perspectief, dat ze door middel van de pejoratieve woordgroep ‘Negers en Arabieren’ en de aandacht voor uitgerekend *muséale* representaties toch laat meespreken. Cultuurkritischer wordt het gedicht als Estor de mannen uit Peshawar en Kabul transformeert in ‘helden onder versleten gewelven, / verstopte protestanten’: sinds de Britse overheersing in Pakistan en Afghanistan is de eeuwenoude cultuur (ook religieus) onder druk komen staan. Het gedicht eindigt met een ‘Afghaanse bedelaar’ die bij de ingang van het museum zit, als symbool voor de vergane glorie en de bestaande culturele hiërarchie, die in dit gedicht ter discussie wordt gesteld.

{Intertekstualiteit} In haar schrijven zet Estor bestaande grenzen kortom systematisch onder druk. Dat komt ook tot uiting in haar gebruik van intertekstuele verwijzingen. Met name in *De oksels van de bok* is sprake van een radicale vermenging van culturele tradities. In de derde afdeling van *De oksels van de bok*, ‘Een net vol dode vliegen’, schrijft Estor bijvoorbeeld:

We zullen met de ezels reizen tot in Kairouan,
trappelende paarden wachten op de karavanen,
bij de poort van Kumbalgarh. Ja, Tariq vree met Magdalena,
Boaz met Naomi, Ruth met Ra en muzikanten uit Oran, knoflooktenen
staken tussen borsten, billen, en ik zag mijzelf in wolken wierook.

In het midden pronkte Izem, god van alle wildernis, Tariq vree met Magdalena, Brahma kuste Ruth.

In deze passage vervagen de grenzen tussen verschillende religieuze en/of mythologische tradities. De verhoudingen tussen de Bijbelse Boaz, Naomi en Ruth staan hier geheel op hun kop, aangezien Boaz overgaat tot geslachtsgemeenschap met zijn schoonmoeder (een beeld waarin de twee grondmotieven ‘lichamelijkheid’ en ‘begrenzing’ elkaar ontmoeten). Is dat nog ‘slechts’ een overtreding van een Bijbelverhaal, in de andere seksuele contacten betreft Estor figuren uit compleet verschillende culturele discoursen op elkaar (Tariq en Ra uit Noord-Afrika; Brahma uit India). Niet voor niets pronkt de ‘grenzeloze’ Izem daarbij in het midden: hij is het kernloze middelpunt van al die verschillende tradities. Intussen houdt Estors poëzie, zeker in haar laatste twee bundels, ook een waarschuwing tegen ongebreidelde ontgrenzing in. Die betreft dan met name de manier waarop de mens technologische grenzen verlegt, soms met alle gevolgen van dien. *Dit is geen theater meer* begint bijvoorbeeld met een gedicht waarin een post-apocalyptisch landschap wordt opgevoerd, met ‘verlaten tanks in bloei’ te midden van radioactief afval. Vraagstukken rond wetenschapsethiek manifesteren zich echter het duidelijkst in *Niemandslanchnacht*, waarin de fictieve stad Orb in hoge mate door robots en algoritmes wordt bestierd. Schrijven met de hand is er verboden, elke inwoner heeft er een zogenaamd ‘ORB-id’ dat nauwlettend in de gaten wordt gehouden, en wie zwanger raakt van iemand uit het rivaliserende Grout mag voor een abortus komen opdraven. De bundel, met een protagonist die op een petrischaaltje werd gekweekt uit een hersenkwab van haar aanvankelijk geaborteerde broer, is te lezen als een dystopisch scenario van wat er kan gebeuren als de mensheid haar controle over wetenschappelijke innovaties kwijtraakt. Het thema ‘begrenzing’ wordt in die zin niet slechts geponeerd, maar ook intensief bevraagd.

{Stijl} Estors thematische focus op lichamelijke en begrenzing (of: ontgrenzing) interacteert ook met de stijl van haar poëzie. Het is niet moeilijk het erotische motief te koppelen aan Estors soms ronduit barokke of zinnelijke verzen, met daarin ‘luchten van gestampte perzik’ (*De oksels van de bok*), ‘gebergten van hoofdkussens’ (*Vuurdoorn me*), ‘kolossale kerels / die de spatten hoog in de liezen hebben’ (*Dit is geen theater meer*) en ‘ongetemde bossen schaamhaar’ (*Nie-*

mandslandnacht). Ook het frequente gebruik van hyperbolen en uitroeptekens versterkt het geëxalteerde karakter van de inhoud. De metaforiek en vergelijkingen omvatten, zeker in *Vuurdoorn me* en *De oksels van de bok*, vaak sterk aardse of botanische elementen, waardoor het stoffelijke (en soms ook primitief-instinctieve) aspect van het lichaam wordt benadrukt. Te denken valt aan regels als ‘Mijn vliersapstroom doet slapen kloppen’ (*Vuurdoorn me*), ‘In je mouwen vriest het, / maar bij mij groeit onkruid’ (*Vuurdoorn me*), ‘Mijn knieën / knikten als gras voor de messen’ (*De oksels van de bok*), ‘zijn tong / was zo zwart als rammenas’ (*De oksels van de bok*), ‘we zijn als zand, als stikstof’ (*Dit is geen theater meer*) en ‘met de kracht van planten in mijn knieën sta ik op’ (*Niemandslanchnacht*). Zulke verbeeldingen van het lichaam sluiten tevens aan bij de thematiek van begrenzing: de voorstelling van een lichaam als een vlier problematiseert immers de grens tussen mens en plant. In haar stijl zoekt Estor soms ook naar de grenzen van de (voortwoekerende) taal, hetgeen zich met name uit in het gebruik van neologismen (‘kwartelkui-kenkussens’, ‘hanenkammenondergroei’, ‘zwabberdialecten’, ‘karboonduister’).

{Techniek} Qua versificatie is Estors poëzie eerder rechttoe-rechtaan dan complex. Ze werkt relatief weinig met enjambementen of complexe syntactische structuren en hanteert in de regel een klassieke strofe-opbouw, hetgeen de communicativiteit en directheid van haar gedichten versterkt. Wat experimenteler is *De oksels van de bok*, een episch gedicht waarbinnen Estor met de uitlijning van haar versregels speelt. De dichter hanteert in deze bundel een consequent doorgevoerd vormbeginsel, waarin de eerste versregel van elke strofe qua spatiering aansluit bij het laatste woord van de strofe ervoor. Een voorbeeld:

We zouden
haar papaverzaadjes geven. We legden ze op bordjes klaar.
Maar het meisje kwam maar niet. Bramen vlekten telkens
al mijn lakens.

Mijn knieën
knikten als gras voor de messen. Ik huiverde.
Hoe kon het tochten door de tunnels.

Izem vroeg mij

Deze versificatie heeft iets weg van kliklaminaat: de strofen van elke afdeling binnen *De oksels van de bok* zouden moeiteloos in elkaar geschoven kunnen worden. Die vormkeuze staat in wisselwerking met de thematiek van het gedicht, meer specifiek met de door Meanana ervaren strijd tussen het apollinische en het dionysische. De strakke versificatie vormt een apollinisch tegengewicht voor Estors hyperbolische, dionysische beeldtaal, waardoor de gehanteerde vorm iets iconisch krijgt. Het dionysische element lijkt daarbij, conform Estors lichamelijke thematiek en poëtica (zie verderop), licht in het voordeel te zijn. De positie van ‘Mijn knieën / knikten’ in de passage hierboven laat bijvoorbeeld zien dat de apollinische regelmaat niet tot het uiterste is doorgevoerd.

{Stijl} Eén aspect van Estors werkwijze verdient nog een verdere bespiegeling, namelijk haar neiging om quasi-concreet te schrijven: ze introduceert personages en objecten met een definitief lidwoord, zonder ze evenwel te contextualiseren. Zo voert ze in ‘In het omgekeerde licht’ uit *Vuurdoorn me* iemand op die ze aanduidt als ‘de man die gromt en stapt met stok, / de zwarte prins uit Salamanca, die tot ons praat’. Door het gebruik van bepaalde lidwoorden en de zeer expliciete geografische kadering wordt de man als een zeer vanzelfsprekende verschijning gepresenteerd, maar het blijft in het ongewisse wie of wat hij nu precies is: een historische of reële figuur, een intertekstuele verwijzing, een verzinsel? Ook het eerder aangehaalde gedicht ‘Hierbij verklaren wij’ uit *Dit is geen theater meer* is illustratief voor de quasi-concreetheid van Estors poëzie. De vrouw die erin schuldig wordt verklaard, heeft bijvoorbeeld ‘samengezworen met een vrouw, / gekleed in het groen, die een been miste’. Deze informatie is dan wel zeer specifiek, maar toch blijft de interpreterende lezer met lege handen achter: wie die vrouw nu precies is (en wat die samenzwering inhoudt) blijft onduidelijk.

{Visie op de wereld} Meanana’s verlangen om ‘sporen kwijt te zijn’ uit *De oksels van de bok* slaat zo gezien ook op de interpretatie van Estors werk. De gedichten dienen zich aan als zeer communicatief, soms zelfs als zinnelijk (een term die ook voorkomt in de flaptekst van *Vuurdoorn me*), maar ze kunnen in de praktijk behoorlijk weerbarstig zijn. Dat past ook wel in Estors wereldbeeld, dat zich verzet tegen rechtlijnige visies op de wereld en nu juist dialogisering en hybriditeit op de voorgrond stelt. Niet voor niets stelde ze met Van Leeuwen de bun-

del *Aan de andere oever van het verlangen* (2016) samen, waarin ze zelf in dialoog gaat met de van oorsprong Irakese dichter Adnan Adil. In haar gedicht worden de culturele verschillen tussen een westerse ‘ik’ (‘Ik heb te lang in mijn salon gezeten’) en een niet-westerse ‘ander’ in overdrachtelijke zin overbrugd. In de ogen van de ander ‘houden wezens die ik niet ken / de wildste orgieën, eufoor’, maar intens oogcontact is voldoende om tot wezenlijk contact te komen: ‘En in zijn ogen, natte steenkoolmijnen, / In het schitterend lichtloze hart van de aarde, / beginnen we volksdansen te dansen’. Het is veelzeggend voor Estors thematiek dat dit contact, waarmee de grens tussen ‘ik’ en ‘ander’ doorbroken wordt, in lichamelijke termen (‘dansen’) gevat wordt.

Aandacht voor ontgrenzing en het doorbreken van opposities heeft Estor niet alleen in haar poëzie, maar ook in haar essayistische bijdragen aan het tijdschrift *Streven*. In het essay ‘Pluraliteit en meerstemmigheid tussen en binnen religies’ (2015), bijvoorbeeld, schrijft zij:

En dan lees ik in dit nummer van *Streven* dat bij sommige gamers een deel van de persoon in de reële wereld leeft, en een ander deel van de persoonlijkheid in de virtuele wereld. Pluralisme is op niet-religieus vlak zichtbaar al heel gewoon. Kan het religieuze ‘Ik’ intern pluralistisch zijn? Kun je bijvoorbeeld zowel christen als moslim zijn? Of raakt dan iets wezenlijks in die tradities verloren?

Estor geeft geen pasklare antwoorden op dit soort vragen. Het ligt eerder in haar aard bepaalde vanzelfsprekend geachte opposities te problematiseren, om lezers aan het denken te zetten over de interpretatie- en classificatiekaders die zij hanteren. Uit de recensies die zij soms voor *Streven* schrijft, blijkt dat zij dat ontgrenzende denken ook waardeert in literaire teksten. Zo looft zij de bundel *Atraktos* van Myron Zolotakis, omdat er in die poëzie momenten zijn waarin ‘alle tijdsgewrichten even samen[vallen] tot één moment, één seconde waarin de hele geschiedenis is samengebald’. De waardering gaat hier dus uit naar de ultieme compressie, naar het opheffen van de lineaire grenzen tussen tijdsgewrichten.

{Kunstopvatting} In haar essay ‘Leefwereld 4.0’ (2014) schetst Estor een dystopisch toekomstbeeld door een ik-figuur aan het woord te laten die lijkt te leven in een doorgeslagen neoliberale samenleving. Deze ik-figuur noteert onder meer:

Ik hou ook van poëzie. Er is nu een jongedame die veel optreedt, snoepje hoor, en haar werk is echt alleraardigst, het stemt mild, het is een beetje bespiegeld, over alledaagse verwondering. Haar gedichten eindigen meestal in een grapje. Dat werkt leuk op het podium. Of ik in God geloof? Zeg, wat denk je? Die achterlijke waanzin. Wie zijn wilde haren kwijt wil of zijn agressieve bui wenst uit te leven gaat maar naar een barbaars land om daar zo’n bavianenoorlog uit te vechten, eigen schuld als je door een kamelenkar wordt overreden, hahaha.

Gezien zijn of haar stereotyperende en hiërarchiebevestigende uitspraken over het ‘barbaarse’ land vol bavianen en kamelen staat deze ik-figuur haaks op Estors wereldvisie. Dat die figuur intussen relatief goede woorden overheeft voor bespiegelende, licht verteerbare (podium)poëzie over alledaagse verwondering, zegt ook veel over de inzet van Estors eigen poëzie. Met haar sterk lichamelijke, soms schaamteloos hyperbolische poëzie wil Estor op zijn minst resoneren in het brein van haar lezers, en als het even kan iets schrijven ‘dat door meer mensen gedeeld kan worden, iets dat hopelijk dus een hogere geldigheid heeft’. Dat laatste citaat komt uit een interview met Estor door Chrétien Breukers in *De Brakke Hond*, waarin de dichter ook haar streven naar een directe communicatie op emotionele basis verwoordt. Veel minder thuis voelt ze zich bij een ‘afstandelijke’ poëzie, die ze als tegenhanger presenteert van de romantische traditie waarin ze naar eigen zeggen thuishoort: ‘Zelf sta ik meer in de Romantische schoenen – ik hou van “the spontaneous overflow of powerful feelings”’.

{Traditie} Die verwantschap met de romantiek blijkt inderdaad wel uit Estors poëzie, vooral die in *Vuurdoorn me*, waarin de lichamelijke en emotionele uitbarstingen van een lyrisch ik een dominante positie innemen. Toch laat dit oeuvre zich niet eenvoudig wegzetten als ‘romantisch’. Estor plaatst zich ook uitdrukkelijk in de traditie van meer modernistische auteurs als Hugo Claus en Rainer Maria Rilke, terwijl zij haar poëtica op haar website in verband

brengt met die van Fernando Pessoa. Ook de doorgaans als postmodernist aangemerkte Jeanette Winterson, aan wie Estor haar proefschrift wijdde, leverde bouwstenen voor haar kunstopvatting. In het interview met Breukers refereert Estor aan een terugkerende zin in Wintersons romans, ‘What you risk is what you value’, waarmee ze de grote zwaarte van haar eigen literatuur verklaart: ‘Deze zwaarte laat eenvoudigweg geen (ironische) distantie toe. Als je schrijft over grote risico’s, valt er helaas ook maar weinig te lachen of anderszins te relativieren’. De titel van Estors derde bundel kan in dit licht poëticaal gelezen worden. *Dit is geen theater meer* betekent dan: de geadresseerde problemen in deze poëzie zijn geen fictie, deze gedichten zijn *echt*.

{Literair-historische context} Estors (vroeg) positionering in de romantiek is met andere woorden minstens zo quasi-concreet als veel van haar dichtregels. Haar twijfelende protagonist in *De oksels van de bok* heeft ook modernistische trekken, haar vermenging van intertekstuele registers zou je postmodern kunnen noemen. Zoals zo veel hedendaagse auteurs laat Estor zich kortom moeilijk plaatsen op een literair-historische lijn. Ook in de context van het hedendaagse Nederlandstalige poëzieveld laat zij zich maar moeilijk vastpinnen. Estor houdt er geen gedeeld poëticaal programma met andere auteurs op na en neemt met haar focus op de Arabische wereld – de laatste jaren leerde zij zelfs Arabisch – eerder een unieke positie in. Wel heeft ze thematisch en formeel het nodige met sommige tijdgenoten gemeen. Een poëtisch spel met (vrouwelijke) seksualiteit zien we ook in het werk van bijvoorbeeld Els Moors en Maartje Smits, hoewel het thema bij hen natuurlijk anders wordt uitgewerkt. Het genre van het epische gedicht werd recentelijk ook beoefend door onder meer Mark Boog, Jacob Groot en Liesbeth Lagemaat. De vermenging van poëzie met eigen beeldende kunst (zoals beoefend door Estor in haar omslagontwerpen en beeldgedichten) speelt een belangrijke rol in het werk van Van Gasse en Van Leeuwen – niet toevallig auteurs met wie Estor intensief samenwerkte.

{Kritiek} Zoals blijkt uit de bekroning van zowel *Vuurdoorn me* als *De oksels van de bok* met een van de Herman de Coninck-prijzen, heeft Estor van meet af aan weten op te vallen in het Nederlandstalige poëzieveld. Toch was de aandacht voor haar debuutbundel aanvankelijk beperkt. Ton van Deel reageerde wat zuinig in zijn bespreking voor NBD Biblion. Hij vond Estor op haar best ‘wanneer ze niet

al te poëtisch wil doen, maar het eenvoudig houdt' en meende dat de dichter in dat opzicht wat meer zelfkritiek had moeten betrachten. Daar stond een lyrische recensie van Joris Gerits in *Poëziekrant* tegenover, met gulle lof voor Estors 'knallend[e] taalvuurwerk' en haar 'schitterende schakeling van woorden'.

Ook *De oksels van de bok* kreeg in eerste instantie 'mixed reviews'. Hedwig Speliers (*Poëziekrant*) roemde de prachtige passages waaraan de bundel volgens hem rijk was, maar vond ook dat Estor 'te veel betekenissen te grabbel' gooit 'in een kermiston'. De samenhang in het 'bacchanaal van beelden' was voor hem bovendien onhelder – Estor zou in die grote dichtheid aan metaforiek 'het noorden' verliezen. In *De Groene Amsterdammer* voegde Piet Gerbrandy daar een kritiekpunt aan toe. Hij roemde Estors sterke en beeldende schrijfstijl, maar vond haar beeldtaal ook ongemakkelijk oriëntalistisch: 'Is het een goed idee het beest in ons te associëren met ongewassen allochtonen?'

Volgens mij missen zowel Speliers als Gerbrandy een belangrijk punt in *De oksels van de bok*, namelijk het eerder besproken verlangen 'sporen kwijt te zijn'. Eerder dan Estor verliest Speliers het noorden in *De oksels van de bok*: het is nu net Estors bedoeling de lezer te overstelpen met haar taal, want net dat evocert de dionysische roes waar zij op uit is. En niet alleen de taal vertakt zich alle kanten op, dat doen ook de culturele tradities waarmee Estor Izem in verband brengt. De sater is geen 'ongewassen allochtoon', zoals Gerbrandy beweert, maar een grensdoorbrekend knooppunt van tal van culturele betekenissen. In latere essays over *De oksels van de bok*, zoals dat van Jeroen Dera in *nY*, dat van Bart Loos in *Streven* en dat van Nadia Sels in het boek *Bundels van het nieuwe millennium. Nederlandse en Vlaamse poëzie in de 21^e eeuw*, worden aspecten van die complexiteit uitvoeriger belicht.

Estors eerste bundel die geen prijs won, *Dit is geen theater meer*, kon opvallend genoeg op een uitgebreidere (en tevens positievere) receptie rekenen. In *De Groene Amsterdammer* was Gerbrandy ditmaal wel overtuigd: 'Ik schrans, walg, geniet omdat het voor het laatst kan zijn, en onderga gedwee en schuld bewust mijn kater'. In *Poëziekrant* sprak Anneleen De Coux van 'een urgente bundel die getuigt van een betrokken menselijkheid en van een groot talent', terwijl Carl De Strycker in *Vlaanderen* optekende dat *Dit is geen theater meer* 'een van die zeld-

zame dichtbundels [is] die van het begin tot het einde sterk zijn'. In *De Standaard* schreef Luuk Gruwez dat je weliswaar 'enige verbeeldingskracht' nodig hebt om 'in deze poëzie binnen te dringen', maar wie dat lukt, wordt volgens hem rijkelijk beloond.

Positief zijn ook de geluiden over *Niemandslanchnacht*: Dera roemt in *De Standaard* Estors 'sterk ontwikkeld gevoel voor symboliek', terwijl Jannita Monna in *Trouw* schrijft dat de dichter de lezer 'op het puntje van zijn stoel' weet te houden. Iets gereserveerder is Obe Alkema in *NRC Handelsblad*. Hij prijst weliswaar Estors productieve gebruik van sciencefictionelementen, maar vraagt zich ook af of het 'nog gepast' is zo 'stereotyperend' te werk te gaan als Estor zou doen als ze het 'het verpauperde en het primitieve' uitdrukkelijk op het exotische betreft. Alkema's kritiek herinnert aan Gerbrandy's eerdere oordeel over *De oksels van de bok* en legt andermaal het spanningsveld bloot dat Estor in haar poëzie steeds oproept: dat tussen de vertakkingen van de taal en de classificatiekaders van de lezer.

Het oordeel van Gruwez over *Dit is geen theater meer* vat misschien het best de leeswijze samen die voor Estors poëzie vereist is. De directe communicativiteit van deze verzen ten spijt, moet de lezer actief op zoek gaan naar de wortelstructuren die onder de oppervlaktelaag van Estors poëzie verborgen liggen. Aan dat soort teksten haalt Estor zelf haar hart op, blijkt uit het interview door Breukers: 'Ik denk dat betekenisflexibiliteit een groot goed is, want als in een tekst geen raadselachtigheid meer aanwezig is, wordt hij een draak van een cliché'.

3. Primaire bibliografie

- Annemarie Estor, *Middag*. Maastricht 1996, De Lijster, GB.
 - *Ruimte*. Den Haag 1997, De Lijster, GB.
 - *Onder theebladen. Gedichten*. Den Haag 1999, De Lijster, GB.
 - Weerloos. In: *Tirade*, jrg. 54, nr. 436, december 2010, p. 94, G.
 - *Vuurdoorn me. Gedichten*. Amsterdam 2010, Wereldbibliotheek, GB.
 - *Het ding en het spul. Een sprookje over MK5060*. Den Haag 2011, MK5060, N.
 - Het dunste vlies. In: *Het Liegend Konijn*, jrg. 9, nr. 2, oktober 2011, pp. 74-77, G.
 - Taxi naar het oerland. Over de kunstwerken van Wilma Marijnissen. In: *Streven*, oktober 2011, pp. 839-843, E.
 - De redressiehelm. Een internetavontuur. In: *Streven*, november 2011, pp. 885-896, E.
 - *De oksels van de bok. Een gedicht*. Amsterdam 2012, Wereldbibliotheek, GB.
 - Denken in termen van affiniteit. Een gesprek met Bleri Lleshi. In: *Streven*, februari 2012, pp. 162-167, E.
 - Software met een ziel. Over Isis van Hans Dekkers. In: *Streven*, april 2012, pp. 363-368, E.
 - Migratie en het magische denken. Makilam en de Berbercultuur. In: *Streven*, november 2012, pp. 921-925, E.
 - Annemarie Estor & Lies Van Gasse, *Het boek Hauser*. Amsterdam 2013, Wereldbibliotheek, GB.
 - Annemarie Estor, De vele registers van Obama. In: *Streven*, januari 2013, pp. 72-77, E.
 - De identiteitskaart van Aphrodite. In: *Streven*, februari 2013, pp. 176-180, E.
 - De gedownloade mens. De ontvreemding van het lichaam. In: *Streven*, juni 2013, pp. 530-539, E.
 - Leefwereld 4.0. In: *Streven*, april 2014, pp. 292-293, E.
 - Met de camera op reis. In: *Streven*, juni 2014, pp. 360-364, E.
 - Opgroeien met fantasie. In: *Streven*, juni 2014, pp. 520-528, E.
 - *Dit is geen theater meer. Gedichten*. Amsterdam 2015, Wereldbibliotheek, GB.
 - In het land waar niets is wat het lijkt. In: *Streven*, april 2015, pp. 356-369, E.
 - Escapisme. In: *Streven*, februari 2015, pp. 101-102, E.
 - Pluraliteit en meerstemmigheid tussen en binnen religies. In: *Streven*, februari 2015, pp. 153-159, E.
- Marianne Aartsen, Annemarie Estor, Eva Gerlach & Piet Gerbrandy, *Roodkapje verduisterd*. Maastricht 2015, Gance-Aside, GB.
- Joke van Leeuwen & Annemarie Estor (red.), *Aan de andere oever van het verlangen. Arabische auteurs verleiden Vlaamse auteurs*. Leuven 2016, Pen Vlaanderen, Bl.
- Annemarie Estor, Van Morgenland naar Avondland 1. Zuher Aljabory. In: *Streven*, april 2016, pp. 345-350, E.
 - Van Morgenland naar Avondland 2. Hazim Kamaledin. In: *Streven*, mei 2016, pp. 473-477, E.
 - Van Morgenland naar Avondland 3. Abdualla Maksour. In: *Streven*, juni 2016, pp. 558-562, E.
 - Van Morgenland naar Avondland 4. Adnan Adil. In: *Streven*, juli/augustus 2016, pp. 664-669, E.

- Van Morgenland naar Avondland 5. Fatena Al-Ghorra. In: *Streven*, september 2016, pp. 742-747, E.
- Van Morgenland naar Avondland 6. Els Opsomer en Mounira Al Solh. In: *Streven*, november 2016, pp. 954-961, E.
- David en Goliath in het asielcentrum. In: *Streven*, november 2017, pp. 867-869, E.
- *Niemandslanchnacht. Een crime-poem*. Amsterdam 2018, Wereldbibliotheek, GB.

4. Secundaire bibliografie

- Joris Gerits, Woordende vonken. Over ‘Vuurdoorn me’ van Annemarie Estor. In: *Poëziekrant*, jrg. 34, nr. 7-8, november-december 2010, pp. 88-89. (over *Vuurdoorn me*)
- Chrétien Beukers, ‘Kunst, en ook poëzie, moet niets meer of minder zijn dan het resultaat van je gevecht tegen de elementen’. In: *De Brakke Hond*, nr. 2, 2011, pp. 100-101. (interview)
- Ludo Albricht, Een nachtmerrieachtige zwerftocht. In: *Ooteoote.nl*, 30-1-2012. (over *De oksels van de bok*)
- Harry Vaandrager, Woon in mij. In: *Meandermagazine.net*, 16-2-2012. (over *De oksels van de bok*)
- Piet Gerbrandy, De gapende afgrond in haar binnenste. In: *De Groene Amsterdammer*, 15-3-2012. (over *De oksels van de bok*)
- Hedwig Speliers, Bacchanaal van beelden. Over “De oksels van de bok” van Annemarie Estor. In: *Poëziekrant*, jrg. 36, nr. 3, mei 2012, pp. 48-51. (over *De oksels van de bok*)
- Stefan van den Bossche, De oksels van de bok. In: *De Leeswolf*, 31-7-2012. (over *De oksels van de bok*)
- Peter Theunynck, ‘Ik wil een ruiter zijn, zoals mijn vader’. Hauser – de expo, door Annemarie Estor en Lies van Gasse. In: *Zuurvrij*, nr. 24, juni 2013, pp. 88-96. (interview)
- Peter Mangel Schots, Annemarie Estor en Lies van Gasse: ‘Het boek kreeg een stem die ons beiden overstijgt’. In: *Verzin*, jrg. 8, nr. 3, juli-september 2013, pp. 6-8. (over *Het boek Hauser*)
- Tony Rombouts, Aangrijpende poëzie van Annemarie Estor. In: *De auteur*, jrg. 3, nr. 7, september 2013. (over *De oksels van de bok*)
- Levity Peters, Een fascinerende mislukking. In: *Meandermagazine.net*, 6-9-2013. (over *Het boek Hauser*)
- Sarah Vankerschaever, Het mysterie Hauser. In: *De Standaard*, 31-10-2013. (over *Het boek Hauser*)
- Yves Joris, Nooit loopt die weg nog terug! Hauser: blog, boek en expo. In: *Poëziekrant*, jrg. 37, nr. 7, november 2013, pp. 4-11. (over *Het boek Hauser*)
- Hilde van Looveren, [over *Het boek Hauser*]. In: *Vlaanderen*, jrg. 62, nr. 347, december 2013, pp. 245-246. (over *Het boek Hauser*)
- Yvan de Maesschalck, Lyriek van episch formaat. *Het boek Hauser* van Annemarie Estor & Lies van Gasse. In: *Tiecelijn*, nr. 27, 2014, pp. 365-369. (over *Het boek Hauser*)

- Jeroen Dera, 'Zijn stem had het gedaan'. Annemarie Estors poëtische lokroep. In: *nY*, jrg. 20, januari 2014, pp. 131-142. (over *De oksels van de bok*)
- Yvan de Maesschalk, [over *Het boek Hauser*]. In: *De Leeswolf*, jrg. 20, nr. 1, februari 2014, pp. 39-40. (over *Het boek Hauser*)
- Sven Peeters, De post-Eurocentrische poëzie van Annemarie Estor. In: *Ooteoote.nl*, 18-5-2015. (over *Dit is geen theater meer*)
- Levity Peters, De zuivere honger om het vuil. In: *Meandermagazine.net*, 26-6-2015. (over *Dit is geen theater meer*)
- Piet Gerbrandy, Scheur haar open. In: *De Groene Amsterdammer*, 10-9-2015. (over *Dit is geen theater meer*)
- Luuk Gruwez, Niets is theater zolang je droomt. In: *De Standaard*, 25-9-2015. (over *Dit is geen theater meer*)
- Anneleen de Coux, Dwars door het ontplofte land. Over 'Dit is geen theater meer' van Annemarie Estor. In: *Poëziekrant*, jrg. 39, nr. 6, december 2015, pp. 18-19. (over *Dit is geen theater meer*)
- Fabian R.W. Stolk, Een voluit hybride dichterschap. Over Annemarie Estor. In: Jeroen Dera, Sarah Posman en Kila van der Starre (red.), *Dichters van het nieuwe millennium. Nederlandse en Vlaamse poëzie in de 21e eeuw*. Nijmegen 2016, Vantilt, pp. 215-225.
- Jeroen Dera, Honger naar het vuil. Lezen achter de spijlen van Annemarie Estor. In: *Dietsche Warande & Belfort*, jrg. 161, nr. 1, februari 2016, pp. 127-132. (over *Dit is geen theater meer*)
- Erik Lindner, Het is de taal maar. Drie dichtbundels van Annemarie Estor. In: *Ons Erfdeel*, jrg. 59, nr. 3, augustus 2016, pp. 162-164.
- Bart Loos, Een vruchtbare ontmoeting. Tussen 'De oksels van de bok' van Annemarie Estor en 'L'érotisme' van Georges Bataille. In: *Streven*, jrg. 84, nr. 6, juni 2017, pp. 544-550.
- Nadia Sels, De duistere bouwput van een moderne mythe. *De oksels van de bok* van Annemarie Estor. In: Jeroen Dera en Carl De Strycker (red.), *Bundels van het nieuwe millennium. Nederlandse en Vlaamse poëzie in de 21e eeuw*. Nijmegen 2018, Vantilt, pp. 181-189.
- Jeroen Dera, Verwekt op een petrishaaltje. In: *De Standaard*, 11-5-2018. (over *Niemandslanchnacht*)
- Eric van Loo, Een dichtbundel 2.0. In: *Meandermagazine.net*, 29-5-2018. (over *Niemandslanchnacht*)
- Janita Monna, Huiveren om een zinnelijk misdaadgedicht. In: *Trouw*, 23-6-2018. (over *Niemandslanchnacht*)
- Anneleen De Coux, Een gesprek met Annemarie Estor: Spanning. In: *Poëziekrant*, jrg. 9, nr. 4, juli-augustus 2018, pp. 3-8. (interview)
- Obe Alkema, Estors zoete melodieën strooien zand in je ogen. In: *NRC Handelsblad*, 24-8-2018. (over *Niemandslanchnacht*)



4. BRECHT EVENS

.....

door Charlotte Pylyser

1. Biografie

Brecht Evens (Hasselt, 1986) groeide met zijn zus op in een cultuurminnend nest – zijn ouders zijn taal- en letterkundigen. Hij ontwikkelde zijn kenmerkende aquarelstijl tijdens zijn opleiding Illustratie aan de Sint-Lucashogeschool, onder impuls van docente Goele Dewanckel. Evens ontvangt sinds 2006 werkingsmiddelen van het Vlaams Fonds voor de Letteren.

Evens' boeken, in Vlaanderen gepubliceerd bij uitgeverij Oogachtend, oogsten zowel binnen de landsgrenzen als daarbuiten opvallend veel succes – zijn belangrijkste werken werden vertaald in onder meer het Frans, Engels en Duits – en dat resulteert ook in prijzen. Na onder meer de eerste Willy Vandersteenprijs (2010) ontvangen te hebben is de stripmaker ook al enkele keren internationaal gelauwerd. Zo kaapte hij met zijn doorbraakboek *Ergens waar je niet wil zijn* (2009) de Prix de l'Audace (2011) weg op het Internationaal stripfestival van Angoulême. In navolging van de internationale waardering die zijn boeken te

beurt valt, woont Evens, na eerdere verblijven in Brussel en Gent, sinds 2013 in Parijs. Een selectie van zijn werk valt vrij te consulteren op www.brechtevens.com en de auteur is actief op Facebook (www.facebook.com/brecht.evens.3) en Instagram (www.instagram.com/evens.brecht).

2. Kritische beschouwing

{Publieke belangstelling} In 2009 zette *Ergens waar je niet wil zijn* Brecht Evens op de strip- en cultuurkaart. De graphic novel werd beschouwd als een grote doorbraak in het Vlaamse beeldverhaal wegens zijn stilistische en verhalende kwaliteiten, die sterk afstand nemen van de conventies van de strip, en werd ook gewaardeerd door een breder publiek. Alhoewel het boek vaak als het debuut van de auteur gezien wordt – ook op zijn website wordt het zo gepresenteerd – had Evens voor 2009 al een aantal andere boeken op zijn conto. Die werden echter niet gecreëerd in de aquarelstijl die sinds *Ergens waar je niet wil zijn* zijn handelsmerk is geworden en die verbonden is aan een opvallend vrije vertelstijl. Evens maakte in 2005 *Een boodschap uit de ruimte*, waarin hij de spektakelmaatschappij op amusante wijze een spiegel voorhoudt. Daarna volgden *Vincent* (2006), over liefde en sociale relaties, en *Pinokkio* (2007), een korte mash-up van cultuurklassiekers tot cynisch sprookje. In 2007 verscheen *Nachtdieren: een tweeluiik over wat er zoal ruist door het struikgewas*, een werk dat qua verteltechniek, stijl en thematiek dichtert aanleunt bij *Ergens waar je niet wil zijn* en waarin twee droomverhalen, een over volwassen worden en een over de liefde, elkaar opvolgen. Na *Ergens waar je niet wil zijn* publiceerde Evens *De liefhebbers* (2011) en *Panter* (2014), twee stripromans die, net als zijn doorbraakboek, in wat volgt uitgebreider aan bod komen.

{Thematiek} Alhoewel de hierboven beschreven werken maar een aanloop zijn in Evens' oeuvre bevatten ze een aantal thema's die terugkeren in zijn later werk. Sociale relaties, bijvoorbeeld, zijn het onderwerp van *Ergens waar je niet wil zijn*. Evens focust daarbij vooral op het weergeven van ongemakkelijke emoties en interacties die vaak geworteld zijn in onzekerheid. In *Ergens waar je niet wil zijn* probeert de schuchtere protagonist wanhopig zijn feestje te animeren terwijl de gasten tevergeefs wachten op de populaire Robbie. In *De liefhebbers* hemelt

een groep amateurkunstenaars de professionele kunstenaar die in hun dorp komt resideren pijnlijk op. Panter gebruikt in de gelijknamige graphic novel dan weer de verlatenheid van de kleine Kristientje om haar te verleiden. Kinderlijke onschuld, en de pervertering daarvan zoals we ze in *Panter* zien, is een onderwerp dat ook herhaaldelijk terugkomt en past binnen een bredere interesse in menselijke verhoudingen – verleiding, manipulatie, hiërarchie – en ook in opgroeien, *coming of age*. Bij de behandeling van de thema's in kwestie leidt, vooral in *Ergens waar je niet wil zijn* en *De liefhebbers*, de nadruk op het anekdotische, kleine verhaal waarover criticus en stripmaker Sébastien Conard schrijft, steeds weer tot existentiële reflecties. De 'kleine', anekdotische dialogen die Evens' werk kenmerken, staan voortdurend in verband met de Grote Vertoning van het verhaal. Die is even vaak letterlijk als figuurlijk op te vatten, want het duidelijkst aanwezig in de grote tableaus waar Evens een voorliefde voor heeft, en drijft voor een groot stuk op de intrinsiek abstraherende schilderstijl van de auteur. Ook verbaal operationaliseert de auteur de band tussen groot en klein, bijvoorbeeld door het gebruik van ironie. Een voorbeeld, inclusief onbewuste zelfironie, zien we in *De liefhebbers* wanneer een van de vrij beperkte amateurkunstenaars ietwat hyperbolisch aangeeft: 'Och, kunstenaar, kunstenaar ... [...] ... Ik schep dingen, ik geef ze leven, ik ben een schepper van dingen.' De kinderlijke onschuld waar Evens mee aan de slag gaat, valt ook te verbinden met een ander thema dat in zijn werk veelvuldig geëvoceerd wordt: verbeelding, droom, fantasie. Mede door zijn kleurrijke, fantasmagorische grafische stijl en de vrije pagina-indeling die hij hanteert, lijken de verhaalwerelden van Evens nooit helemaal samen te vallen met de werkelijkheid en altijd een allegorische dimensie te bevatten. Zeker in *Panter*, dat lijkt te ontspruiten aan de kinderlijke verbeelding van Kristientje, is dat het geval. Ook in *Ergens waar je niet wil zijn*, waarin de uitzonderingspositie van het feest en het nachtleven als locatie ingezet wordt, en in *De Liefhebbers*, dat plaatsvindt in de bevreedende microkosmos van een intertekstueel geconstrueerd festival, nemen droom, fantasie en verbeelding een belangrijke plaats in. De strookstrip 'Idulfania', die Evens van 2009 tot 2012 maakte voor de kinderpagina van *Brussel deze week* sluit daar met zijn middeleeuws-fantastische verhaalwereld bij aan. Het zien, de perceptie kan wel als overkoepelend thema in Evens' werk beschouwd worden en vat zowel het menselijk opzicht van *Ergens waar je niet wil zijn*, het intertekstuele experiment in *De liefhebbers* als het spel tussen het zichtbare en het verborgene in *Panter*.

{Intertekstualiteit, Relatie leven / werk} Kunst en visuele cultuur situeren zich bij Evens op de grens van thema en intertekstuele referentie, waarbij de ene tekst, op te vatten in de brede zin van het woord, echoot in de andere. In *De liefhebbers* integreert de auteur een groot aantal kunstenaars en kunstwerken in zijn schilderwerk, van Matisse's *De levensvreugde* over Seurat's *Zondagmiddag op het eiland van La Grande Jatte* tot Munch's *De schreeuw*. Ook de houtsneden van Hokusai, een Japanse prentkunstenaar uit de achttiende en negentiende eeuw, en de middeleeuwse Eenhoorn-wandtapijten, anonieme werken die het thema van de jacht op de eenhoorn verbeelden, komen aan bod. De referenties figureren in een postmodern kader, waarin ze gerecycleerd, uit elkaar gehaald en weer samengesteld en strategisch aangewend worden ter creatie van de kunstwereldparodie die zich in *De Liefhebbers* ontspint. Zo representeren een ballondieren makende pierrot – de trieste clown uit de commedia dell'arte die als dubbel van de artiest functioneert – en een personage dat in ufo's gelooft – gemodelleerd naar de figuur in Munch's *De schreeuw* – het postmoderne wantrouwen jegens grote verhalen, in dit geval dat van kunst met een grote K. Ook in *Ergens waar je niet wil zijn* en *Panter* wordt met verwijzingen gestrooid, al blijft de thematische impact daarvan beperkter. Onder meer Chagall, Picasso en Douanier Rousseau passeren de revue, maar ook de iconische ventilatieroosterscène uit *The Seven Year Itch* (1955) en echo's van *Alice in Wonderland* (1865) vallen te herkennen en *Panter* verwijst met zijn doorgedreven interactie tussen Panter en Kristientje natuurlijk naar *Casper en Hobbes* (1985-1995), de Amerikaanse stripklassieker die drijft op de dialogen tussen een jongetje en zijn (knuffel)tijger. Dat Evens zelf als sociaal begiftigde feestneus met veel zin voor verbeelding bekendstaat, en natuurlijk een visueel artiest is, wijst erop dat leven en werk niet van elkaar losgekoppeld hoeven te worden.

{Stijl} Zoals uit het voorgaande opgemaakt kan worden speelt grafische stijl een cruciale rol in Evens' werk. Die stijl kan het best omschreven worden als kleurrijk, vrij, weelderig, luminescent, spelend met de gelaagdheid en transparantie van de vormen en kleuren die op het blad aangebracht worden. De Hasseltse beeldverteller werkt in de eerste plaats met penseel en ecoline, een vloeibare, transparante waterverf die moeilijk te corrigeren valt, wat betekent dat eventuele foutjes uitnodigen tot creatieve oplossingen. Ook gouache heeft een plaats in Evens' arsenaal en ter ondersteuning worden ook materialen als

potlood en stift gebruikt. In tegenstelling tot veel ander stripwerk speelt de lijn bij Evens een ondergeschikte rol. In zijn verhalen figureren contourloze personages in de regel in kaderloze sequenties en ook de lijnen van tekstballonnen verdwijnen bij de auteur uit beeld – dialogen worden chromatisch verankerd in het verhaal. Met die keuze ontdoet hij zich van een specifiek aspect van het stripvertellen, met name de materiële link tussen de artiest en de tekening op de pagina. De opake getrokken lijn verwijst altijd naar de hand van een maker, maar Evens' waterverfstijl wist die index vrijwel compleet uit, wat de abstraherende werking van zijn grafische vertelstijl voor een stuk verklaart. De afwezigheid van de lijn in de beelden versterkt de aanwezigheid ervan in de dialogen – vaak de enige lijnen op het blad – die er bijzonder handgeletterd uitzien en de materiële referentie aan de maker daarmee extra uit de verf (inkt) laten komen. De interactie tussen schilderstijl en lijn bewerkstelligt zo (mee) het eerder vermelde samenspel tussen abstractie en het anekdotisch-realistische in de verhalen van Evens. Het is een voorbeeld van de manier waarop de graphic novelist de specifieke narratieve mogelijkheden van de woord-beeldnevenschikking in strip en graphic novel operationaliseert. Daarbij lijkt hij in eerste instantie de associatie van het woord met abstractie en het beeld met het concrete om te keren. Bij Evens lijkt beeld eerder abstract en woord eerder concreet, maar zo'n dichotomische interpretatie gaat voorbij aan de grammatiekstualiteit van woorden, de idee dat een woord ook altijd een beeld is. Paradoxaal genoeg echter wordt door de auteur de grammatiekstualiteit van zijn tekst vooral ingezet om naar het (hand)geschrevene te verwijzen. Een enkele keer zien we dat de beeldeigenschappen van het woord ingezet worden om het auditieve weer te geven. Zo 'horen' we in *Ergens waar je niet wil zijn* plots de tekst wanneer stukken half weggeveegde dialoog de effecten van luide muziek op een conversatie weergeven. Omdat Evens geen verbale verteller gebruikt, is vrijwel alle taal – de paratekst laat ik hier buiten beschouwing – in zijn boeken dialogisch. De dialogen zijn gekenmerkt door dagelijkse spreektaal – soms gesublimeerd door ironie – wat simpliciteit en echtheid vooropstelt en daardoor het anekdotische effect mee tot stand helpt brengen. Enkel in *Panter* spreekt het titelpersonage in zwierige zinnen en dito lettertype (die de bekende verbeeldende en verleidende beeldtaal van Evens oproepen) en is de interactie tussen woord en beeld veel minder een zaak van het verbale naast het visuele. Ook de contourlijnen zijn in het werk in kwestie sterker aanwezig.

{Techniek} Omdat Evens geen nevenschikte kaders gebruikt om de sequentiële logica van het beeldverhaal over te brengen, moet hij de ontwikkeling van zijn verhalen op andere manieren zien aan te geven. Ook hier speelt het woord, en dus de lijn, een rol van betekenis. Zo wordt in *Ergens waar je niet wil zijn* het onder elkaar ordenen van dialogen op een tableaupagina een manier om tijds- en verhaalverloop te suggereren, terwijl zo'n kader ook een simultane lezing van de feiten – het begin van een huisfeestje – toelaat. Op die manier bereidt Evens het (vruchteloze) wachten op de populaire Robbie, de crux van het verhaal, voor terwijl het tableau ook de gelijktijdigheid van het door elkaar praten in de scène vat.

Greice Schneider ziet een soortgelijk principe aan het werk op de aangrenzende pagina die de dialogen in drie diagonale lijnen onder elkaar afbeeldt en ons daarmee zowel door de tijd als door de ruimte gidst. De lijnen lopen namelijk van de voordeur, plaats van begroeting, tot een stoel, metonymie voor de living waar het eigenlijke feestje plaatsvindt en de plek waar onze blik zich samen met de gasten neer kan vlijen. Schneider wijst trouwens terecht op een ander gebruik van metonymie in dezelfde scène. Een been, een half gezicht, een paar ogen en een muts moeten de vluchtigheid van de sterk gecodificeerde verbale ontvangstinteractie aangeven. Ook op het vlak van lay-out is de grammatiekstuele dimensie van het woord dus van groot belang bij de Hasseltse beeldverteller.

Evens maakt bij het vertellen gretig gebruik van de boekvorm van zijn verhalen en combineert dat met zijn voorliefde voor het tableau, zeker in *De Liefhebbers*, dat daar met zijn kunstintertekst natuurlijk aanleiding toe geeft, maar ook in de twee andere boeken. Zo worden we, als onze blik van de ene pagina naar de andere glijdt, vaak geconfronteerd met het contrast tussen een uitgesproken 'showing' modus, waarbij we getuige zijn van de gebeurtenissen, en een 'telling' modus, waarbij de verhaalgebeurtenissen naar ons overgebracht worden. In dialoogscènes, die in een soort vignetstijl vaak enkel de personages afbeelden met daarrond heel wat witruimte, staan we het dichtst bij wat gebeurt, zonder dat de grafische verteller daarmee volledig uit beeld verdwijnt.

Vallen de dialogen, en daarmee de materialiteit van de lijn zoals eerder be-

schreven, weg en zien we de personages in volgeschilderde prenten dan nemen we afstand van het verhaaldebeuren en treedt er een vrij auctoriale verteller naar voren. Die vertelt ons vaak meer over de gebeurtenissen dan we kunnen waarnemen, een abstraherend effect dat in *De liefhebbers* het duidelijkst is vanwege het gebruik van de kunstintertekst. Vaak worden beide modi afgewisseld per pagina – het contrast werkt de verteltechnieken in de hand – maar de stomme tableaux kunnen ook een halve pagina innemen of in kleiner formaat naast elkaar geplaatst worden op het blad. In *De liefhebbers* zien we een variant op deze techniek, waarbij ‘showing’ en ‘telling’ onmiddellijker verbonden zijn en die laatste navenant concreter wordt. Pieter-Jan, de professionele kunstenaar en protagonist van het verhaal, maakt in bed de eerste schetsen voor de iconisch-ironische tuinkabouter die het *centerpiece* van de Beerpoelse biënnale moet vormen en wordt daarbij – in een tableau van een halve pagina – plots getroffen door de schaduw van zijn hand, door het licht monumentaal op de muur geprojecteerd. Zo krijgen we zowel een inkijk in het hoofd van het personage, dat geconfronteerd wordt met zijn eigen krachten als kunstenaar *in situ* als, binnen het parodistische kader van het boek, een ironisch commentaar op zijn megalomanie dat nog versterkt wordt door de clichématigheid van het beeld. Beide lezingen staan natuurlijk in verbinding met elkaar – de toegang tot het hoofd van de protagonist onderstreept de geloofwaardigheid van de vertellerscommentaar. De abstraherende werking van Evens’ tableaux, die zeker ook niet volledig afwezig is uit dialoogscènes, kan als een vorm van intermedialiteit met de schilderkunst, die in de regel geen grafische lijnen articuleert, beschouwd worden. In *Panter*, visueel het meest economische boek van de drie, zien we beduidend minder tableaux, maar het vertelprincipe blijft wel aanwezig. Verder is ook het spel met focalisatie Evens niet vreemd: wanneer hij een personage blinddoekt met haar kousen kijken we op de volgende pagina door de netstructuur van haar panty’s.

{Ontwikkeling} Waar Evens in *Ergens waar je niet wil zijn* vooral zijn grafische stijl en zijn vertelstijl ontwikkelt in een *tranche de vie* waarin verschillende delen los met elkaar verbonden zijn, zien we dat het begrip plot in *De liefhebbers* een stuk belangrijker wordt. Dat resulteert in een klassieker verhaal waarvan de moderniteit zich zowel verhalend als puur visueel in het gebruik van de kunstintertekst bevindt. *Panter* is een iets korter boek dat minder verhalend

en meer conceptueel is en waarin Evens het ietwat karikaturale karakter van de personages in zijn vorige boeken, dat veel bijdraagt tot de humor ervan, laat varen. Zo wordt de ongrijpbaarheid van Panter geportretteerd door het dier in elke scène te laten transformeren. *Panter*, het donkerste en meest surreële boek van de drie, staat direct ten dienste van de uitwerking van een thema zoals verleiding, in *Ergens waar je niet wil zijn* staan stijl en vertelling eerder voorop, in *De liefhebbers* dan weer het verhaal. Door deze ontwikkeling kon de auteur zich bekwamen in de verschillende deelaspecten van het beeldverhaal.

{Kritiek / Publieke belangstelling} Alle boeken oogstten lovende kritieken, zowel in binnen- als in buitenland. Enkel in het geval van *De liefhebbers* viel hier en daar een negatief geluid te horen, maar ook die graphic novel werd genomineerd voor een prijs op het Internationaal stripfestival van Angoulême. Zoals Gert Meesters aangeeft, heeft het publiek Evens sowieso in de armen gesloten – vooral zijn grafische stijl oefent een grote aantrekkingskracht uit – en zijn boeken, die niet uitzonderlijk experimenteel genoemd kunnen worden, doen het goed in de boekhandel. Evens heeft, zoals aangegeven in de biografie, al een aantal prijzen op zijn naam. Zijn boeken worden ook continu genomineerd voor belangrijke stripprijzen zoals die van het stripfestival van Angoulême en de Amerikaanse Eisner Awards; in 2012 werd hij genomineerd voor de Gouden Boekenuil.

{Kunstopvatting / Traditie / Literair-historische context} Brecht Evens werkt graag samen met romanschrijvers of dichters. Hij illustreerde in 2012 kortverhalen van Nederlandstalige schrijvers in de krant *De Morgen*, verzorgde de tekeningen bij Dirk Leymans boek *Lezen, een gebruiksaanwijzing. De wereldliteratuur in vijftig personages* (2015) en maakte recent samen met Peter Holvoet-Hanssen een wereldkaart van de poëzie, gepubliceerd als *Wereld van de Poëzie in kaart* (2016). Hij heeft naar literair model, waarin de auteur centraal staat, een uitgesproken auteurschap ontwikkeld en vindt dat beeldverhalen het best door een complete auteur, dat wil zeggen een auteur die zowel het tekenen als schrijven op zich neemt, gemaakt worden. De graphic novelist is ook gehecht aan het boek en benadrukt daarbij net als zijn Vlaamse uitgever *Oogachtend* de objectmatigheid ervan. Elk van zijn werken wordt gekenmerkt door hoge productiewaarden en gebruikt de paratekst om de lezer in één oogopslag een thematische of vormelijke kwaliteit duidelijk te maken.

Op de cover van *Ergens waar je niet wil zijn* figureert een aantal dialogen uit de graphic novel in doorzichtig vernis, wat meteen hun vluchtige status als ‘filler’ benadrukt en ook hun functie als grammatekstueel lay-outelement aankondigt. De cover van *De liefhebbers* is titelloos en roept daarmee het tableau en een intermediale referentie aan de schilderkunst op, en naar de titel van *Panter* is het zoeken. De letters in subtiel blinkend blauw en verlaagde druk mengen zich onopvallend tussen de stippen van de katachtige op de kaft en suggereren daarmee onmiddellijk het verborgen karakter van die laatste; ook de transformaties van Panter worden op die manier reeds aangehaald. Het langwerpige formaat van de graphic novel en de vrolijke kleuren op de cover, conventies die eerder met het kinderboek geassocieerd worden, spelen verder een spel met de lezer, wiens verwachtingshorizon doorbroken wordt door de ongemakkelijke inhoud van het boek.

Zoals uit de voorgaande bespreking blijkt, houdt Evens er verder van de bestaande stripconventies uit te dagen. Onder meer door die vernieuwende omgang heeft hij een rol van betekenis gespeeld in de opkomst van de Vlaamse graphic novel, die vanaf de millenniumwissel mede dankzij het ontstaan van een specifiek uitgeversapparaat en een opvallende institutionaliseringsbeweging een eigen specificiteit en identiteit ontwikkeld heeft. Hij wordt daarbij nogal eens tegenover Olivier Schrauwen geplaatst, die dan als die *andere leading man* van de Vlaamse graphic novel gecast wordt, waarbij dat anders-zijn dubbel begrepen moet worden. De alternativiteit van Schrauwen wordt namelijk gecontrasteerd met Evens’ plaats in de hoofdstroom. Vaak wordt daarbij ook de relatie met de strip aangehaald, die bij de eerste hechter zou zijn dan bij de laatste. Evens staat in ieder geval open voor inspiratie vanuit diverse hoeken. Zowel Hergé en Lorenzo Mattotti, als Umberto Eco en John Steinbeck als David Hockney en Giotto als het triadisch ballet zijn bronnen waaruit hij put. Hij werkte ook al samen met modehuizen zoals Louis Vuitton, wiens *Louis Vuitton Travel Book Paris* (2016) hij illustreerde, en sinds 2013 met Cotélaç, een kledingmerk waarvoor hij al verschillende motieven schilderde. Evens’ affiniteit met mode mag niet verrassen, want hij toont zich in zijn boeken erg begaan met de kostumering van zijn personages. Het intermediale parcours van de Hasseltse beeldverteller behelst ook uitstapjes naar de kunstwereld. Evens had al een aantal expo’s, vaak in groep, waarvan de expo *Art Is Comic* in het

Brusselse MIMA in 2017 de meest opvallende is. Zijn originele platen worden sinds 2011 tentoongesteld en verkocht in de Parijse stripgalerie Galerie Martel. Illustratie blijft voor de Vlaamse verteller een tweede metier waarmee hij de inkomsten uit zijn graphic novel-projecten kan aanvullen. Brecht Evens is een belangrijke exponent van de grafische en verhalende durf van de Vlaamse grafische roman. Zijn nieuwste boek, *Het amusement*, verschijnt in september 2018.

3. Primaire bibliografie

- Brecht Evens, *Een boodschap uit de ruimte*. Leuven 2005, Van Halewyck, V.
 - *Vincent*. Leuven 2006, Oogachtend, R.
 - *Pinokkio*. Leuven 2007, Oogachtend, V.
 - *Nachtdieren: een tweeluik over wat er zoal ruist door het struikgewas*. Leuven 2007, Oogachtend, VB.
 - *Ergens waar je niet wil zijn*. Leuven 2009, Oogachtend, R.
 - *Idulfania*. [Brussel 2009-2012], Vlaams-Brusselse Media vzw, strookstrip.
 - *De liefhebbers*. Leuven 2011, Oogachtend, R.
 - *Panther*. Leuven 2014, Oogachtend, R.
- Wladimir Anselme (geïllustreerd door Brecht Evens), *Les Chromosomaux de l'espace*. Arles 2014, Actes Sud Junior, geïllustreerd boek.
- Dirk Leyman (met tekeningen van Brecht Evens), *Lezen. Een gebruiksaanwijzing. De wereldliteratuur in vijftig personages*. Antwerpen 2015, Polis, geïllustreerd boek.
 - *Louis Vuitton Travel Book Paris*. Parijs 2016, Vuitton, geïllustreerd boek.
- Peter Holvoet-Hanssen en Brecht Evens, *Wereld van de Poëzie in kaart*. Antwerpen 2017, Polis, vouwkaart.

4. Secundaire bibliografie

- Louis van Dievel, Des dessinateurs de bd flamands à Angoulême: une rupture avec le passé. In: *Septentrion*, jrg. 37, nr. 4, december 2008, pp. 67-69.
- Geert De Weyer, 'We zijn allemaal weleens de underdog'. In: *De Morgen*, 10-6-2009. (interview)
- Geert De Weyer, De internationalisering van de Vlaamse strip. In: *Praagse perspectieven*, jrg. 6, 2010, pp. 113-130.
- Dorien Knockaert, Een Vlaamse Fellini. In: *De Standaard*, 21-5-2010. (interview)
- Sarah Vankersschaever, Mijn trots maakt me bang. In: *De Standaard*, 1-2-2011. (interview)

- Greice Schneider, *The Wrong Place* – Brecht Evens. In: *Comics Grid Blog*, 7-2-2011. (over *Ergens waar je niet wil zijn*)
- Toon Horsten, De biënnale van Beerpoele. In: *De Standaard*, 21-10-2011. (over *De liefhebbers*)
- Kristoff Tilkin, Brecht Evens – *De liefhebbers*. In: *Humo*, 25-10-2011. (over *De liefhebbers*)
- Louis van Dievel, Brecht Evens: un hâbleur qui brave les conventions. In: *Septentrion*, jrg. 40, nr. 2, juni 2011, pp. 81-83.
- Joost Pollman, Kunstkabouter in de bloementuin. In: *de Volkskrant*, 3-12-2011. (over *De liefhebbers*)
- Sabeth Snijders, Bij elk personage bedenk ik een nieuwe tekenstijl. In: *NRC Handelsblad*, 8-12-2011. (interview)
- Geert De Weyer, De nieuwe jonge oppergod van de stripwereld. In: *De Morgen*, 24-12-2011. (over *De liefhebbers*)
- Sébastien Conard, Alles voor het oog? Over ‘De liefhebbers’ van Brecht Evens. In: *Rekto:Verso*, jrg. 50, nr. 1, januari 2012, pp. 14-17. (over *De liefhebbers*)
- Toon Horsten, De trukendoos van striptekenaar Brecht Evens. In: *Reflector*, 1-1-2012. (over *De liefhebbers*)
- Charlotte Pylyser, Iconic/Ironic Greenery: The Cultural Cultivation of Plants in Brecht Evens’ *The Making Of*. In: Randy Laist (red.), *Plants and Literature: Essays in Critical Plant Studies*. New York 2013, pp. 181-195. (over *De liefhebbers*)
- Geert Zagers, De muur tussen kunst en strips? Gewoon dwars erdoor. In: *Knack*, 16-1-2013. (interview)
- Jana Antonissen, Ben ik dan toch een klein klootzakske? In: *De Morgen*, 23-10-2014. (interview)
- Eva Berghmans, Dat is toch niet raar, dat je ouders je de Odyssee voorlezen? In: *De Standaard*, 17-11-2014. (interview)
- Jan Baetens en Hugo Frey, *The Graphic Novel: An Introduction*. New York 2015.
- Joost Pollman, Twee contrasterende Belgische stripboeken. In: *de Volkskrant*, 10-1-2015. (over *Panter*)
- Gert Meesters, Brecht Evens et Olivier Schrauwen face au roman graphique. In: *Neuvième art* 2.0, 11-2016.
- [Anoniem], In het atelier van Brecht Evens. In: *Culture Club*, 12-05-2017. (interview over Evens’ werkwijze)

5. PIET GERBRANDY

door Mario Molegraaf

1. Biografie

Pieter Sjoerd Gerbrandy werd geboren op 17 september 1958 te Den Haag, als oudste van vier kinderen, ‘in een keurig gereformeerd gezin’ zoals hij het zelf in *Het goede leven* (2008) omschrijft. Hij is een kleinkind (‘als twee druppels water lijk ik op mijn grootvader’) van Pieter Sjoerds Gerbrandy (1885-1961), de boerenzoon en christelijk-conservatieve politicus die tijdens de Tweede Wereldoorlog het Nederlandse kabinet te Londen leidde en later, vanwege de aan Nederlands-Indië te verlenen zelfstandigheid, plannen voor een staatsgreep koesterde. De vader van de dichter, Jop Gerbrandy, was rechter, zijn moeder, Corrie Zweers, docente Nederlands. Zijn *Boeken die ertoe doen* (2000) droeg hij aan hen op.

Piet Gerbrandy bezocht het Marnix Gymnasium in Rotterdam en het Stedelijk Gymnasium Arnhem. Daar richtte hij met enkele medeleerlingen een literair genootschap op waarbij vooral enthousiast uit het werk van Willem Bilderdijk

werd gedeclameerd. Aanvankelijk wilde hij dominee worden, maar op een dag constateerde hij 'nuchter dat God niet bestond'. In 1976 ging hij in Leiden klassieke talen en vergelijkende Indo-Europese taalwetenschap studeren. In 1984 rondde hij de studie af met een scriptie *Bilderdijk als navolger van Horatius' Oden*. Inmiddels was hij al leraar klassieke talen, in het begin als vervangingsbaan omdat hij weigerde in militaire dienst te gaan. Ruim twintig jaar gaf hij les op scholen in Winterswijk, Zutphen en Groenlo. Achter zijn besluit om te stoppen zat een 'radeloos makende woede over het Nederlands onderwijs, dat iedere intellectuele ambitie lijkt te hebben opgegeven.' Hij was (mede)auteur van enkele schoolboeken en schreef werken voor een breed publiek over literatuur uit de oudheid. Daarnaast verzorgde hij vertalingen uit het Grieks en Latijn, die onder meer in het *Liedboek van de kerken* werden opgenomen.

Sinds 2006 is hij docent klassiek en middeleeuws Latijn aan de Universiteit van Amsterdam. In 2010-2011 was hij gastdocent klassieke talen aan de Universiteit van Gent. Tevens is hij actief in de neerlandistiek: in 2009 promoveerde hij aan de Rijksuniversiteit Groningen op een analyse van dichtbundels van H.H. ter Balkt en Jacques Hamelink. Hij is een zeer actief publicist. Tussen 1996 en 2009 schreef hij poëziekritieken voor *de Volkskrant*, sinds 1988 draagt hij beschouwingen over literatuur bij aan *De Groene Amsterdammer*. Ook levert hij recensies aan onder meer *deReactor* en aan de *Poëziekrant*. Vanaf 2012 is hij redacteur van *De Gids*. Zijn vroegste beschouwing over literatuur, gewijd aan een gedicht van Hans Warren, verscheen in 1984 in *Wildgroei*. In datzelfde jaar drukten dit tijdschrift en *Maatstaf* voor het eerst gedichten van hem af. Een poging tot bundeling stuitte op onwillige uitgevers. Daardoor duurde het tot 1996 eer zijn eerste bundel *Weloverwogen en onopgemerkt* kon verschijnen, waarvoor hij de Lucy B. en C.W. van der Hoogtprijs kreeg. Zijn bundels *Nors en zonder haten* (1999), *De zwijgende man is niet bitter* (2001) en *Vlinderslag* (2013) werden genomineerd voor de VSB Poëzieprijs en hem vielen vele onderscheidingen ten deel, zoals in 2011 de Culturele Prijs van Winterswijk, de plaats waar hij samen met Hanneke van Bergen een gezin stichtte.

2. Kritische beschouwing

{Visie op de wereld / Thematiek} ‘Ga eraan en zeur niet’, houdt Piet Gerbrandy de lezer voor in een gedicht uit zijn tweede bundel. De titel daarvan, *Nors en zonder haten*, kun je ook als een levensprogramma zien. Dat wordt onderstreept door het Griekse motto van het boek, waarvan hij geen vertaling en geen bronvermelding geeft. Het is een regel uit de *Ilias* (XXIV, 49), ‘Moira [een schikgodin] gaf aan de mensen een hart dat veel kan verduren’. Het evenmin van een verantwoording voorziene motto (de bron is de Engelse vertaling van Samuel Becketts roman *L’innommable* uit 1953) van zijn debuut *Weloverwogen en onopgemerkt* heeft min of meer dezelfde strekking: ‘You must go on, I can’t go on, I’ll go on’. Hoe rampzalig het bestaan ook lijkt, Gerbrandy laat in eigen woorden weten: ‘moeten gaan is erger dan er zijn.’ Dergelijke inzichten keren vaak terug, zeker in zijn eerste bundel. Die vormt één lang poëtisch memento mori, besloten met een visie op een relatief aangename dood: ‘weloverwogen en onopgemerkt. // Anonymus, particulier verzekerd’.

{Relatie leven / werk} *Nors en zonder haten* eindigt op een vergelijkbare verzoenende toon, weer met een afscheidsscène: ‘In de hof uw klimboom in gereedheid. / In het gras de fiets van uw vertrek’. In veel gedichten wordt gefietst, zonder doel, maar er wordt onverstoorbaar doorgetrapt, ‘nacht tegemoet’. In de fietssende hoofdpersoon kun je eventueel Gerbrandy herkennen, ook al omdat hij in een essay ‘Een spin op de snelweg’, opgenomen in *Grondwater* (2018), aangaf dat fietsen voor hem een ‘bron van poëzie’ is en tevens als ‘een metafoor ervoor’ kan worden gezien. In de persoonlijke beschouwing ‘Dwarssluggers’, eveneens te vinden in *Grondwater*, vertelt hij over ‘de interessantste dag uit mijn leven tot nu toe’, 11 januari 1993, toen hij ‘s morgens vroeg op weg naar Groenlo door een brommer’ werd geschept. Mogelijk speelt deze ervaring mee in een gedicht uit *Weloverwogen en onopgemerkt*:

Want bussen, die minacht

hij, tegen auto’s voedt hij haat.

Verregend ploegt hij jarenlang

gerimpeld fietspad om.

Maar halverwege brak

krenk, gewricht laat los,

moeren rollen spottend

in de sloot. Stug hinkt

hij steppend voort naar Grol.

Met het merkwaardige woord ‘krenk’, dat tevens de gegriefdheid en de pijn van het opgelopen letsel suggereert, zal ‘crank’ zijn aangeduid, een onderdeel van de falende fiets, het verbindingsstuk tussen pedaal en trapas. Grol is een ander woord voor Groenlo (zie Vondels dichtwerk ‘Verovering van Grol’), een uit Gerbrandy’s biografie bekende plaats in de Achterhoek. Maar onvermijdelijk klinkt een andere betekenis van ‘grol’ mee: het beeld van de stug steppende fietser, een symbool voor het onverschrokken overleven van het menselijk bestaan, heeft ondanks alle tegenslag iets kluchtigs.

{Techniek / Ontwikkeling} De chaos is compleet, toch blijft de vorm van het gedicht strak. Dat geldt voor alle gedichten van Gerbrandy, ongeacht of de regels kort zijn dan wel breed uitwaaieren zoals in *Scheiden wij* (2007). In het geciteerde gedicht over de onfortuinlijke fietser staat het woord ‘halverwege’ dan ook precies, zo niet opzichtig halverwege. Gerbrandy schrijft geconstrueerde gedichten, maar misschien nog doordachter is de opbouw van de bundels. Het omvangrijke boek uit 2015 met daarin zijn poëzie tot dan toe noemde hij *Voegwoorden*. In het motto ervan – ontleend aan Virgilius Maro Grammaticus (zevende eeuw, niet te verwarren met de befaamde auteur van de *Aeneis*) – worden voegwoorden vergeleken met pen- of zwaluwstaartverbindingen waarmee bijvoorbeeld houten vloeren bijeen worden gehouden. In deze ambachtelijkheid lijkt Gerbrandy steeds strenger te worden. De enjambementen, de voor dubbelzinnigheid zorgende afbrekingen die in vroeger werk als het gedicht over de fietser zo talrijk waren, verdwijnen. Ze waren ‘te veel gebonden aan de

typografie,’ zei hij in een interview op de site *Meander*, en hij lichtte toe: ‘Poëzie is om te horen, ook als je haar stil leest.’

{Ontwikkeling / Kunstopvatting} *Voegwoorden* vormt een soort afsluiting en is misschien ook een soort opruiming: hij noemde het laatste onderdeel van de uitgave, een reeks nooit eerder gebundelde gedichten ‘Kelderwijn’, een woord waarin een verwijzing valt te beluisteren naar oude restanten. Hij neemt afscheid van een bepaald soort poëzie, gedichten worden verruild voor dichtwerken. In ‘Een spin op de snelweg’, de in 2016 voor het eerst gepubliceerde beschouwing, stelt hij vast dat ‘het losse, compacte gedicht (...) op zijn retour is’. Hij beweert er zelf ‘geen geduld meer voor’ te hebben en pleit voor ‘een poëzie die groots en belachelijk durft te zijn, die de grenzen tussen de genres doorbreekt en wanhopig, welfremd en megalomaan midden in de wereld wil staan’.

{Ontwikkeling / Thematiek} Dit voornemen van grote en grootse werken, wat betreft lengte en onderwerp, realiseerde hij in de na *Voegwoorden* verschenen bundels, *Steencirkels* (2017) en *Vloedlijnen* (2018). De overgang is trouwens minder abrupt en drastisch dan de verklaring uit ‘Een spin op de snelweg’ suggereert. In het vroegere oeuvre van Gerbrandy kondigen de aanpak en de visie van deze allerm minst compacte dichtwerken zich onmiskenbaar aan. Een belangrijk thema is en blijft de allerm minst vanzelfsprekende plaats van de mens in de natuurlijke orde. Wat gebeurt er wanneer mensen los raken van de natuur, waaraan ze alleen al door hun sterfelijkheid onvermijdelijk zijn onderworpen? De dichter is steeds een ziener die op de gevaarlijke gevolgen van deze vervreemding wijst.

{Stijl / Kritiek} Een constante is ook dat Gerbrandy de taal graag naar zijn hand zet. Bij het lezen van zijn poëzie heb je baat bij een woordenboek, ook al houdt de dichter zich niet altijd aan de regels daaruit. ‘Niemand kan woorden zo mishandelen als hij,’ opende Henk van der Waal zijn verslag van een gesprek met Gerbrandy. Hans Groenewegen meende dat de dichter soms ‘op de rand van gezocht en gevonden’ balanceerde. Twee voorbeelden: ook al heeft ‘natuur’ in de zin van landschap geen meervoud, in de bundel *Vloedlijnen* schrijft hij: ‘Nuttig en zoet zijn de nieuwe naturen’, en het officieel meervoudsloze pret vervormt hij officieus: ‘Jullie pretten zijn tot wip en zaag beperkt’. Zulke stellig klinken-

de, maar vaak onbegrijpelijke zinnen zijn een handelsmerk van de dichter. Sommige van zijn gedichten bestaan uit reeksen raadsels, andere lijken eerder een opeenvolging van orakelspreuken.

{Traditie / Stijl} In het gesprek met Van der Waal vertelde Gerbrandy over zijn al op jonge leeftijd opgebloeide liefde voor ondoorgroendelijke kanseltaal. In het begin van *Scheiden wij*, de bundel waarin hij zonder plaatsnamen of herkenningpunten te noemen naar het Zeeuwse landschap kijkt, verwijst hij rechtstreeks naar het Bijbelboek Genesis: 'Scheiden wij water van land en duister van licht'. Deze toon handhaaft hij, net als de werkwoordsvormen waarmee de zinnen beginnen. Is dat 'scheiden' een vraag of een soort gebiedende wijs? Zijn taal is verheven én banaal ('slaat weemoed kut op dirk'), ouderwets én actueel ('arbo-gepantserde vering', naar Arbowed, arbeidsomstandighedenwet). Het minst alledaagse woord kan dienen om iets alledaags te beschrijven: 'Wringen uw sokken weer krang?' Het woord 'krang', dat hier binnenstebuiten betekent, keert terug in de titel van de bundel waarin deze regel voorkomt: *Krang en zing* (2006).

{Kunstopvatting} In een van de gedichten uit *Krang en zing* stelt hij in alle strofen van twee regels een kwestie aan de orde, die met een raadselachtige reactie wordt afgedaan. De vraag 'Waarom zeg je de dingen zo raar vent?' wordt bijvoorbeeld beantwoord met: 'De kiezel van mijn tandhaag hapt om zeng'. Achterop *Voegwoorden*, de plaats waar je een verklarende tekst verwacht over het boek dat je in handen houdt, staat een volgens hetzelfde procedé vervaardigd gedicht. 'Welk wonder denkt uw offer aan te richten?' luidt een van de vragen. Het antwoord daarop luidt: 'Een heling die verholen liefde wit.' Termen als 'wonder' en 'offer' verwijzen naar religie, in overeenstemming met de voorgeschiedenis van dit raadseldicht. Dat was namelijk oorspronkelijk onderdeel van een dichterlijke estafette uit 2014, *Niets te verbergen / Alles te verbergen*. Paul Claes droeg daaraan een sonnet 'Via dolorosa' bij: 'Drie spijkers in mijn huid gedreven.' Gerbrandy nam het stokje van Claes over met wat je binnen het kader van de estafette slechts als een Christus-gedicht kon opvatten. Maar buiten de oude context en met de nieuwe functie van flapttekst lijkt het onderwerp, opmerkelijk genoeg, de poëtica van deze poëet. De poëet die voor de 'blauwe plekken' op zijn armen als verklaring geeft: 'Daar liggen dikwerf schedels die ik troost'. De poëet die met zijn 'handschrift' iets verbergt:

Wat maakt uw handschrift grillig en onleesbaar?

De zinnen die het zwachtelt zijn gewond.

{Traditie} De bovenstaande verzen verwijzen niet alleen naar taalkundige, maar ook naar geestelijke ‘zinnen’. Bijna onvermijdelijk is de vergelijking met Gerrit Komrijs gedicht ‘Het Komrij-wezen’, waarin de ongenaakbare dichter zich even laat kennen: ‘Alleen diep in de nacht jankt hij soms even, / Daar een geheime pijn zijn strot toeknijpt.’ In beide gevallen wordt de indruk gewekt dat poëzie een gehard pantser voor een kwetsbare kern is. Wat in Gerbrandy’s geval wil zeggen dat in zijn oeuvre hardnekkig de moed erin wordt gehouden en humor van een hardvochtige soort nooit ver weg is. Onder meer het leven en het werk van de auteur zelf worden bespot: zie het nawoord van *Voegwoorden* waarin ‘de futiele existentie van Piet Gerbrandy’ wordt belicht. Ook dit karikatuurale zelfportret heeft een wellicht veelzeggende voorgeschiedenis (de tekst was Gerbrandy’s bijdrage aan een nummer van *Tirade* uit 2011, gevuld met de persoonlijke in memoriams van vele auteurs) en je kunt weer de echo van een andere auteur horen: het geheel lijkt een uitgebreide variant op J. Slauerhoffs woorden: ‘Zijn leven is mislukt, zijn schaarsche kansen / liet hij voorbijgaan.’

{Literair-historische context} Vanaf het begin van zijn loopbaan verwijzen Gerbrandy zelf en zijn critici op de invloeden van zeer uiteenlopende schrijvers, ook al doordat je hem met aan de ene kant zijn ietwat ‘romantische’ thematiek en aan de andere kant zijn experimenten met de taal in verschillende contexten kunt onderbrengen. ‘In deze gedichten zonder hoop beluister je een beetje Ter Balkt, een beetje Komrij, maar toch vooral de moderne stoïcijn Gerbrandy,’ zei Hans Warren over *Weloverwogen en onopgemerkt*. Andere oude en nieuwere auteurs waarbij Gerbrandy aansluiting zoekt, zijn Bilderdijk (‘mijn favoriete dichter’), Gerard Reve, Hans Verhagen, Hamelink en Lucebert. Zelfs is er, vanwege de wrede grappen, verwantschap met plezierdichters.

{Thematiek / Stijl} Zijn eerste bundels hebben dezelfde karikatuurale inslag als het nawoord van *Voegwoorden*. Het erge wordt nog erger gemaakt: ‘Hoe is het met de loop / Die houdt niet over. // De roede staakt.’ Onder de noemer ‘Idyllen’, zoals een onderdeel van *Nors en zonder haten* heet, neemt hij de lezer mee naar

het platteland (vaak het domein van deze poëzie, in plaats van de stad), maar het is een platteland met rockers, tractoren, razende motoren en allerm minst idyllische erotiek: ‘Ter vliering neuken boeren hier / hun geesteszieke nichten en hun / varkens veinzen pest’. In theorie gaat het over hogere dingen – de zin van het leven dan wel het ontbreken daarvan – maar intussen is de dichter zeer concreet en bijna onbehaaglijk lijfelijk. In de eerste gedichten van zijn eerste bundel wordt uitbundig gekwijld, gezeikt, gepijpt en gebeft, en dat zal later niet veranderen. In de inhoudsopgave van *Morgen ben ik vrij* (2010) stuiten we op ‘Kwab’ en ‘Lel’, ‘Kut’ en ‘Gal’. Gerbrandy doet geen poging zijn poëzie elegant en luchtig te maken. Door de woordkeus en bijvoorbeeld door komma’s achterwege te laten, kiest hij eerder voor plomp en stijf.

{Kritiek / Publieke belangstelling} Kees Fens kon vanwege dat ongepolijste concluderen: ‘Van alle huidige poëzie is die van Piet Gerbrandy de onbeschaafde.’ En Adriaan Jaeggi vond het een geluk dat er ‘griezels zoals Gerbrandy’ zijn. Beide uitspraken vinden we in besprekingen van *Drievuldig feilloos vals* (2005), de bundel waarover de recensenten het best te spreken waren. Later trok Gerbrandy’s poëzie vrij weinig kritische aandacht. Hoewel een aantal bundels kon worden herdrukt, spreekt hij een vrij klein publiek aan, een situatie die hem allerm minst deert. Zo hoeft hij geen aanpassingen te doen en kan hij een ‘griezel’ blijven.

{Thematiek} De dichter hoeft zich niet aan regels te houden, al helemaal niet aan beschaafde regels, omdat de natuur zich daarvan ook niets aantrekt. Dat de natuur ‘nuttig en zoet’ zou zijn, is een mythe. In zijn beschrijving van nieuwe natuur in *Vloedlijnen* legt hij de nadruk op de onbeschaafdheid, de wreedheid ervan, met overal dood en de bijbehorende ontbindingsprocessen:

Kijk daar creperen vlekkerige hitjes.

Hoor daar verschalkt een havik een weeë duif.

De natuur is geen democratie.

Ruikt u die sloot? Zo zijn hier de processen.

{Traditie / Literair-historische context} Zoals Gerbrandy de geïdealiseerde natuur als stinkende sloot ontmaskert, zo haalt hij ook de oudheid van haar voetstuk. Net als voor zijn mede-classicus en literaire geestverwant Ilja Leonard Pfeijffer – vanwege hun eensgezind harde kritiek op poëtische collega's staan de twee soms bekend als de 'Terrible Twins' – is voor Gerbrandy de oudheid geen tijdperk van stille verhevenheid, maar van luidruchtige menselijkheid, en juist daarom inspireert het tijdperk hem. Zijn interesse voor de antieken, in vele boeken uitgedragen, verwacht hij niet met verering. In *Boeken die ertoe doen* keert hij zich zelfs tegen de beroemde auteur van *Aeneis*, in het besef: 'Een classicus die afgeeft op Vergilius, dat is een blinde die kankert op Braille.'

{Thematiek} De filosofie en literatuur van de oudheid zijn in Gerbrandy's poëzie niet alleen aanwezig in de 'bodems' (zoals hijzelf onder de gedichten geplaatste motto's noemt) van *Drievuldig feilloos vals*, maar ook in de gedichten zelf: het openingsgedicht (eerder, in een in 2003 verschenen boek *Uit duizenden*, als een dichterlijk zelfportret gepresenteerd) is een variatie op Julius Caesars befaamde woorden 'Veni, vidi, vici', tekenend genoeg van de verleden tijd (ik kwam, ik zag, ik overwon) omgezet in de tegenwoordige tijd (Kom / Zie / Win). In *Vloedlijnen* legt hij vaak verbanden tussen toen en nu, fenomenen uit de oudheid zijn een soort loep om actuele verschijnselen te onderscheiden. En ondanks of misschien wel dankzij de antieke namen van de vrouwen uit *Vriendinnen* (2008) hoor je in de bundel volop modern rumoer. Een van de gedichten heet 'Megaira'. In die naam kun je het moderne Franse woord 'mégère' of het moderne Griekse woord 'megaira' herkennen, termen die zoveel betekenen als 'helleveeg' en teruggaan op een antiek Grieks werkwoord 'megairo', misgunnen, jaloers zijn. Men bedacht zelfs een godheid met de naam Megaira, een van de Furiën, met als specialiteit het bestraffen van echtelijke ontrouw. Het gedicht blijft in deze sferen, met het begin 'Ver van hoofs mijn hebzucht naar jouw / vingervingers'. Maar uiteindelijk gaat het over hedendaagse merkwaardigheden als verkooptelefoontjes die het bereiden van de maaltijd verstoren, ofwel in typische Gerbrandy-taal: 'aanzoek op aanzoeek door callcentergirls als mijn baars // in oven verpietert.'

{Relatie leven / werk / Thematiek} Door zulke scènes uit het dagelijkse leven en vooral door de lijfelijkheid in Gerbrandy's gedichten lijkt de dichter soms

hinderlijk dichtbij te komen, maar hij wordt allerm minst vertrouwelijk. Zijn privéleven verhult hij in zijn literatuur, hij wil de lezer op afstand houden. Daarin slaagt hij niet altijd, en juist op zulke momenten ontroert zijn werk. Denk aan het gedicht over vaderschap uit *De zwijgende man is niet bitter* waarin de 'je' zich zorgen maakt: is zijn kind al thuis na de nacht vol gevaren: 'Zou het gedronken? Gedanst? Heeft / het puistrijke brommers beroerd'. De 'je' ontdekt haar slapend: 'arm om haar muivale nijlpaard van groezelig nylon'. De slotregel van het gedicht is meer levensles dan poëzie: 'Haal adem. Haal adem, laat gaan.'

{Kunstopvatting} Toch blijft zijn werk in het algemeen, door de vaak rigide vorm en door de juist bizarre raadsels en orakelspreuken, eerder afwerend, een bolwerk, om een term van Gerbrandy zelf te lenen, uit *Nors en zonder haten*: 'Bolwerk van op maat gezaagd / basalt waarop gelul geen vat. // Geen mens komt erin.' Poëzie hoort volgens hem een verbaal 'gevecht tussen dichter en lezer' te zijn, zoals hij schrijft in *Omroepers van oproer* (2000). Hij heeft een hekel aan 'brave leesclubjes-poëzie' en juist een voorliefde voor gedichten die 'maximale kortsluiting in het brein van de lezers' willen ontketenen. Dat houdt tevens een opdracht aan de dichter in. In 2013 publiceerde Gerbrandy *Vlinderslag* (zonder te vermelden dat vier jaar eerder van Anne van Amstel een dichtbundel met dezelfde titel was verschenen). 'Vlinderslag' is een woord waaraan je diverse betekenissen kunt verbinden, onder andere omdat in de mythologie Psyche een 'vlindermeisje' is. Maar Gerbrandy bedoelt in de eerste plaats de krachten verslindende zwemslag: 'Je kunt vrij kiezen tussen kruipslag schoolslag en vlinderslag.' Deze dichter opteert steevast voor de lastigste slag, en de lezer moet meezwemmen. Onder water zijn er dan nog de dreigingen waarnaar het motto van de bundel verwijst, 'metuendus ab imis emicat horror aquis' (vreeswekkend vonkt van onder uit het water een verschrikking op), ontleend aan het gedicht 'Torpedo' (Sidderrog) van Claudius Claudianus, in de Nederlandse literatuur bekend vanwege zijn rol in *Een nieuwer testament*, de roman van Hella S. Haasse uit 1966. Gerbrandy is behalve dichter ook een vooraanstaande auteur van beschouwend proza, vooral van literatuurkritiek en literatuurinterpretatie. In zijn essays lijkt hij een andere schrijver, iemand met uitgesproken meningen, maar toch een docent, altijd tot nadere verklaring bereid, geen lezer laat hij kopje onder gaan. Hoewel hij in *De jacht op het sublieme* (2014) waarschuwt 'Geloof nooit wat een dichter over eigen werk beweert', kun je in Ger-

brandy's essays volop achtergronden vinden voor Gerbrandy's poëzie.

{Ontwikkeling} Geleidelijk stelt hij zich ook in zijn gedichten toeschietelijker op. Van citaten uit antieke literatuur verstrekt hij in latere bundels wél vertalingen. In 'Kelderwijn' is er een oproep de sleutels niet langer te verstoppen: 'Bevestig een knikslot dat uit liefde zich opent. / (...) / Versleutel je taal laat je wachtwoord ontbloot.' Vanaf *Vriendinnen* gaat hij, weer volgens een strikt patroon, de duistere poëzie afwisselen met prozagedichten en prozaessays die je hier en daar als uitleg kunt opvatten, als handreiking. Het is met zijn gedichten als met de glazen potten uit *Morgen ben ik vrij*: 'De inhoud van de potten is niet goed zichtbaar. Maar niet onkenbaar.' Steeds vaker is sprake van meerstemmigheid, *Vlinderslag* wordt aangekondigd als een 'beurtzang': in onderschriften, cursiefregels en dergelijke geven diverse sprekers commentaar.

{Techniek} Gerbrandy gaat ver in de variatie van genres, zo ver dat bijvoorbeeld *Vloedlijnen* (waarin hij zijn complete libretto verwerkte voor *Who's Afraid of Orfeo*, Chiel Meijerings in 2016 première gegane opera) eerder een vergaarbak dan een vlechtwerk lijkt. Ook *Vlinderslag* komt heterogeen over of is in de woorden van Mathijs Sanders 'een intrigerend literair en typografisch mozaïek': een hele afdeling is gevuld met de vertaling van 'een laat-antieke dialoog'. In feite is het een tekst van Gerbrandy zelf, maar de mystificatie werd zo bekwaam gepresenteerd, met zelfs een voorpublicatie in *Hermeneus*, het degelijke blad van het Nederlands Klassiek Verbond, dat een van de exegeten van de bundel (Jeroen Dera in een ter gelegenheid van de toekenning van de Jan Campert-prijs 2014 geschreven essay) in de val liep.

{Traditie} In *Smijdige witheid* (2011) wil Gerbrandy demonstreren dat zijn genrevermenging geen modern, laat staan modieus experiment is. Onder meer de ondertitel 'Een vertroosting' van dit werk – waarin verhaal, toneel, brief, beschouwing elkaar opvolgen – maakt duidelijk dat het om een navolging gaat van *De Consolatio Philosophiae* van Boëthius (ca. 476-524). Naar deze dialoog tussen de auteur en Vrouwe Philosophia, in een grillig overkomende afwisseling van proza en poëzie, het zogeheten 'prosimetrum', verwijst Gerbrandy ook vaak in *Steencirkels* en in 2019 publiceerde hij een vertaling *Troost in filosofie*. In de inleiding van dat boek wijst hij op de voordelen van de prosimetrische

vorm, die de auteur in staat stelt 'tot een stemmenspel, een polyfoon geheel waarin de afzonderlijke sprekers het niet zomaar met elkaar eens zijn'. De vorm komt voor vanaf Petronius' *Satyricon* (eerste eeuw na Chr.) tot en met Nabokovs *Pale Fire* (1962), maar Gerbrandy beroept zich toch vooral op Boëthius. Hij herkent zich in de 'meerstemmigheid' in diens 'denken en schrijven', die naar hij in een interview aangaf ook als voordeel heeft dat hij 'er een altijd een stem tegenover (kan) zetten om mezelf te relativeren.'

{Stijl / Kritiek} Tevens is het oeuvre van Gerbrandy rijk aan geestige dwarsverbanden en aan grappen voor de goede verstaander die uiterst grof kunnen zijn. Tussen de vrouwen uit *Vriendinnen* duikt bijvoorbeeld een zekere Landicula op, het verkleinwoord van landica, plat Latijn voor 'clitoris'. Voor dit vertoon van dubieuze eruditie volgt in het bijbehorende gedicht een soort verontschuldiging: 'Rondborstige zwendel // met kennis en slik.' Marja Pruis kreeg bij heel de bundel – 'heerlijk, heerlijk allemaal' – een gevoel 'alsof je pure porno leest'. De man die centraal staat in *Steencirkels*, met de cirkelvormige naam O, is volgens Dirk De Geest niet alleen een variant op Nijhoffs Awater-figuur, maar ook een tegenhanger van de hoofdfiguur uit de pornografische roman *Histoire d'O* (1954).

{Visie op de wereld / Thematiek} De keuze om het hermetische bastion van enkele ingangen te voorzien, heeft misschien te maken met de boodschap die deze dichter heeft. Zijn poëzie klinkt, niet alleen vanwege de raadsels en de orakeltaal, almaar profetischer. Gerbrandy verwijst steeds vaker en met steeds meer aandrang naar de actualiteit, en wil dat men hem hoort. In een gedicht uit *Drievuldig feilloos vals*, als om te benadrukken dat de geschiedenis zich herhaalt voorzien van een klassiek onderschrift 'amor sceleratus habendi' (misdadige hartstocht voor bezit), keert hij zich tegen het moderne kapitalisme: 'Je hamert op te korten. / Je neemt vijandig over en je snijdt'. Dergelijke kritiek klinkt ook in *Steencirkels*: 'Renten dalen. Waarde blaast zich op' en 'Maar leegstand heeft alles gevuld met lucht / van speculatie'.

{Thematiek / Kunstopvatting} Steeds meer dient de poëzie het engagement en beoefent Gerbrandy een soort verzetspoëzie. Waarbij hij zelf de eerste is om te spotten met zijn profetenmantel: 'Op vlerken van wolken verheft zich het

lied van mijn grootspraak'. En hij beschikt allerminst over de zekerheden van de gemiddelde actievoerder. Zijn werk is juist rijk aan ongemakkelijke vragen en dilemma's. Daarbij wordt de poëzie soms het onderwerp van de poëzie. 'Is dichtkunst een speeltuin voor losers?' luidt een van de vragen uit *Steencirkels*. De dichter van *Vloedlijnen* vreest zelfs: 'alles wat ik lul schampt langs en mist'. Is poëzie een 'kunstmist' waardoor we de realiteit even kunnen ontvluchten of juist een middel om die realiteit extra duidelijk onder ogen te krijgen?

{Thematiek} De dichtkunst mag op het spel staan, er staat volgens Gerbrandy nog veel meer op het spel. Daarom maakt de zorg om gave literatuur plaats voor ongerustheid over een geschonden wereld. In *Vloedlijnen* is er weer zijn beschrijvingskunst in kanseltaal: er wordt gelopen 'langs een vloedlijn op messen / geslepen glazen juwelen / glad hout van wat brak in woest barnen', waarbij messen mesheften zullen zijn, de schelpdieren, terwijl barnen een oud woord voor branden is, 'barnsteen' is ervan afgeleid. Maar vooral schrijft hij in bitter proza over de bedreiging van de kust: 'Windmolenparken en boorplatforms doorbreken de openheid. Waar stromingen samenkomen wentelen eilanden van plastic zich om verticale assen'. *Steencirkels* besluit met een allerlaatste lied:

De lucht is van de wolken en de meeuwen.

Wij blijven aan de grond en halen adem.

De zee behoort aan vissen toe en wieren.

Wij koelen af in water dat ons wiegt.

Het vuur is van de stammen en de vlammen.

Wij warmen ons aan lijven die ontbinden.

Het land is van de aarde. Niet van ons.

Met zoveel bewogenheid lijkt Gerbrandy zich niet meer te houden aan zijn oude adagium: 'Eelt uw ziel'. Het is en blijft ons persoonlijke lot te vergaan,

maar in onze val slepen we de aarde mee, en zoals het in dat ‘allerlaatste lied’ heet, is die niet van ons. Een les die de dichter inmiddels belangrijker is gaan vinden dan de lyriek, dus zeurt hij in afwijking van zijn vroegere gebod wél.

3. Primaire bibliografie

Zie voor volledige bibliografie: pdf-bestand Gerbrandy, Lijst van publicaties, University of Amsterdam.

file:///C:/Users/u0o92390/AppData/Local/Temp/Lijst+van+publicaties+tot+augustus+2020.pdf

- Marcel Derksen, Piet Gerbrandy, Marius Goossens, Peter van Gulp, *Hektors noodlot. De ondergang van de held van Troje in de Ilias van Homeros*. Emmeloord 1991, Hermaion, schoolboek.
- Piet Gerbrandy, *Odysseus. De terugkeer van de held in de Odysseia van Homeros. [Tekstboek]*. Emmeloord 1995, Hermaion, schoolboek.
 - *Odysseus. De terugkeer van de held in de Odysseia van Homeros. Docentenhandleiding*. Emmeloord 1995, Hermaion, docentenhandleiding.
 - *Weloverwogen en onopgemerkt. Gedichten*. Amsterdam 1996, Meulenhoff, GB.
- Gerard Boter, Piet Gerbrandy, Gijs Jonkers, *Eudaimonia. Plato's leerschool van het geluk*. Emmeloord 1997, Hermaion, schoolboek.
 - *Eudaimonia. Hulpboek*. Emmeloord 1997, Hermaion, hulpboek.
 - *Eudaimonia. Docentenhandleiding*. Emmeloord 1997, Hermaion, docentenhandleiding.
- Piet Gerbrandy, Marcel Derksen, Peter van Gulp, Jos de Wilde, *De wrok van Achilles. Heldendom in de Ilias van Homeros*. Emmeloord 1998, Hermaion, schoolboek.
- Piet Gerbrandy, Marcel Derksen, Peter van Gulp, Jos de Wilde, *De wrok van Achilles. Hulpboek*. Emmeloord 1998, Hermaion, hulpboek.
- Piet Gerbrandy, Marcel Derksen, Peter van Gulp, Jos de Wilde, *De wrok van Achilles. Docentenhandleiding*. Emmeloord 1998, Hermaion, docentenhandleiding.
- Piet Gerbrandy, *Nors en zonder haten. Gedichten*. Amsterdam 1999, Meulenhoff, GB.
 - *Boeken die ertoe doen. Over klassieke literatuur*. Amsterdam 2000, Meulenhoff, EB.
- Quintilianus, *De opleiding tot redenaar. Vertaald en ingeleid door Piet Gerbrandy*. Groningen 2000, Historische Uitgeverij, E.
- Piet Gerbrandy en Marinus van Hattum (red.), *Wie leert 't krekeltjen zijn lied. De poëtische oorspronkelijkheid van Willem Bilderdijk. Negen beschouwingen over gedichten van Bilderdijk*. Groningen 2000, Passage, EB.
- Piet Gerbrandy (samenstelling en inleiding), *De mens is een dier dat kan denken. Een bloemlezing uit de Griekse en Romeinse filosofie*. Amsterdam 2001, Contact, Bl.

- Piet Gerbrandy, *De zwijgende man is niet bitter. Gedichten*. Amsterdam 2001, Meulenhoff, GB.
 - *Een steeneik op de rotsen. Over poëzie en retorica*. Amsterdam 2003, Meulenhoff, EB.
 - *Driezijdig feilloos vals. Gedichten*. Amsterdam 2005, Meulenhoff, GB.
 - *Omroepers van oproer. Breekijzers in taal*. Amsterdam 2006, Contact, EB.
 - *Krang en zing*. Amsterdam 2006, Contact, GB.
 - *Het feest van Saturnus. De literatuur van het heidense Rome*. Amsterdam 2007, Athenaeum-Polak & Van Gennep, E.
- Piet Gerbrandy en [fotografie] Gijs Haak, *Scheiden wij*, Middelburg 2007, Stichting CBK Zeeland, GB.
- Piet Gerbrandy en Andreas Kinneging, *Het goede leven. Een briefwisseling*. Amsterdam 2008, Meulenhoff, Br.
- Piet Gerbrandy, *Vriendinnen*. Amsterdam/Antwerpen 2008, Contact, GB.
 - *De marteling van het genot. Grieken en Romeinen over lust, verlangen en vervoering*. Amsterdam 2009, Athenaeum-Polak & Van Gennep, Bl.
- Pieter Sjoerd Gerbrandij, *De gong en de rookberg. Intrigerende materie van H.H. ter Balkt en Jacques Hamelink*, [z. p.] 2009, [eigen beheer]. (Als bijlage [10] Stellingen. De handelseditie van dit proefschrift verscheen onder de naam Piet Gerbrandy, Groningen 2011, Historische Uitgeverij), proefschrift.
- Piet Gerbrandy, *Morgen ben ik vrij*. Amsterdam/Antwerpen 2010, Contact, GB.
 - *God was een ezel. Een brug tussen onverenigbare domeinen. Bijlage bij Gerard Reve, Pleitrede Voor Het Hof*. Rimborg 2011, Huis Clos, E.
 - *Smijdlige witheid. Een vertroosting*. Amsterdam/Antwerpen 2011, Contact, GB.
- Andreas Capellanus, *Liefde, of De retorica van de verleiding. Vertaald uit het Latijn, ingeleid en van aantekeningen voorzien door Piet Gerbrandy*. Groningen 2013, Historische Uitgeverij, E.
- Piet Gerbrandy, *Vlinderslag. Een beurtzang*. Amsterdam/Antwerpen [2013], Atlas Contact, GB.
 - *Een vlok duisternis. De poëzie van Hans Faverey als ritueel proces*. Rimborg 2013, Huis Clos, E.
 - *De jacht op het sublieme. Zin, lust en poëzie*. Amsterdam 2014, De Bezige Bij, EB.
 - *Voegwoorden. De gedichten*. Amsterdam/Antwerpen 2015, Atlas Contact, GB.
- Synesios, *Dans die het heeal omkranst. Negen hymnen aan de Ene. Vertaald en toegelicht door Piet Gerbrandy*. Budel [2016], Damon, GB.
- Aristoteles, *Poëtica. Vertaald, ingeleid en van aantekeningen voorzien door Piet Gerbrandy en Casper de Jonge*. Groningen 2017, Historische Uitgeverij, E.
- Piet Gerbrandy, Mark Heerink, Casper de Jonge (red.), *Liefdeslessen. Verleidingskunst en erotiek van schepping tot verlichting*. Amsterdam/Antwerpen 2017, Atlas Contact, Bl.
- Piet Gerbrandy, *Steencirkels*. Amsterdam/Antwerpen 2017, Atlas-Contact, GB.
 - *Grondwater. Beschouwingen over literatuur en existentie*. Amsterdam/Antwerpen 2018, Atlas Contact, EB.
 - *Vloedlijnen*. Amsterdam/Antwerpen 2018, Atlas Contact, GB.

- Boëthius, *Troost in filosofie. De consolatione Philosophiae. Vertaald en ingeleid door Piet Gerbrandy*. Eindhoven 2019, DAMON, E.

4. Secundaire bibliografie

- Rob Schouten, De dichter krabt zijn schurft. In: *Vrij Nederland*, 9-11-1996. (over *Weloverwogen en onopgemerkt*)
- Hans Warren, Poëzie zonder hoop van Gerbrandy. In: *Provinciale Zeeuwse Courant*, 13-12-1996. (over *Weloverwogen en onopgemerkt*)
- Peter Swanborn, Piet Gerbrandy. De vrolijke wanhoop. In: *Poëziekrant*, jrg. 22, nr. 3, 1998, pp. 4-9. (interview over persoon en poëzie)
- Michael Zeeman, Ongetemd verschalken. In: *De Volkskrant*, 28-5-1999. (over *Nors en zonder haten*)
- Peter de Boer, Barse taal en blijmoedige wanhoop van Piet Gerbrandy. In: *Trouw*, 29-5-1999. (over *Nors en zonder haten*)
- Rob Schouten, Een classicus op het platteland. In: *Vrij Nederland*, 10-7-1999. (over *Nors en zonder haten*)
- H.W. [= Hans Warren], Piet Gerbrandy dicht een onneembare vesting. In: *Provinciale Zeeuwse Courant*, 6-8-1999. (over *Nors en zonder haten*)
- Elke Brems, Een bonkend abces. De poëzie van Piet Gerbrandy. In: *Ons Erfdeel*, jrg. 43, nr. 1, 2000, pp. 108-110.
- Pieter Steinz, 'Dichten maakt het soms erger'. In: *De Standaard*, 25-2-2000. (interview)
- Hans Hoenjet, De getergde dichter. In: *HP/De Tijd*, 26-5-2000. (interview)
- Gert J. Peelen, Spaar taal tussenhaaks. In: *de Volkskrant*, 30-11-2001. (over *De zwijgende man is niet bitter*)
- Koen Vergeer, Robuuste kitsch. In: *Ons Erfdeel* jrg. 45, nr. 2, 2002, pp. 271-272. (over *De zwijgende man is niet bitter*)
- Bas Groes, Ga eraan en zeur niet. Wees een heer. Piet Gerbrandy. In: Bas Groes, *McLiteratuur. Gesprekken met Nederlandse en Vlaamse schrijvers over globalisering*. Z.p. 2004, pp. 252-261.
- David Rijser, Dwars door de vesting. In: *NRC Handelsblad*, 27-2-2004. (over *Een steeneik op de rotsen*)
- Ilja Leonard Pfeijffer, De geheugenloze moderne wereld. In: *Awater*, jrg. 3, nr. 2, 2004, pp. 44-45. (over *Een steeneik op de rotsen*)
- Atte Jongstra, Duisternis uitgesteld. In: *Leeuwarder Courant*, 11-6-2004. (over *Een steeneik op de rotsen*)
- Mario Molegraaf, Ik zeg jullie! In: Mario Molegraaf, *Je ongezond verstand gebruiken*. [Amsterdam] 2005, pp. 68-69. (over *Drie vuldig feilloos vals*)

- Marjoleine de Vos, Taal is tong, lippen, longen. In: Marjoleine de Vos, *Dichtersgesprekken. Over het maken en lezen van poëzie*. Amsterdam/Rotterdam 2005, pp. 58-63. (gesprek over 'In ruimten kruipen spinnen...' uit *Nors en zonder haten*)
- Thomas Blondeau, Een onbestemde geilheid. Interview met dichter Piet Gerbrandy. In: *Awater*, jrg. 4, nr. 2, 2005, pp. 4-7.
- Ilja Leonard Pfeijffer, Verzaligd in de stoofpot. In: *NRC Handelsblad*, 11-3-2005. (over *Drieuldig feilloos vals*)
- Adriaan Jaeggi, Griezellig eten met Gerbrandy. In: *Het Parool*, 17-3-2005. (over *Drieuldig feilloos vals*)
- Kees Fens, De achterkant van de poëzie. In: *de Volkskrant*, 18-3-2005. (over *Drieuldig feilloos vals*)
- Peter de Boer, 'Maak zwarte handen/ Ga weer aarde eten'. Ruwe heelmeeester Gerbrandy. In: *Trouw*, 9-4-2005. (over *Drieuldig feilloos vals*)
- Ron Rijghard, Even de canon bijstellen. Poëziekritiek volgens Pfeijffer en Gerbrandy. In: *NRC Handelsblad*, 20-5-2005. (dubbelinterview, met Pfeijffer)
- Arie van den Berg, 'Wie steen is blijft het lang'. Piet Gerbrandy neemt zijn orgelende toon ook zelf op de hak. In: *NRC Handelsblad*, 24-11-2006. (over *Krang en zing*)
- Maria Barnas, 'U raadt, het rijtuig verkommert'. Piet Gerbrandy's poëzie lijkt de afspiegeling van een ontoegankelijke wereld. In: *de Volkskrant*, 8-12-2006. (over *Krang en zing*)
- Paul Demets, Een tegendraadse dichter. De nieuwe bundel van Piet Gerbrandy. In: *De Morgen*, 13-12-2006. (over *Krang en zing*)
- Patrick De Rynck, Romeinse auteurs zetten graag een masker op. In: *De Morgen*, 8-8-2007. (interview over *Het feest van Saturnus*)
- Hans Oranje, Een luchtig lesje in de Latijnse literatuur. In: *Trouw*, 1-9-2007. (over *Het feest van Saturnus*)
- Henk van der Waal, 'Ik ben een volbloed romanticus.' In gesprek met Piet Gerbrandy. In: Henk van der Waal en Erik Lindner, *Gesprekken en essays over De Kunst van het dichten*. Amsterdam/Antwerpen 2009, pp. 151-170.
- Marja Pruis, Langzaam kauwen op hoorn van honing. In: *Awater*, jrg. 8, nr. 1, 2009, pp. 40-41. (over *Vriendinnen*)
- Victor Schiferli, Het is de zak van huid! In: *Het Parool*, 8-9-2010. (over *Morgen ben ik vrij*)
- Ron Rijghard, Vult wilgen met oude verliezen. In: *NRC Handelsblad*, 17-9-2010. (over *Morgen ben ik vrij*)
- Mario Molegraaf, Gerbrandy is te vlezig voor vergeving. In: *Provinciale Zeeuwse Courant*, 28-1-2011. (over *Morgen ben ik vrij*)
- Arie van den Berg, Liefhebben als de grootsten, *NRC Handelsblad*, 16-6-2011. (over *Smijdige witheid*)
- Janita Monna, Kun je vrijen nog liggen noemen. In: *Trouw*, 24-9-2011. (over *Smijdige witheid*)
- Lex ter Braak, De ideale lezer. In: *Vrij Nederland*, 26-11-2011. (over *De gong & de rookberg*)
- Hans Groenewegen, Pen die nog zin verzamelt. In: Hans Groenewegen, *Met schrijven zin verzamelen. Over poëzie in de Lage Landen*. Amsterdam 2012, pp. 33-45.

- Sander Pleij en Jeroen Vullings, 'Jij bent gelukkig in de marge van de literatuur...'. In: *Vrij Nederland*, 17-3-2012. (dubbelinterview, met Pfeijffer)
- Wubby Luyendijk, 'Je moet oproer blijven kraaien'. In: *NRC Handelsblad*, 7-7-2012. (interview)
- Persis Bekkering, 'Dichten als morele opdracht'. In: *de Volkskrant*, 15-9-2012. (interview)
- Willem Thies, Verteller en lyricus verzoend. In: *Awater*, jrg. 13, nr. 1, 2014, pp. 42-43. (over *Vlinderslag*)
- Carl De Strycker, De sidderrog. Piet Gerbrandy maakt poëtische ambitie waar. In: *Ons Erfdeel*, jrg. 57, nr. 2, 2014, pp. 169-170. (over *Vlinderslag*)
- Jeroen Dera, De erfenis van Claudianus, of de dichter als zeedier. In: *Jan Campert-Stichting Jaarboek*. Den Haag 2015, pp. 15-24. (analyse van *Vlinderslag*)
- Yra van Dijk, Met taal is het lastig vrijen. In: *NRC Handelsblad*, 16-1-2015. (over *De jacht op het sublieme*)
- Janita Monna, Wat maakt billen zo weerloos? In: *Trouw*, 24-1-2015. (over *Vlinderslag*)
- Sebastiaan Kort, 'Dreiging is een belangrijke bron voor poëzie'. In: *NRC Handelsblad*, 24-7-2015. (interview)
- Janita Monna, Man zoekt nieuw bezielverband. In: *Trouw*, 18-2-2017. (over *Steencirkels*)
- Sander Meij, 'Heeft iedereen recht op vervuiling?'. Op: www.tzum.info, 25-2-2017. (over *Steencirkels*)
- Mario Molegraaf, Breed als het strand. In: *Provinciale Zeeuwse Courant*, 9-10-2017. (over de Zeeuwse achtergronden van *Scheiden wij*)
- Tim Noens, Kunstmist. In: *deReactor*, 29-10-2017. (over *Steencirkels*)
- Dirk De Geest, Realiteit, mythe, realiteit. *Steencirkels* van Piet Gerbrandy. In: *Poëziekrant*, jrg. 42, nr. 1, januari-februari 2018, pp. 21-23.
- Mathijs Sanders, Inbreken in het brein van de lezer. *Vlinderslag* (2013) van Piet Gerbrandy. In: Jeroen Dera en Carl De Strycker (red.), *Bundels van het nieuwe millennium. Nederlandse en Vlaamse poëzie in de 21^e eeuw*, Nijmegen 2018, Vantilt, pp. 202-209.
- Mario Molegraaf, Langs een vloedlijn van messen. In: *Provinciale Zeeuwse Courant*, 8-10-2018. (over *Vloedlijnen*)
- Dirk De Geest, [Recensie]. Op: *MappaLibri*, december 2018. (over *Vloedlijnen*)
- Janita Monna, Tot zwemmen verleid worden. In: *Trouw*, 8-12-2018. (over *Grondwater en Vloedlijnen*)
- Sander Meij, Gestamelde ironie als laatste redmiddel. Op: www.tzum.info, 4-1-2019. (over *Vloedlijnen*)
- Marc van Dijk, In de filosofie is geen troost te vinden. In: *Trouw*, 30-4-2019. (interview over de invloed van Boëthius op Gerbrandy's werk)



6. CHRISTOPHE VAN GERREWEY

.....

door Lieselot De Taeye

1. Biografie

Christophe Van Gerrewey werd geboren op 14 mei 1982 in een 'suburbane steenwegbuurt' bij Sint-Niklaas. Zijn ouders stopten allebei met school op hun veertiende en werden daarna textielarbeider. Van Gerreweys vader promoveerde later tot manager; zijn moeder ging een tijdlang aan de slag in een bloemenwinkel en werd daarna huisvrouw. Na zijn middelbare schooltijd studeerde Van Gerrewey Architectuur aan de Universiteit Gent, waarna hij een tweede master aan de KU Leuven behaalde, dit keer in de Literatuurwetenschap. In 2014 promoveerde hij in Gent tot doctor in de Architectuur, op een proefschrift over architectuurcriticus Geert Bekaert. Tijdens zijn doctoraat had hij onder meer een aanstelling als gastdocent in de Karel de Grote Hogeschool in Antwerpen (2006-2008). Sinds 2015 doceert hij architectuurtheorie aan de École Polytechnique Fédérale in Lausanne (*EPFL*).

Van Gerrewey debuteerde in 2005 als fictieschrijver met het kortverhaal 'Bad' in

DW B. De tekst werd ook opgenomen in *Werkelijkheid zonder weerga* (2004), een bundel met architectuurkritieken die de vorm van fictionele verhalen aannemen. Zijn eerste boekpublicatie bij een literaire uitgeverij kwam er in 2010 met de bibliofiele uitgave *Vijf ziekteverhalen*. In de jaren daarna volgden de romans *Op de hoogte* (2012), *Trein met vertraging* (2013) en *Werk werk werk* (2017). Van Gerrewey publiceerde een beperkt aantal teksten onder het pseudoniem Sophia van Parys.

Naast architectuurbeschouwingen en literaire fictie, leverde Van Gerrewey ook talrijke kunst- en literatuurkritieken af. Zijn eerste essay verscheen in 2004 in *De Witte Raaf*; latere stukken werden gepubliceerd in tijdschriften als *DW B*, *Et cetera*, *Ons Erfdeel*, *A+*, *OASE*, *NRC Handelsblad*, *De Standaard*, *Streven*, *Rekto:Verso*, *De Groene Amsterdammer* en *Metropolis M*. Een selectie uit die teksten werd gebundeld in *50 essays over alles en voor iedereen* (2015). De schrijver maakte lange tijd deel uit van de kernredactie van *DW B*. Hij is op dit moment redacteur van het architectuurblad *OASE* en vormt verder samen met Laura Herman en Daniel Rovers de redactie van *De Witte Raaf*.

Van Gerrewey werd meermaals bekroond voor zijn werk. In 2000 al kreeg hij de essayprijs van *Filosofie Magazine*, gevolgd door de Inter-Universitaire Literaire Prijs van Leuven in 2003. In 2008 werd hij tweemaal gelauwerd met een prijs voor de Jonge Kunstcritiek: hij won zowel in de categorie Essay als in die voor Recensies. Voor *Op de hoogte* kreeg hij daarnaast de Debuutprijs, de Vlaamse Cultuurprijs en de Literatuurprijs van de Europese Unie. De roman werd in tien talen vertaald, onder meer in het Spaans, Tsjechisch en Sloveens.

De auteur woont sinds 2000 in Gent.

2. Kritische beschouwing

{Kunstopvatting} Christophe Van Gerrewey heeft zijn visie op het schrijverschap in talrijke beschouwende stukken uiteengezet. In een essay dat in 2014 in *nY* verscheen (en later in *50 essays over alles en voor iedereen* gebundeld werd), geeft hij een heldere definitie van wat goede literatuur volgens hem is: ‘Goede

literatuur probeert op een talige manier weer te geven wat het betekent om in leven te zijn – hoe er door omstandigheden (en op een specifiek moment in de geschiedenis) geleefd mag worden, hoe er vanuit een maatschappelijke druk geleefd moet worden, en hoe er in ideale omstandigheden geleefd zou kunnen worden.’ In literatuur gaat het volgens Van Gerrewey met andere woorden om de (efemere) nabootsing van het leven zelf: welke mogelijkheden, plichten en rechten omvatten dat leven in een specifieke tijd en plaats? Om daar voor even grip op te krijgen zegt de schrijver zich op het alledaagse te richten, dat volgens hem ‘als voornaamste kenmerk [heeft] dat het voorlopig van een einde verstoken moet blijven’. Liever dan allerlei beslissende scenario’s en resolute plotlijnen uit te werken, wil hij ‘de onoplosbaarheid, de onbeslisbaarheid, de voortdurende onbepaaldheid van het leven’ benadrukken. Om die reden zegt hij bijvoorbeeld Flauberts *L’éducation sentimentale* boven *Madame Bovary* te verkiezen. In deze laatste roman functioneert de dood van het hoofdpersonage als een soort slotakkoord waarin het hele wereldbeeld van het boek doorklinkt, aldus Van Gerrewey. Hijzelf heeft echter meer waardering voor teksten over losse situaties waarin kleine motieven terugkeren, zoals dat in *L’éducation sentimentale* het geval is. Het schrijverspersonage Thomas uit *Werk werk werk* brengt een soortgelijke poëtica onder woorden: ‘een plot houdt de aandacht enkel weg van de inhoud – belangrijker zijn anekdotes, incidenten, uitspraken, botsingen, confrontaties.’ In zijn essays beschrijft Van Gerrewey de tegenstelling tussen plotgerichte en plotloze romans vaak in de termen ‘exploderen’ (voor wanneer er zich in de besproken tekst grote drama’s ontwikkelen, bijvoorbeeld in Jonathan Franzens *Freedom* of in de meeste romans van Arnon Grunberg) versus het volgens hem superieure ‘imploderen’ (een term voor teksten waarin er uiteindelijk niets gebeurt en er een soort verstilling optreedt, zoals in Don DeLillo’s *Point Omega*). Hij laakt met zijn voorkeur voor ‘imploderende’ boeken het hedendaagse ‘opbod aan spectaculaire onderwerpen’ ‘waardoor je een kloof krijgt tussen het dagelijkse leven van de lezer en wat er in romans aan bod komt’.

{Techniek} Zijn eigen romans, vooral de laatste twee, worden inderdaad niet in de eerste plaats door een plot voortgedreven. Ze eindigen niet met een alles definiërende dramatische gebeurtenis en de personages evolueren meestal niet naar een catharsis toe: er is ‘geen georkestreerde neergang, geen aanhoudende

stroom in één richting, geen eenzijdig kritische of cynische ontmaskering'. De tweede roman van de schrijver, *Trein met vertraging*, focust bijvoorbeeld op een handvol personages dat toevallig samen op de trein zit, of althans een deel van hetzelfde traject aflegt. De trein vertrekt om 14u02 in Oostende, staat een tijdlang om onbekende redenen stil tussen Gent-Sint-Pieters en Gent-Dampoort en komt uiteindelijk met een aanzienlijke vertraging aan om 16u02 in Antwerpen-Berchem. Tot een grote climax komt het in dat tijdsbestek niet: de lezer krijgt een aaneenschakeling gepresenteerd van gesprekken, observaties en gedachten, maar die komen niet allemaal samen aan het eind van het boek. Hetzelfde geldt voor *Werk werk werk*: het hoofdpersonage voert daarin gesprekken met zijn vader en vrienden over hun professionele levens, maar er ontwikkelt zich niet meteen een narratieve lijn uit die conversaties.

{Thematiek} In de plaats van het grote drama op te zoeken, besteden Van Gerreweys personages meestal uitvoerige aandacht aan allerlei praktische beslommeringen, alsof daarin een zekere controle over het bestaan gevonden kan worden. In de vroege verhalenbundel *Vijf ziekteverhalen*, waarin een verteller de aangetaste staat van zijn lichaam en dat van anderen voortdurend onderzoekt, klinkt het als een credo: 'Bewustzijn – en dus kritiek, denken, intelligentie – is altijd een manier om te beletten dat de natuur haar gang gaat.' In die bundel wordt ziekte nog tot een soort van diepere *condition humaine* verheven: de verteller komt door zijn observaties van aftakeling en pijn telkens tot een zeker inzicht in het menselijke bestaan. In de latere romans verschuift de focus: de uitgebreide bespiegelingen over lichamelijke ongemakken en materiële zorgen onttrekken daar (ternauwernood) meer betekenisvolle bekommernissen aan het oog. In *Op de hoogte*, dat de neergang van een liefdesrelatie beschrijft, geeft de verteller bijvoorbeeld een omstandig verslag van een vlooienplaag en de maatregelen die hij en zijn toenmalige geliefde daartegen ondernamen. In *Trein met vertraging* vraagt het personage Dirk, die eigenlijk een tekst over interpretatie en kritiek moet herschrijven, zich af hoe hij kan reageren op een kind dat net haar buurmeisje een klap in het gezicht verkocht.

{Techniek / Stijl} Eerder dan levens uit te beelden die barsten van rijke ervaringen en intense connecties, portretteert Van Gerrewey op die manier de onvolkomenheid van het bestaan. In zijn verhaalwerelden zorgt het ingewikkelde

samenspel tussen menselijke tekortkomingen en de eisen van het dagelijkse leven ervoor dat noden en verlangens grotendeels onbevredigd en onvervuld blijven. Dat leidt in Van Gerreways universum tot een onttoverde en illusievolle sfeer. Over het algemeen is er weinig dat zijn personages tot enige hartstocht kan inspireren. De verwondering en het enthousiasme die wel nog bij anderen leven, ontmaskeren ze veelal als een wensdroom. De brandweerman in het vroege kortverhaal 'In de vrijheid van de kazerne' (dat in *Werkelijkheid zonder weerga* opgenomen werd) gelooft bijvoorbeeld niet dat mensen echt plezier kunnen beleven aan samen uitgaan: 'Je hebt mensen, tieners vaak, die het als hun sociale plicht zien om cafés te bezoeken, terwijl ze er zonder het te weten een grondige hekel aan hebben.' Volgens het mannelijke personage uit 'Buiten schijnt de zon', een verhaal uit diezelfde bundel, komt de vervulling van verlangens er pas wanneer die verlangens zelf verdwenen zijn: 'Alles komt goed, alleen zo laat dat het je eigenlijk niet meer kan schelen.'

{Kunstopvatting / Stijl} Het uitbeelden van dat alles beschouwt de schrijver zelf echter niet als zijn ultieme literaire programma. In een lezing over *Op de hoogte* bemerkt hij: 'De mimetische kracht van literatuur is geen doelstelling op zich, maar moet andere dingen mogelijk maken.' Je zou kunnen zeggen dat die 'andere dingen' onder meer tot stand komen in de humor die Van Gerrewey gebruikt. Die is nog niet zo sterk aanwezig in zijn vroege kortverhalen, maar in zijn romans geeft hij de ernstige toewijding van zijn personages aan hun allesbehalve grootse en meeslepde levens steeds op een ironische en licht overdreven wijze weer. Het personage Kris uit *Trein met vertraging* mijmert bijvoorbeeld uitvoerig over de aankoop- en besparingsstrategieën die hij in de supermarkt aanwendt: 'hij is er [...] in geslaagd om maar liefst vijf aankoopbonnen van vijf euro te ontvangen in één keer, goed voor een bedrag van vijftwintig euro [...]. Ze heeft dat niet expliciet gezegd, maar hij maakte en maakt zich sterk dat de caissière dat in haar carrière niet eerder heeft meegemaakt.' Enerzijds wordt de houding van de personages door die humor bekritiseerd: ze laten zich door banale besognes in beslag nemen, waardoor ze hun banden met anderen verwaarlozen en weinig aan zelfreflectie doen. Anderzijds relateert die humor hun gebreken ook en wijzen de uitvergrottingen erop dat een doorgedreven focus op materieel overleven nog steeds noodzakelijk is, ook al lijkt dat in de hoogtechnologische eenentwintigste eeuw niet meer zo te zijn.

{Stijl} De ironie in Van Gerreweys werk steunt sterk op de gewichtige en meanderende stijl waarin het alledaagse beschreven wordt. Kees 't Hart heeft het in *De Groene Amsterdammer* over 'een enigszins plechtige stijl die in lange zinnen af en aan golft'. De schrijver maakt uitgebreid gebruik van 'terzijdes, uitweidingen, mitsen en maren, uitvoerige clichés over wetenschap en literatuur, zogenaamde nuanceringen daarover plus op hol geslagen betweterij, die verderop weer wordt ondergraven'. Ook al zijn niet al Van Gerreweys personages hoogopgeleid, de schrijver persifleert in hun gedachtweergaves vooral de taal van een intellectuele en geïnformeerde klasse die zich ondanks (of misschien net door) haar kritische houding heeft vastgedacht in allerlei nefaste patronen.

De humor komt bij Van Gerrewey verder tot stand in het terugkerende gebruik van de opsomming. Een voorbeeld: 'Wie mij op maandag iets vraagt – een dienst, een wederdienst, een formulier, een inlichting, een contactadres, een betaling, een handtekening, een rekeningnummer, een referentie, een prijs, een bevestiging, een datum, een antwoord, een goedkeuring, een aftoetsing, een ophijsting of een kortsluiting – die kan een onbeleefde en in sommige gevallen een onbeschofte en door ongeduld aangedreven afwijzing verwachten.' In deze lijst van mogelijke werkhandelingen laat de schrijver zien hoe geraffineerd en uitgebreid het alledaagse wel niet kan zijn: de lijst met triviale gegevens kan eindeloos aangevuld worden. Het leidt tot een onnodig hoge werklust en in andere gevallen tot keuzestress, maar in de stijlfiguur van de opsomming krijgt de nood om alles te willen behappen ook iets komisch.

{Thematiek} Door die dagelijkseheden heen sluimeren bij Van Gerrewey steeds een aantal grotere kwesties door. Volgens Kim Gorus worden 'uiteenlopende maatschappelijke thema's (relaties, architectuur, mobiliteit) [...] op haast antropologische wijze bestudeerd. Niet in hun algemeenheid, maar steeds in relatie tot taal en tot de verhalen van individuen.' Zowel in de treinverhalen in *Trein met vertraging*, als in de klaagzangen over het professionele leven uit *Werk werk werk* gaat het bijvoorbeeld vaak over relaties tussen geliefden, familieleden en vrienden en hoe die in de huidige maatschappelijke context vorm krijgen. In Van Gerreweys weergave komen die banden door allerlei omgevingsfactoren sterk onder druk te staan (door de manier waarop professionele levens georganiseerd worden bijvoorbeeld, of doordat mensen geen gezonde

omgangsvormen aangeleerd hebben gekregen).

In *Op de hoogte* staan het ongeduld en de onkunde waarmee intermenselijke verhoudingen soms worden aangegaan eveneens centraal. Een weinig betrouwbare verteller beschrijft in dat boek de teloorgang van een liefde. Hij spreekt daarbij zijn voormalige vriendin aan, waardoor de roman ten dele de vorm van een brief aanneemt. Van een werkelijke schriftelijke interactie kan echter geen sprake kan zijn: 'De belangrijkste reden waarom dit geen brief is, bestaat er [...] in dat ik voor jou geen afzender meer kan zijn, en jij voor mij niet langer een ontvanger. Tegelijkertijd is er niemand tot wie ik liever het woord zou willen richten dan tot jou.' De roman-brief drukt in die zin zowel vormelijk als inhoudelijk een onmogelijkheid tot communicatie uit. De verteller schrijft enerzijds vanuit het onverwulbare verlangen om de ander 'op de hoogte te brengen'. Anderzijds komt uit zijn verslag ook een sterk onvermogen naar voren om de ander daadwerkelijk te begrijpen en te respecteren: 'aan de andere kant bestaat de belangrijkste gebeurtenis daarin [...] dat wij ons altijd op andere hoogtes zullen bevinden'.

{Techniek} Het onmogelijke contact en gebrekkige inzicht in de ander worden in *Op de hoogte* met behulp van verschillende literaire technieken naar de voorgrond gebracht. Contradicties in het vertellersdiscours en contrasten tussen de perspectieven van verschillende personages maken het onbegrip zichtbaar, wat ook nog eens in allerlei meta-reflecties bevestigd wordt. De verteller ondergraaft bijvoorbeeld de betrouwbaarheid van zijn eigen relaas door zijn voormalige geliefde op een weinig flatterende manier neer te zetten. De vrouw kan in zijn weergave weinig positiefs zegen over alles wat hij belangrijk vindt, reageert vaak onredelijk als er eens iets tegenzit en lijkt zelfs licht jaloers te zijn op het succes en talent dat hij zichzelf toedicht. Het zelfbedrog komt vooral naar voren in het gebrek aan nuance in die portrettering: het lijkt ongeloofwaardig dat de verteller een relatie had met dit onuitstaanbare personage. Hoewel hij zichzelf in het verhaal opvoert als een bescheiden en empathisch persoon, wordt uit zijn verhaal daarnaast ook duidelijk dat hij er niet altijd in geslaagd is rekening te houden met de onzekerheden van zijn vriendin. Verder blijft hij ook blind voor zijn eigen bemoeizieke en betweterige natuur. Wanneer zijn geliefde in het verhaal wil gaan samenwonen, met de nieuwe vriendin van haar

ex-vriend nota bene, probeert hij haar ervan te overtuigen dat daar ruzie van zal komen, zonder toe te kunnen geven dat hij vooral zelf met haar een woning wil delen: 'Die mening heeft jou tegen mij opgezet, en je hebt me naar aanleiding daarvan gevraagd om me met mijn eigen zaken te bemoeien. Gelukkig heb je de volgende dag met je beste vriendin dit plan eveneens besproken, en zij heeft, waarschijnlijk in vloeiender bewoordingen en met gepastere argumenten, je overtuigd van wat ook mijn overtuiging was.'

Aan het eind van het boek reflecteert de verteller uitgebreid over zijn bedoelingen met de roman-brief. Hij ontkent dat de tekst bestemd was 'om mijn boodschap als een schuldvonnis op een proces over je uit te spreken'. Het boek is, zo geeft hij aan, eerder een manier om zijn grote 'teleurstelling, verdriet en woede' tot uitdrukking te brengen. Verder zegt hij te hopen misschien iets uit de weergave van het liefdesverhaal te leren: 'De mooiste bijwerking van deze kruising tussen een brief en een roman zou er echter in kunnen bestaan dat er iemand, eindelijk, in alle objectiviteit, kan zeggen wat er tussen ons is gebeurd en wat we aan elkaar gehad hebben, welke van onze eigenschappen belangrijk waren, en waar we rekening mee moeten houden in de toekomst – ik weet het in elk geval steeds minder.'

Na deze zelf-reflectieve passus loopt het discours van de verteller in *Op de hoogte* over in dat van zijn personage. De voormalige geliefde lijkt daarmee haar recht van antwoord op te eisen: ze betwist de weergave van de verteller, belicht zijn onaangename en moeilijke karaktertrekken en beschrijft welke van haar wensen onverzoenbaar bleken met de relatie. Op die manier kan er toch een soort (fictionele) dialoog tussen de verteller en zijn voormalige vriendin tot stand komen. In een interview over het boek gaf Van Gerrewey aan dat die hoop om begrepen te worden en het idee zelf ook begrip te hebben hem tot het schrijven bracht: 'De illusie van contact op een heel geconcentreerde manier aan de gang houden, dat is schrijven voor mij. De specifieke gemeenschap die je hebt als je teksten leest, is ook een van de redenen waarom je teksten schrijft.' Tegelijkertijd doorbreekt het personage echter die fictie van begrip en gemeenschap en wijst ze erop dat haar woorden nog steeds een projectie zijn van de verteller: 'Zelfs nu, op dit cruciale moment, leg je mij dingen in de mond waar ik niet om gevraagd heb. Wat ik hier zeg bestaat alleen maar in jouw fan-

tasie, in de fantasie dan nog van gekwetste en zielige geliefde, en *toch doe je alsof die fantasie overeenkomt met mijn diepste wezen!*' Ook al ontstaat er dus een zekere ruimte voor het perspectief van de ander aan het eind van *Op de hoogte*, een waarachtig contact kan er ook in die laatste bladzijden niet ontstaan. In de finale zinnen laat de verteller zijn ex-geliefde elk uitzicht op een mogelijke hereniging afwijzen: 'het is niet anders, het is tijd, dit is te veel, het is genoeg geweest – nee'. En daarmee wordt de roman-brief ook een afscheidsbrief. Het verloop van de stukgelopen relatie staat met andere woorden centraal in wat verteld wordt, maar in het vertelproces zelf voltrekt zich eveneens een evolutie: de houding van de schrijver transformeert van een wrokkig ressentiment naar een poging tot empathisch aanvaarden van het afscheid.

{Intertekstualiteit} Het motto, dat aan Hugo Claus' 'Envoi' is ontleend, wijst ook in die richting: 'Ga nu en wankel naar haar / die ik niet ken'. Ook in andere teksten van Van Gerrewey volgt na een afgelopen liefdesverhaal steeds weer een hachelijke, maar hardnekkige ontvankelijkheid voor nieuwe liefde. Claus' citaat kan echter ook anders begrepen worden, namelijk als een aansporing aan het adres van de tekst zelf: die wordt de wereld ingestuurd en kan nu de ex-geliefde bereiken, ook al ziet de schrijver in dat hij die persoon nooit helemaal zal kennen.

{Receptie} Die ambiguïteit, waarbij elk statement ook iets anders kan betekenen, staat centraal in een belangrijke recensie over *Op de hoogte* door Cin Windey. Op *deReactor* reageerde ze in de vorm van een open brief op Van Gerrewey's roman: 'je had natuurlijk allang door dat ik even jouw vorm leen – sterker nog, ik vermoed dat je die reactie zelfs had verwacht'. Windey lijkt daarmee te suggereren dat zij de ex-geliefde zelf is, die in de brief-roman aangeschreven werd en nu in de vorm van een brief-recensie antwoordt, maar die inkleding kan natuurlijk ook verwijzen naar de meer gebruikelijke schrijver-lezer-interactie. Windey werpt Van Gerrewey in haar bespreking tegen dat er in het boek nooit echt een eenduidige stellingname naar voren komt. Elke mogelijke tegenspraak wordt in de tekst steeds geanticipeerd: 'Honderdachtentachtig pagina's lang jezelf, je ex-geliefde, alle mogelijke meelezende vrienden, collega's, ex-schoonouders én dan ook nog eens allerlei recensenten continu twee stappen voor zijn, elke uitspraak ironisch terugkoppelen naar het tegendeel

(want dat is nu eenmaal óók waar) én (in datzelfde besef) het hele relaas – jezelf inclusief – op het einde ook nog eens met een dubbelzinnige tegenstem ondergraven.’ Windey loofde de literaire kundigheid waarmee Van Gerrewey die ambiguïteit had geconstrueerd, maar tegelijk vond ze dat de roman daarmee ‘risicooloos’ geworden was. Ze besloot het stuk met de volgende aansporing: ‘Spring in je volgende roman eens zonder dichtgeweven vangnet.’ Van Gerrewey gaf in een interview aan dat die uitspraak hem aan het denken had gezet. Samen met Daniël Rovers stelde hij een nummer samen van het literaire tijdschrift *DW B* omtrent het begrip ‘vangnet’ in literatuur. Ze brachten daarin teksten samen die ‘gevaarlijk en gewaagd’ waren zonder daarvoor pathetisch of sensationeel te worden.

{Relatie leven / werk} Windey stelde verteller en auteur in het stuk voor *deReactor* gelijk aan elkaar. Die ‘opvallende neiging’ om autobiografisch te lezen merkte Van Gerrewey bij verschillende lezers en recensenten op, maar ze hoeft niet te verbazen. De verteller in *Op de hoogte* vertoont immers sterke gelijkenissen met Van Gerrewey zelf. Ze wonen beiden in Gent, schrijven allebei beschouwend werk over literatuur en werkten voor een tijd als postdoctoraal onderzoeker. De overeenkomsten tussen de schrijver en de verteller uit *Werk werk werk* vallen eveneens op: het personage dat aan het woord is, werkte net als Van Gerrewey een doctoraat af in Gent en ging daarna architectuur doceren in Zwitserland. Van Gerrewey verwerkte ook aspecten uit zijn eigen leven in het schrijverspersonage Thomas uit diezelfde roman. In *Trein met vertraging* ten slotte vertoont het personage Dirk, sterke overeenkomsten met Van Gerrewey. In een lezing over *Op de hoogte* beklemtoonde de schrijver daarentegen de esthetische manier waarop hij de werkelijkheid transformeerde in zijn boeken. Verder gaf hij aan dat het er eigenlijk niet toe doet of zijn werk nu over waargebeurde feiten gaat of niet: ‘literatuur ontstaat pas als de lezer niet weet of het echt is wat er in een boek of in een roman staat’. Die onzekerheid kan lezers namelijk aan het denken zetten over wat zij precies uit het verhaal kunnen halen.

{Ontwikkeling / Techniek} De intermenselijke verhoudingen die in *Op de hoogte* al centraal stonden, worden in *Werk werk werk* en *Trein met vertraging*, zoals gezegd in een breder maatschappelijk perspectief geplaatst. Die verschuiving komt alleen al uit de gekozen verhaalruimtes naar voren. *Op de hoogte* speelt

zich grotendeels binnenskamers af, in de afgesloten sferen waarin de meeste liefdesrelaties werkelijk intiem kunnen worden. De ruimtes in *Werk werk werk* en *Trein met vertraging* zijn daarentegen voor het grootste deel semi-publieke ruimtes, waar je moet betalen om in het gezelschap van onbekenden te verkeren. Het gaat om koffiebars in *Werk werk werk* en om de trein in *Trein met vertraging*. In die omgevingen kan Van Gerrewey uitgebreider laten zien hoe de hedendaagse maatschappijstructuren inwerken op hoe mensen met elkaar omgaan.

{Thematiek} In de vijf lange gesprekken die in *Werk werk werk* gevoerd worden, staan bijvoorbeeld de problematische aspecten van het professionele leven in de eenentwintigste eeuw centraal. Vooral de alomtegenwoordigheid van dat professionele leven, gefaciliteerd door flexibele jobs en de nieuwste communicatietechnologie, wringt: 'Ik was ergens van het goede pad afgeweken, waardoor het einde van de werkdag plots onwaarschijnlijker leek dan ooit tevoren, zodat het zelfs mogelijk werd dat ik voorgoed in een reis- en arbeidsmodus terecht zou komen. Zelfs wanneer ik niet meer productief aan het werk was, zou ik tevergeefs proberen om niet meer te werken [...], met als gevolg dat voortaan elk ogenblik, elk moment, elke gedachte in mijn leven in het teken zou komen te staan van *werk werk werk*.' Dat werk brengt de personages in het boek weinig vreugde: frustraties en een gevoel van betekenisloosheid overheersen in hun getuigenissen. Het doet hen bovendien van elkaar vervreemden: spanningen over de verdeling van academische onderzoeksmandaten en de hoge werklust in de cultuursector drijven de groep vrienden uit het verhaal bijvoorbeeld uit elkaar.

{Techniek} In zijn romans legt Van Gerrewey geregeld bespiegelingen over die en andere maatschappelijke kwesties in de mond van zijn personages. De schrijver Thomas bezint zich bijvoorbeeld over de kwalijke gevolgen van het internet, zijn voornaamste bron van afleiding: 'wat zou het baten als hij over zelfdiscipline beschikte [...] als de rest van de wereld [...] internet blijft omarmen ondanks alle aantoonbare nadelen die het veroorzaakt, de verzinsels die het verspreidt, de commerciële controlemechanismen die het introduceert, en de wensen die het wakker roept zonder dat er een vervulling voor bestaat?' Een genuanceerde argumentatie construeren Van Gerrewey's personages echter

meestal niet; hun analyses van maatschappelijke problemen zijn meestal nogal eenzijdig. De schrijver Thomas legt de oorzaak voor zijn gebrek aan motivatie volledig bij het internet, dat bovendien alleen maar kwalijke eigenschappen zou bezitten, maar vermoedelijk zullen er ook wel meer persoonlijke redenen bestaan voor zijn lusteloosheid. Van Gerrewey gaf in een interview aan dat het voor hem belangrijk is om te focussen op die balans tussen context en individu: 'Hoeveel van wat je doet is uniek aan jezelf, en hoeveel doe je omdat het wordt opgelegd door de maatschappij en de tijdgeest? Literatuur bestaat net om dat soort dingen te onderzoeken.'

{Thematiek} De meest bepalende omgevingsfactoren in Van Gerreweys werk worden in metareflecties geregeld samengebracht onder de noemer 'kapitalisme'. In *Trein met vertraging* wijst een personage dit systeem bijvoorbeeld aan als de oorzaak van zijn stukgelopen relatie: 'Toen hij de schuld [voor het einde van de relatie] bij het kapitalisme legde, betichte hij ook haar ervan bij uitstek kapitalistisch te handelen – door tijd zo nuttig mogelijk te willen besteden; door niet vanuit een groter perspectief te kijken en geen geschiedenis meer op te bouwen, [...] door daarom niet meer in staat te zijn tot liefde, maar slechts tot een zo groot mogelijke eenzaamheid, puur uit zelfbehoud, waarin de teleurstellingen zich niet opstapelen, en waarin één soort liefde overblijft om gestaag af te kalven en slechts dankzij de aanvankelijke grootte langzaam ten onder te gaan, als een poolkap: de eigenliefde.' Ook hier ontbreekt het deze analyse aan nuance (er zal tussen de man en vrouw onderling wel meer gespeeld hebben dan enkel het kapitalisme), maar toch lijkt dit personage een algemene bekommernis in Van Gerreweys werk te verwoorden. Rob Schouten omschreef *Trein met vertraging* in dat opzicht als 'een moderne zedenschets, maar zonder moralisme', omdat het 'de zwakheden van onze tijd en generatie' in beeld bracht: 'ons consumentisme, onze haast, onze afhankelijkheid van sociale media, ons individualisme'.

Het is in het boek inderdaad frappant hoe de kritische maatschappijanalyses van de personages in contrast komen te staan met hun onbeholpen gedrag. Ondanks hun inzicht in de manier waarop prestatiedruk en individualisme het hedendaagse leven bepalen, laten de gesprekspartners in *Werk werk werk* zich geregeld meeslepen door een misplaatst eergevoel, koesteren ze vaak ge-

heel onrealistische verwachtingen van hun collega's, of misbruiken ze identiteitskwesaties om hun eigen falen niet onder ogen te hoeven zien. In *Trein met vertraging* denken de passagiers geregeld na over hun verlangen naar contact, maar tegelijkertijd slagen ze er niet om dat gevoel om te zetten in hoopgevende acties: ofwel praten ze te veel (zoals de moeder die haar zoon opbelt om haar hart te luchten), ofwel verkiezen ze om helemaal niets te zeggen en zodoende ongewenste reacties te vermijden (zoals de aantrekkelijke jonge vrouw die in het verleden al te vaak lastiggevallen werd). In het ergste geval gedragen de treinreizigers zich ronduit respectloos of geven ze zich over aan jaloezie of leedvermaak.

De onderlinge spanningen tussen personages zijn bij Van Gerrewey vaak genderd. Vrouwelijke personages voelen zich verantwoordelijk voor het welzijn van wie om hen heen leeft en denken meermaals dat ze zichzelf dreigen te verliezen in een relatie. Hun frustraties uiten ze door anderen stiekem en met veel venijn te bekritisieren. Mannen voelen zich dan weer niet te beroerd om de hen omringende vrouwen te objectiveren; in *Trein met vertraging* loert de lezer pagina's lang naar een vrouw door de onbeschaamde ogen van de treinreiziger tegenover haar. Diezelfde man vraagt zich later af of hij een onzichtbaar gebrek heeft waardoor vrouwen nooit ingaan op zijn avances.

Ondanks de pessimistische maatschappelijke analyses en het onhandige gedrag van de meeste personages, overheerst cynisme niet helemaal in Van Gerreweys verhaalwerelden. Aan het eind van *Trein met vertraging* ontstaat er bijvoorbeeld toch een zekere ruimte voor toenadering. Roos en Dirk, twee personages in wiens treingedachten de lezer enkele gedeelde interesses kan hebben opmerkt, herkennen elkaar aan het eind van het boek van een eerdere reis. Hoewel ze beiden een fijn gesprek onthouden hebben, is hun herinnering wel compleet anders: Roos denkt terug aan een rit in de VS, terwijl Dirk zich een passage door de Ardennen herinnert. Ondanks de wederzijdse interesse blijkt reële toenadering evenwel een bijzonder moeilijk proces te zijn. In de plaats van meteen een conversatie aan te gaan, besluit Dirk Roos vanuit de tussencoupé aan te staren; Roos is erg pessimistisch: 'En dan? Wat zou er dan volgen? Eerst de gebruikelijke spanning, opwinding, stress en besluiteloosheid, samen met twijfel en gênant ongemak; vervolgens een paar aangename, vakantie-achtige

weken vol ontdekkingen die zich later als niet-ingevulde beloftes blootgeven – een periode die al snel wordt gevolgd door praktische problemen, zoals het wachten op een telefoontje of het uitstellen ervan; en vervolgens door de treurige vaststelling dat het niet gaat, dat het eigenlijk meer problemen veroorzaakt dan wat anders.’ De lezer komt uiteindelijk niet te weten of Roos en Dirk een goed gesprek aanknopen na het verlaten van de trein. Het verhaal draait niet uit op een teleurstelling, noch op een bevredigend resultaat, het suggereert aan het eind enkel de mogelijkheid dat deze twee mensen zich voor even wat minder alleen zullen voelen.

Aan het slot van *Werk werk werk* doorbreekt het schrijverspersonage Thomas het algemene cynisme. Hij merkt op dat hij zich tot nog toe vooral gefocust heeft op de nutteloze aspecten van zijn professionele bestaan, door zich vragen te stellen als: ‘wat heeft het voor zin? Wat voor werk is het, en waarom kan ik er niet mee ophouden?’ Hij oppert plots dat hij misschien de aandacht kan verleggen: “Ik weet dat deze vraag de zwakte zelf is”, hoor ik Thomas nog zeggen, “en dat ik moet zoeken naar wat de moeite loont, om iets af te werken, om werk te voltooien, om klaar te zijn en terug te kijken”.’

{Techniek} Interessant is dat deze bedenking van een schrijverspersonage komt. Ze kan immers als een metafictionele allegorie geïnterpreteerd worden: de evolutie van de denkprocessen van het schrijverspersonage weerspiegelen dan die van het boek zelf. *Werk werk werk* diept inderdaad vooral de negatieve aspecten van het professionele leven uit. We kunnen het uiteindelijke besluit van het personage om zich op de positieve kanten te concentreren lezen als een aansporing aan het adres van de lezer, namelijk om dat na het beëindigen van de lectuur ook te doen.

{Thematiek / Kunstopvatting} Die uiteindelijke openheid keert in de romans van Van Gerrewey dus telkens terug: pas na helemaal naar de bodem van het cynisme te zijn gegraven, alle maatschappelijke en persoonlijke oorzaken uitgespit te hebben die een waardevol leven bemoeilijken, lijkt een voorzichtige wilskracht en ontvankelijkheid voor positieve ervaringen terug mogelijk te worden. De personages, en de lezers, kunnen pas aan de slag met die vers gemunte hoop in een toekomst die buiten het boek valt. Dat correspondeert met

Van Gerreweys eigen opvatting van het schrijven: ‘het gelukkige, zinvolle leven speelt zich af op een plek die niets met schrijven te maken heeft, en de momenten in mijn leven die echt zinvol en volledig waren, waren momenten waarop elke reflex tot literatuur volledig afwezig was.’

{Kunstopvatting} Specifiek met betrekking tot zijn essays brengt de schrijver zijn schrijfpraktijk op een directere, en meer optimistische manier in verband met een levenswijze. In de inleiding van *50 Essays over alles en voor iedereen* geeft hij aan hoe beschouwingen over kunst volgens hem tot een nieuw soort weten kunnen leiden: ‘Wat er vooral op het spel staat, zijn wijsheden en waarheden die in creaties en probeersels van kunstenaars, schrijvers, architecten en filosofen verscholen liggen.’ De ‘ideeën, gevoelens en inzichten’ die ‘uit hun cultuurproductie tevoorschijn kunnen worden gehaald’, zouden kunnen leiden tot een aangenamer leven. Van Gerrewey wil met zijn besprekingen over kunst echter geen grote waarheden aan zijn lezers opdringen. Hij streeft er eerder naar afwijkende en voorlopige wijsheden voor te leggen aan een zo breed mogelijk publiek door een uitgebreide selectie van hoogaangeschreven en populaire kunst te bespreken (gaande van Thomas Mann tot Sonic Youth): ‘In een gezonde maatschappij mag geen enkele opvatting een algemeen geldende zekerheid worden. Een van de manieren om dat te verzekeren is door schrijvers over alles en voor iedereen te laten schrijven.’

In zijn essayistische praktijk zelf schuift de schrijver ‘het singuliere kunstwerk en de individuele positie’ naar voren als vertrekpunt. Van Gerrewey zegt niet in objectiviteit te geloven, maar wel in kennis van zaken en een persoonlijke visie. Polemieken en uitgesproken kritiek vindt hij waardevolle instrumenten om andermans teksten te benaderen. Daarmee zet hij zich af van schrijvers als Yannick Dangre en Marc Reugebrink, die opriepen tot een welwillende solidariteit tussen de Nederlandse schrijvers. Van Gerrewey kant zich verder ook tegen Jamal Ouariachi en diens overtuiging dat schrijvers beter zwijgen zodat de lezer zelf tot een oordeel kan komen. Van Gerrewey zelf stelt dat de lezer daarmee onderschat wordt. Met zijn kritische, diepgravende stukken wil de schrijver zich richten op ‘unieke lezers die er niet voor terugschrikken zich te amuseren door een confronterende gedachtewisseling aan te gaan’. Tegen het verwijt dat hij daarmee een betweter zou zijn, schuift hij het besef onzeker en onwetend te

zijn als een soort van basispremissie naar voren: ‘Voor ik schrijver ben (en met evenveel plezier), ben ik een lezer – en een lezer is iemand die fundamenteel hulp- en hopeloos is, die geen overtuigingen heeft, en wiens kennis is gebaseerd op verschuivende interpretaties en geschiedenissen.’

{Traditie} Een goed inzicht in de culturele en literaire geschiedenis kan helpen die onzekerheid te omarmen of zelfs op te heffen, zij het dan voor even. In zijn werk leunt Van Gerrewey om die reden op een traditie van grote denkers en bekende nieuwe namen uit de westerse cultuurgeschiedenis. Nederlandstalig is die traditie niet, of toch niet in de eerste plaats. In zijn essayerende werk heeft Van Gerrewey wel lovende woorden over voor Willem Frederik Hermans, Hugo Claus en Willem Brakman, maar in interviews en beschouwende stukken beklemtoont hij even vaak zijn grote onvrede met de hedendaagse Nederlands-talige literaire wereld, die hij als ‘onvoldragen’ beschouwt.

{Literair-historische context} Volgens Van Gerrewey beschikt dit taalgebied immers niet over een goed werkend kritisch apparaat: de krantenrubrieken vindt hij larmoyant; hij laat zich ook geregeld ontvallen dat de nadruk bij de promotie van een boek te veel ligt op optredens of interviews. Die formats zouden vooral een commerciële logica dienen. De lange boekbesprekingen die nog in de jaren tachtig en negentig in de kranten verschenen, vormden volgens hem een veel juistere manier om literatuur te benaderen. In zijn toespraak naar aanleiding van de Debuutprijs op de Boekenbeurs, nam hij de gelegenheid te baat om de weinig kwaliteitsgerichte focus van dit groots opgezette verkoopfestijn te laken. Die positionering bleef niet onopgemerkt. Dirk Leyman noemde Van Gerrewey in een recensie over *Werk werk werk* ‘een unicum in de Vlaamse literatuur, ook al omdat hij afkerig is van opdringerig mediagedruis of podiumfratsen’.

De schrijver heeft voorts weinig waardering over voor sommige van zijn contemporaine Vlaamse collega-schrijvers. Vernietigende kritieken schreef hij onder meer over Griet Op de Beeck (‘Elk citaat uit dit boek zou vergezeld kunnen gaan van de tussen vierkante haakjes geplaatste opmerking “sic”’) en Dimitri Verhulst (‘uitstel dat helaas niet tot afstel heeft geleid, want hier is: *Kaddisj voor een kut*’). Met Marnix Peeters ontstond zelfs een kortstondige polemieek. Van

Gerrewey noemde diens roman *Natte dozen* in *De Morgen* ‘een van de slechtste boeken die ooit bij een literaire uitgeverij zijn verschenen’ en verweet Peeters nonchalant te zijn in zijn manier van schrijven.

In tegenstelling tot Claus, die zich volgens Van Gerrewey opstelde als een clown om zichzelf toch een plaats te kunnen geven in het gebrekkige literaire veld der Nederlanden, zou je kunnen zeggen dat Van Gerrewey zich eerder terugtrekt in de kringen met een hoog cultureel kapitaal. Hij zetelt in de redacties van verschillende literaire en architecturale tijdschriften die eerder op een hoogopgeleid publiek gericht zijn. Opvallend gezien zijn vijandige houding ten opzichte van de meeste schrijverscollega’s, is voorts zijn samenwerking met Daniël Rovers – een van de weinige hedendaagse Nederlandstalige auteurs (naast Koen Sels, Tonnus Oosterhoff, Marc Kregting en Bart Meuleman) over wie Van Gerrewey wél een lovend stuk schreef en met wie hij tevens redactioneel werk verricht.

{Traditie} Anderstalige voorbeelden noemt Van Gerrewey dan weer bij de vleet. Hij zei voor *Op de hoogte* onder meer geïnspireerd te zijn door Coetzee’s *IJzertijd* (dat is opgesteld als een brief aan een afwezige dochter) en Kafka’s brieven aan zijn geliefde Milena. In zijn essays wijdde hij aandacht aan het werk van uiteenlopende auteurs als Italo Calvino, Siri Hustvedt en Susan Sontag. Veelvuldige referenties zijn er voorts te vinden naar Henry James. De Amerikaans-Britse schrijver leverde onder meer het motto van *Werk werk werk*, in *Trein met vertraging* leest een personage *The Beast in the Jungle* én in *Op de hoogte* herinnert de verteller zich hoe hij *The Golden Bowl* voorlas aan zijn voormalige geliefde. Kees ’t Hart vergeleek Van Gerreweys *Werk werk werk* daarnaast met *Alte Meister* van Thomas Bernhard, een parallel die de schrijver zelf eveneens trok. Voor theoretische reflecties over literatuur inspireert de schrijver zich ten slotte vooral op de filosofen uit de Frankfurter Schule

{Thematiek} Van Gerrewey verweet zijn professionele dubbelbestaan als academisch architectuurspecialist en schrijver geregeld in zijn beschouwende werk. *Werkelijkheid zonder weerga* is bijvoorbeeld een verzameling van fictionele architectuurkritieken: de schrijver evalueert in de teksten een ruimte door er fictionele personages in te laten leven. Voor *DWB* stelde hij verder een nummer

samen met beschrijvingen van fictieve gebouwen. In *Over alles en voor iedereen* zijn verder een heel aantal essays over gebouwen en teksten over architectuur opgenomen. Van Gerrewey zegt daarin dezelfde analysetechnieken als voor romans te gebruiken: 'Je leest of je kijkt naar een gebouw als een ruimte die toont hoe de wereld georganiseerd kan worden. Daarin worden vaak gelijkaardige keuzes gemaakt als in romans', merkte hij op in een interview met Hans Cottyn voor *De Standaard*.

{Receptie} De meningen over Van Gerrewey zijn van bij het begin sterk verdeeld geweest. Iedere roman oogstte zowel lof als kritiek. Bepalend daarbij is de mate waarin de recensent de lange, contemplatieve zinnen en het uitblijven van grootse gebeurtenissen weet te smaken. Dirk Leyman verwoordde het als volgt: 'De ene groep lezers raakt geënerveerd door dat nauwlettende uitvloeien van gedachten, ervaringen en indrukken, de andere is gefascineerd door de uitgebalanceerde taal waarin Van Gerrewey zijn thema's giet.' Marnix Verplancke noemde *Op de hoogte* in *Knack* bijvoorbeeld: 'solipsistische pathetiek'. Ann De Craemer noemde hem naar aanleiding van *Trein met vertraging* dan weer 'de beste schrijver van mijn generatie'. Over *Werk werk werk* hadden meer recensenten negatieve oordelen klaar. Matthijs De Ridder zei bijvoorbeeld: 'Het gepalaver over werk in de eenentwintigste eeuw kent geweldige momenten, maar ook tamelijk saaie halfuren, waarin het niet eens een probleem is dat je het niet met het geschetste beeld eens zou kunnen zijn, maar veeleer dat je het er nauwelijks mee oneens kunt zijn'. De schrijver had zijn energie beter gestopt in het uitwerken van een alternatief, optimistischer discours binnen de gegeven omstandigheden, aldus De Ridder. De lof voor Van Gerreweys essayerende werk is unaniem. *50 essays over alles en voor iedereen* kreeg hoofdzakelijk positieve kritieken. Sebastiaan Kort noemde Van Gerrewey bijvoorbeeld 'iemand die de traditie eerbiedigt en het als vertrekpunt neemt en met al zijn toewijding steeds hardere klappen uit zal kunnen (en gaan) delen'.

3. Primaire bibliografie

- Christophe Van Gerrewey, *Werkelijkheid zonder weerga. Fictionele architectuurkritieken*. Wetteren 2004, WZW Editions & Productions (Vlees & Beton; 65), VB.
 - *Vijf ziekteverhalen*. Gent 2010, DRUKsel, VB.
 - Winter in Antwerpen. In: *20 onder 40*, Eva Berghmans en Harold Polis (red.). Antwerpen 2011, De Bezige Bij, pp. 58-73, V.
 - *Op de hoogte*. Antwerpen 2012, De Bezige Bij, R.
 - *Trein met vertraging*. Antwerpen: De Bezige Bij, 2013, R.
 - U verdient beter dan een toogroman. In: *De Morgen*, 27-8-2013, E.
 - VVV. In: *De tien. De beste jonge schrijvers uit Nederland en Vlaanderen*, Toine Donk, Daniel van der Meer, Herman Brusselmans en Katrijn van Hauwermeiren (red.). Amsterdam 2014, Babel & Voss, V.
 - *50 essays over alles en voor iedereen*. Amsterdam/Antwerpen 2015, De Bezige Bij, EB.
 - *Werk werk werk*. Kalmthout 2017, Polis, R.

4. Secundaire bibliografie

- Tine Hens, Jong, gretig en schrijver. In: *Knack*, 12-10-2011.
- Elsbeth Etty, De schaaamte niet voorbij. Christophe Van Gerrewey debuteert ijzersterk. In: *NRC Handelsblad*, 6-3-2012. (over *Op de hoogte*)
- Marnix Verplancke, Boeken. In: *Knack*, 14-3-2012. (over *Op de hoogte*)
- Dirk Leyman, Klachtenboek van een minnaar. In: *De Morgen*, 7-4-2012. (over *Op de hoogte*)
- Sofie Gielis, Het proces van een relatie. In: *De Standaard*, 20-4-2012. (over *Op de hoogte*)
- Cin Windey, Beste Christophe, In: *deReactor*, 14-6-2012. (over *Op de hoogte*)
- Edith Koenders, Over het gebruik van de ladderlift. In: *de Volkskrant*, 14-7-2012. (over *Op de hoogte*)
- Bart van der Straeten, Zelfportret met kater: romandebut van Christophe van Gerrewey. In: *Ons Erfdeel*, jrg. 55, nr. 3, augustus 2012, pp. 147-148. (over *Op de hoogte*)
- Joris Gerits, Brief in romanvorm. In: *Streven*, jrg. 79, nr. 8, september 2012, pp. 764-765. (over *Op de hoogte*)
- s.n., Christophe Van Gerrewey – *Op de hoogte*. In: *lezentv.nl*, z.d.
- Gaea Schoeters, Beroepsgeheim: Christophe Van Gerrewey. In: *De Standaard*, 16-11-2012.
- Sofie Gielis, Contact verstoord. In: *De Standaard*, 23-8-2013. (over *Trein met vertraging*)
- Marc Holthof, 'Mediteren in een stilstaande trein'. In: *De Tijd*, 24-8-2013. (over *Trein met vertraging*)
- Bastiaan Tuenter, Interview: Christophe Van Gerrewey over *Trein met vertraging* en de twijfelachtigheid van interviews' Op: www.tzum.info, 27-8-2013. (over *Trein met vertraging*)

- Arjan Peters, Trein met vertraging. In: *de Volkskrant*, 31-8-2013. (over *Trein met vertraging*)
- Michiel Leen, 'Een roman is geen orale kunstvorm' (Christophe Van Gerrewey). In: *Knack*, 19-9-2013.
- Dirk Leyman, Echt contact is niet de bedoeling. In: *De Morgen*, 4-9-2013. (over *Trein met vertraging*)
- Marnix Verplancke, Trein met vertraging. In: *Knack*, 4-9-2013.
- Sarah Vankersschaever, Auteurs moeten niet optreden. In: *De Standaard*, 9-10-2013.
- Dirk Leyman, Ik verdedig het sérieux in de literatuur. In: *De Morgen*, 9-10-2013.
- Rob Schouten, Terwijl de trein stilstaat. In: *Trouw*, 12-10-2013. (over *Trein met vertraging*)
- Sofie Mulders, Schrijven is oorlogsvoering. In: *De Morgen*, 30-10-2013.
- Sofie Mulders, Breuklijn in letterland. In: *De Morgen*, 24-5-2014.
- J. De Witte, Dit houd je niet voor mogelijk. In: *De Morgen*, 21-3-2015.
- Dirk Leyman, Het is misdadig je publiek te onderschatten. In: *De Morgen*, 15-4-2015.
- Hans Cottyn, Schrijvers willen vooral aardig gevonden worden. In: *De Standaard*, 24-4-2015.
- Sebastiaan Kort, Essays vol schrobberingen en bewondering. In: *NRC Handelsblad*, 15-5-2015. (Over 50 essays over alles en voor iedereen)
- Tom Van Imschoot, Voor het plezier. In: *deReactor*, 11-7-2015. (Over 50 essays over alles en voor iedereen)
- Ann De Craemer, Passage. In: *De Morgen*, 13-4-2016.
- Matthijs de Ridder, Jobs jobs jobs. In: *De Standaard*, 29-9-2017. (Over *Werk werk werk*)
- Sebastiaan Kort, Werk geworden. In: *deReactor*, 10-10-2017. (Over *Werk werk werk*)
- Dirk Leyman, Vermalen tussen de raderen van de arbeid. In: *De Morgen*, 11-10-2017. (Over *Werk werk werk*)
- Kees 't Hart, Dwingend clownsnummer. In: *De Groene Amsterdammer*, 19-10-2017. (Over *Werk werk werk*)
- Kim Gorus, Christophe Van Gerreweys *Werk Werk Werk*: confessies van een procrastinast. In: *DWB: literaire kritieken en extra teksten*, December 2017. (Over *Werk werk werk*)
- Frederik Polfliet, Het contingente van 'Werk'. In: *Streven*, jrg. 85, nr. 2, maart-april 2018, pp. 217-219. (Over *Werk werk werk*)



7. MARJOLEIN VAN HEEMSTRA

.....

door Johan Reijmerink

1. Biografie

Marjolijn van Heemstra is op 10 februari 1981 geboren te Amsterdam als dochter van Diederik Jan Maurits baron van Heemstra en Geziena Elizabeth Hegener. Zij groeit op als middelste van drie dochters in een warm gezin te Rotterdam. Hoewel ze uit een oud adellijk geslacht afkomstig is, laat ze zich daarop niet voorstaan. Haar afkomst maakt echter in haar poëzie, romans, columns en theaterstukken wel onderdeel uit van haar thematiek.

Haar vader is kinderarts en haar moeder orthopedagoge. Hoewel ze geen religieuze opvoeding heeft gehad, is ze wel naar de zondagschool van een Lutherse kerk geweest. Haar ouders zijn niet religieus, maar wel spiritueel geïnteresseerd. Ze voelt zich in religieuze zin het meest thuis bij de vrijzinnigheid van de doopsgezinde en remonstrantse gemeente.

Van Heemstra heeft aan de VU te Amsterdam godsdienstwetenschappen ge-

studeerd. Ze is dichter, schrijver, columnist, theatermaker en journalist. Eigenlijk beoefent ze een vak dat het midden houdt tussen journalistiek, theater en opiniërend schrijverschap. Haar theaterstukken noemt ze journalistiek aangedreven theatervoorstellingen. Ze schrijft columns in *Trouw* en in *NRC-next*. In 2017 bundelt ze haar columns uit *Trouw* over haar moederschap in *Het groeit! Het leeft!*. Ze geeft veel interviews en lezingen.

Haar eerste boek *Land van werk en honing* over Marokkaanse vrouwen in Nederland brengt ze in 2006 uit. In 2009 publiceert ze haar eerste gedichtenbundel *Als Mozes had doorgevraagd*, die wordt genomineerd voor de C. Buddingh'-prijs en waarmee ze in 2012 de Jo Peters Poëzieprijs wint. Voorafgaand aan deze publicatie is er in 2011 al op YouTube een serie filmpjes verschenen, waarin de gedichten van deze debuutbundel worden voorgedragen door bekende en minder bekende Nederlanders als Frits Bolkestein, Ramsey Nasr en Youp van 't Hek. In 2011 schrijft ze voor het NRC een reeks columns, *Welkom/Niet welkom*, waarvoor zij onuitgenodigd en onaangekondigd op feesten en feestjes komt. Haar eerste roman *De laatste Aedema* verschijnt in september 2012.

Sinds 2005 is ze verbonden aan het Theater Frascati te Amsterdam en sinds 2013 ook aan het gezelschap RO Theater in Rotterdam. Ze weet met haar tegendraadse en geëngageerde theaterstukken een jong, kritisch en maatschappelijk betrokken theaterpubliek aan zich te binden. Veelvuldige theateroptredens zijn een belangrijk onderdeel van haar werkzaamheden in Nederland en Vlaanderen, tot zelfs in Zwitserland (2014) toe. Op de website www.marjolijn-vanheemstra.nl wordt een overzicht geboden van haar publicaties, de reacties daarop, fragmenten van haar theaterstukken en de agenda met haar publieke optredens.

Van Heemstra woont momenteel met man en kinderen in Amsterdam.

2. Kritische beschouwing

{Thematiek} Marjolijn van Heemstra schrijft poëzie, romans, theaterstukken en columns. Haar studie godsdienstwetenschappen werkt op de achtergrond

door in haar literaire verwerking van de actuele politiek-maatschappelijke ontwikkelingen. Ze omspannt een breed scala aan onderwerpen waarin ze haar engagement tot uitdrukking brengt.

De thematische rode draad in haar poëzie, proza en toneelwerk is dat je als individu altijd op een of andere manier met de ander verweven bent. Ze kan en wil daarom niet om de gebeurtenissen van groepen en individuele mensen heen die zich in de media aan haar opdringen. In haar werk onderzoekt ze wat mensen in deze tijd beweegt en wat ze nalaten, en waarom ze doen wat ze doen. Zowel in haar poëzie, proza, columns als theaterstukken gaat ze tegen de bestaande houdingen, standpunten en overwegingen in door ze in een ander daglicht te plaatsen en tegenwerpingen op te roepen die moeten leiden tot het nemen van verantwoordelijkheid door het individu en de gemeenschap waartoe hij of zij behoort. Ze kijkt naar actuele problemen, zoals onze bureaucratische en discriminerende omgang met de vluchtelingen, vanuit minder gangbare perspectieven. Bovenal hecht ze veel belang aan verantwoordelijkheid en rechtvaardigheid waaruit haar overvloedig aanwezige engagement voortvloeit.

{Relatie leven / werk} Er is volgens Van Heemstra geen direct verband tussen haar adellijke afkomst en haar politiek-maatschappelijke betrokkenheid. Wel voelt ze de 'adellijke' verplichting zich in te zetten voor een betere wereld. Ze herinnert zich dat haar grootvader iets in die richting deed door zich na de moord op Theo van Gogh nader te gaan verdiepen in de islam. Zijn opvatting was, en die van haar is, dat je je moet willen verdiepen in mensen die je niet begrijpt.

In haar poëzie hanteert zij zelden een ik-perspectief. Daarin wijkt ze af van veel dichters-generatiegenoten. Door zich niet op te sluiten in het ik-perspectief tilt ze haar werk op een bovenpersoonlijk niveau en zet ze haar poëzie in een weidser perspectief. In haar romans daarentegen blijft ze heel dicht bij haar eigen familiegeschiedenis en biografie om langs die weg zicht te krijgen op morele dilemma's die ook ons allen aangaan. Haar theaterstukken zijn weer op een andere manier persoonlijk: ze getuigen van een persoonlijke betrokkenheid bij actuele politiek-maatschappelijke problematiek, omdat ze zich daarin als auteur en acteur in de eigen eenakters laat meevoeren in de veranderings-

processen die zichzelf, autochtonen, migranten, buitenstaanders en vreemdelingen in onze cultuur doormaken. Ten slotte blijkt ze ook in haar columns haar persoonlijke belevenissen als moeder, vrouw en schrijver uiteen te zetten die vrouwen in een vergelijkbare positie kunnen herkennen. Uit de interviews die ze heeft gegeven, blijkt overduidelijk dat voor haar het werk grotendeels samenvalt met haar leven.

{Literair-historische context} Wat direct opvalt bij het lezen en het beluisteren van haar werk is het onmiskenbare politiek-maatschappelijke en culturele engagement ervan. In die zin komt Van Heemstra geheel tegemoet aan de tijdgeest die om betrokkenheid en verbinding vraagt bij culturele en politiek-maatschappelijke vraagstukken. Ze heeft zeker als columnist, theatermaker en romanschrijver, maar ook als dichter de intentie historische en levensbeschouwelijke aannames in haar werk te beschouwen en ter discussie te stellen. In die zin is ze te beschouwen als een publieke intellectueel. De vraagstukken van deze tijd vinden in het werk van Van Heemstra een ruime bedding. Ze voldoet daarmee aan de oproep die Thomas Vaessens in zijn studie *De revanche van de roman* (2009) aanprijst om literaire teksten te lezen ‘als ideologisch geladen interventies van auteurs in de publieke sfeer’ (224).

Als dichter met aandacht voor de kosmos en de wereld dichtbij en ver weg is er verwantschap met dichters als Ramsey Nasr, Alfred Schaffer, Mustafa Stitou of Jan Lauwereyns, die zich eveneens op hun geheel eigen wijze uitspreken over cultureel-maatschappelijke kwesties. De romanschrijver Van Heemstra past bij een grote groep schrijvers die zich min of meer verdiepen in hun familiegeschiedenis die ze tegen de achtergrond van een cultureel, politiek-maatschappelijk geladen tijdgewricht plaatsen. Recentelijk is dat onder meer gedaan door Arnon Grunberg, Lize Spit, Griet Op de Beek, Adriaan van Dis, Charlotte Mutsaers en Tom Lanoye. De familiegeschiedenis in samenhang met de politiek-maatschappelijke context waarin de gebeurtenissen zich afspeelen, biedt een herkenbare leefwereld die een groot publiek aanspreekt.

Wat het theaterwerk betreft, beweegt Van Heemstra zich op het terrein van het geëngageerde, experimentele theater dat in theaters als De Brakke Grond, Veem en Frascati wordt opgevoerd: sober decor, klein aantal spelers, lang niet

altijd professionals, met een hoofdaccent op de maatschappijkritische dialoog en zo dicht mogelijk op het onderwerp zitten door direct belanghebbenden te betrekken in de voorstelling. Haar werkzaamheid bij Frascati en het RO Theater faciliteert die ontwikkeling.

{Kritiek} Haar theaterstukken, romans en poëzie worden overwegend als prikkelend, uitdagend en verrassend getypeerd. Zo typeert Karolien Knols de voorstelling *Zohre, een Afghaans-Nederlandse soap*, als persoonlijk, geëngageerd, journalistiek, vol zelfspot en zichzelf en haar bedoelingen niet sparend. Joost de Vries laat in zijn bespreking van de roman *En we noemen hem* zien hoezeer Van Heemstra probeert op een uitdagende manier de aanslag door haar ‘bommenneef’ op een vermeende NSB’er op te helderen. Ze doet dat door het in de context van zijn tijd en leven te plaatsen om vervolgens te concluderen dat er in deze kwestie niet tot een morele eenduidigheid is te komen. Arie van den Berg prijst de verrassende onderwerpskeuze door het metafysisch perspectief van de eeuwigheid ter sprake te brengen, de zeggingskracht en de overtuigende dictie van haar poëzie in de bundel *Meer hoeft dan voet*.

{Publieke belangstelling} Over het geheel genomen verschijnen over haar werk korte besprekingen in diverse media. Ze weet daarnaast de publiciteit heel goed aan te wenden om aandacht te vragen voor haar denkbeelden. Door haar presentatie in de media weet ze zichzelf en haar werk, binnen en buiten haar teksten, goed te positioneren. Dit alles draagt bij tot een sterke posture. Ze drukt zich zowel in haar werk als in haar optreden in de media (bijvoorbeeld in haar columns) toegankelijk en verstaanbaar over complexe zaken uit. Haar theateroptredens trekken veel aandacht van een gemengd publiek en roepen overwegend positieve reacties op, omdat ze opzienbarende politiek-maatschappelijke kwesties aansnijdt en ze voor een sobere en afwijkende enscenering kiest. Theater maken en opvoeren is in haar ogen niet doen alsof, maar een transformatie. Dat wil voor haar zeggen: geëngageerd spreken met een innerlijke betrokkenheid. Ze vraagt daarnaast aandacht voor haar poëzie. Dat ze met haar optredens, interviews en publicaties niet geheel onopgemerkt blijft, blijkt onder meer uit een tweede druk van haar tweede poëziebundel *Meer hoeft dan voet* (2014) en de nominatie van haar tweede roman *En we noemen hem* (2017) in maart 2018 voor de Libris Literatuurprijs.

{Thematiek} In een interview wijst Van Heemstra erop dat ze in haar eerste bundel *Als Mozes had doorgevraagd* (2010) niet wilde inzoomen, maar uitzoomen. Ze vindt het aangenaam om in het ruimtevaartcentrum te Petten, waar deze bundel is ontstaan, naar de foto's van sterren en het heelal te kijken. Bij het schrijven van deze eerste bundel nam ze afstand tot de aarde en tot de wereld waarvan ze deel uitmaakt, en koos ze andere perspectieven. Ze leert daardoor zichzelf beter te relativieren en krijgt beter inzicht wat ze wil doen: schrijven en theater maken. De relativering van haar leven door het onmetelijke heelal maakt dat ze door het fenomeen van de tijd gefascineerd raakt. Haar schrijven lijkt daarmee een verzet te zijn tegen de vergankelijkheid. Ze is op zoek naar iets wat voorbij de tijd bestaat. Ze kan zich dan ook niet voorstellen dat wij de enige wezens in dit onmetelijke heelal zijn. In het bijzonder haar poëzie is daarom te lezen als zoektocht naar de plaats van de mens in de kosmos, naar wat er is op aarde, in de hemel en zich daartussen bevindt, vandaar haar interesse voor ruimtevaart.

{Kritiek} Volgens Erik Menkveld wil Van Heemstra in deze eerste bundel uiteindelijk reiken naar het onzegbare en naar de onkenbare dingen, zoals blijkt uit het laatste gedicht over de achtste-eeuwse mystica en soefi-heilige Rabi'a van Basra, waarin ze de heilige op zoek laat gaan naar een goddelijke openbaring. Jurre van den Berg kan de religieus geïnspireerde gedichten uit de laatste afdeling 'Drie stamvaders en één – moeder' moeilijk peilen, gelet op het zwierig jeugdsentiment en het openlijk uitgestort liefdesverdriet uit de eerdere afdelingen. De meeste critici zijn overwegend positief over inhoud, vorm en taalgebruik van deze bundel. Ze vinden de gedichten geestig, ontroerend en ontwapenend. Van Heemstra toont compassie en durft te zeggen waar het in de wereld op staat. Haar kracht zit hem volgens Jurre van den Berg overigens meer in de uitwerking van haar ideeën dan in haar nogal eens slordige verwoording, waardoor de ideeën aan kracht inboeten. Van den Berg vindt dat haar gedichten bondige en trefzekere scherpte en overtuigende beeldvorming en formulering missen.

{Thematiek / Kritiek} De verhouding tussen de nietigheid van de mens, zijn oorsprong en de kosmos zijn de belangrijkste thema's in de tweede bundel *Meer hoef dan voet*. Daarbinnen verkent Van Heemstra haar positie en identi-

teit als mens, als dichter en als burger in deze samenleving. Haar denken over religie vormt ook in deze bundel een belangrijk inhoudelijk onderdeel. Omdat er een heelal is, vindt ze het interessant dat religies daarbinnen grip proberen te krijgen op de oorsprong en het bestaan van een god. Luuk Gruwez stelt dat Van Heemstra in deze tweede bundel een antwoord zoekt op de vraag hoe de mens zich verhoudt tot het dierlijke en het goddelijke. Ook Nels Fahner ziet dit zoeken naar de oorsprong als belangrijk thema. Haar poëzie heeft volgens hem een mystieke inslag. Sepers meent eveneens dat haar gedichten naar het hogere reiken in het besef dat dat onbereikbaar is. Vanuit zijn meer godsdienstige achtergrond geeft Rien van den Berg aandacht aan de meer metafysische gedichten over God. Hoewel Van Heemstra niet meer in wonderen gelooft, spoort ze volgens hem ons aan om te proberen te blijven spelen. Arie van den Berg meent dat ze zich zo nu en dan te veel verliest in filosofisch gemijmer, en dat beschouwt hij als gif voor de poëzie. Hoewel hij haar toon relativerend en geestig vindt, is haar alledaagse verbazing over eeuwigheid weer verfrissend nieuw te noemen. Huub Beurskens stelt vast dat ze ondanks haar hang naar metafysische werelden blijft vasthouden aan het existentialistische uitgangspunt dat de mens alleen de mens heeft. Janita Monna prijst haar open blik op de hemel. Ze vindt dat Van Heemstra aangenaam concreet dicht, maar ze meent wel dat Van Heemstra het vooral moet hebben van ideeën. Daarom meent Monna dat ze misschien toch meer een theatermaker dan een dichter is. Nels Fahner, Kiki Coumans en Henry Sepers onderschrijven haar originele manier van kijken en de lichtvoetige manier van schrijven waarop zij over gewichtige onderwerpen, als God, oorsprong en kosmos schrijft. Beurskens waardeert bovenal haar zinnige denkbewegingen, fraaie en adequate formuleringen, met verrassende aanleidingen, persoonlijk en toch nergens particulier.

{Stijl} Het anekdotische begin krijgt in veel gevallen in de poëzie van Van Heemstra een soms onverwachte, licht absurdistische wending die in metaforen langs associatieve weg tot stand komen. Ze toont zich in haar rijke fantasie taalvaardig in het gebruik van veel beelden en woorden die tot haar beschikking komen. Diverse gedichten zien eruit als bondige, opsommende proza-achtige teksten, zoals de gedichten ‘Slaapdagboek’ en ‘Buurvrouw’ uit de bundel *Meer hoef dan voet*. Haar poëzie kenmerkt zich door een persoonlijke en geestige toon, de zintuiglijkheid van haar beelden en haar zin voor avontuur.

Daarin is ze niet op zichzelf gericht.

{Techniek} In haar poëzie hanteert Van Heemstra de vrije versvorm. Ze kiest voor een uiteenlopende vormgeving in strofe- en regelengte, versvorm en bladspiegel. In de meeste gedichten zijn de melodie en het ritme afgestemd op voordracht. Dikwijls staat in een gedicht een voorval uit het dagelijks leven centraal, een observatie, een opvatting, een absurde gedachte, een bericht uit de media of een dagdroomscène. Vervolgens spreekt ze zich daarover associërend uit. Soms zijn de gedichten kort, maar even zo vaak opteert ze voor lange, bijna theatrale dialogische teksten om situaties uit te beelden, zoals ‘Kerst op fazant’ uit haar eerste bundel *Als Mozes had doorggevraagd* of ‘Bloed, slaap, liefde 1-3’ en ‘Beste Marsbewoner’ uit haar tweede bundel *Meer hoeft dan voet* (2017).

{Intertekstualiteit} Van Heemstra verwijst in haar poëzie naar de denkbeelden en opvattingen uit het Oude en Nieuwe Testament. De namen van Albert Camus, Idi Amin, Albert Schweitzer, Albert Einstein en Jan van het Kruis worden terloops genoemd en zijn ingebed. Het titelloze gedicht ‘volg zegt de monnik in het landschap van je ziel / hoe adem zich opent’ uit haar tweede bundel bevat een verwijzing naar een brief aan Jan van het Kruis in zijn smerige cel: ‘de nacht zal lichten als de dag’. De godsdienstwetenschapper is nooit ver weg in Van Heemstra’s zoektocht naar eigen identiteit en solidariteit met het leven en lijden van andere wereldburgers. Voor haar poëzie ging ze voor haar opvattingen over de betekenis van taal onder meer te rade bij de taalfilosoof Ludwig Wittgenstein, die de taal als het huis van de ziel ziet.

{Ontwikkeling} Van Heemstra’s relativering van het aardse leven door zich te plaatsen in het perspectief van de kosmos verraadt in haar poëzie een hang naar het metafysische. Van Heemstra’s achtergrond als godsdienstwetenschapper wekt haar fascinatie voor het verschijnsel dat religies proberen greep te krijgen op waar we vandaan komen, waarom we op aarde zijn en waar onze toekomst ligt. Tot dusver is die onderstroom bij al de alledaagsheden in haar gedichten leidend geweest. Ze wenst verder te reiken dan wat ze in zichzelf vindt en wie ze zelf meent te zijn. Uiteindelijk is het kerngegeven van deze bundel haar worsteling met de tijd en de vergankelijkheid om op zoek te gaan in de alledaagse werkelijkheid naar een identiteit die echter altijd in beweging en ontwikkeling is.

{Thematiek} In haar eerste roman *De laatste Aedema* (2012) toont Van Heemstra het leven van de jonge en ondernemende Loina als laatste vrouwelijke telg uit een oudadellijk geslacht. Loina staat voor de gewetensvolle opdracht hoe zij als vrouw haar adellijke geschiedenis op een geheel nieuwe wijze in het huidige tijdsgewricht invulling kan gaan geven. Tegen de thematische achtergrond van adellijke mensen en de dingen die voorbijgaan, opent Van Heemstra het zicht op de ontwikkeling van een toekomstige identiteit van een jonge vrouw die in een individualistisch tijdperk leeft waarin de collectivistische traditie van de adel niet hoog meer staat aangeschreven. Op deze wijze vloeien verleden, heden en toekomst in het leven van Loina organiek ineen.

Het overlijden van de grootvader is het beslissende moment waarop zij beseft dat de tijd voorbijgaat, maar bovenal dat een oudadellijk geslacht in hem eindigt. De zilveren lepel met inscriptie 'Loina, barones Van Heemstra', herinnert aan haar adellijke plicht. Ze realiseert zich dat de tijd van onbezorgdheid voorbij is. Dat gevoel overvalt haar op het moment dat ze nog volop meedoet aan het studentenleven. Met het overlijden van haar grootvader verliest ze een belangrijke steun en toeverlaat. Loina raakt erdoor in crisis.

Op het dieptepunt van haar depressie heeft ze het gevoel 'alsof ik mijn leven al eens had geleefd en het nu voor spek en bonen overdeed'. Ze komt er na zijn dood pas achter dat niet zij maar grootvader haar nodig had. Zij vertegenwoordigt in zijn ogen de toekomst van het geslacht Van Heemstra. In haar zou de traditie moeten worden voortgezet, maar wel op een andere wijze dan voordien gewoon was. Na zijn overlijden probeert ze te achterhalen in hoeverre het mogelijk is 'een zinvol bestaan te leiden'. Daarmee ervaart ze dat de dood van haar grootvader een kantelpunt in haar leven is. Het dwingt haar zich te bezinnen op haar leven. Haar poging om langs de vrouwelijke lijn de erfopvolging te mogen doorzetten wordt door de Hoge Raad van Adel afgewezen. Ze voelt zich nu genooddaakt buiten het beschermende kader van de adel in de huidige individualistische samenleving zin aan haar leven te geven.

Wat moet ik met al het familiebezit? Hoe staat het met het familiearchief? Wat betekent het om van adel te zijn in deze tijd? Wat is mijn identiteit? Hoe nu verder te leven? Met deze vragen is deze roman niet alleen een roman over de

geschiedenis van een adellijke familie aan het einde van haar bloei, maar bovenal een roman over een jonge vrouw die haar identiteit wil ontdekken en tot ontwikkeling wil brengen. Daarbij beroept ze zich niet op de adellijke privileges voor zover ze nog werkzaam zijn, maar put ze bovenal uit innerlijke krachten die haar in verbinding brengen met haar ware zelf. Ze wil voorbij het gevoel komen dat ze uitsterft: 'Ik wil begrijpen hoe het allemaal zit' en 'Ik wil afscheid nemen van het verhaal van onze geschiedenis. [...] We zullen er [als adel] toch een keer aan moeten geloven.'

Terwijl Loina zich bedrukt weet door de gedachte dat de adel op zijn einde loopt, is haar vriend Konstant met zijn groep Jonge Adel Verenigt U (Javu) erop uit tegen beter weten in op traditionele wijze de adel te revitaliseren. Hij wil Loina graag meenemen naar een bijeenkomst van jonge Europese adel te Riga. Konstant heeft kritiek op Loina's impasse. Hoewel Loina nog bezig is met haar studie, domineert bij haar de behoefte om het familiearchief in Friesland te ordenen. Die behoefte wordt alsmaar sterker. De familieboerderij in het noordoosten van Friesland is een belangrijke plaats van handeling. Ze brengt daarnaast veel tijd door met haar oudoom Samson, de zoon van de grootmoeder van Loina's moeder. Ze spreekt meestal met hem af in Hotel New York te Rotterdam. Deze oud-advocaat die het leven niet goed aankan, spreekt met de nodige scepsis over de huidige maatschappelijke ontwikkelingen. Hij verfoeit de normloosheid en grenzeloosheid: 'Zonder grenzen knalt alles en iedereen in volle vaart tegen elkaar aan.' Samson meent dat het geslacht Aedema niet bestand is tegen de nieuwe wereld. Door de adel te laten uitsterven, zo meent hij, vernietigen we eeuwenoud menselijk kapitaal.

Intussen begint Loina steeds meer moeite te krijgen met de melancholieke kijk van Samson op de toekomst. Zij meent dat 'er [...] [vast] nog [wel] een toekomst [moet] zijn voor de Aedema's'. Ze wenst niet mee te gaan in zijn voorstelling van zaken: 'Wij zijn die oude eik op het dorpsplein, [...] waar geen waarde aan wordt gehecht totdat hij wordt omgehakt. Dan is plotseling het plein zijn karakter kwijt. Dan beginnen de mensen plotseling iets te missen. Te laat.' Hij vreest dat er op den duur te weinig mensen zullen zijn die een bijdrage aan het algemeen nut zullen leveren en tot een voorbeeld voor anderen zullen dienen. Dat is wat de adel van oudsher voorstond.

Loina's ordening van het familiearchief leidt onder meer tot de vaststelling dat het graf van haar overgrootmoeder Loina ontbreekt. Dat levert Loina een antwoord op haar vraag naar de zin van het bestaan. Zij probeert de geschiedenis van deze overgrootmoeder te achterhalen. De oude Loina blijkt halverwege de jaren dertig naar India te zijn vertrokken en is later weer teruggekeerd naar Nederland, waar ze onder de inspiratie van spiritueel leider Jiddu Krishnamurti (1895-1986) een ashram heeft gesticht. Briefwisselingen van en met vriendinnen van de oude Loina, vóór en na de Tweede Wereldoorlog, geven inzicht in haar beweegredenen. Voor de oude Loina is het een zoektocht geweest naar een waarheid die ze binnen haar adellijk milieu niet kon vinden. Ze kon 'niet gedijen in de Nederlandse middelmatigheid'. Het ging haar bij haar vertrek om 'een waarheid, een verre reis en een nieuwe samenleving'. Ze wilde ontdekken 'wat er bestaat buiten de voorbijgaande dingen'. Dat ze later terugkeert naar Nederland, is omdat 'die grote familie een illusie bleek te zijn'. Ze concludeert dat bloedverwantschap uiteindelijk het enige is wat overblijft.

De jonge Loina raakt gefascineerd door deze exodus en ontleent er richting aan, omdat ze zich ontheemd voelt door het vroege overlijden van haar ouders, het overlijden van haar grootvader en de bezorgdheid van haar vrienden over haar depressie. Haar vriend Konstant raakt geïrriteerd door haar fanatieke zoektocht naar het leven van haar overgrootmoeder, maar Loina houdt vast aan de gedachte van haar naamgenote: 'Een idee zelf stelt weinig voor, het gaat erom wat het idee doet gebeuren'.

Gaandeweg het onderzoek ontmoet Loina bij toeval in Rotterdam de Egyptische student Dawud, die hier geboren is. Hij roept bij haar een onbegrijpelijk vertrouwd gevoel op. Dawud gelooft niet meer in een toekomst van de traditionele adel. In een van de vele gesprekken van Loina met Dawud en Samson geeft haar oudoom precies aan wat onze samenleving gaat missen als de adel er uit is verdwenen: 'We missen een rem, [...]. Een rem die zorgt voor tijd en ruimte. Want dat is wat traditie is, een rem op de waan van de dag. Een herinnering aan het verleden die maakt dat je bezint eer je begint. Reflectie en afstand, dat is wat we zullen missen.'

Aan het einde van de roman blijkt Dawud de zoon van Samson en zijn vrouw

Sonja te zijn. Samson is jaren geleden van zijn vrouw gescheiden. Daarmee is Dawud een neef van Loina. De zoektocht heeft haar een inspiratiebron geboden hoe haar overgrootmoeder al twee generaties eerder als vrouw wist te ontsnappen aan het beklemmende patroon van het adellijk milieu. De jonge Loina ontleent kracht aan deze escapade, maar ze ontdekt ook opnieuw de betekenis van familie. Ze begrijpt nu beter waarom ze een emotionele verbondenheid met Dawud voelt. Ze ervaart deze individuele verbondenheid als een vorm van innerlijk adeldom die niet alleen op bloedverwantschap maar bovenal op zielsverwantschap berust. De jonge Loina vraagt zich voortdurend af wat de oude Loina ervan zou vinden. Deze identificatie is bepalend geweest voor het overwinnen van haar depressie en het opnieuw waarde toekennen aan haar leven zonder de last van het collectivistische patroon van het adeldom met al zijn tradities.

In deze eerste roman tracht de hoofdpersoon Loina haar identiteit te reconstrueren aan de hand van de zoektocht naar het leven en graf van haar overgrootmoeder die een tamelijk revolutionaire en eigenzinnige ontwikkeling in de periode vóór de Tweede Wereldoorlog heeft doorgemaakt. De herkenning van de onafhankelijke opstelling van deze overgrootmoeder ten opzichte van het voorgeslacht en de toentertijd heersende opvattingen maakt haar tot een rolmodel voor de jonge Loina. Familiegeschiedenis, de betekenis van traditie en de daarmee verbonden zoektocht naar eigen identiteit vormen de thematische samenhang van deze roman.

{Kritiek} Volgens Hans Steketee gaat deze eerste roman over de zelfverkozen ondergang van de Nederlandse adel. Van Heemstra wil blijkbaar zoeken naar een nieuwe weg om zichzelf als behorend tot de vroegere voorhoede van de maatschappij een nieuwe functie geven. Joost de Vries citeert in dat kader de passage waarin haar oom Samson, de kinderloze broer van haar vader, het vraagstuk betreft op de hedendaagse politiek-maatschappelijke situatie: de adel is als de oude eik op het dorpsplein, waar men geen waarde meer aan hecht. Pas als hij wordt omgehakt beseft men de waarde ervan. En dan is het te laat.

{Thematiek} Haar tweede roman *En we noemen hem* (2017) houdt het midden tussen een roman en een reportage. Van Heemstra laat hierin autobiografische gegevens een metamorfose ondergaan zonder de werkelijkheid ernstig geweld

aan te doen. Op enkele plaatsen heeft ze in haar verhaal de werkelijkheidsgetrouwheid moeten fictionaliseren. Hoewel ze zich ervan bewust is details niet volledig te hebben kunnen achterhalen, is ze bovenal niet bereid geweest 'de mythe zomaar op te geven'. In de roman beweegt de ik zich tussen een mythische en een anekdotische werkelijkheid. In die zin is de ik een grensganger tussen feit en fictie. Daar waar de feiten ontbreken is de behoefte bij Van Heemstra voelbaar om de fictie het werk te laten afmaken met het oog op een zo mogelijk in stand houden van de heldenstatus van haar oudoom tegenover haar toekomstige zoon. De kwestie rond de beweegredenen voor de aanslag, schuld en spijt over die daad zijn daarvan voorbeelden. Uiteindelijk blijft duister wat de exacte rol van haar oudoom Frans Julius van Heemstra in de aanslag is geweest.

Ook de positie van het belangrijkste slachtoffer de heer De Boer als vermeende NSB'er, Engelandvaarder en/of handlanger van de SS blijft behoren tot de categorie van de mogelijkheden, en niet tot die van de vaststaande feiten. Wie heeft indertijd de namen van de landverraders op dat briefje geschreven? Frans bediende zich vlak na de oorlog van een aantal handlangers. Wat heeft hem ertoe bewogen deze 'foute' vaderlanders op dit tijdstip, op deze plek om het leven te brengen? Hoe heeft Frans dat achteraf tegenover zichzelf kunnen rechtvaardigen? Is er bij hem sprake geweest van enig schuldbesef of spijt? Al deze vragen heeft Van Heemstra niet volledig tot klare feiten kunnen terugbrengen. Wat de hele roman door duidelijk wordt, is dat Van Heemstra de vurige wens koestert dat het samenstel van feiten haar voldoende materiaal in handen zou geven om tot de conclusie te kunnen komen dat Frans voluit een misdadiger of een oorlogsheld was. De gesprekken van de ik met Nelly, de tweede vrouw van Frans, Koosje, een dochter van een huishoudster, Juan Carlos, de Spanjaard die Frans in zijn laatste levensjaren heeft bijgestaan, laten momenten van aarzeling, tegenspraak, niet weten en zwijgen zien, waardoor de feiten niet ondubbelzinnig boven tafel komen.

Haar oudoom Frans was vijftientig jaar lang haar verzetsheld. 'Zoiets wis je niet zo gemakkelijk uit. Ik wilde de mythe afpellen tot het hart van de zaak, maar de mythe is een ui en heeft geen hart.' De ik gaat op zoek naar een verhaal dat in de familie de ronde doet. Het blijkt naïef te zijn te veronderstellen dat de waarheid van de aanslag tot in al zijn details te achterhalen is. Er blijkt

geen zwart of wit in deze levensgeschiedenis te bestaan. De twijfel van de ik groeit naarmate het onderzoek vordert, om de waarheid omtrent de aanslag op 5 december 1945 te Den Haag boven tafel te krijgen. Dat het verhaal voor de ik zo prangend blijft, heeft niet alleen te maken met de mythische proporties en kracht ervan, maar ook met de kostbare familiering die ze heeft gekregen van haar oudoom met de nadrukkelijke opdracht die mettertijd aan haar zoon als stamhouder van het oudadellijk geslacht Van Heemstra te geven. Frans had zelf geen zoon. Er rust daarom een grote druk op de zwangerschap van de ik die op het moment dat zij het onderzoek naar de ware toedracht start zevenentwintig weken zwanger is: 'Het is alsof de geschiedenis van bommenneef zich als een zeepok aan mij heeft vastgezogen.'

Er zit dus niet alleen een grote tijdsdruk op het oprakelen van een gebeurtenis uit het verleden, maar er gaat ook een tijdsdruk uit van de zwangerschap die te maken heeft met de toekomstige geboorte van een nieuwe telg uit een oudadellijk geslacht. In die zin is hier een gebeurtenis uit het verleden heel bepalend voor hoe de toekomst door de ik en haar kind zal worden beleefd. Ze heeft er in eerste instantie alle vertrouwen in dat ze de waarheid zal kunnen achterhalen: 'Het verhaal maakt zichzelf kloppend, zorgt dat het rijmt.' Kortom, haar aanvankelijke verwachting is dat met voldoende feiten voorhanden de fictionele werkelijkheid zichzelf aan geloofwaardigheid zal helpen.

De ik gaat op zoek naar de feiten rond de aanslag om zodoende de ware toedracht vele jaren na de oorlog te achterhalen. Ze raadpleegt daarvoor kranten en archieven, legt bezoeken af bij mensen die haar oom direct of indirect hebben gekend: ex-echtgenote, kinderen van ex-echtgenotes en van kindermeisjes, zijn Spaanse verzorger op het laatste van zijn leven. Het resultaat levert geen sluitend beeld over Frans en zijn aanslag op. Frans was aanjager achter de gebeurtenissen. De heer De Boer die er na de oorlog van verdacht werd in 1942 op Ockenburgh bij Den Haag Engelandvaarders te hebben verraden en voor de Duitsers in dat buitengebied vinken te hebben gevangen, is daarvoor na de oorlog door de rechter vrijgesproken. Wat Frans van Heemstra heeft bewogen tot de aanslag, is niet helder te krijgen vanuit de gesprekken met familieleden over de levens van de mensen op wie hij een aanslag pleegde. Tussen de regels door klinkt de suggestie op dat zijn innerlijke onrust over een gebrek aan een

strengere rechtsuitoefening na de oorlog daaraan wellicht debet is. In hoeverre zijn kinderloosheid en zijn mislukte relaties daaraan verder nog hebben bijgedragen laat zich moeilijk bewijzen. Wel wordt duidelijk dat zijn rigide rechtvaardigheidsgevoel voor een disbalans in zijn naoorlogs functioneren heeft gezorgd.

Naarmate haar onderzoek vordert, ondervindt de ik-figuur steeds meer hinder van haar zwangerschap. Ze wil hoe dan ook op tijd haar onderzoek afronden. Ze komt gaandeweg tot de ontluisterende conclusie dat haar oom vermoedelijk meer een misdadiger dan een verzetsheld is te noemen. Hij kreeg na drie jaar gevangenschap gratie van koningin Juliana. Vervolgens is hij ijlings naar Spanje vertrokken. De enige vraag die de ik nog op de lippen brandt, is of hij spijt van zijn daden heeft gehad. Hij bracht immers een jong meisje onschuldig om het leven. Frans heeft nooit spijt betuigd, sterker nog, hij vond dat hij aan de goede kant had gestaan en stond. De ik stelt zich hem voor in de rechtszaal en hoe hij de rechter aankeek: 'Overtuigd van de juistheid van zijn daad, niet onder de indruk van een onschuldige dode meer of minder omdat een enkel mensenleven niets betekent in het licht van de sterren en ene eigen morele wet.' Hij is in verbittering en woede gestorven. De ik komt tot de conclusie dat een oorlog eigenlijk nooit overgaat en blijft doorwerken in de hoofden en harten van mensen die het hebben meegemaakt.

De ik heeft in haar zoektocht net zoals Eise Eisinga in het planetarium te Franeker gezocht naar een ideale vereenvoudiging van iets onmetelijks. Zo'n aanslag is zo complex dat het zich niet gemakkelijk laat duiden met een simpele reducering van rechtvaardigheid of schuldvereffening. Een mens is een ingewikkeld netwerk, net zoals de groei van een kind in de buik van de moeder een ingewikkeld web van verbindingen is dat zich niet geheel laat doorgronden. De ik ervaart dat hoe dieper je graaft in een problematiek, hoe meer je in een chaos terechtkomt. Steeds meer wordt duidelijk dat de ik niet tot goed beoordelen meer in staat is. Aan het einde van de roman speelt de gedachte door het hoofd van de ik of er wel sprake kan zijn van eerlijkheid of dat er altijd enigszins sprake zal zijn van verbloemen aan beide zijden van de scheidslijn tussen werkelijkheid en fictie, waarheid en leugen.

Gedurende de zoektocht naar de ware toedracht staat de geloofwaardigheid van de familie op het spel naast de diepe wens dat de ik haar toekomstige zoon zou willen kunnen vernoemen naar een moreel onberispelijk adellijk familielid. Daarom hoopt de ik op een dag wanneer haar zoon thuis zal komen met de vraag ‘waarom er oorlog is en wie er goed en wie fout is’, dat ze hem dan zal kunnen zeggen dat hij ‘werd geboren met de blik omhoog, vlak voor het indalen een halve slag gedraaid, een sterrenkijker noemen we dat, en ik denk aan het houten raderwerk op de zolder in Franeker, het klein, overweldigende universum in die achterkamer, het citaat van Kant, de morele wet in mij en de sterrenhemel boven mij.’ De ik vertrouwt erop dat de morele wet zich in het binnenste van haar zoon zal spiegelen aan de overweldigende sterrenhemel. Het spijt haar echter oprecht dat de ik er helaas aan zal moeten toevoegen dat hij zal moeten leren ‘dat niemand de eindstreep bereikt met volledig schone handen’.

In de roman combineert Van Heemstra de reportage, de autobiografie en de roman. Ze geeft op enkele plaatsen in haar boek aan waar de werkelijkheid en de fictie in elkaar overlopen, zoals waar de ik bommenneef voor de rechter ziet verschijnen en overtuigd is van zijn morele wet, maar ook waar ze zich inbeeldt dat haar zoon haar zal bevragen over wie goed of fout waren in de oorlog. Ze raakt daar aan de grenzen van haar onderzoek en wat daarmee feitelijk bewijsbaar is. Daarom ondergaan de autobiografische elementen voortdurend enige kleuring en vervolmaking onder invloed van de fictie. De ik blijft lang hopen op een oudoom die moreel een aanvaardbaar pad heeft gelopen met het oog op het vernoemen van haar zoon. De dood van de vermeende NSB’er, de dood van haar oom en het ontvullende verhaal over de verzetsheld die een misdadiger lijkt te zijn, verdragen zich echter moeilijk met de schuldeloze geboorte van haar zoon die in een wereld met een grijs verleden terecht zal komen. Dat schept twee werelden in deze roman die zich moeilijk met elkaar laten rijmen. Het onderzoek laat zich enkel rechtvaardigen door de erfenis van de ring, de twijfel over het vernoemen en het feit dat de aanstaande geboorte druk zet op het afronden ervan.

{Stijl} In deze twee romans wisselt ze de anekdotiek af met korte filosofische reflecties over traditie, idealen en familieverhoudingen. Zo zijn de brieven in de eerste roman die de oude Loina aan haar vriendin schreef anekdotisch

van opzet. Ze geven informatie over haar leef- en werkomstandigheden, haar beweegredenen voor vertrek en mogelijke terugkeer. De gesprekken die Samson met Dawud en Loina voert over de tijdgeest zijn als filosofische reflecties op te vatten. In de tweede roman zijn de bezoeken van de zwangere ik aan het ziekenhuis anekdotisch van karakter. Haar gedachten over de beweegredenen van haar oom of wat zij haar toekomstige zoon zou kunnen vertellen over zijn oudoom op wie zij zo lang trots was geweest, zijn op te vatten als filosofische reflecties over wat voorbij de feiten gaat.

{Techniek} De ik-verteller van *En we noemen hem* raakt op het Airbnb-adres waar haar oom voor het laatst woonde, in gesprek met de buurman. In dat gesprek erkent ze zelf ook gelogen te hebben: 'Ik heb gerommeld met de chronologie van mijn zoektocht. Omdat het soms beter uitkwam om niet alles tegelijk te ontdekken. Ik heb mijn eigen vragen en antwoorden aan anderen toegeschreven, ik heb gedaan alsof je in de jaren dertig werd beboet voor snelheids-overtredingen, terwijl ik niet eens weet of er destijds een maximumsnelheid bestond maar het leek goed voor de karakterschets.' Met behulp van fictionele aanpassingen stelt ze dus zichzelf in staat ontbrekende feiten, gebeurtenissen, blinde vlekken in het autobiografische verhaal en onwaarschijnlijkheden ervan aan te vullen, opdat er een waarschijnlijkheid ontstaat die voor de lezer acceptabel is. Ze doet dat in het besef dat 'In talking about the past we lie with every breath we draw' naar een citaat van de Amerikaanse schrijver William Keepers Maxwell (1908-2000), ontleend aan zijn tweede roman *So Long, See You Tomorrow* (1979). Fictie en feit weet ze desalniettemin met elkaar te vervlechten.

{Thematiek} De ik-figuur van de roman, die de naam Marjolijn van Heemstra draagt, blijkt vooral op zoek te zijn naar een moreel kompas bij het geven van een naam. Ze denkt dat in haar familie een traditie te vinden is, maar het blijkt dat ze die zelf al doende zal moeten ontwikkelen. In deze tweede roman is een waarachtige houding tegenover een onopgehelderde gebeurtenis in het verleden wezenlijk van belang. Geef ik mijn zoon de naam van de man die wellicht een moord op zijn geweten heeft, maar wel tot mijn adellijke familie behoort en op voorhand mijn sympathie en steun dient te ontvangen? Of probeer ik moreel zo zuiver mogelijk de lijnen in de geschiedenis te trekken en accepteer ik dat mijn oom een terrorist is? Van Heemstra's omgang met een dramatische

gebeurtenis uit het verleden, haar familietraditie en haar zoeken naar een eigen identiteit in deze tijd vormen de thematische kern van deze roman.

{Intertekstualiteit} De duik in de familiegeschiedenis deed de schrijver al vrij snel tot de conclusie komen dat onze herinnering niet bepaald een betrouwbaar instrument is om het verleden te achterhalen. De feiten die ze na haar uitgebreide onderzoek boven tafel weet te halen, laten zien hoezeer de ik de familieverhalen in de loop der jaren de bekende feiten hebben vervormd. In het motto van de Amerikaanse schrijver William Keeper Maxwell (1908-2000) dat ze koos voor haar tweede roman, zag ze de ervaring van haar onderzoek bevestigd. Jann Ruyters wijst erop dat Van Heemstra net als Harry Mulisch in zijn roman *De Aanslag* (1982), Laurent Binet in zijn roman *HhhH* (2010) en Jan Brokken in zijn roman *De Vergelding* (2013) laat zien dat de morele grens van goed en kwaad niet scherp te trekken is.

{Techniek} De inhoudelijke opbouw van de eerste roman volgt op hoofdlijnen chronologisch de gebeurtenissen; in de tweede roman volgt ze de tijd vanuit het heden naar het verleden om zodoende vanuit het perspectief van deze tijd de door de jaren heen opgebouwde familiemythe over haar 'bommenneef' te kunnen ontrafelen. Ze komt er achter dat de herinneringsverfraaiing onuitwisbaar haar werk heeft gedaan. In beide romans hebben dramatische gebeurtenissen uit het verleden een beslissende invloed op de levens van de hoofdpersonen.

{Kritiek} Voor Joost de Vries is de naamgeving van het kind een kwestie van symbolische betekenis. Een naam duidt volgens hem een richting aan. Je groeit als mens naar een naam toe. De geschiedenis van de oom en het vernoemd worden van het kind naar deze oom raken elkaar niet, maar versterken elkaar wel in de vraag in hoeverre het verleden door echoot in de toekomst. De geschiedenis van de aanslag komt niet helemaal tot een verheldering. Het blijkt dat het leven vaak niet veel meer is dan een reeks van toevalligheden.

{Ontwikkeling} Aan *En we noemen hem* ging het theaterstuk *Bommenneef* (2016) vooraf. In hoeverre dit theaterstuk een voorbereiding vormt op de tweede roman of daarmee parallel is ontstaan, is niet helemaal duidelijk. Van Heemstra neemt in de tweede roman een kritische distantie in tot wat ze daarin tot voor

kort voor waar hield. In het proces van waarheidsvinding tracht Van Heemstra met name in deze roman als verteller/protagonist tegelijkertijd meer zicht te krijgen op haar eigen identiteit. Daarbij vindt ze religie een belangwekkend fenomeen dat haar kan helpen bij de zoektocht naar haar plaats in deze tijd en in deze onmetelijke kosmos. In deze drie prozateksten laat ze zien dat in de keuze voor politiek-maatschappelijk engagement haar (auto)biografie, de familiegeschiedenis, het vertrekpunt is om haar morele standpunt in de wereld te verkennen, haar identiteit te definiëren en haar spirituele verlangen gestalte te geven. In haar prozateksten wordt duidelijk dat Van Heemstra spiritueel en moreel is aangedreven om te onderzoeken wat ze in haar werkelijkheid zelf voor waar wenst aan te nemen.

{Kritiek} Voor Sonja de Jong is *Bommenneef* documentair theater waarin Van Heemstra ethische vragen aan het publiek voorlegt. De Jong vraagt zich af of deze aanslag is te rechtvaardigen. Waar ligt de grens tussen de verzetsheld en de terrorist? Het blijkt moeilijk te zijn om met grijstinten te leven. Geschiedenis blijkt telkens weer een optelsom van keuzes te zijn die onderworpen zijn aan toevalligheden. Het blijft voor Vincent Kouters een fascinerend moreel dilemma dat Van Heemstra hier op toneel tot leven brengt. Robert van Heuven heeft de indruk dat ze vanuit een diepe verantwoordelijkheid voor haar familie de waarheid boven tafel probeert te krijgen. Ze weet door middel van dit stuk de actualiteit van het fenomeen oorlog met al zijn morele dilemma's, toen en nu, weer levend voor ons neer te zetten. Van Heemstra meent dat oorlog een ijkpunt kan zijn voor ons moreel handelen. Het brengt Van Heemstra volgens Jan Barend van Barneveld bij de vraag wat een mens in zijn handelen drijft. Staat dat hem wel altijd helder voor de geest? Heeft een mens eigenlijk wel een wezenlijke kern? Het blijken vragen te zijn die zich volgens Van Heemstra moeilijk laten beantwoorden, zo blijkt uit haar theaterstuk.

{Ontwikkeling} Van Heemstra is zich vanaf haar middelbareschooltijd bewust geweest van haar adellijke voorgeslacht. Haar groeiend besef dat het vanuit haar traditie wenselijk wordt geacht waarden door te geven en die voor te leven, doet mede haar politiek-maatschappelijk bewustzijn groeien. Met haar eigenzinnig en doorzettend karakter blijkt ze ook in staat te zijn om dit bewustzijn van waardebefef in haar romans uit te dragen.

In dat kader past de verhalenbundel *Land van werk en honing* (2006) over Marokkaanse vrouwen en hun migratieproblematiek die niet alleen als een opmaat is te beschouwen tot de twee romans, maar ook een aanloop vormt tot eenakters als *Gary Davis* (2013) en *Zohre, een Afghaans Nederlandse soap* (2017) waarin ze eveneens de kwestie van migratie en wereldburgerschap als thematiek opvoert. Ze boort met deze verhalenbundel een bron aan waaraan haar politiek-maatschappelijk engagement reeds valt af te lezen.

{Visie op de wereld} In het interview ‘Wie bepaalt nou wat goed is?’ (*Humboldts ideaal*, 2017) beweert Van Heemstra dat ze niet is gaan schrijven of theater maken om de wereld te veranderen. Ze wil met haar voorstellingen het denken van mensen in beweging te brengen. Ze wil graag samen met het publiek hardop nadenken over belangrijke, actuele politiek-maatschappelijke kwesties. Zodoende opent ze een zoektocht, een poging om een antwoord te vinden op een of andere maatschappelijke vraag, die overigens meestal niet te beantwoorden is. Op de weg naar het antwoord valt er echter altijd wel iets te ontdekken waarmee het publiek verder kan.

Ze gaat studeren in de tijd (2000) dat Pim Fortuyn de politiek binnenkomt. Het ongekend politiek-maatschappelijk proces dat Fortuyn in gang zette, bevorderde de groei van haar engagement. Nooit heeft ze zich willen identificeren met het adellijk milieu waaruit ze afkomstig is. Ze vindt het leuk als ze mensen tegenkomt die ze niet meteen kan plaatsen. Ondertussen vraagt ze zich wel af in hoeverre ze vastzit in de denksfeer van de links-democratische kringen.

De maatschappelijke kring waaruit men voortkomt, acht ze niet per se determinerend. Ze betwijfelt of een mens wel zo’n autonoom centrum is als we in de regel denken te zijn. Het is onontkoombaar dat je door je levenservaring, je opvoeding, de maatschappij en het contact met andere mensen verandert. Ze citeert in dit verband graag de filosoof Judith Butler: ‘We’re undone by each other. And if we are not, we’re missing something.’

{Kunstopvatting} Haar kunstopvatting hangt nauw samen met de bovenstaande levensvisie. Van Heemstra meent eveneens in het eerder genoemde interview, dat met name poëzie, net als liturgie, taal nodig heeft die ruimte laat voor

het mysterie. Het gaat erom dat er een spanning tussen woorden ontstaat, dat er zich in haar poëzie en proza een balans tussen de zinnen opbouwt. Ze dienen van de juiste lengte en het juiste gewicht te zijn om elk woord en elke wereld er in te laten zijn. Daarbij gaat het niet alleen om de inhoud, maar ook om de vorm. Ze wil haar teksten loszingen van het dagelijkse leven en haar licht daarover laten schijnen. Voor haar is het woord van Ludwig Wittgenstein geldig dat de taal het huis van de ziel is. Dichters zijn op zoek naar de vergeten ruimtes in dat huis. Ze heeft om die reden zich voorgenomen de grote begrippen als God, liefde en compassie te leren begrijpen. Ze probeert daarom een context te kiezen waarin ze ruimte in zichzelf kan creëren om zorgvuldig te formuleren, op zoek te gaan naar de spanning en ritme in de zinnen. Zo ontwikkelt ze een gevoel voor timing binnen de ruimte waarbinnen ze spreekt en schrijft. Zoals het voor de liturgie in een kerkdienst belangrijk is hoe het licht in de ruimte valt, hoe de spreker erbij staat en waar de luisteraars zitten, is het ook van belang bij een theatervoorstelling. In haar theaterstukken wil Van Heemstra zich verplaatsen in de ander.

{Thematiek} De rode draad in de elf eenakters die tot dusver zijn gecomponeerd en opgevoerd, is dat mensen met elkaar verweven zijn en dat ze de onderlinge verbondenheid niet mogen ontkennen of frustreren. Dat druist tegen het verantwoordelijkheids- en rechtvaardigheidsgevoel van Van Heemstra in. Het is duidelijk dat ze er in haar poëzie, proza en theaterstukken niet voor terugdeinst grote vragen aan de orde te stellen over wat identiteit en ten diepste solidariteit is, in hoeverre we wereldburgers zijn en we geleid worden door onze vooringenomenheden als het gaat om de vluchtelingenproblematiek, het racisme en het kindermisbruik. Ze schuwt het experiment niet en kiest voor eigenzinnigheid in de enscenering, onderwerpen en het gebruik van taal en beelden.

In haar theaterstukken waarvan voor zover nu bekend geen tekstversies zijn verschenen, raakt Van Heemstra aan wereldomspannende kwesties. Ze maakt in 2009, hetzelfde jaar waarin haar eerste poëziebundel *Als Mozes had doorggevraagd* uitkomt, één van haar eerste journalistieke theaterevenementen *Ondervlakke* (2009), samen met Roald van Oosten: een radioshow aan boord van het Greenpeaceschip Sirius waarin ze aandacht vraagt voor wat er zich onder de oppervlakte van het water, op de bodem van de zee aan vervuiling verzameld

heeft door toedoen van de mens. De plaats van opvoering, het onderwerp en de samenwerking met Greenpeace maakten dit tot een maatschappijkritisch project.

In het theaterstuk *Family '81* (2011) begint ze een zoektocht naar het grote verbindende verhaal van een generatie, in dit geval een jongen uit Libanon en uit India en een meisje uit Zuid-Afrika die op dezelfde dag geboren zijn. Haar drijfveer om dit stuk te maken was een citaat van de historicus Marc Bloch: 'Mensen zijn meer kinderen van hun tijd dan kinderen van hun ouders.' De voorbereiding tot deze voorstelling verliep via Skype, bezoeken en gesprekken ter plaatse. Uit deze theatervoorstelling spreekt de overtuiging dat de onderlinge verbondenheid tussen mensen de drijfveer moet zijn om samen te leven.

Bouta (2012) is de kritische biografie van een macho, de leider van de Surinaamse revolutie, Desi Bouterse. In dit theaterstuk zet Van Heemstra de landen Nederland en Suriname tegenover elkaar die tegen wil en dank met elkaar verbonden zijn. Het gaat in dit stuk over macht en onmacht, over bemoeienis en verantwoordelijkheid.

'Alles wat in de wereld bestaat, staat in de *Mahabharata*'. Dat is een bekend Indiaas spreekwoord. De *Mahabharata* is voor de hindoes een heilig epos vol wijsheden die voor alle tijden en plaatsen geldig zijn. Het epos bevat de wijsheid om onder conflictueuze omstandigheden in vrede te kunnen leven. Het theaterstuk *Mahabharata* (2012) van Van Heemstra is gebaseerd op de film van Peter Brooks interpretatie van het Indiaanse epos. Hij heeft een universeel verhaal gecreëerd met acteurs van verschillende continenten: een Afrikaan kan de vader zijn van een Europeaan, en het kind van een Indiase. Zo maakte hij het heldendicht tot een mythe over de verbondenheid van alle mensen op aarde. Van Heemstra zag die film op negenjarige leeftijd, evenals haar tegenspeler in haar stuk, Satchit Parunik. In haar eenakter gaat het om de vraag waarom mensen die vrede willen toch te midden van conflicten hebben te leven. Ze verbindt dat met hun eigen ervaringen met geweld en de vraag hoe dit te verklaren is. In de *Mahabharata* ligt voor haar een leidraad om met die paradox om te kunnen gaan.

In *Garry Davis, de droom van een wereldburger* (2013) confronteert Van Heemstra

de lezer ons met de consequenties van het heersende systeem waarin we met elkaar leven. Elk politiek-maatschappelijk systeem berust op gemaakte afspraken. Gary Davis stopt als musicalacteur zijn carrière nadat in de Tweede Wereldoorlog zijn broer is omgekomen. Als piloot zorgt hij ervoor dat vele Duitsers door zijn bommen omkomen. Die gruwelijke wetenschap brengt Davis in 1948 ertoe nooit meer mee te doen aan een voorstelling waar hij niet in gelooft. Hij richt nadien het World Court op. Hij levert zijn paspoort in en maakt een nieuw: een wereldpaspoort. Daarmee reist hij de hele wereld over, maar dat levert hem veel gedoe en discussie op. Met Albert Camus weet hij zijn standpunt over wereldburgerschap voor de Verenigde Naties uit te dragen.

In de voorbereidende gesprekken die Van Heemstra met de 91-jarige Davis voert, leert ze dat je de heersende opvattingen moet bevechten. Ze doet in haar gesprek met Davis veel informatie op voor haar voorstelling. Daarin bepleit ze in navolging van Davis het wereldburgerschap. Ze onderschrijft zijn opvatting dat iedereen het recht heeft om onbelemmerd te kunnen reizen. Het feit dat Nederland jaarlijks grote aantallen buitenlanders tot ongewenst vreemdeling verklaart op grond van bureaucratische overwegingen, is voor haar de aanleiding geweest om achter het verhaal van Davis aan te gaan. Het is haar indertijd gelukt met haar wereldpaspoort een abonnement voor haar mobiele telefoon los te krijgen, maar haar Libanese vriend Souad krijgt ze er niet mee naar Nederland. Ze confronteert ons in dit stuk met de consequenties van het systeem dat een natie als Nederland met wettige burgers en geldige documenten voert. We maken daar deel van uit en zijn er mede verantwoordelijk voor. Van Heemstra vindt met Gary Davis dat de wereld van iedereen is.

Bij de voorbereiding op de theatervoorstelling *Jeremia* (2014), die ze samen met collega Sadettin Kirmiziyüz maakt over de antifascistische demonstratie in Kedichem (1986) tegen een bijeenkomst van de Centrum Democraten van Hans Janmaat, blijkt de weduwe van Janmaat, Wil Schuurman die bij een demonstratie een been heeft verloren, verrassend sympathiek te zijn. Deze vrouw doorbreekt daarmee voor Van Heemstra het destijds gangbare beeld over goed en kwaad in het politieke landschap. Deze kanteling wordt in de voorstelling verwerkt. Niets is wat het lijkt. Van Heemstra houdt ons voor met een open blik naar mensen en omstandigheden te kijken.

{Stijl / Thematiek} Haar eenakters kenmerken zich door directe, scherpzinnige en heldere dialogen, die goed bij het alledaagse taalgebruik aansluiten. In de theatervoorstelling *Als ik de liefde heb* (2014) onderneemt Van Heemstra een pijnlijke zoektocht naar de liefde. De priester Remy Jacobs stuurt haar een brief waarin hij haar vraagt of ze een theaterstuk met hem wil maken over misbruik van kinderen door priesters. Hij heeft een jongetje misbruikt toen hij 45 jaar oud was.

Van Heemstra weet die vragen aan de priester te stellen die het publiek hem zou hebben willen stellen: hoe is het mogelijk dat je het voorval zo lang geheim hebt willen en kunnen houden? Hoezeer heeft gewetenswroeging je parten gespeeld in de jaren na het voorval? Hoe kan het zijn dat je nog deel wil en kan uitmaken als priester van de kerk die mede het geheim in stand heeft gehouden? Het is een zeer persoonlijke zoektocht geworden die eindigt met een pleidooi voor de liefde. Van Heemstra vindt het theater bij uitstek een plaats om dergelijke klemmende gewetensvragen aan de orde te stellen. Het is voor haar tevens een zoektocht naar de essentie van het theater geworden. Het theater is voor haar de plaats waar ze gewetensvol wil nadenken over morele kwesties. Zonder de illusie te hebben iets fundamenteels in de maatschappij te kunnen veranderen, wil ze het denken en handelen van mensen door haar theaterstukken proberen in beweging te brengen.

{Kritiek} In de beleving van Robbert van Heuven is de voorstelling een theatrale mis geworden. Beide spelers vertellen het verhaal ieder op hun eigen manier: Van Heemstra is scherp en meedogenloos in haar vraagstelling, de priester gematigd maar openhartig in zijn reacties. Zij is in de rol van acteur geneigd om de kerk aan de schandpaal te nagelen. Hij uit zich daarentegen gematigd. De encenering kent een semi-religieuze uitmonstering.

{Thematiek} De Hongaarse schrijver György Konrad heeft als Joods kind weten te ontsnappen aan de naziterreur. Na de oorlog heeft hij altijd, en nu nog steeds, gepleit voor de individuele vrijheid van mensen om te denken en te reizen waarheen zij willen. Daarom vertegenwoordigt hij vanwege zijn Joodse achtergrond een ultieme belichaming van de Europese geschiedenis. Tegen deze achtergrond plaatst Van Heemstra in haar theaterstuk *Writing Life*,

Writing Europe (2016) de afwerende houding van de Hongaarse regering en de terughoudendheid van Konrad tegenover de stroom vluchtelingen. Van Heemstra heeft hem ter voorbereiding op haar theaterstuk bezocht.

{Kritiek} Konrad houdt haar in hun kritische gesprek voor zich te realiseren wat we te verdedigen hebben: onze democratisch verworven vrijheid. Hij pleit voor een betere grensbewaking. Het openstellen van de grenzen is een idee van Europeanen die niet begrijpen wat er op het spel staat. Hij heeft er moeite mee mensen binnen te laten die geen papieren hebben. Het gevaar komt van binnenuit en van buitenaf. Het was en blijft moeilijk om daarin een rechtvaardig toelatingsbeleid te voeren. Gezonde achterdocht blijft wenselijk. Hij heeft er moeite mee dat de vluchtelingen zich hullen in de slachtofferrol. Zijn eigen geschiedenis van geweld en uitsluiting is voor hem een reden de grenzen te sluiten, maar dat is niet wat Van Heemstra meent. Zij onderschrijft de wens dat ieder mens de ideale plek in zijn leven wil terughalen. Voor Konrad is dat de tuin met de schommel voordat zijn ouders worden weggevoerd naar het vernietigingskamp. Deze herinnering is onderdeel van wie hij is. Iemand klopt op het raam, misschien is het God wel, zoals hij dat zich in zijn roman *Geluk* (2002) als Joods kind herinnert. Zijn levensmotto is: *to be a survivor is a virtue with shadows*. Wie overleeft, leeft nooit meer voor zichzelf, en dat gaat met het ervaren van schaduwen gepaard. Van Heemstra wilde in dit theaterstuk de denk- en gevoelsnuances van Konrad over dit moreel ingewikkelde vraagstuk onderzoeken.

{Thematiek} In 2017 maakte ze met de Afghaanse vluchteling Zohre Norouzi vanuit een ingehouden woede de theatervoorstelling *Zohre, een Afghaans-Nederlandse soap*. Het vormt het verslag van een inburgering van Zohre en parallel daaraan de ontwikkeling van een vriendschap tussen een Afghaanse en een Nederlandse vrouw die haar opvang verleent.

Zohre is een overlever. Een van de middelen daarbij is de Afghaanse soap *The Secret of this House*, die ze steeds opnieuw afspeelt op haar telefoon. Ondertussen groeit ze in de rol van oppasgast. Zo belanden Zohre en haar gastvrouw in hun eigen soap. De vrouwen blijven op toneel op gepaste afstand van elkaar. Ze staan welwillend tegenover elkaar, maar ook enigszins ongemakkelijk. Zohre

heeft het nodig dagelijks haar zorgen te delen. Ontspannenheid heeft ze nodig. Ze heeft behoefte aan medemenselijkheid en verbondenheid.

{Techniek} Deze journalistieke theaterproducties hebben allemaal een actuele politiek-maatschappelijke kwestie tot onderwerp. Van Heemstra kiest voor kleine toneelbezetting, meestal twee personages die met elkaar in dialoog gaan over een actueel vraagstuk dat nogal gevoelig ligt in het publieke debat. Meestal gaat ze in tegen de heersende opvattingen. Zo zet ze in het theaterstuk *Zohre, een Afghaans-Nederlandse soap* het migratie- en integratiedebat op scherp. Ze kiest voor een opzet waarin de allochtone Afghaanse Zohre een rol speelt naast de autochtone Van Heemstra. Op die manier brengt ze de problematiek niet alleen dicht bij het publiek, maar ook bij zichzelf als hulpverlener, tekstmaker en actrice.

{Kritiek} Van Heemstra presenteert vooral, volgens Sara van der Kooi, een pijnlijk menselijk verslag van onvermogen. De voorstelling is persoonlijk, geëngageerd en journalistiek van aard. Van Heemstra laat heel goed zien, aldus Karin Veraart, hoezeer de instroom van vluchtelingen wordt gefrustreerd door onze vooroordelen tegen wil en dank en door de gekmakende bureaucratie. Herien Wensink acht het een geestig en lyrisch duoverslag van een tragische actuele problematiek. De praktische aanleiding voor het opnemen in huis waren de geldproblemen van Zohre. Als je geen financiële buffer en netwerk hebt in Nederland en je niet in staat bent brieven te schrijven, heb je in Nederland een probleem. Bovendien blijkt het optreden van Zohre op toneel voor haar een handige taalcursus te zijn. De toneeltekst zit vol satire waarbij Van Heemstra zichzelf als hulpverlener niet spaart. Ze wil wel helpen maar geen *Gutmensch* zijn. Ze is in het stuk op zoek naar wat ze gemeenschappelijk met Zohre heeft, en ze probeert voorbij haar eigen westerse superioriteit te komen. Het wordt, aldus Joukje Akveld, duidelijk dat goede bedoelingen niet toereikend zijn. Jeroen van Wijhe vindt het een indrukwekkend pleidooi voor medemenselijkheid tegen het doolhof van bureaucratie en regelgeving in. Het is een belangwekkend pamflettheaterstuk zonder een *happy end*. Voor Van Heemstra is de kern van het stuk dat vluchtelingen er door de tijden altijd al zijn geweest, maar dat we ze ondanks alle bureaucratische overwegingen zonder terughoudendheid dienen op te vangen. *Noblesse oblige*.

{Thematiek} De eenakter over de gebroeders *Von Humboldt* (2017), gewijd aan Wilhelm von Humboldt, filosoof, rechtsgeleerde en taalwetenschapper, en zijn broer Alexander von Humboldt, visionair en avontuurlijk reiziger, schrijft Van Heemstra ter gelegenheid van 10 jaar Spui 25. De beide broers vinden dat kennis moet worden gedeeld en voor iedereen toegankelijk moet worden gemaakt. De weg naar nieuwe en grote ontdekkingen ligt volgens hen in het samenkomen van verschillende disciplines en het uitwisselen van kennis en een verscheidenheid aan opvattingen. De universiteit is in hun visie bij uitstek de plaats waar deze Bildung zal kunnen plaatsvinden. Uit dit verreikende ideaal spreekt hun opvatting over de gelijkwaardigheid van mensen. De wereld is van iedereen. Niemand heeft het recht andere mensen dat te onthouden.

{Intertekstualiteit} Uit het hindoeïstische, filosofische epos *Mahabharata*, de werken van C.S. Lewis en Teresa van Avila put Van Heemstra inspiratie voor haar eenakters. In het theaterstuk *Writing Life, Writing Europe* (2016), dat Van Heemstra wijdt aan de Joodse en Hongaarse schrijver György Konrad, probeert ze de vraag te beantwoorden wat de invloed van de Europese geschiedenis kan zijn op een mensenleven en in hoeverre dat bij Konrad doorwerkt in zijn politiek-maatschappelijke opvattingen. Aan de geëngageerde teksten van Van Heemstra valt meer het lief en leed van de wereld dan haar persoonlijk lot af te lezen.

{Ontwikkeling} Door haar studie godsdienstwetenschappen kwam bij Van Heemstra niet alleen het christendom in beeld, maar ook andere wereldreligies als het hindoeïsme en de islam. Haar eerste boek *Land van werk en honing* (2006) behandelt de positie van Marokkaanse vrouwen in Nederland. Daarmee begaf ze zich op het omstreden pad van de integratie en de immigratie. Vanaf dat moment is ze er niet voor teruggedeinsd om politiek-maatschappelijk gevoelige onderwerpen aan te snijden, zoals de kwestie-Bouterse, het wereldburgerchap, de gelijkwaardigheid van mensen of de ongelijke ontwikkelingskansen onder mensen. Deze politiek-maatschappelijke oriëntatie van Van Heemstra is er vanaf het begin van haar schrijverschap geweest, en heeft zich gaandeweg versterkt, verbreed en genuanceerd.

Het concept Bildung in de theaterstuk *Humboldt* (2017) gaat wat haar betreft over het totaal van al die invloeden die je tijdens het leven ondergaat en hoe je

daar kritisch mee omgaat. Dat vereist een levenshouding die de gehele samenleving waartoe je behoort, dient te dragen. Alleen in dat geval is er kans op dat het project zal slagen. Het verbreden van de horizon en het ontwikkelen van een onderzoekende geest zijn de idealen die Van Heemstra met de gebroeders Von Humboldt gemeen heeft. Voor haar is duidelijk dat deze idealen slechts voor een kleine groep bereikbaar zijn. De meerderheid van de bevolking dient volgens haar de weg van het verheffen, ontplooien en beschaven te gaan.

Ondertussen is het de vraag in hoeverre het mogelijk zal blijven in onze huidige multiculturele samenleving te kunnen nadenken over morele kernwaarden. Als ze haar mensbeeld zou moeten definiëren, komt ze uit bij dat van het humanisme. Tegen deze achtergrond heeft ze wel sympathie voor de holistische levenshouding van Von Humboldt. Als onderzoekend kunstenaar vindt ze de inspiratie voor het stuk over Von Humboldt in de levenshouding van haar vroegere Rotterdamse geschiedenisdocent Ronald Sørensen, die een tijdlang voorman van *Leefbaar Rotterdam* was en haar leerde over de grenzen van haar eigen wereld heen te kijken.

Als schrijver, dichter en theatermaker kent Van Heemstra tot nu toe een tweezijdige ontwikkeling: er is de sterke behoefte de wereld om zich heen in kaart te brengen, er bewegingen in op gang te brengen en het verschil te maken binnen de gemeenschap waarin ze is geplaatst, maar er is ook de beweging naar binnen toe, het zoeken naar een eigen identiteit tegen de achtergrond van haar adellijke traditie in de wereld van deze tijd. Het spanningsveld tussen de identiteit en de solidariteit, het individu en de gemeenschap laat daarom zichtbare sporen achter in haar werk. Ze laat dat zien in haar eenakters.

{Stijl} In haar proza, poëzie en theaterstukken beschouwt Van Heemstra het leven vanuit wisselende perspectieven, zonder dat ze zich in nietszeggende metaforiek of filosofische redeneringen verliest. Ze kan in haar werk in heldere, alledaagse bewoordingen over gewichtige onderwerpen te spreken. Ze kiest in haar gehele werk voor diverse taalregisters, taalvormen en vertelwijzen. Dat alles geeft haar een grote wendbaarheid in de presentatie en keuze van haar tekstmateriaal. Ze lijkt zichzelf telkens weer als schrijver te vernieuwen door een andere en directe wijze van uitdrukken, onder meer door uitspraken en

voorvallen uit het dagelijks leven tot uitgangspunt te kiezen voor haar teksten.

{Intertekstualiteit} Van Heemstra schaart zich in haar poëzie, proza en toneelteksten voornamelijk achter denkbeelden en opvattingen van auteurs van wie ze teksten heeft gelezen, die ze heeft ontmoet en persoonlijk kent. In de diverse bronnenvoorziening is haar actieradius wereldomspannend. Haar alles bepalende overtuiging dat het leven van ieder individu verweven dient te zijn met de levens van andere mensen om waarlijk mens te worden is een gedachte die ze onder meer aantroef in het werk van de filosoof Judith Butler.

{Traditie} Van Heemstra staat in een traditie van geëngageerde toneelauteurs, zoals generatiegenoten Naomi Velissariou, Sadettin Kirmiziyüz, en de oudere toneeltekstschrijvers Ton Vorstenbosch, Eric de Vroedt en Gerard-Jan Rijnders. In die zin heeft ze met haar theaterstukken de weg naar het publiek teruggevonden in een tijd dat de officiële theatergezelschappen moeilijk publiek vinden. Met haar romans is ze midden in een stroom van persoonlijke egodocumenten gestapt, maar met dit verschil dat zij er meer dan haar collega-schrijvers een maatschappijkritische context door heen weeft en om heen plaatst. Met haar poëzie durft ze spiritualiteit en religiositeit weer een plaats te geven in het dichterlijk landschap. Ze is in haar werk voortdurend op zoek naar urgentie voor haar schrijverschap. Ze blijkt daarvoor een gelukkige hand te hebben. De kleinschaligheid van toneelproducties, haar media-optreden, haar vaardige pen, haar engagement, kortom, haar presentie in het eigen werk en in de media wordt verstaan door het publiek van deze tijd.

3. Primaire bibliografie

- Marjolijn van Heemstra, *Land van werk en honing*. Met Hanina Ajarai. Amsterdam 2006, Bulaaq, R.
 - *Als Mozes had doorgevraagd*. Amsterdam 2009, Thomas Rap, GB.
 - *Ondervlakte*. 2009, T.
 - *Family '81*. 2011, T.
 - *Bouta! Biografie van een macho*. 2012, T.
 - *Mahabharata*. 2012, T.
 - *De laatste Aedema*. Amsterdam/Antwerpen 2012, De Bezige Bij, R.
 - *Gary Davis, de droom van een wereldburger*. 2013, T.
 - *Jeremia*. 2014, T.
 - *Als ik de liefde niet heb*. 2014, T.
 - *Meer hoeft dan voet*. Amsterdam/Antwerpen 2014, De Bezige Bij, GB.
 - *Writing life, Writing Europe*. Met György Konrad, 2016, T.
 - *Bommenneef*. 2016, T.
 - *Zohre, een Afghaans Nederlandse soap*. 2017, T.
 - *Kruistocht*. 2017, T.
 - *En we noemen hem*. Amsterdam 2017, Das Mag, R.
 - *Het groeit! Het leeft!*. Amsterdam 2017, Cossee, C.
 - *Reistijd, bedtijd, ijsijd*. Amsterdam 2020, Das Mag, GB.
 - *In lichtjaren heeft niemand haast. Een pleidooi voor meer ruimte in ons leven*. Amsterdam 2021, De Correspondent, Nf.
 - *Voyagers*. 2021, T.

4. Secundaire bibliografie

- Erik Menkveld, Het was de vorm van mijn warmte vanmorgen. In: *de Volkskrant*, 17-4-2010. (over *Als Mozes had doorgevraagd*)
- Jurre van den Berg, Noach in het golflslagbad. Op: www.tzum.info, 20-4-2010. (over *Als Mozes had doorgevraagd*).
- Rob Schouten, Veel te omhelzen. Warm debuut vol verlangen naar liefde. In: *Vrij Nederland*, 12-6-2010. (over *Als Mozes had doorgevraagd*)
- Pascal Cornet, Achter de maan. In: *Poëziekrant*, jrg. 35, nr. 1, januari-februari 2011, pp. 65-66. (over *Als Mozes had doorgevraagd*)

- Janita Monna, Een vet jaar voor poëziedebuten. In: *Trouw*, 11-6-2011. (over *Als Mozes had doorgevraagd*)
- Moos van den Broek, Het verhaal van en over iedereen. In: *Theaterkrant*, 12-1-2012. (over *Mahabharata*)
- Florentijn van Rootselaar, Praten kan je verlammen. In: *NRC Handelsblad*, 12-1-2012. (over *Mahabharata*)
- Hans Stekete, De adel is een verhaal waar je in en uit kunt stappen. In: *NRC Handelsblad* 22-9-2012. (interview over *De laatste Aedema*)
- Joost de Vries, Waar is het lijk? In: *De Groene Amsterdammer*, 26-9-2012. (over *De laatste Aedema*)
- Cilla Geurtsen, Normen en waarden. Op: www.tzum.info, 10-12-2012. (over *De laatste Aedema*)
- Jan-Willem Anker, Signalement: De laatste Aedema – Marjolijn van Heemstra. In: *deReactor*, 21-12-2012 (over *De laatste Aedema*)
- Herien Wensink, Fanatiek pacifist Van Heemstra weet toch te overtuigen. In: *NRC Handelsblad*, 28-12-2012. (over *Mahabharata*)
- Maria Vlaar, Adel verplicht. In: *De Standaard*, 25-1-2013. (over *De laatste Aedema*)
- Kester Freriks, Relas over identiteit en vrijheid. In: *NRC Handelsblad*, 10-5-2013. (over *Gary Davis*)
- Robbert van Heuven, Vrij leven zonder paspoort of grens. In: *Trouw*, 10-5-2013. (over *Gary Davis*)
- Esther Kleuver, Marjolijn van Heemstra gaat over de grenzen. In: *De Telegraaf*, 10-5-2013. (over *Gary Davis*)
- Dick van Teylingen, Weigeren iets anders te zijn dan mens. In: *Theaterkrant*, 10-5-2013. (over *Gary Davis*)
- Karin Veraart, Garry Davis. In: *de Volkskrant*, 10-5-2013. (over *Gary Davis*)
- Mirthe Smeets, Marjolijn van Heemstra geeft tijd de ruimte. In: *Meander Magazine*, 2-7-2013. (over *Als Mozes had doorgevraagd*)
- Els Van Steenberghe, Allemaal theater? In: *Knack*, 29-10-2013. (over *Gary Davis*)
- Herien Wensink, Verwarring, slimme associaties over antiracisten en reaguurders. In: *NRC Handelsblad*, 7-2-2014. (over *Jeremia*)
- Moos van den Broek, Theater dat de lucht klaart. In: *Theaterkrant*, 7-2-2014. (over *Jeremia*)
- Sara van der Kooi, Hollandse lichten I: Jeremia. In: *Trouw*, 10-2-2014. (over *Jeremia*)
- Margriet Prinssen, Radicaal genuanceerd. In: *De Gooi- en Eemlander*, 1-3-2014. (over *Jeremia*)
- Janita Monna, Open blik op de hemel. Marjolijn van Heemstra dicht aangenaam concreet. In: *Trouw*, 31-5-2014 (over *Meer hoof dan voet*)
- Arie van den Berg, Mijn afdruk is meer dan hoof dan voet. In: *NRC Handelsblad*, 6-6-2014. (over *Meer hoof dan voet*)
- Rien van den Berg, Heb ik iets gemist? Ja. In: *Nederlands Dagblad*, 6-6-2014. (over *Meer hoof dan voet*)
- Henry Sepers, Omgekeerde engelen. Op: www.tzum.info, 9-6-2014. (over *Meer hoof dan voet*)
- Peter Swanborn, Rijke bundel, maar minder trefzeker dan haar debuut. In: *de Volkskrant*, 21-6-2014. (over *Meer hoof dan voet*).
- Huub Beurskens, Dit tijdelijke midden. In: *deReactor*, 9-8-2014. (over *Meer hoof dan voet*)

- Roel Weerheijm, Verlangen naar veelvormigheid. Gesprek met Marjolijn van Heemstra. In: *Poëziekrant*, jrg. 38, nr. 4, juli-augustus 2014, pp. 62-65. (over *Meer hoeft dan voet*)
- Kiki Coumans, Een ondermaats pantoffeldier. In: *Awater*, najaar 2014, pp. 11-12 (over *Meer hoeft dan voet*)
- Wim Denolf, Marjolijn van Heemstra: acteur en theatermaker. In: *Knack*, 20-9-2014. (interview over *Als ik de liefde niet heb*)
- Luuk Gruwez, Tussen slak en god. In: *De Standaard*, 26-9-2014. (over *Meer hoeft dan voet*)
- Karin Veraart, Uit de taboesfeer. In: *NRC Handelsblad*, 26-9-2014. (interview over *Als ik de liefde niet heb*)
- Sander Janssens, Kerkschandaal grijpt meer en meer bij de keel. In: *Theaterkrant*, 28-9-2014. (over *Als ik de liefde niet heb*)
- Els Van Steenberghe, Theater: Voorbij het (kinder)misbruik. In: *Knack*, 28-9-2014. (over *Als ik de liefde niet heb*)
- Ron Rijghard, Misbruikte priester Remy houdt eredienst voor liefde. In: *NRC Handelsblad*, 29-9-2014. (over *Als ik de liefde niet heb*)
- Hein Janssen, Verbluffend taboe-theater. In: *de Volkskrant*, 2-10-2014. (over *Als ik de liefde niet heb*)
- Robbert van Heuven, Pijnlijke zoektocht naar liefde. In: *Trouw*, 3-10-2014. (over *Als ik de liefde niet heb*)
- Herien Wensink, Old spice, behaarde armen, pepermunt. In: *NRC Handelsblad*, 4-10-2014. (over *Als ik de liefde niet heb*)
- Eric Nederkoorn, Bisschop is onder de indruk. In: *Dagblad van het Noorden*, 9-10-2014. (over *Als ik de liefde niet heb*)
- Nels Fahner, Wij komen van nabij de zon. In: *Friesch Dagblad*, 11-11-2014. (over *Meer hoeft dan voet*)
- Robbert van Heuven, Twee families, dezelfde oorlog. In: *Trouw*, 9-2-2016. (interview)
- Hans Smit, Tussen verzet en terreur. In: *Het Parool*, 18-2-2016. (over *Bommenneef*)
- Sonja de Jong, Bommenneef. Over de smalle grens tussen verzet en terrorisme. In: *Noord-Hollands Dagblad*, 22-2-2016. (over *Bommenneef*)
- Joke Beeckmans, Verzetsheld blijkt lafaard. In: *NRC Handelsblad*, 23-2-2016. (over *Bommenneef*).
- Annette Embrechts, Goed beschouwd was deze oom een terrorist. In: *de Volkskrant*, 23-2-2016. (interview)
- Vincent Kouters, Haar verre oom was een verzetsheld, totdat hij ene bom verpakte als sinterklaascadeau bij een vermeende NSB'er liet bezorgen. In: *de Volkskrant*, 23-2-2016. (over *Bommenneef*).
- Marjolijn van Heemstra, De goede linkse ziel is snel gewonnen voor de verkeerde zaak. In: *Vrij Nederland*, 25-5-2016. (interview over *Writing Life, Writing Europe*)
- Piet Van Kampen, *Writing Life, Writing Europe* – Gyorgy Konrad & Marjolijn van Heemstra. In: *De Standaard*, 6-6-2016.
- Piet Van Kampen, Een bonk op de deur. In: *De Standaard*, 10-6-2016. (over *Writing Life, Writing Europe*)
- Herien Wensink, Een heel leuke taalcursus. In: *NRC Handelsblad*, 13-4-2017. (over *Zohre*)

- Sara van der Kool, Zohre, een Afghaans-Nederlandse soap is een pijnlijk menselijk verslag van onvermogen. In: *Trouw*, 23-4-2017. (over Zohre)
- Kester Freriks, Zohre: belangwekkend pamflettheater. In: *NRC Handelsblad*, 24-4-2017. (over Zohre)
- Karin Veraart, Vluchtelingenproblematiek wordt persoonlijk in Zohre. In: *de Volkskrant*, 24-4-2017. (over Zohre)
- Liliane Waanders, De waarheid onder ogen zien, en er dan een goed verhaal van maken. In: *Hanta.nl*, 27-4-2017. (over *En we noemen hem*)
- Karolien Knols, Noblesse oblige. In: *de Volkskrant*, 1-5-2017. (interview)
- Paola v.d. Velde, Verzetsheld blijkt toch moordenaar. In: *De Telegraaf*, 2-5-2017. (over *En we noemen hem*)
- Thomas de Veen, Bij ons is niets aan de hand. In: *NRC Handelsblad*, 4-5-2017. (over *En we noemen hem*)
- Sonja de Jong, Podium om discussie los te maken. In: *De Gooi- en Eemlander*, 5-5-2017. (over *En we noemen hem*)
- Joost de Vries, Echo van toeval. In: *De Groene Amsterdammer*, 16-5-2017. (over *En we noemen hem*)
- Jann Ruyters, Boefje doodt verrader. In: *Trouw*, 3-6-2017. (over *En we noemen hem*)
- Ans Debruijne, Bommetje. In: *Nieuwsblad*, 6-8-2017. (over *En we noemen hem*)
- Margreet Fogteloo, Wie bepaalt nou wat goed is? In: *De Groene Amsterdammer*, 7-9-2017. (over *Humboldt*)

8. OEK DE JONG



door Sander Bax

1. Biografie

Oebele Klaas Anne (Oek) de Jong werd geboren op 4 oktober 1952 in Breda. Tussen 1953 en 1960 woonde hij in Dokkum. Daarna verhuisde het gezin naar Goes, waar zijn vader, Klaas de Jong, CDA-politicus en tussen 1975 en 1981 staatssecretaris van Onderwijs en Wetenschappen in de kabinetten -Den Uyl en -Van Agt, rector werd van het plaatselijk lyceum – alwaar Oek zijn voorgezet onderwijs volgde. Na het behalen van zijn diploma gymnasium alfa verhuisde De Jong naar Amsterdam om eerst aan de VU daarna aan de UvA kunstgeschiedenis met bijvak Italiaans te studeren (een studie die hij niet afrondde).

De Jong publiceerde vanaf 1975 verhalen in *Hollands maandblad*. Voor zes van die verhalen – die in 1977 in zijn debuut *De hemelvaart van Massimo* gepubliceerd zouden worden – kreeg hij de Reina Prinsen Geerligsprijs toegekend, in die tijd de belangrijkste debutantenprijs. In 1980 werd De Jongs grote succesroman *Opwaaiende zomerjurken* bekroond met de F. Bordewijkprijs, in 1998 ontving hij

de Busken Huetprijs voor *Een man die in de toekomst springt*, in 2013 werd *Pier en Oceaan* bekroond met de F. Bordewijkprijs, De Zeeuwse Boekenprijs en de Gouden Boekenuil en in 2020 kreeg De Jong voor *Zwarte schuur* de Boekenbon Literatuurprijs. Hij werd driemaal genomineerd voor de Libris Literatuurprijs: met *Hokwerda's kind* in 2003, *Pier en oceaan* in 2013 en *Zwarte schuur* in 2020.

De Jong doceerde in de jaren tachtig *creative writing* aan de UvA en had onder andere Joost Zwagerman en Marcel Möring als leerlingen. In de tweede helft van de jaren tachtig werkte hij als vrijwilliger in de tuinderij van het antroposofisch Instituut voor Ontwikkelingsgestoorden in Schoorl. Hij was als gastschrijver verbonden aan de Universiteit Leiden (1993) en de Freie Universität Berlin (2000).

Van 1998 tot 2000 was De Jong redacteur van het literaire tijdschrift *De Revisor* en in 2010 was hij gastschrijver van het tijdschrift *Liter*. In de loop der jaren publiceerde hij essays en verhalen in *De Revisor*, *Hollands Maandblad*, *Tirade*, *De Gids*, *Begane grond*, *Z-magazine*, *De tweede ronde*, *Hollands Diep* en *Nexus* en in de dag- en weekbladen *Vrij Nederland*, *Het Parool*, *NRC Handelsblad*, *Trouw*, *De Groene Amsterdammer* en *Elseviers Weekblad*.

Verschillende vroege verhalen werden vertaald in het Engels, Duits en Spaans. *Opwaaiende zomerjurken* werd vertaald in het Zweeds en het Duits, *Cirkel in het gras* in het Zweeds, Fins, Deens, Noors, Roemeens en Duits. *Hokwerda's kind* werd vertaald in het Frans, Deens en Duits. *Zwarte schuur verscheen in het Italiaans*. Twee verhalen uit *De hemelvaart van Massimo* werden verfilmd: in 1983 verfilmde Casper Verbrugge 'De vogelmens' voor televisie en in 2002 deed Hubert Pouille hetzelfde met 'Rita Koelink'. De roman *Hokwerda's kind* werd in 2022 een speelfilm gemaakt door Boudewijn Koole.

Sinds 1992 heeft De Jong een relatie met Jeanne Niers. Ze wonen afwisselend in Amsterdam en in hun buitenhuis in de Franse Ardennen, alwaar De Jong een bouwkeet heeft waarin hij schrijft.

2. Kritische beschouwing

{Kunstopvatting} In zijn grote essay *Wat alleen de roman kan zeggen* (2013) formuleert Oek de Jong wat voor hem het specifiek ‘onvervangbare’ is van de literaire roman in de 21^e-eeuwse mediacultuur. Hoe kan de roman overleven in een tijdperk dat door digitalisering en globalisering zo radicaal aan het veranderen is? Werden kinderen voorheen opgevoed in een (humanistische) leescultuur waarin de roman een centrale rol speelde, nu worden ze grootgebracht met film, televisie en internet. De Jong zegt Philip Roth na dat niet de roman met uitsterven bedreigd is, maar dat de lezers ervan dreigen uit te sterven. De tijd van intensief en langzaam lezen, van de vanzelfsprekendheid van een ‘hoge cultuur’, de tijd van avant-garde en vernieuwingsdrang is voorbij. De literatuur is onderdeel geworden van de massamedia, schrijvers zijn mediafiguren geworden, die veel tijd en aandacht besteden aan de ‘marketing’ van hun nieuwe roman. Die nadruk op marketing wordt door De Jong negatief beoordeeld. Film biedt een visueel genot dat passief geconsumeerd kan worden (‘je hoeft er alleen maar naar te kijken’), stelt De Jong, en vervult onze behoefte aan verhalen én onze voyeuristische neigingen.

Film, media en (televisie)series hebben in de loop der tijd belangrijke functies van de roman overgenomen. De Jong schetst de geschiedenis van de roman als een geschiedenis van een zich tot steeds meer terreinen van het leven uitstrekkend realisme. Steeds meer onderwerpen bleken ‘toegestaan’ in de roman. James Joyce heeft in *Ulysses* die ontwikkeling voltooid door ook het meest alledaagse en banale te tonen. ‘In feite weerspiegelt de roman al gedurende een aantal eeuwen ons steeds scherper wordend bewustzijn van wie we zijn en van wat er zich in de wereld en in onszelf afspeelt.’ De roman vernieuwen betekent voor De Jong dan ook niet *de vorm* van de roman vernieuwen en ook niet het zoeken van aansluiting bij de actualiteit. De romancier moet op een andere manier op de actualiteit reageren dan journalisten en politici doen. ‘De romanschrijver moet zeggen wat nog niet is gezegd, hij moet zien door te dringen in werkelijkheden die nog niet zijn blootgelegd.’ Hijzelf richt zich daarbij op het intieme, op het zintuiglijke en op stijlbewustzijn. Een belangrijke vraag voor de hedendaagse romancier is hoe veel intimiteit er in een roman kan worden verwerkt.

‘Het grootste deel van ons leven bestaat uit ons alleen zijn met onszelf, het grootste deel van ons leven voltrekt zich in de kosmos van onze binnenwereld – dat alles hoort tot het intieme. [...] Tot de intimiteit behoort ook wat zich in ons leven met anderen voordoet: seks en erotiek, vriendschap en liefde. Ik geloof dat romanschrijvers vooral daar nog grote mogelijkheden hebben.’

De Jong stelt in zijn essay dat ‘het intieme’ datgene is wat alleen de roman in onze visuele mediacultuur kan zeggen. De literatuur laat het intieme zien dat zich aan het oog van de camera onttrekt.

‘Alles wat we in het dagelijks leven voor anderen verborgen houden, alles wat we voor onszelf verborgen houden, de manier waarop we de dingen zien en beleven, de gelaagdheid van gevoelens, ons plotselinge inzicht, onze momenten van extase – het is voor de camera onbereikbaar en door acteurs niet volledig uit te beelden.’

Dat is wat de roman bij uitstek doet: het verkennen van de innerlijke wereld. De Jong koppelt zijn pleidooi voor het intieme aan een pleidooi voor zintuiglijk proza. Het gaat hem om proza waarin de introspectieve passages verbonden worden met passages waarin de handelingen en waarnemingen van personages gedetailleerd beschreven worden. Naast intimiteit en zintuiglijkheid noemt De Jong ook het belang van de traditie en het bewustzijn van stijl. Voor een echte schrijver is stijl zoets als lichaamstaal: de manier waarop hij zich aan de wereld toont. In de handen van een goede schrijver biedt de roman ons de ‘meest omvattende blik op het menselijk leven’, want de roman kan ‘de kosmos van onze binnenwereld’ verkennen. In de drie grote romans die De Jong aan het begin van de 21^e eeuw publiceerde, *Hokwerda’s kind* (2002), *Pier en Oceaan* (2012) en *Zwarte schuur* (2019), kunnen we de in *Wat alleen de roman kan zeggen* verwoorde visie op de roman herkennen: de roman als de plaats waar intimiteit en zintuiglijkheid een diepe, innerlijke blik mogelijk maken.

{Ontwikkeling} Deze literatuuropvatting ontwikkelde De Jong toen hij tussen 1997 en 2002 werkte aan de roman die *Hokwerda’s kind* zou worden, zoals te lezen is in het dagboek *De wonderen van de heilbot* (2006). ‘Realisme’ is het

kernwoord van zijn poëtische denken in deze periode. Dat zien we terug in zijn fascinatie voor kruisgingen – en hoe men daarin het lijden probeert te verbeelden (met Grünewalds *Isenheimer altaar* in Colmar als meest ontroerende voorbeeld) en in de passages over de schilders die hem fascineren (Caspar David Friedrich, Johannes Vermeer, Max Beckmann). Hij vertelt over een gesprek dat hij voerde met literatuurwetenschapper en redacteur Anthony Mertens over ‘sociologisch’, ‘psychologisch’ en ‘mimetisch’ realisme. A.F.Th. van der Heijden en Thomas Rosenboom – twee Nederlandse collega’s over wie De Jong altijd met respect spreekt – doorbreken ieder op hun eigen wijze ‘de grenzen van het realisme’. ‘Misschien overstijgt ik het realisme alleen door de esthetiek van mijn compositie, dat wil zeggen: door de werkelijkheid in mijn roman om te zetten in een repertoire van vormen – zoals je in een tuin de natuurlijkheid van natuur overstijgt door de natuur te reduceren tot een aantal vormen – door mijn stilering van de werkelijkheid dus.’

{Ontwikkeling/Thematiek} Het dagboek *De wonderen van de heilbot* en de roman *Hokwerda’s kind* zijn onlosmakelijk met elkaar verbonden. Dat laat zien dat het essay voor De Jong een belangrijk genre is. In *Het glanzend zwart van de mosselen* (2020), een bundeling van de vele essays die hij tot dan toe schreef, vertelt De Jong dat hij in essays kan onderzoeken waarom bepaalde beelden hem zo treffen en wat ze hem kunnen vertellen over ‘wat er in anderen en mijzelf verborgen zit’.

‘Dieper doordringen in gebeurtenissen, kunstwerken en ideeën – dat is de belangrijkste reden waarom ik het schrijven van essays altijd interessant heb gevonden. Door te schrijven ontstaat er een nieuw inzicht, een inzicht dat je pratend of alleen maar denkend niet kunt bereiken. Al schrijvend daal je dieper af.’

Zijn essays (zijn ‘kleine expedities’) staan dan ook in nauw verband met zijn romans (de ‘grote expedities’) en hebben vaak een sterk verhalend karakter. Ook komen de thema’s die in de essays aangeraakt worden in de romans terug. Jaap Goedegebuure laat naar aanleiding van *Het glanzend zwart van de mosselen* zien dat de schilder Caravaggio voor het eerst voorbijkomt in het essay ‘Brief aan een jonge atlas’ uit 1983 om vervolgens een lange reis door het oeuvre te ma-

ken via de roman *Cirkel in het gras* (1985) en essays in de bundels *Een man die in de toekomst springt* (1997) en *Het visioen aan de binnenbaai* (2016) naar de roman *Zwarte schuur* (2019). De Jongs essays vertrekken vaak vanuit beelden, zoals ook het geval is in *De magie van het beeld* (2021) waarin een selectie uit De Jongs bijdragen aan het *Museumtijdschrift* is gebundeld. De Jong is gefascineerd door ‘sterke beelden’ die altijd geheimzinnig blijven en die daardoor de verbeelding in werking zetten (vandaar ‘de magie’) en zo de aanleiding kunnen vormen voor een diepgaande beschouwing over de afgebeelde figuur, het afbeelden zelf of het kijken. Vanuit de beelden in *De magie van het beeld* zijn ook lijnen te trekken naar scènes in De Jongs romans.

{Techniek/Thematiek} In *Zwarte schuur* vertelt De Jong in vijf delen het verhaal van Maris Coppoolse, een kunstenaar die aan het begin van de roman gefêteerd wordt met een grote overzichtstentoonstelling in het Stedelijk Museum in Amsterdam. Coppoolses huwelijk met Fran verloopt buitengewoon moeizaam en komt nog meer op scherp te staan als een journalist een belangrijke gebeurtenis uit Coppoolses jeugd onthult. Als jongen van veertien in Zeeland heeft Maris de dood van het meisje Matty veroorzaakt. Op een moment dat zij intiem met hem wilde worden, duwde hij haar van zich af, waarna ze van de hooizolder afstortte. Deze gebeurtenis heeft de jeugd van de jongen gekleurd. Zijn ouders verlieten Zuid-Beveland voor Rotterdam, Coppoolse heeft met zijn leven als kunstenaar geprobeerd het verleden zo veel mogelijk achter zich te laten (al zijn de sporen ervan in zijn oeuvre terug te zien, getuige de aanwezigheid van schilderij *Black barn* op de tentoonstelling). Vooral de relatie van Maris met Stan en Thijs, de twee kinderen van Fran, komt onder druk te staan omdat hij dit voor hen altijd had verzwegen.

De roman lijkt te willen laten zien hoe zeer een gebeurtenis uit het verleden doorwerkt in het latere leven. In het tweede en derde deel duikt De Jong immers het verleden van Coppoolse in. In het tweede deel zijn we getuige van het noodlottige incident, in het derde deel volgen we zijn *Werdegang* als beginnend kunstenaar, culminerend in een bezoek aan Colmar voor het werk van Grünewald en de breuk met Sigi, zijn eerste grote liefde die bang van hem wordt als hij zijn verleden opbiecht, en Ilse, een aan drugs verslaafde vrouw die net als Coppoolse van Zuid-Beveland komt en die ook weggevlucht is. De intense verwickelin-

gen met Ilse leiden tot het maken van de serie *After Grünewald*, waarna Maris naar New York vertrekt om daar uit te groeien tot succesvol kunstenaar. In het vierde deel bezoeken Maris en Fran het eiland La Gomera om te uit te zoeken of ze nog met elkaar verder kunnen. Ook daar weer ontmoet Maris een jonge vrouw uit Zeeland tot wie hij zich aangetrokken voelt. Dit keer is het Albertina, een vrouw waar Maris een beetje omheen draait in een periode waarin hij en Fran op een kruispunt in hun huwelijk staan. De Jong verrast de lezer in zekere zin door het huwelijk stand te laten houden en door Coppoolse de verleiding van Albertina (opnieuw in een schuur) te laten weerstaan. Aan het einde van de roman is de suggestie dat Coppoolse zijn preoccupatie met de jonggestorven Matty (van wie vooral Ilse en Albertina reïncarnaties waren) loslaat ten faveure van een keuze voor zijn echtgenote.

Met zijn aandacht voor de manier waarop het verleden het leven van de hoofdpersoon determineert, sluit De Jong aan bij de eerdergenoemde 20^e-eeuwse ontwikkeling waarbij de roman steeds dieper doordringt in de intimiteit. De Jong richt de schijnwerpers op een ingewikkeld huwelijk en hij laat op een heel intense manier zien hoe de twee echtelieden zich tot elkaar verhouden. De Jong wil met zijn roman naar eigen zeggen ‘in contact komen met de diepere lagen van wat zich in mensen afspeelt’.

Het kunstenaarschap is een belangrijk thema in de roman. In de roman creëert De Jong een kunstenaar met een compleet oeuvre, dat ook in sommige passages beschreven wordt. De Jong heeft Coppoolse naar eigen zeggen gecreëerd – ook na gesprekken met bevriende kunstenaars als Marc Mulders en zijn broer Ad de Jong – op basis van enkele door hem bewonderde kunstenaars zoals Francis Bacon, Willem de Kooning, Alberto Giacometti, Lucian Freud en Marlene Dumas. De roman laat de kunstenaar niet alleen zien als maker, maar ook als iemand die te maken krijgt met beroemdheid en media-aandacht. De roman behandelt ook over de val van een kunstenaar als *celebrity* als gevolg van een mediastorm.

In de roman zien we ook het klassieke thema van Eros en Thanatos. Maris wordt getekend door een zekere angst voor overgave, voor intimiteit, en die angst maakt hem gewelddadig, in ieder geval in zijn verhouding tot Matty en later ook tot Ilse. De in besprekingen veelvuldig aangehaalde scène waarin

Maris Albertina op zijn hand laat plassen, kan dan ook gezien worden als een sensueel (beschreven) moment waarop Maris zich overgeeft aan een mate van intimiteit, die over de grens gaat van wat als een taboe beschouwd zou kunnen worden. Die intimiteit zien we terug in de manier waarop Grünewald de lijdende Christus schildert, een lijden dat in de roman terugkeert bij de aan het leven lijdende Ilse die tegelijk ook een spiegelbeeld is van Maris' eigen lijden. Aan het einde van de roman wordt Maris geconfronteerd met 'de mismaaakte vrouw' Manuela die hij in La Gomera ontmoet en waarvan hij een groot doek maakt. Deze vrouw, die sinds haar jeugd gehandicapt is en dus ook een leven van lijden geleefd heeft, zegt hem: 'I was a normal child. I had a lot of pain, but I was a normal child.' Misschien dat zich hier het thema manifesteert dat De Jong zelf in zijn roman herkent: de ontwikkeling van het mededogen.

{Ontwikkeling} *Hokwerda's kind*, de roman die De Jong in 2002 publiceerde, lijkt op *Zwarte schuur* omdat ook in deze roman de mogelijkheden van iemand om zich los te maken van de bepalende factoren uit de jeugd centraal staan. In dat geval staat de complexe verhouding van hoofdpersonage Lin tot haar dominante vader Hokwerda centraal, een verhouding die zich in Lins leven steeds maar blijft herhalen. In deze roman koppelt De Jong die thematiek aan die van het water. De roman zet in met een indrukwekkende scène waarin vader Hokwerda zijn dochter Lin een aantal keren achter elkaar het water in slingert, waarna het meisje weer aan wal moet klimmen.

'Die avond wierp Hokwerda keer op keer zijn dochttertje over de rietkraag in de Ee. Hij pakte haar bij een pols en een enkel, tilde haar tengere lijfje op, zwaaide het heen en weer tot het voldoende vaart had en slingerde het weg over de rietpluimen. Ruggelings, met een half angstig, half verrukt gezicht, vloog het meisje het water tegemoet. Op het hoogste punt van haar vlucht leek ze een ondeelbaar ogenblik stil te hangen in de lucht, dan viel ze, met een kreet, verdween uit het zicht en plonsde in het water.'

Aan het einde van de proloog verdrinkt ze bijkans: ze zinkt weg in het water, tot haar vader haar uit het water haalt. 'Als een aapje klemde ze zich aan hem vast, haar benen om zijn middel geslagen. Boven het geluid van de stationair draaiende motor uit klonk het hoesten van het kind over het water.' In deze proloog

wordt het tragische lot van deze Lin al bezegeld: later in de roman zal ze op een schip in de Amsterdamse haven verkracht worden door een zwarte man en ten slotte vermoordt ze haar grote liefde Henri op diens woonboot. Het water heeft in deze roman – net als in de roman *De waterman* van Arthur van Schendel – een noodlottige functie.

{Thematiek} Het water speelt ook in *Pier en Oceaan* – de titel zegt het al – een cruciale rol, zowel het Friese merengebied als de Zeeuwse kust. Niet alleen is de romantitel geïnspireerd op de reeks schilderijen die Mondriaan in Domburg maakte en waarvoor de paalhoofden centraal stonden, ook zien we dat de hoofdpersoon van de roman, Abel Roorda, zich voortdurend naar het water wendt als hij radeloos is. Hij voelt zich het meest zichzelf wanneer hij zich in en rondom het water bevindt. In een roman waarin herhaaldelijk wordt nagedacht over twee personages die zichzelf verdronken hebben, hangt de dreiging van zelfmoord in de lucht. Maar noch Dina, noch Abel kiezen er uiteindelijk voor, hooguit flirten ze ermee. Beter kunnen deze risico's van Abel verbonden worden aan het vage religieuze gevoel dat hem in de natuur meer dan eens bekruipt: het opgaan in dat wat groter is dan hij, vult het gevoel van leegte waarmee hij worstelt.

Volgens literatuurwetenschapper Henk Hillenaar verwijst het woord 'oceaan' naar de in de roman sterk aanwezige moederbinding: het verlangen om in de moeder en in de ander op te gaan (en zodoende geluk te ervaren). De 'pier' staat dan voor het obstakel: het onvermogen van Abel om zich volledig over te geven aan de ander, aan de natuur, aan de ervaring. Het strand is dan de breuk tussen verlangen en vervulling van het verlangen. Hillenaar wijst er bovendien op dat in deze roman het metonymische principe domineert: de werkelijkheid wordt niet metaforisch gesublimeerd (Abel wil niet, zoals Edo Mesch in *Opwaaiende zomerjurken*, al zijn ervaringen in een systeem onderbrengen), maar de werkelijkheid wordt gedetailleerd geschilderd. Dat sluit aan bij de opmerking van Kees van der Kooi dat de 'nabijheidsmystiek' in deze roman domineert. Abel wil niet opgenomen worden in een hoger verband ('eenheidsmystiek'), maar hij leeft in het hier en nu, is sensitief, en veel bezig met klei, water, sloot en het lichamelijke. Nabijheidsmystiek betekent dat je in de dingen uit het gewone leven plots iets bijzonders ervaart waardoor je het gevoel hebt 'dat er meer is'. Zo

komen hier intimiteit en zintuiglijkheid, water en religiositeit als belangrijke thema's bij elkaar.

{Ontwikkeling / Relatie leven-werk} De roman die later *Hokwerda's kind* zal worden vindt zijn oorsprong in een krantenbericht dat De Jong las over een tienermeisje dat met haar vriend haar vader en stiefmoeder met bijlslagen om het leven brengt. In *Het wonder van de heilbot* (2005) kan de lezer volgen hoe schrijver De Jong de hoofdpersonen van zijn boek construeert: Lin, de vrouwelijke hoofdpersoon, en Henri, de gewelddadige man die op een booreiland werkt. Aanvankelijk is het verhaal erop gericht dat Henri Lin zal vermoorden. De ethische vraag die De Jong aan de orde wil stellen, is hoe het komt dat iemand zo maar, zonder strafblad, tot zo'n daad komt. Langzaam maar zeker groeit het in een daklozenkrant gepubliceerde verhaal 'Rubberen roos' uit tot een roman van 444 bladzijden. Opvallend is dat hij de indrukwekkende proloog waarin Lin door haar vader keer op keer de Ee in geslingerd wordt, pas laat in het proces schrijft. Ook besluit hij tegen het einde van het schrijfproces om niet de man de moordenaar te laten zijn, maar de vrouw (zoals in de anekdote waaraan de roman ontsprong). De Jong typeert zijn roman als 'de geschiedenis van een moord' en wijst de twee bewegingen van de roman aan: de poging om geen enkele verklaring voor of theorie te geven over de vraag waarom iemand tot moordenaar wordt, maar wel proberen 'om zo diep mogelijk door te dringen in de psychologie van deze zaak, om er zo veel mogelijk van te begrijpen.'

{Techniek / Thematiek} In vijf delen vertelt De Jong in *Hokwerda's kind* het verhaal van Lin Hokwerda en haar noodlottige liefde voor Henri Kist. De stugge en ongenaakbare Henri werkt op een booreiland in de Noordzee. Lin voelt weerstand en angst, maar wordt tegelijk sterk door hem aangetrokken. Direct bij hun eerste ontmoeting toont hij zich autoritair, bonkig en onverschillig. De seksuele affaire die zij beginnen is sensueel, intiem en fysiek, maar gaat altijd vergezeld van de dreiging van geweld. Dat geweld manifesteert zich het hevigst als Lin op een zekere dag in de Amsterdamse haven verkracht wordt door Senegalees Abdou, nadat Henri haar bewust met hem alleen heeft gelaten. Hoewel zij de indruk heeft dat hij er zelfs voor betaald heeft gekregen, keert ze toch naar hem terug. Als Lin uiteindelijk dan toch bij Henri weggaat, krijgt zij een relatie met Jelmer Halbertsma, die in alles

de tegenpool is van Henri: hij is zachtaardig en ze voelt zich bij hem zeer op haar gemak. Maar in dit geval gaat dat voortdurend gepaard met een gevoel van onrust en ontevredenheid. De spanningen in de relatie nemen langzaam maar zeker toe, onder meer omdat Lin steeds weer in contact komt met Henri en mensen uit zijn omgeving.

De derde man in Lins leven is vader Hokwerda. Dat hij – net als Henri – bedreigend voor haar is, blijkt uit de scène waarin hij op zijn sloperij een demonstratie geeft met een hijskraan. Hij laat een autowrak boven haar slingeren om het vervolgens vlak naast haar te laten neerkomen. ‘Ze voelde dat ze bevangen raakte door dat zwaaiende ding daarboven, dat ze verstarde. Ze zag het: hoe de kaken van de grijper zich schokkerig en toen met een ruk openden.’

Na dit bezoek komt de roman in een stroomversnelling: Lin krijgt opnieuw een relatie met Henri, verlaat Jelmer. Omdat ze zich door alle anderen verstoten voelt, eindigt ze met Henri op een woonboot aan een van de Friese meren. De roman culmineert erin dat zij en Henri een grote ruzie krijgen, nadat hij elders een nacht heeft doorgebracht. De complexe emotie van verslavend verlangen en diepe afkeer krijgt zijn ontlading in een gevecht dat ze met hem heeft waarbij ze hem bijna vermoordt. In het laatste hoofdstuk zien we hoe Jelmer in de krant leest dat Lin (‘ex-tafeltenniskampioene’) haar minnaar uiteindelijk toch heeft gedood. Ze heeft hem neergestoken, waarna hij twee dagen in huis was blijven liggen en zij drie weken had rondgezworven. Jelmer bezoekt haar in de gevangenis en denkt na over hoe dit allemaal heeft kunnen gebeuren.

‘Zat het in haar? Zijzelf was ervan overtuigd dat er een logica in de gebeurtenissen zat, dat niets zomaar gebeurde. Terzelfder tijd bestond ook het toeval. Er zat een logica in de gebeurtenissen, er was een oneindig ingewikkelde keten van oorzaak en gevolg, en er was toeval, de onvoorziene constellatie, die je nooit had kunnen voorspellen. Zo had ze het hem eens uitgelegd toen ze op bed lag te peinzen. Er was iets dat zich voltrok, buiten haar wil om, een lot dat zich verwerkelijkte. Langzaam werd zichtbaar wie ze was. Welke rol speelde daarin het toeval? Was het toevallig dat zij iemand had gedood?’

Hij vraagt zich af of ze in al die jaren langzaam in de fuik gezwommen was die Henri heette. Had hij misschien zelf beter zijn best moeten doen haar bij zich te houden?

{Kunstopvatting} De Jong laat ons Lin Hokwerda in alle intimiteit en zintuiglijkheid zien. Zij is niet alleen een personage dat veel over zichzelf nadenkt, ook door anderen wordt er veel over haar nagedacht. Met dit inzoomen op het krachtenveld van een kleine groep personages brengt De Jong de hiervoor besproken literaturopvatting over wat de roman ons kan laten zien in de praktijk. Dat blijkt ook uit de scènes die expliciet over seksualiteit gaan. Die seksualiteit bevindt zich voortdurend op de grens tussen intimiteit en gewelddadigheid. In een interview met Daniëlle Serdijn in *de Volkskrant* zegt hij daarover: ‘In dit boek wilde ik intimiteit laten zien, en daar zo diep mogelijk in doordringen, daarom had ik een flink aantal bedscènes nodig. Want in en om dat bed gebeurt gewoon veel. Het is echt een drijfveer geweest, een doel bij het schrijven van dit boek, om door te dringen in de intimiteit van mensen en te laten zien wat er werkelijk gebeurt, wat we nu werkelijk met elkaar doen, wat zich afspeelt in ons bewustzijn.’ *Hokwerda’s kind* is De Jongs poging om de roman te vernieuwen door nieuwe gebieden te verkennen (intimiteit, seksualiteit) en door in de roman een beeld van de eigen tijd te geven (het individualisme).

{Kritiek / Publieke belangstelling} Arjan Peters (*de Volkskrant*) en Jeroen Vullings (*Vrij Nederland*) waren kritisch over de roman. In *De Standaard* stelde Jeroen Overstijns daarentegen dat *Hokwerda’s kind* de roman is waarmee De Jong zijn belofte inlost. T. van Deel spreekt in *Trouw* over een ‘magistrale roman’, ‘een overrompelende roman’ en een ‘zintuiglijke roman van de eerste orde’. En aan het slot van een lange, waarderende bespreking schrijft Hans Goedkoop in *NRC Handelsblad*: ‘Oek de Jong was er heel lang niet. Maar hij is terug. Hij is er meer dan ooit.’

{Thematiek / Techniek} In zijn recensie – en in de bewerking daarvan die verscheen in het boek *Een verhaal dat het leven moet veranderen* – benadrukt Goedkoop hoe anders deze roman is dan De Jongs vorige werk: geen filosofische of rituele bespiegelingen, geen intellectualistische hoofdpersoon – alles lijkt ‘volmaakt eenvoudig’. Door zelf als auteur wat meer op de achtergrond te blijven,

zo stelt Goedkoop, maakt De Jong het raadsel van de roman des te groter. Weliswaar doet De Jong via Jelmer in het slothoofdstuk wat aan 'doe-het-zelf-psychologie', maar dat laat vooral zien hoe sleets die denkschema's zijn. De sleutel tot de roman is gelegen in de proloog, en de rust die Lin ervaart als ze bijna verdrinkt. Ze verliest daarin haar ratio, zet haar zintuigen aan en geeft zich over aan de ervaring er te zijn – een ervaring die toch weer in verband staat met mystiek. Maar dat alles zonder het er bovenop te leggen. In de roman leest Goedkoop een soort praktische mystiek. De Jong toont de lezer 'het hele weefwerk van vernietigende en scheppende krachten waarin de vernieuwende ervaringen die hij al zo lang zoekt in de praktijk van alledag tot stand komen.' De Jong pelt alle theorie en theologie van de mystiek af en komt uit bij een tijdloze 'sensibiliteit' waarvan hij het bestaan ook in de moderne tijd laat zien.

{Ontwikkeling} In 2012 publiceerde Oek de Jong de 800 pagina's grote roman *Pier en Oceaan*. De roman werd gepresenteerd als De Jongs 'magnum opus'. *Pier en oceaan* is een familiegeschiedenis waarin het verhaal van drie generaties wordt verteld.

Hoofdpersoon is Abel Roorda, geboren in 1952. We volgen de ontwikkeling van zijn leven tot aan zijn achttiende levensjaar. Abel wordt volwassen in de jaren vijftig en zestig en zijn leven wordt op allerlei manieren aangeraakt door de grote veranderingen die Nederland in die jaren doormaakte. Abel Roorda groeit op in Friesland en Zeeland, in een protestants-christelijk milieu. Het geloof der vaders doortrekt de families van zijn beide ouders. Vader Lieuwe Roorda is rector van een middelbare school in Goes en is de zoon van een meubelmaker uit een dorp in Friesland. Moeder Dina Houutuyn is afkomstig uit een welgestelde familie in Amsterdam-Zuid. Haar vader heeft een verzekeringsbedrijf en zet zich in de zomers in voor evangelisatiebijeenkomsten in het Vondelpark. Dina leert Lieuwe kennen als ze aan het eind van de Hongerwinter uit Amsterdam naar Friesland weet te ontsnappen. De roman beschrijft op gedetailleerde en pijnlijke manier de spanningen die er plaatsvinden in het jonge gezin en in de gezinnen van Abels vrienden.

{Thematiek} In de roman vertelt De Jong de geschiedenis van drie generaties Nederlanders en de ervaringen van hoofdpersoon Abel als kind, puber en ado-

lescent. In het vijfde deel van de roman zien we hoe Abel in verzet komt tegen zijn religieuze opvoeding. Abel besluit nog een keer op bezoek te gaan bij zijn grootouders in Friesland. In de ogen van zijn calvinistische grootvader is Abel een onvolwassen blaag die meent te moeten spotten met alles wat voor hem van waarde is. Abel op zijn beurt beschouwt met een mengeling van treurnis en spot de vergane glorie in het leven van zijn grootvader, ooit een fervent zeiler, nu de knorrige bestuurder van een motorboot. De spanning tussen deze twee mannen komt tot uiting in een indringend gesprek dat zij voeren over het geloof. Grootvader vraagt de jongen op de man af of hij nog in god gelooft. Als de jongen nee zegt, biecht hij op hoe hij zelf tot het geloof gekomen is. Voor de oude man is het een diepersoonlijke ontboezeming, maar de in zichzelf gekeerde Abel ziet dat niet en noemt het geloof een 'bewustzijnstoestand'. We lezen deze hoofdstukken afwisselend vanuit het perspectief van Abel en vanuit dat van grootvader. Beide perspectieven tonen ons de emotionele beweging tussen distantie en betrokkenheid, tussen afscheid, afkeer en liefde en weemoed, die zich afspeelt in het gemoed van twee familieerwanten die elkaar niet meer begrijpen.

Diezelfde dubbelheid herkennen we in de relatie tussen Abel en zijn ouders. Hoewel hij op allebei lijkt, is er steeds erg veel afstand tussen hen. Vader Lieuwe komt er het hele boek door nogal slecht vanaf. In Friesland en in Zeeland mengt hij zich enthousiast in de plaatselijke culturele elite, voor wie hij pianoconcerten regelt. Daarnaast schrijft hij recensies voor de krant en werkt hij zelfs even aan een novelle. De man gaat zo op in zijn ambities dat hij geen oog heeft voor zijn gezin. In de loop der jaren bemerkt hij dat ze allemaal tegen hem beginnen samen te spannen: naar vaders woord wordt nauwelijks meer geluisterd. Als Dina dan eindelijk zegt van hem te willen scheiden, maakt hij zich vooral druk over wat dat betekent voor zijn carrière en denkt hij weemoedig terug aan de paar vrouwen met wie hij bijna een liaison had gehad.

Het portret van moeder Dina Houத்துyn is complexer. Niet voor niets is zij de hoofdpersoon van het eerste deel van de roman (hoofdpersoon Abel is op dat moment als kind in de baarmoeder wel al aanwezig). De roman opent met een scène waarin de hospita van het huis waar Lieuwe en Dina wonen in Breda zich plots voor de jonge vrouw ontbloot. Dina reageert daarop als door een wesp ge-

stoken en ontvlucht het huis, neemt de trein en reist halsoverkop naar Amsterdam – de stad waar haar ouderlijk huis staat. Op die verwarrende dag denkt ze terug aan de vervelende, vernederende periode die het jonge stel heeft moeten ondergaan nadat ze over de zwangerschap hadden verteld, aan de inderhaast geregelde bruiloft en aan de avances die haar lesbische werkgeefster Elena haar gemaakt had in de tijd dat ze bij een kindertehuis werkte. Die ervaringen die voor haar als vernederingen aanvoelden, hebben van haar een erg gevoelige, naar binnen gekeerde vrouw gemaakt. Ze heeft erg veel moeite om zich seksueel te geven, om zich sociaal onder de mensen te begeven en om iets van haar leven te maken. Deze eigenschappen herkennen we ook terug in zoon Abel.

{Relatie leven / werk} Bij het schrijven van *Pier en Oceaan* baseerde De Jong zich op autobiografische ervaringen, net als dat het geval was met zijn beroemd geworden debuutroman *Opwaaiende zomerjurken* (1979). In een interview met Omroep Zeeland zegt De Jong dat een romanschrijver moet schrijven over plekken die hij door en door kent. Het leven op Zuid-Beveland en Walcheren, in Goes, Vlissingen en Domburg, heeft hij tien jaar lang in zich opgezogen. Hij heeft interviews gemaakt met zijn vader en moeder over hun leven. Dit deed hij lang voordat het plan voor *Pier en oceaan* ontstond. Maar het is duidelijk dat de personages van de ouders (Lieuwe en Dina) naar hen gemodelleerd zijn, zoals er voor elk personage een model in de werkelijkheid van Oek de Jongs jeugd is aan te wijzen. Maar dat maakt volgens De Jong niet dat dit een ‘autobiografische roman’ is. Tegen Elsbeth Etty zegt hij daarover: ‘Ik heb geprobeerd al het materiaal te transformeren tot een roman. Alles is echt gebeurd en het is allemaal verzonnen, zou je kunnen zeggen.’ De roman gaat dan ook over veel meer dan zijn eigen leven, maar over ‘het alledaagse leven in Nederland in de periode 1945-1970’.

{Kritiek} De term ‘magnum opus’ werd niet alleen ingezet bij de uitvoerige mediacampagne ter promotie van het boek, maar werd ook gebruikt door enthousiaste critici. Jaap Goedegebuure noemt de roman ‘de bekroning van De Jongs oeuvre’. In *Het Parool* roemt Arie Storm vooral de herkenbaarheid en de geloofwaardigheid van het boek: ‘Het is het Nederland van vroeger en nu. In *Pier en oceaan* komt dat Nederland verbluffend realistisch tot leven. Herkenbaar en vreemd tegelijk.’ In een uitvoerige recensie in *De Groene Amsterdammer*

noemt Joost de Vries de roman ‘een tombe van een roman, een elegie van het verdwenen provinciale familieleven van de jaren vijftig en zestig op achthonderd bladzijden.’ De jury van de Gouden Boekenuil ten slotte spreekt in het rapport over het winnende boek als ‘een meesterwerk dat alle zintuigen prikkelt, geschreven zoals een oude meester schildert’ en over ‘een roman fleuve van het zuiverste water’. Er waren ook tegengeluiden. In *Elseviers Weekblad* wordt gesproken over een ‘streekroman voor hogeropgeleiden’ die bezwijkt onder de ambitie van de auteur.

De reacties op De Jongs volgende roman *Zwarte schuur* (2019), bekroond met de Boekenbon Literatuurprijs 2020, waren unaniem positief. Het beeld van De Jong als schrijver van klassieke romans keert in de besprekingen steeds terug. Gé Vaartjes noemt de Jong in *de Volkskrant* ‘niet altijd een groot stilist’, maar wel ‘een begenadigde plastische verteller met inzicht in de menselijke psyche en oog voor sublieme details’ en hij voorspelt dat *Zwarte schuur* een klassieker zal worden. Koen Eykhout eindigt zijn bespreking in *De Limburger* met de woorden: ‘Wat een boek. Wat een rijkdom.’, Rob Schouten schaaft *Zwarte schuur* in *Trouw* onder de ‘meest memorabele boeken, die waarvan je het geheim niet ontraadselt’ en Marja Pruis heeft het in *De Groene Amsterdammer* over een ‘een instant klassieke roman waarvan je bijna verbaasd bent dat die nog zo geschreven kan worden.’ Toch zijn er ook critici – zoals Marijntje Gerling in *Nederlands dagblad* en Irene Start in *De Telegraaf* – die wijzen op een ‘te omslachtige vertelling’.

{Verwantschap / Traditie} In interviews zegt De Jong dat hij zich onderscheidt van andere (al dan niet autobiografische) auteurs als Simon Vestdijk (in zijn Anton Wachter-romans) en A.F.Th. van der Heijden (in zijn *De Tandeloze Tijd*-cyclus) doordat hij de lezer veel meer inzicht geeft in de binnenwereld van de familieleden van de hoofdpersoon. Bij beide andere schrijvers worden ouders, grootouders en familie vooral beschreven vanuit het perspectief van de hoofdpersoon zelf (en dus vertekend door diens ervaringen), in *Pier en Oceaan* kijken we mee in de hoofden van veel meer familieleden: de ouders, de Friese en de Amsterdamse grootvader, een oom die fotograaf is en nog enkele bijfiguren. Via deze verteltechniek krijgt de lezer inzicht in de mate waarin de persoonlijkheid van hoofdpersoon Abel Roorda gevormd is door die van zijn ouders en overige familieleden.

{Thematiek} Het thema van het water is de rode draad in De Jongs oeuvre. Het eerste deel van *Opwaaiende zomerjurken* speelt zich af in hetzelfde Zeeuwse landschap als *Pier en Oceaan*. Ook in deze roman wordt er gezwommen in Het Sas bij Goes. In een aantal scènes wordt dat zwemmen gebruikt om te laten zien hoe hoofdpersoon Edo Mesch er niet in slaagt zich te verbinden met de mensen met wie hij samen is. Later in de roman breekt Edo met zijn geliefde als ze samen in Italië zijn en in het slothoofdstuk van de roman staat Edo in een roeiboot; hij is teruggekeerd naar Friesland, gevlucht naar een huisje waar hij als elfjarige al eens bivakkeerde met zijn familie. Het huisje bevindt zich in een inham van de Wijde Ee en aldaar denkt hij na over zijn reactie op een man die hij in Rome terloops ontmoet heeft en die hij de man ‘met het Clark Gable-snorretje’ noemt. Deze man fungeert voor hem als de vaderfiguur (God) die zijn systeem moet completeren. Hij realiseert zich dat het verlangen naar deze man hem in de weg zit.

‘Ik moet willoos worden. Juist, dat is door alle levensfilosofen toch wel genoegzaam aangetoond, dat de wil de bron van alle ellende is. Die groen uitgeslagen Boeddha op mijn vensterbank wist het al. Ik ben tot op het bot verkild en wil warmte. De duisternis wordt groter en ik wil licht. De angst beneemt me de adem en ik wil verlossing.’

Hij eindigt de roman in gesprek met ‘de man’ – in wie het niet moeilijk is zijn vader te herkennen: ‘Omdat jij er niet was moest ik mijn eigen goddelijkheid maar construeren.’ De man, Edo’s vader en de christelijke God vloeien samen. De man met het Clark Gable-snorretje fungeert voor hem als een leermeester, een ideale ik, dat hem alles kan leren wat hij nodig heeft om zijn emotionele gespletenheid te boven te komen, zijn angst te overwinnen en om eenheid te ervaren. Na die leerroute zou hij dan in staat zijn om zijn ‘encyclopedie van het geluk’ te schrijven. Aan het einde van de roman concludeert Edo dat hij moet schrijven om ‘zijn eigen personage [te] worden’. Als hij op het laatst, zeilend bij harde wind, uit de boot wordt geslingerd, geeft hij het op, laat het water in zijn lichaam vermengen met bloed en ‘wordt het water’. Maar als hij toch weer bovenkomt, dan zijn het de woorden in zijn hoofd (‘Ik wil. Ik wil. Ik. Wil.’) die hem doen besluiten weer aan boord te klimmen.

Ook in *Cirkel in het gras* is het water een belangrijk thema. Leda, de dochter van hoofdpersoon Simonetti, raakt gedurende de roman in de ban van de Nederlandse zwemmer Jan Zocher, die ze voor het eerst ziet op het vliegveld, op weg naar de zwemwedstrijd Napels-Capri-Napels. Later is de familie Simonetti met een bootje bij de wedstrijd aanwezig en moeten ze Jan Zocher aan boord hijsen, omdat hij door kwallen wordt overmeesterd. In deze roman betekent water vooral gevaar en dreiging. Een ander belangrijk personage, Zucarelli, verdrinkt in een poging om een antiek Grieks beeld op te duiken. Net als in *Opwaaiende zomerjurken*, *Hokwerda's kind* en *Pier en Oceaan* is het water in gaan dus het gevaar opzoeken, je overgeven aan iets wat groter is. Niet alleen is dat psychologisch te verbinden – zoals Hillenaar deed – met moederbinding en het conflict met de vader, maar het is ook te verbinden met de religieuze thematiek die in De Jongs oeuvre zo nu en dan opduikt.

{Visie op de wereld} Al in 1977 gaf De Jong in een interview aan dat hij steeds vaker moeite kreeg met het wereldbeeld 'dat achter zijn verhalen zit'. Hij doelde daarmee op het sceptische, geseclariseerde wereldbeeld van de jaren zeventig en tachtig dat zich superieur voorbij de religiositeit plaatst. Hij ziet zijn eigen generatie – hij noemt dan vaak Kellendonk, Van der Heijden, Otten, Ouwens en Anker – als de eerste generatie die heeft moeten leren leven met een totale botsing van wereldbeelden: opgegroeid in een christelijk milieu, volwassen geworden met het 'lege' van het wereldbeeld van de jaren zeventig. De spanning tussen die wereldbeelden zien we terug in de Kellendonk-lezing van 16 februari 1998. In de tekst – 'Zijn muze was een harpij' – neemt De Jong afstand van het wereldbeeld van Willem Frederik Hermans – de schrijver die volgens De Jong de meeste invloed heeft gehad op zijn generatie. De lezing gaat over Hermans, maar De Jong voert het debat eigenlijk met het wereldbeeld van zijn generatiegenoten uit de jaren zeventig en tachtig.

De Jong beschouwt Hermans' verhalende werk als de verbeelding van een innerlijk drama dat heeft geleid tot het ontwerpen van een star wereldbeeld, een persoonlijke mythologie, een waarheid. Het filosofische deel van dit wereldbeeld stelt dat de mens een 'chemisch proces' is en verder niets. Die gedachtegang had De Jong rond zijn twintigste gedeeld, maar nu vindt hij het een 'pompeuze' gedachte en een teken van de gevoelens van somberheid, ontgoocheling

en eenzaamheid. De Jong vindt het wereldbeeld van Hermans gedateerd, dogmatisch en eenzijdig: het was een poging om *zijn* waarheid (zijn particuliere obsessie) om te vormen tot *de* waarheid. In dat wereldbeeld van Hermans – en in Hermans richt De Jong zich op een groot aantal anti-idealistische tijdgenoten (de *Revisor*-auteurs, critici als Carel Peeters) – ontbreken voor De Jong cruciale concepten als ‘liefde’ en ‘wijsheid’. Omdat gevoelens voor Hermans altijd bedrieglijke illusies zijn, laat hij ‘een heel stuk van de menselijke gevoelswereld’ buiten beschouwing. En in zijn obsessieve drang miskent Hermans de wijsheid ‘die de betrekkelijkheid der dingen ziet’, de relativering.

Met zijn lezing raakte De Jong een gevoelige snaar. De tekst van de lezing werd in *De Revisor* gepubliceerd en ging direct vergezeld door drie kritische reacties. Daarnaast had Kees Fens de lezing in *De Volkskrant* zeer kritisch besproken en Carel Peeters verwees ernaar in een kritische lezing en in zijn (nagekomen) bespreking van *Een man die in de toekomst springt* in juni 1998. Later zou ook Gerrit Komrij op De Jong inhakken bij een bijeenkomst van het Willem Frederik Hermans-instituut. De felheid van de reacties maakte duidelijk dat de nihilistische literatuuroppvatting van Hermans in het literaire veld van die dagen nog altijd fungeerde als ijkpunt voor de belangrijkste critici. Door zijn pijlen te richten op deze canonieke schrijver pleegde De Jong literair-politieke vadermoord en legde hij de machtswerking in het literaire veld bloot.

{Ontwikkeling / Verwantschap} In 1983 verscheen het boek *Over God*, waarin naast Oek de Jongs essay ‘Brief aan een jonge Atlas’ ook Frans Kellendonks ‘Beeld en gelijkenis’ stond. De twee schrijvers herkenden bij elkaar de belangstelling voor het levensbeschouwelijke en hadden lange tijd het plan om samen het tijdschrift *De jakobs ladder* op te richten. Met Kellendonk voelde De Jong zich naar eigen zeggen direct verwant. Ze hadden veel gemeen: ‘een kindertijd in de jaren vijftig, in een kleinburgerlijk, provinciaal en godsdienstig milieu, een opvoeding in een nog vooroorlogse levensstijl, die in de jaren zestig razendsnel verdween.’ Bovendien hadden ze een overeenkomstige literaire houding: een belangstelling voor ‘wereldbeelden’, voor dagboeken, brieven en essays en voor het probleem van de religie. Kellendonk zocht het geloof in ‘oprecht veinzen’, De Jong werkte zich door de geschiedenis van de mystiek. Hij is kritisch ten aanzien van Kellendonks oplossing.

‘De idee van oprecht veinzen, het ironisch omgaan met religie, is een intellectuele goocheltruc en in feite een escapisme. Kellendonk richtte zich op de vorm van de ervaring om aan de ervaring zelf, de ondubbelzinnigheid van de overgave, te ontkomen. Hij liep vast in intellectualisme, zoals hem dat ook in zijn verhalend werk op beslissende momenten overkwam. Hij schrok terug voor ondubbelzinnigheid.’

In *Brief aan een jonge Atlas* reflecteert De Jong op zijn christelijke opvoeding: hij heeft er nooit mee gestreden, maar vindt het conventionele idee van een God die in de hemel zetelt nogal naïef en kinderachtig. De Jong blijft in dit essay vasthouden aan het solipsistische standpunt dat we kennen uit *De Revisor*:

‘Als het om de uitdrukking van een fundamentele werkelijkheid gaat neigt elke ziel en elk brein misschien toch naar hetzelfde. Naar voorstellingen die uiteindelijk alleen maar voorstellingen zijn en niets meer, want we blijven gevangen van onze gewaarwordingen, de eigenschappen van ons denken, van de taal en de wetten van onze verbeelding.’

De gelovige, de verliefde en de mysticus geloven alle drie in hun eigen projecties en voorstellingen. Ze zijn gericht op vereniging met de andere (de geliefde, God). Omdat ze zo opgaan in hun projectie zien ze overal in de buitenwereld tekenen die verwijzen naar de geliefde. Het doet er dus niet toe of God werkelijk bestaat of dat de liefde werkelijk beantwoord wordt, het gaat om een projectie die functioneert. Met het idee van genade (als in: vergeving van zonde, het uitbannen van het kwaad) heeft De Jong niet veel op: strijd is daarvoor te belangrijk. In zijn eigen leven heeft de wijsbegeerte de plaats ingenomen die het geloof aanvankelijk innam. Hij houdt zich vast aan de klassieke wijsheid dat de mens *zichzelf* van zijn lijden dient te verlossen (in de creatie van zijn geest). De mens moet zijn leven zelf tot harmonie brengen.

{Kritiek / Literair-historische context} De verwantschap tussen De Jong en Kellendonk bleef niet onopgemerkt. In 1991 wijzen literatuurcritici Willem Kuipers en Arnold Heumakers in een beroemd geworden artikel drie schrijvers aan die volgens hen zouden kunnen gelden als de opvolgers van de ‘Grote Drie’ van de Nederlandse literatuur uit de jaren vijftig en zestig (Hermans, Reve

en Mulisch). Van de vele debutanten uit de jaren zeventig en tachtig hebben vooral Frans Kellendonk, A.F.Th. van der Heijden en Oek de Jong een echt 'wereldbeeld' ontwikkeld. De critici herkennen in het werk van deze schrijvers de individualistische personages die desondanks deel uit willen maken van een 'bezield verband'. Ze waarderen dat deze schrijvers uitstijgen boven het individualistische dat de literatuur van de jaren zeventig volgens hen te veel aanleefde en dat ze de literatuur 'terug de maatschappij in' hebben willen plaatsen. De auteurs denken dan natuurlijk aan de Tandeloze Tijd-reeks van Van der Heijden, aan *Mystiek lichaam* en de essays van Kellendonk en aan *Opwaaiende zomerjurken* en *Cirkel in het gras* van De Jong. In laatstgenoemde roman is de ontvoering van de Italiaanse toppoliticus Aldo Moro door terroristen een van de belangrijke verhaallijnen.

{Ontwikkeling / Kritiek} In schril contrast tot deze canonisering als lid van de nieuwe grote drie, staat de matige ontvangst van de bundel *De inktvis* die De Jong in 1993 publiceert. Veel critici schrikken van de expliciet aanwezige religiositeit in de twee verhalen uit de bundel. Rond het verschijnen van de bundel publiceert De Jong het essay 'Niet-handelen, niet-weten' in de bijlage 'Letter & Geest' van dagblad *Trouw*, waarin hij getuigt van zijn ontwikkelde interesse voor de mystiek. Dat essay zou de receptie van de bundel sterk beïnvloeden. Rob Anker bijvoorbeeld is kritisch over het titelverhaal van de bundel, waarin De Jong naar zijn idee een veel te monumentale toon aan heeft willen slaan. Hij heeft zijn eigen zoektocht te veel verliteratueerd en is daardoor nogal 'unzeitgemäß' geworden. Anker eindigt met een bange vraag: 'wat zal iemand die de rust en de vrede gevonden heeft nog schrijven?' Doeschka Meijnsing heeft het in *Elsevier* over 'twee novellen gelijk de Statenbijbel'. Niet alleen zijn de novellen te vol met verwijzingen naar het boeddhisme of andere religieuze tradities, ook zijn ze nogal moralistisch. In andere besprekingen heeft men het over 'de moeizame terugkeer van Oek de Jong' en over een 'tragische mislukking' (T. van Deel in *Trouw*). In *Tirade* verwijt Goedegebuure zijn collega-critici te veel vanuit het essay gelezen te hebben en te weinig te hebben nagedacht over de specificiteit van de mystiek in *De inktvis*. Ook heeft men het contrast met het vroegere werk naar zijn idee te sterk aangezet. De ontvangst van de vijf jaar later gepubliceerde bundel *Een man die in de toekomst springt* was een heel stuk positiever dan die van *De inktvis*. Theo Hakkert ging in *Tubantia* het verst met de kreet 'Oek de

Jong is terug op aarde' en de slotzin 'Oek de Jong, we hebben hem terug.' Veel van de enthousiaste critici zien in de essaybundel een voorbode voor nieuw werk (Vullings, Goedegebuure).

{Techniek / Thematiek} Het eerste verhaal uit *De inktvis*, 'De geit', gaat over een jongen die Izaäk heet en bediende is in het 'klooster van de Vurige Broeders' in Amsterdam. Op een gegeven moment begint de jongen op zaterdag door Amsterdam te zwerven: hij verlaat zo de contemplatieve wereld van het klooster en zoekt het geroezemoes van de markten in de stad dat hem sterk aantrekt. Als hij twaalf is wordt hij tewerkgesteld bij een echtpaar uit Zeeland. Bij deze mensen voelt hij zich slecht op zijn gemak. De verteller van de novelle observeert ironisch dat hij 'door de Here God met stomheid geslagen' is: vanaf het moment dat hij bij hen is spreekt hij niet meer. Na 22 dagen beproeving ontmoet hij een geit in een boomgaard, waarmee hij wél in gesprek raakt. De geit vraagt hem haar los te maken, wat Izaäk niet durft uit angst voor straf, maar toch doet: de geit wil de zee zien. Als hij een dag met de geit doorbrengt, kan hij die avond voor het eerst weer spreken. 'Nadat hij dit gezegd had, viel de beklemming van hem af, als de stukken van een pantser dat verbrijzeld is.' Het 'losmaken van de geit' blijkt een belangrijke doorbraak in zijn leven te zijn geweest.

In 'De inktvis' draait alles om de visser Damiano in het Italiaanse Cefalù. De novelle vertelt hoe Damiano zich vrij probeert te maken van het eenvoudige leven dat hij leeft. Als hij in de crypte van de San Stefano voor Maria knielt, wordt hij aangeraakt door de 'achterlijke' vrouw Peppa die zijn wonden likt. Later bidt hij opnieuw tot Maria, waarna hij een inktvis ziet die verstrikt is geraakt in zijn netten. Hij doodt het dier niet, maar bevrijdt het, waarna hij er een buitenissig ritueel mee uitvoert: hij gooit het een paar keer tegen de spanten en zet het dier op zijn hoofd om een dans te doen. Daarna werpt hij het in zee, waarop het dier herleeft en verdwijnt.

Peppa haalt hem uit het kluizenaarsleven door hem mee te voeren naar een klooster dat zich achter een geheime deur in een crypte blijkt te bevinden. In dit klooster vecht hij voortdurend tussen zijn sterke fysieke verlangen naar Peppa, zijn 'oerkracht' aan de ene kant en de rust en stilte die de context van het klooster vormen. De vrouwen proberen hem deemoed en nederigheid te

leren, maar Damiano ervaart vooral beklemming en verdrukking. Op een gegeven moment ontvoeren de vrouwen hem en verwijderen hem uit het klooster. Damiano neemt zijn plek in de haven weer in. Hij hervat zijn werk als zwijgzame man, ontmoet een vrouw die Zoa heet en vindt vrede in zijn leven. ‘Ook was er de afstand, het onherroepelijk op zichzelf staan. Maar het scheen of juist uit de afstand tot de anderen de nabijheid ontstond, zoals vrijheid ontstond uit een onderworpenheid aan het lot.’ Hij slaagt er uiteindelijk toch in wat hij in het klooster geleerd heeft in de praktijk te brengen.

{Kritiek} Goedegebuure wijst erop dat De Jong in deze bundel terugkeert naar ‘oerverhalen’ die de ‘kernbiografie van de mensheid’ vormen. De twee sobere maar geladen verhalen beschouwt hij als ‘gelijkenissen’ of ‘sprookjes’ die om exegetische vragen. Was er in *Opwaaiende zomerjurken* en *Cirkel in het gras* veel aandacht voor het gedachteleven en het gevoelsleven van de intellectualistische hoofdpersonages, hier zijn de hoofdpersonages veel eenvoudiger mensen en gaat het veel meer om hoe ze handelen. Wel keert de thematiek terug: de hoofdpersonen hebben de neiging om zich in zichzelf terug te trekken en ze leren zich open te stellen.

{Intertekstualiteit} Jaap Goedegebuure bespreekt de Bijbelverwijzingen in *Pier en Oceaan* door terug te grijpen op de novelle ‘De geit’. Izaäk – die een prefiguratie is van Abel Roorda – is gedoemd en uitverkoren, net als het gelijknamige bijbelpersonage (dat bijna door zijn vader geofferd werd, maar uiteindelijk stamhouder van het volk Israël werd). Zowel in ‘De geit’ als in *Pier en Oceaan* gaat het onder veel meer over de vraag hoe je omgaat met een roeping of een lotsbestemming. Abel voelt zich ergens in de roman Kain en Abel tegelijk, maar hij vergelijkt zichzelf ook met een ander door God uitverkoren personage, namelijk de profeet Samuël, die als kind in de nacht werd geroepen door God. In al deze gevallen gaat het erom uitverkoren te zijn: in dit geval draait de roman over de ontdekking om uitverkoren te zijn tot het literaire schrijverschap. Maar de uitverkorene is vaak ook de gedoemde. Dat is ook de reden dat Abel in de roman steeds op zoek gaat naar ‘numineuze plekken’: plekken waar hij een bijzondere ervaring kan hebben, namelijk de ervaring dat er een stem tot hem zou kunnen spreken. Hij zoekt die ervaring door tot het uiterste te gaan, door het gevaar op te zoeken. Hij doet dat door veel te ver de zee in te

zwemmen of door in het donker van boord te gaan en te gaan dwalen. Het zijn steeds momenten waarop hij zijn leven op het spel zet, om te ervaren dat hij bijzonder is. Opnieuw zien we daarin het thema van het water en het thema van het religieuze in elkaar vloeien.

{Visie op de wereld} Voor De Jong zelf zijn *De inktvis* en *Een man die in de toekomst springt* complementair: de novellebundel geeft de fictionele weerslag van zijn onderzoek naar de mystiek, de essaybundel geeft de meer reflectieve weerslag. In het eerdergenoemde essay 'Niet-handelen, niet-weten' laat De Jong zien dat elke vorm van mystiek de beweging kent van een situatie van 'gescheidenheid', van onrust en chaos, naar een toestand van 'volledig-zijn', van rust en eenheid. Die beweging voltrekt zich niet als vanzelf maar vergt een geestelijke discipline. De wil om zich aan die discipline te onderwerpen komt vaak voort uit het verlangen om te ontsnappen aan het lijden en mondt vaak uit in aanvaarding in wijsheid en gemoedsrust waarvoor lange oefening nodig is. Boeken als *Bhagavad Gita*, *De hemelladder*, de *Navolging van Christus* en de *Daodejing* leerden hem een nieuwe levenshouding. De kern van die levenshouding is het ontwikkelen van 'belangeloosheid', bevrijd zijn van zelfzucht. Om dat te bereiken is het belangrijk om niet te handelen en om veel van je kennis los te laten. Dan kun je je overgeven aan de stroom en terugkeren tot het diepste van jezelf (in de geest van Meister Eckhart). De Jong verkreeg dat inzicht op de dag dat hij 'leerde sterven' (iets waar hij ook in een roman als *Opwaaiende zomerjurken* al naar op zoek was): 'het opgeven van alles wat ik najaag, van al het oordelen, van al mijn eigen willen, van al het zien naar het uiterlijk, en vanuit het gevoel van rust en vreugde dat ontstaat wanneer dit opgeven plotseling mogelijk is geworden.' Hij laat de taal los van de conventionele religie waarmee hij was opgevoed. Hij is nu niet langer op zoek naar een beeld van God.

In *Een man die in de toekomst springt* publiceert De Jong essays over drie voor hem essentiële kunstenaars: Caravaggio, Vermeer en Friedrich. Die essays laten zien waarom De Jong afstand heeft genomen van zijn studie kunstgeschiedenis en de onpersoonlijke manier waarop daar naar het artistieke verleden werd gekeken. Het zijn persoonlijke essays waarin de schrijver de confrontatie zoekt met enkele voor hem belangrijke kunstwerken. Hij bespreekt die schilderijen op uiteenlopende wijze en betreft veelal zijn gedachten erbij over wat

de maker ervan bewogen zou hebben. Caravaggio's 'David met het hoofd van Goliath' onthult bijvoorbeeld 'een melancholische persoonlijkheid in een toestand van volstrekte wanhoop'; Caravaggio zou zichzelf erin getoond hebben als verdoemde. In een ander essay beschrijft hij zijn worsteling met Friedrichs 'Monnik aan zee': een schilderij dat hem afstoot en aantrekt, omdat hij er iets in meent te vinden van de puriteinse religiositeit waarmee hij is opgegroeid.

In het essay over Vermeer verbeeldt De Jong zich hoe de schilder kijkt naar het model in zijn atelier. 'Hij schildert wat hij ziet, zo nauwkeurig mogelijk, en doet dat met een hartstocht die zich slechts meedeelt aan degene die geraakt wordt door de lichtval op een witgepleisterde muur.' (69) In het schilderen komt Vermeer dicht bij wat De Jong een 'mysterie' noemt en in de zichtbare wereld toont zich een 'onzichtbare en transcendente wereld'. Hij zal Vermeer duiden in het kader van 'belangeloze aandacht' en van de 'genade'. Met dat woord 'belangelooheid' wordt duidelijk dat De Jong in Vermeer een herkenbare zoektocht naar mystiek meent te vinden en dat hij inmiddels anders over het concept van genade is gaan denken. 'Hij wist dat innerlijke rust de bron is van goedheid en liefde, en dat die rust ontstaat zodra men vrij is van begeerte.' (75) De 'belangeloze' aandacht van Vermeer is sterk verwant aan het realisme en de intimiteit die centraal staan in de romanpoëtica van de latere De Jong. Hier zien we opnieuw hoe realisme en intimiteit in verband staan tot de aardse mystiek die De Jong in de loop der jaren ontwikkelt.

In *Het visioen aan de binnenbaai*, een bundeling van de essays die hij tussen 2003 en 2015 publiceerde, valt opnieuw dat visuele en dat gedetailleerde op. De Jong duikt in het werk van diverse andere schrijvers met een vergelijkbare instelling: hij heeft het over Flauberts reisdagboek *Reis door de Oriënt*, over de dagboeknotities van dichteres Vasalis die hij leest in de biografie en over *De tienduizend dingen* van Maria Dermoût. Ook schrijft hij verschillende stukken over fotografie, een essay over de etsen van Rembrandt en een stuk over Caravaggio en Rembrandt. 'Ik ben heel visueel ingesteld. Denk voornamelijk in beelden. Voor mijn studie kunstgeschiedenis heb ik duizenden schilderijen moeten analyseren, daardoor is mijn kijken zeer getraind. En romans schrijven is gebaseerd op observatie.' *Het visioen aan de binnenbaai* laat zien dat De Jong in de loop der jaren steeds meer een kijkende, observerende en schilderende schrijver is geworden.

{Literair-historische context} Het vroege werk van De Jong is in verband gebracht met het modernisme van James Joyce en Marcel Proust, vanwege de aandacht voor het innerlijk en de ‘ongrijpbaarheid van de menselijke psyche’ (Kraayeveld). Edo Mesch (*Opwaaiende zomerjurken*) en Andrea Simonetti (*Cirkel in het gras*) hebben gemeen dat zij het schrijven beschouwen als een manier om de als chaotisch ervaren gevoelswereld te ordenen en zin te geven. In beide romans is De Jong op zoek naar de manier waarop mensen gevoel en verstand proberen te verbinden. Hij doet dat bovendien door hoofdpersonen op te voeren die vanuit een geïsoleerde positie, met distantie, toeschouwer zijn van wat er zich in hun eigen leven afpeelt. In De Jongs oeuvre is dit overigens geen louter positief gegeven, want hun beider zelfonderzoek leidt tot een preoccupatie met het eigen ik. *Cirkel in het gras* gaat uiteindelijk over de solipsistische intellectueel die zich door zijn ambitie, zijn zucht naar kennis, zijn zucht naar literaire creatie, niet over kan geven aan de rust en harmonie van het alledaagse leven. Jaap Goedegebuure brengt in zijn bespreking in die context de ‘leegte’ en het ‘niets’ uit het boeddhisme ter sprake: concepten die in deze roman aan de orde komen als situaties die voor hoofdpersonen Hanna Picard en Andrea Simonetti niet weggelegd zijn.

In een interview in *Vrij Nederland* heeft De Jong ook zelf aangegeven dat hij vindt dat schrijvers en intellectuelen een ‘pover leven’ leiden omdat ze niet voldoende deelnemen aan het ‘werkelijke leven’. De positie die Edo Mesch en Andrea Simonetti representeert voor De Jong een doodlopende weg. In een ander interview noemt De Jong *Cirkel in het gras* een roman over het solipsisme: personages Simonetti, Zucarelli en Picard zijn alle drie de ‘gevangene van zichzelf’: ‘Waar ik de dialogen herlees, krijg ik het er gewoon benauwd van. Ze zijn tot de tanden gewapend, vermijden elke kwetsbaarheid, geven elkaar geen enkele ruimte – nooit is er contact. Het is een uitputtingsslag.’

{Ontwikkeling / Relatie leven / werk} Na het schrijven van *Cirkel in het gras* komt De Jong naar eigen zeggen in een ‘nogal donkere periode’ terecht die het gevolg was van ‘persoonlijke en literaire problemen’. Literair gezien wist hij niet meer hoe hij verder moest en persoonlijk werd hij getroffen door een depressie. In die periode wendde hij zich af van het intellectuele en nam hij afstand van de literatuur. Hij werkte enkele jaren in de moestuin van een instituut voor gees-

telijk gehandicapten. In deze tijd maakte hij zich los van de in zijn ogen verouderde gedachtewereld van het protestantse milieu waarin hij opgroeide, hij worstelde met het klassieke godsbeeld en ontwikkelde een fascinatie voor de mystiek. Aanvankelijk zocht hij het ver van huis, bij taoïsme en boeddhisme, om via het vroege christendom en de middeleeuwse mystiek bij het 'piëtistische protestantisme' uit te komen. De crisis na het schrijven van *Cirkel in het gras* bracht De Jong ertoe om het domein van het religieuze en het intieme te verkennen dat in zijn latere werk zo de overhand zou krijgen.

{Verwantschap / Literair-historische context} De vroege De Jong had als belangrijkste ambitie om via literatuur eenheid en harmonie in het chaotische leven aan te brengen. Daarmee had hij de ideeën van het literaire modernisme geadopteerd. Die verwantschap met het modernisme deelt De Jong met auteurs die in de jaren zeventig meestal in het literaire tijdschrift *De Revisor* publiceerden zoals Dirk Ayelt Kooiman, Nicolaas Matsier, Doeschka Meijssing, A.F.Th. van der Heijden en Frans Kellendonk. In zijn studie *Houdbare illusies* deelde criticus Carel Peeters De Jong dan ook in bij het zogeheten *Revisor*-proza, ook al publiceerde De Jong meestal in het veel minder geprononceerde tijdschrift *Hollands maandblad*.

{Traditie} Jaap Goedegebuure plaatste De Jongs debuutroman in een breder kader: dat van de romantiek. Hij noemt Edo een 'hemelbestormer, maar dan wel een die opgesloten zit in zijn zelfgeschapen universum': hij verlangt de hele roman door naar een paradijselijk geluk dat achter hem ligt, maar hij weet dat hij daar nooit meer bij zal kunnen. Die gespletenheid uit zich ook in de eigenzinnige manier waarop Edo aan mystiek doet: aanvankelijk dweept hij met de notie van 'verhevenheid' en probeert hij zich te bevrijden van de wil. Hij doet dat niet door gedisciplineerd op zoek te gaan naar contemplatie en onthechting, maar hij doet dat door zijn innerlijke crisis te verscherpen, door 'de zelfkastijding en de radicale versterving die hem in de buurt brengen van sommige christelijke heiligen.' Voor de jonge Edo is de bewegingloosheid (vergelijkbaar met de 'unio mystica') dan misschien een ideaal, voor de volwassen Edo is het vooral verbonden met de angst voor beweging en verandering.

{Thematiek} In *Opwaaiende zomerjurken* (1979) beschrijft De Jong de ontwikke-

ling van Edo Mesch in drie fasen. In het eerste deel van de roman ('Oskar Vanille') wordt de complexe verhouding die Mesch met zijn moeder heeft uitgelicht. De jongen wil voortdurend de aandacht van zijn moeder trekken en maakt haar daarmee het leven zuur. De band tussen moeder en zoon is zo sterk door hun overeenkomstige religieuze gevoeligheid. Anders dan zijn vader 'voelt' zijn moeder God. De roman – waarin we ons voortdurend in het hoofd van Edo bevinden – geeft ons een uitvoerig beeld van het gevoelsleven van de jongen en dan vooral van zijn verlangen om onzichtbaar en onbeweeglijk te zijn. Dat komt naar voren in de beroemdste scène van de roman. Tijdens een fietstochtje op een doodgewone zomerochtend wordt Edo overvallen door een bijzonder gevoel. Hij voelt zich 'of hij zich na een lange aanloop in de lucht verhief en in plotselinge stilte wegzweefde'.

'Een onbeschrijfelijk licht en ruim gevoel. Hij zag nog gewoon op die wiebelende bagagedrager. Hij voelde de heupen van zijn moeder bewegen onder zijn handen. Hij zag de gespierde benen van mevrouw Koelman. En die zomerjurken, nu eens klevend aan hun benen, dan weer opbollend als kleine parachutes. Alles was gewoon zoals het was. Maar hij hoorde bij alles en zweefde.'

Op de terugweg van het fietstochtje blijkt er weinig meer over van het eenheidsgevoel dat Edo aanvankelijk had ervaren. Hij heeft het gevoel uit het verband gevallen te zijn: 'Bij wie hoorde hij eigenlijk? Bij zijn moeder, die met de zoon optrok? Bij mevrouw Koelman, die zijn hand had vastgehouden? Of bij de zoon, die nergens iets mee te maken had?' In de loop van de roman vindt Edo allerlei technieken uit – hij vermomt zich bijvoorbeeld als het fictieve personage Oskar Vanille – om een zekere eenheid aan te brengen in het leven dat hij als bedreigend en onsamenhangend ervaart.

{Traditie / Verwantschap} Dit eerste deel van de roman zadelt Edo direct op met het probleem waarmee hij zijn hele verdere leven worstelt. Dat leven wordt beschreven in de delen II ('Het Systeem') en III ('Scherm der reflexie'), waarmee de roman ook wel iets heeft van een *Bildungsroman*. In de roman doen verschillende vrouwen (de buurvrouw, een tante) zich voor als surrogaat-moeders die seksuele verlangens bij hem oproepen. De verwarrende gevoelens die dit

bij hem losmaakt, gaat Edo te lijf door systeem aan te brengen: hij verdiept zich daarvoor in de geschiedenis van het menselijk denken, te beginnen bij de Griekse natuurfilosofen en oude Chinese wijsgeren. De woorden van natuurkundeleraar De Kam gonzen in zijn hoofd: orde is een incident.

‘De gedachte aan een systeem was de enige uitweg geweest. Een symmetrisch systeem nog wel. Zijn beeld van de wereld. Voor het eerst had hij het gevoel dat je in deze wereld iets kon zoeken en dat hij het zocht. Wat hij zocht bleef vaag, maar het leek hem nuttig alvast een ordner aan te schaffen.’

Later beseft hij echter dat ‘iedere poging te ontsnappen uit de chaos leidt tot grotere chaos’. Vanaf dat moment neemt hij nog meer afstand: ‘Er zijn de gebeurtenissen, er zijn mijn gedachten over die gebeurtenissen, maar wat er werkelijk gebeurd is begrijp ik niet, en dat is onuitstaanbaar.’ (150) Ook in zijn relatie met vriendin Nina Westerman (in het derde deel van de roman) overheerst afstandelijkheid. Edo gaat allengs meer worstelen met de tegenstelling tussen observatie en vervloeiing. Als Edo de relatie verbreekt, reageert zij dat hij ‘steeds meer verstrikt’ raakt in ‘een web van fixaties’ en dat hij zich verbergt in een ‘labyrinth van woorden’.

Uit dit conflict tussen orde en chaos wordt zijn schrijverschap geboren: door te schrijven kan hij eenheid en systeem aanbrengen in de chaotische gewaarwordingen en ervaringen. Hij wil beelden ontwikkelen en die tot onderdeel maken van een mythe: in het schrijven worden betekenisloze gebeurtenissen en figuren ineens geladen met betekenis. Edo gaat zijn eigen onrust en emotionaliteit vervolgens te lijf door te rade te gaan bij de symmetrie en de zuiverheid (‘het moeiteloze evenwicht’) van de klassieke schilderkunst van Titiaan. De prijs van deze levenshouding is echter eenzaamheid: hij isoleert zich in Rome en hoort vooral gesprekken in zijn hoofd. Meer en meer gaat hij het esthetisch gecreëerde leven stellen boven het ‘echte leven’.

{Verwantschap} In *Opwaaiende zomerjurken* komen vele spiegels, ramen en camera’s voor waarin Edo naar zichzelf kijkt. Hij maakt van zichzelf een personage, maar dat autobiografische zelfonderzoek zorgt enkel voor gevoelens van steriliteit, onmacht en isolement. Dat kenmerkt de visie die de roman ver-

woordt op het schrijverschap: het schrijven verheeft het bewustzijn en geeft je zelfkennis, maar het staat contact met andere mensen in de weg. Ook in de gedachte dat het schrijverschap tekortschiet tegenover het leven is De Jong verwant aan auteurs die in *De Revisor* publiceren, zoals Nicolaas Matsier en Willem Jan Otten.

{Kritiek} Direct na verschijnen én in de decennia erna bleek *Opwaaiende zomerjurken* een verkoopsucces. Het boek werd ook direct zeer enthousiast besproken. De belangrijkste criticus van het moment, Carel Peeters, concludeerde lyrisch in *Vrij Nederland*: ‘Het is een roman die ik nog wel enige tijd binnen handbereik zal hebben. Er wordt niet elke dag een schrijver geboren.’ T. van Deel sprak in *Trouw* over ‘een van de beste romans [...] die er de laatste jaren in Nederland zijn verschenen’. Veel critici wijzen erop dat de roman een ‘typisch tijdselement’ in zich draagt, bijvoorbeeld de botsing van verbeelding en rationaliteit. *Opwaaiende zomerjurken* werd door de literatuurkritiek als vernieuwend binnengehaald. Daarbij werd vaak gewezen op de complexe, fragmentarische vorm: het verhaal wordt voortdurend onderbroken door herinneringen of essayistische passages en soms maakt de verteller ineens opmerkelijke sprongen voorwaarts, om pas later uit de doeken te doen wat er in de tussentijd gebeurde. In *Trouw* stelde T. van Deel dat elk deel een andere toon heeft en dat ieder deel op zich een ‘mozaïek aan fragmenten’ is waarin de chronologische volgorde doorbroken wordt en waarin ook het vertelstandpunt steeds bijgesteld wordt. Dat is voor sommige lezers ook de reden voor kritiek: verliest de auteur zich niet te veel in zelfbeschouwing? En wordt hij daarbij niet af en toe te expliciet en te navelstaanderig? (Anbeek, Mertens)

{Ontwikkeling / Kritiek} Twee jaar voor het succes van *Opwaaiende zomerjurken* was De Jong gedebuteerd met de verhalenbundel *De hemelvaart van Massimo* (1977), naderhand herdoopt als *De onbeweeglijke*. Zes van de tien verhalen waren eerder gepubliceerd in *Hollands maandblad*. De verhalen uit het tijdschrift werden in 1976 bekroond met de Reina Prinsen Geerligsprijs, de bundel (uitgebreid met vier verhalen) werd een ‘uitstekend debuut’ (Guus Luijters) genoemd, en de auteur ervan ‘een debutant die van harte kan worden geprezen om zijn debuut zelf’ (Aad Nuis) en ‘een fantasierijk, onderhoudend en bekwaam schrijver’ (Wim Hazeu).

In de bundel experimenteert De Jong met verhalen die tegen het fantastische aankruipen, zoals ‘De worstelaar’, waarin een worstelaar geconfronteerd wordt met een mysterieuze man in een kist, ‘De handen van Moeskops’, waarin een man de chirurg die hem van de wrat op zijn neus heeft ontdaan met beide handen wurgt, en het mythische verhaal ‘Het examen’. Deze verhalen worden geflankeerd door realistischer verhalen waar ‘afwijkende’ personages de hoofdrol spelen: denk aan de sociaal gemankeerde speelgoedhandelaar Theo Blaak die probeert de vrouw van zijn broer te verleiden om eindelijk eens een daad te stellen (‘De daad’), of aan ‘oom Albert’, de brave ambtenaar die na zijn werk denkt een vogel te kunnen zijn en daarmee de fascinatie wekt van neefje Otto (‘De vogelmens’), of Giuseppe, de klarinettist die ontslagen wordt uit het orkest dat altijd zijn mars speelde en zich daarom dreigt te verhongeren (‘De mars van Giuseppe’). In de laatste twee verhalen is de hoofdpersoon degene die bewonderend kijkt naar het theatrale gedrag van de afwijkende figuur en in hem iets herkent van het verzet tegen de burgerlijke waarden: in alle gevallen zijn het mensen die zich niet in de sociale, communicatieve orde kunnen voegen, daardoor uitgestoten of genegeerd worden, maar die via een theatrale interventie hun leven van betekenis willen voorzien.

De verhalen ‘Rita Koeling’, ‘De onbeweeglijke Tze’ (dat De Jong in 1978 voor de vijfde druk herschrijft tot ‘De onbeweeglijke’) en ‘Lui oog’ (dat in de vijfde druk wordt toegevoegd) preluderen het sterkst op de succesroman. Anton Meier uit ‘Rita Koeling’ doet sterk denken aan de jonge Edo Mesch: ongemakkelijk in de sociale omgang, moeite met verliefdheid. Meer dan eens verstopt Anton zich in een kast om zichzelf te reinigen van alles wat hem overkomt. Zijn afstandelijkheid en zijn neiging zich onzichtbaar te maken breken hem uiteindelijk op. Het verhaal heeft de Oedipale structuur die we ook in de *Opwaaierende zomerjurken* tegenkomen: aan het slot van het verhaal keert Anton zich met een mes tegen de klasgenoten die hem bedreigen én tegen zijn vader. Anton kijkt naar zijn moeder, die nogal wat met hem te stellen heeft: ‘Ze kijkt me aan, met rode wanhopige ogen, vanuit een onbereikbare verte. Stilte. Niets dan stilte... Ik ga verder met eten en voor het eerste in mijn leven hoop ik dat God me ziet.’ Anton wordt heen-en-weer-geslingerd door een verlangen om te verdwijnen en een enorme drang om erkend te worden (door de klas, door juffrouw Groen, door zijn vader).

Zoals Anton Meier in de kast zit, zo zit ‘Tze’ in een bijzonder klein vertrek. Hoofdpersoon Kalk voert een gesprek met Tze over zijn jarenlange pogingen zichzelf te verklaren. Kalk heeft daarover eerst in vijf jaar tijd een tekst van duizenden vellen geschreven, die hij de laatste twee jaar tot één vel heeft teruggebracht: tot een anekdote over een man die bloemen zijn kamer binnenbrengt, waar hij aanvankelijk van geniet, maar die hij toch het raam uit gooit om daarna opgelucht en verdrietig te zijn. Net als de bloemen is het leven voor Kalk aantrekkelijk en angstaanjagend tegelijk, Tze op zijn beurt onttrekt zich aan de bij het leven horende beweging en verandering en wil daarom niet meer bewegen (als verzet tegen het gevaar dat het leven vormt).

Eén keer neemt Kalk hem mee uit wandelen, wat heel moeizaam gaat, en brengt hem bij een rivier. Kalk suggereert Tze om in de rivier te stappen om ‘de volmaakte onbeweeglijkheid’ te bereiken, maar Tze wil ‘onbeweeglijk leven’. Tze keert terug en snoert zich nu nog radicaler vast. Kalk blijft langskomen en vertelt tot hij alles wat hij te zeggen heeft meerdere keren verteld heeft en vanaf dat moment zitten ze zwijgend bij elkaar. Als er op een gegeven moment een insect op Tze’s nek zit en hij het dood wil slaan, scheurt de nek af en komen er allerlei insecten uit Tze gekropen.

De Jong schreef drie versies van dit verhaal. In de eerste en de derde versie is Kalk ontredderd na de dood van Tze: hij wil Tze’s pad volgen maar merkt op dat zijn hart naar de stromende rivier trekt. In de tweede versie – geschreven in 1978 tijdens het schrijven van *Opwaaiende zomerjurken* – wordt Kalk juist bezielde door ‘levenslust en dadendrang’ en rekt hij zich uit alsof hij ‘lange tijd in een onmogelijke positie bekneld had gezeten.’ Jaap Goedegebuure ziet in die herschrijving een parallel met de roman: beide personages lijken aan het einde het leven te aanvaarden. Het is kenmerkend voor De Jongs zoekende manier van schrijven dat hij in de derde versie weer terugkeert naar het oorspronkelijk einde.

{Ontwikkeling} Pas zes jaar na zijn succesvolle debuutroman, in 1985, publiceerde De Jong zijn tweede roman *Cirkel in het gras*. Opnieuw is Italië het decor. In Rome wordt het leven van de Nederlandse journaliste Hanna Picard op zijn kop gezet door de ontmoeting met schrijver Andrea Simonetti. Hun onstuimi-

ge en tot mislukken gedoemde relatie bepaalt het plot van de roman. In hun gesprekken en in de vele conversaties die Hanna en Andrea met anderen (onder meer de Amerikaanse journalist en beeldhouwer Joe Kurhajec, die als soldaat in Vietnam heeft gevochten, en met Zuccarelli, de directeur van het museum waar Andrea werkt, en de ontdekker van de stillevens van Morandi) ontvouwt zich een essayistische ideeënroman die gaat over kunst, literatuur, filosofie en politiek.

{Techniek} *Cirkel in het gras* zet in met de scène waarin Hanna – na net ruzie te hebben gezocht met een taxichauffeur – Andrea voor het eerst ziet tussen de zuilen van het portico in het Pantheon. Ze is onder de indruk van de schaamteloosheid waarmee hij kijkt, en waarmee hij ook naar háár kijkt. Het eerste deel van de roman beschrijft de beginperiode van hun relatie, het tweede deel speelt een jaar later (aan het begin van 1978). Dit is de periode dat de Rode Brigades aanslagen pleegden in steden als Genua, Turijn, Milaan en Rome. In maart 1978 wordt de Italiaanse oud-premier Aldo Moro ontvoerd.

De Jong verweeft de details van deze actuele politieke gebeurtenis in zijn roman: Hanna krijgt te maken met het onderzoek naar de ontvoering van premier Aldo Moro. Zij en de mensen die ze in Rome ontmoet, zijn voortdurend bezig om de ontvoering te analyseren – zonder zich er overigens al te erg mee te engageren. Hanna kiest in die discussies wat meer de kant van de staat, Andrea vraagt om begrip voor de terroristen die in zijn ogen meer dan barbaren zijn. Aan het einde van de roman komt de relatie tot een fysieke ontknoping: Andrea gooit Hanna met geweld het huis uit – vrijwel op hetzelfde moment dat het lijk van Aldo Moro gevonden wordt. De Jong brengt een expliciete parallel tussen de strijdrelatie van Andrea en Hanna en de ontvoering. In dat licht is het niet betekenisloos dat Andrea het terrorisme analyseert als romantisch verzet tegen de consumptiemaatschappij. Hij keurt het niet goed (want ieder romantisch verzet eindigt altijd in knokploegen, jungle en dictatuur), maar legt het wel uit als een logisch gevolg van de manier waarop de samenleving is ingericht.

{Thematiek} De relatie van Andrea en Hanna wordt gekenmerkt door strijd, ongemak en excessief verlangen. Als ze bij elkaar zijn, dagen ze elkaar uit. Als

Hanna weer eens boos weggelopen is, volgt al snel een persoonlijk bezorgde brief van Andrea. Hanna heeft een verlangen naar Andrea's lichaam, en de herinnering daaraan, maar zijn eindeloze gesprekken zijn haar vaak te veel – ook omdat hij gemakkelijker praat dan luistert. Uit de brieven die ze elkaar schrijven nadat de relatie beëindigd is, blijkt Andrea's eigen worsteling met gewelddadigheid en liefde en met afstandelijkheid en betrokkenheid. Tegenover innerlijke rust staat zijn 'demon': die hem het gevoel geeft door zijn geliefde begrensd te zijn. Hij is op zoek naar 'harmonie', maar merkt dat hij die harmonie steeds zelf ondergraaft: hij kan zich niet overgeven aan de rust die een harmonieuze relatie zou kunnen brengen en moet voortdurend afweren wat te dichtbij komt. Hanna wijt het echec van hun relatie aan de spanning tussen 'aardse liefde' en 'hemelse liefde': 'Hoe deze twee te verenigen en te beleven in de liefde voor een en dezelfde persoon.' Ze vertelt hem tot slot een droom waarin ze blootvoets een cirkel in het gras danst, waarna ze in de cirkel op hem gaat liggen wachten. Ze verlangt naar hem, maar zodra hij er is, wordt ze bang. Ze beseft hem te haten, het voelt alsof ze vlak bij een vuur ligt. Ze heeft het gevoel dat hij haar gaat wurgen, maar toch wil ze de cirkel niet verlaten.

Net als in *Opwaaiende zomerjurken* vormt de nadruk op kunst en kunstmatigheid in *Cirkel in het gras* een van de hoofdthema's. De kunst en de literatuur verschijnen enerzijds als een ideaal van harmonie en van intelligentie, maar anderzijds blijken zij een belemmering te zijn voor overgave aan een 'echt' leven. Alle belangrijke personages van deze roman leiden een leven dat in dienst staat van de kunst en de kennis. Leda Simonetti volgt 'lessen in de kunst' bij kunstenaar Joe Kurhajec in een schuur ergens hartje Rome. En als Zuccarelli en Simonetti ruzie maken op het terras in Ravello, trapt de laatste op een gegeven moment een antieke vrouwenkop van de balustrade af. Dat illustreert zijn poging om uit het decadentistische (en solipsistische) schema te breken. Dat Zuccarelli daar juist aan vast zit, blijkt uit het feit dat hij verdrinkt bij zijn poging om op de zeebodem een bronzen beeld van een man uit te graven. Het enige personage dat uit het schema lijkt te kunnen breken, is Hanna. Zij keert terug naar Nederland en vindt berusting in een conventioneel huwelijk en een baan in de scheepvaart.

{Publieke belangstelling} De roman *Opwaaiende zomerjurken* heeft in de loop der jaren de status verworven van ‘hét boek van de generatie die geboren werd in het eerste naoorlogse decennium’. In de dertig jaar nadat de roman verscheen, werden er zo’n 235.000 exemplaren van verkocht, waarvan een groot deel in de eerste jaren. Daarmee was de roman een van de grootste literaire commerciële successen van de jaren zeventig en tachtig. Met zijn werk heeft De Jong dus van meet af aan een groot publiek weten te bereiken. Dat zou zo blijven. Ook de andere romans die De Jong publiceerde, kunnen naar Nederlandse maatstaven bestsellers genoemd worden: van *Cirkel in het gras* werden 150.000 exemplaren verkocht, van *Hokwerda’s kind* 70.000, van *Pier en Oceaan* 65.000 en van *Zwarte schuur* 90.000.

In 2009, dertig jaar na het verschijnen van *Opwaaiende zomerjurken*, publiceerde De Jongs uitgever tegelijk een jubileumeditie, een luisterboek, een essaybundel met reflectieve stukken en een laaggeprijsde editie. De jubileumeditie is voorzien van allerlei documentatie, foto’s en een verhaal van De Jong over het schrijven van de roman getiteld ‘De roman als oerschreeuw’. In de essaybundel merkt literatuurwetenschapper Bart Vervaeck op dat hoofdpersoon Edo wellicht staat ‘voor een generatie die de ontzuivering, inherent aan het volwassen worden, niet kan verteren en die de banale werkelijkheid [...] dan maar de schuld geeft.’ Maria Vlaar zegt dat de roman ‘de gedreven indolentie van mijn generatie’ verwoordde, een generatie ‘die ingeklemd zat tussen de idealistische jaren zestig en de materialistische jaren tachtig en negentig’. Ook Annie van den Oever geeft aan dat de roman de ervaring van verlies beschrijft van ‘het wegvallen van de oude, bekende en goed geordende wereld’ van de jaren vijftig. Zij ziet *Opwaaiende zomerjurken* als een roman over ‘de verloren generatie die was geboren aan het einde van de jaren vijftig, in de vroege jaren zestig, die nergens bij hoorde en niet de troost van de flowerpower had gehad, en die in veel opzichten een min of meer vergeten generatie was in dat interval na de studentenrevoltes, waaraan ze part noch deel had gehad. Ook deze generatie, tussen babyboom en yuppie, werd nu aangehaakt aan de canon en hoorde nu ergens bij.’

3. Primaire bibliografie

- Oek de Jong, *De hemelvaart van Massimo*. Amsterdam 1977, Uitgeverij Meulenhoff, VB. (1^e druk: 1977; 5^e, gewijzigde en aangevulde druk: 1980. Tevens gepubliceerd in Schrijvers van nu-reeks, ECI, Utrecht 1978. Een geheel herziene editie verscheen onder de titel *De onbeweeglijke* in 2002.)
 - 'Lui oog.' In: *Hollands Maandblad*, jrg. 19, nr. 357-358, 1977, pp., N. [Toegevoegd aan *De hemelvaart van Massimo* vanaf de 5^e druk.]
 - 'Los te komen van alle dingen.' In: *Vrij Nederland*, 31-3-1979. Notities over het schrijven.
 - *Opwaaiende zomerjurken*. Amsterdam 1979, Uitgeverij J.M. Meulenhoff, R. [1^e druk: 1979; 34^e, gewijzigde druk: 2002; 36^e, gewijzigde en vermeerderde, druk: Amsterdam 2009, Augustus. Ook gepubliceerd als Bulkboek bij Uitgeverij Bulkboek Amsterdam, Amsterdam 1992; in Grote Letter Bibliotheek-reeks, nr. 93, 1995; 33^e druk als *Rainbow Essential* nr. 14 bij Uitgeverij Maarten Muntinga, Amsterdam 2000; 35^e druk in De leeslijst-reeks, de Volkskrant 2005.)
 - 'Honderd stappen.' In: *Het Parool*, 28-12-1979.
 - 'De zee is rond, de aarde is plat.' In: *Kunstschrift*, jrg. 24, nr. 5, 1980, E.
 - 'Wie neemt zoiets serieus?' In: *Vrij Nederland*, 31-12-1980, E.
 - 'De zonneklep van Goethe.' In: *Tirade*, jrg. 25, nr. 262, 1981.
 - 'Een zwakker wordende houdgreep.' In: *Vrij Nederland*, 5-9-1981, E.
 - 'Brief aan een jonge Atlas.' In: Freriks, K. (red.), *Over god*. Amsterdam 1983, pp. 35-58, E.
 - 'Lucht en water, zon en stof.' In: *Bulkboek*, jrg.13, nr.147, 1984, E.
 - *Cirkel in het gras*. Amsterdam 1985, J.M. Meulenhoff, R. (1^e druk, 1985; 13^e druk, 2002. Tevens verschenen in XL-reeks, nr. 158, 1996. De 11^e en 12^e druk werden gepubliceerd in de *Rainbow Pocket*-serie, Uitgeverij Maarten Muntinga, Amsterdam 1996, 1997.)
 - 'Rode slofjes, de terp van Oostum en een stuk obsidiaan.' In: *Lust en Gratie*, nr. 30, zomer 1991, E. (Ook gepubliceerd in *Trouw*, 14 juni 1991, en in: *Trouw, Letter & Geest; opstellen over cultuur*, redactie Ger Groot en Jaffe Vink. Meinema, Zoetermeer 1991)
 - *De inktvis*. Amsterdam 1993, J.M. Meulenhoff, NB. (1^e druk, 1993; 2^e druk, 1993. Tevens verschenen in XL-reeks, nr. 3, 1994. De 3^e, herziene druk werd gepubliceerd in de *Rainbow Pocket*-serie, Uitgeverij Maarten Muntinga, Amsterdam 1998)
 - Een vruchtbaar misverstand. In: Minne Buwalda (red.), *Hogere sferen. Alchemie, gnosis, kabbala en hermetische filosofie in de kunst*. Amsterdam 1993, pp. 119-134, E.
 - 'Hij drukte zijn mond in het stof, misschien is er hoop.' In: *NRC Handelsblad*, 18-11-1994, E.
 - 'Zwarte modder wolkt op.' In: *Begane Grond*, jrg. 9, nr. 1, 1995, E.
 - 'Hunebedden aan zee.' In: *NRC Handelsblad*, 19-4-1996, E.
 - 'De waterman verdrinkt niet.' In: *De Groene Amsterdammer*, jrg. 120, nr. 37, 11-9-1996, E.

- *Een man die in de toekomst springt*. Amsterdam 1997, J.M. Meulenhoff, EB.
- 'Naamloze natuur.' In: *De Gids*, jrg. 160, nr. 5, 1997, E.
- 'Rubberen roos.' In: *Z-magazine*, jrg. 3, 27-8-1997, nr. 8, V.
- 'O ja?' In: *De Gids*, jrg. 160, nr. 10, 1997, P.
- 'Een metropool aan de Noordzee.' In: *Vrij Nederland*, 18-10-1997, E.
- 'Gemor in de achterhoede.' In: *Trouw*, 1-11-1997, P.
- *Zijn muze was een harpij*. Nijmegen 1998, Nijmegen University Press, E. (Kellendonk-lezing), Ook verschenen in *De Revisor*, jrg. 25, nr. 2, 1998, pp. 6-24. (Later opgenomen in de tweede druk van *Een man die in de toekomst springt*)
- 'Hermans' wereldbeeld is vooral uitdrukking van zijn obsessies.' In: *de Volkskrant*, 18-3-1998, P.
- 'Antwoord aan Kuijper, Pott en Smulders.' In: *De Revisor*, jrg. 25, nr. 3, 1998, pp. 78-82, P.
- 'Schrijven zoals Caravaggio schilderde.' In: *Kastalia*, jrg. 1, herfst 1998, nr. o, E.
- 'De geur van afval en jasmijn I.' In: *De Revisor*, jrg. 25, nr. 3, 1998, pp. 53-67 Reisverhaal.
- 'De geur van afval en jasmijn II' In: *De Revisor*, jrg. 25, nr. 4, 1998, pp. 62-75. Reisverhaal
- 'Het nieuwe in de literatuur.' In: *De Revisor*, jrg. 25, nr. 6, 1998, pp. 164-166, E.
- 'Een azuurblauwe Olivetti.' In: Boelsums, M. (e.a.), *Bilbao*. Amsterdam 1998, J.M. Meulenhoff, E.
- 'Komrij laat zijn licht schijnen.' In: *De Revisor*, jrg. 27, nr. 1, 2000, pp. 69-72, P.
- "Dante", zegt ze.' In: *De Tweede Ronde*, jrg. 21, nr. 3, 2000, E.
- 'Een rij handkarren.' In: *De Gids*, jrg. 164, nr. 1-2, 2001, E.
- *Hokwerda's kind*. Amsterdam/Antwerpen 2002, Uitgeverij Augustus, R. (1^e druk, 2002; 6^e druk, 2005. De 7^e druk werd gepubliceerd in Pandora Pockets-serie, Amsterdam 2006. Tevens verschenen in XL-reeks, nr. 1005, 2003.)
- *De onbeweeglijke*. Amsterdam 2002, Uitgeverij Augustus. (Gewijzigde uitgave van *De hemel van Massimo*)
- 'Op zoek naar haar verloren paradijs.' In: *Vrij Nederland*, 3-1-2004, E.
- 'De langzame tijd.' In: *Elsevier*, jrg. 61, nr. 16, 2005, E..
- 'De muziek van de roman.' In: *De Gids*, jrg. 168, nr. 9, 2005, E.
- *De wonderen van de heilbot. Dagboek 1997-2002*. Amsterdam 2006, Uitgeverij Augustus, Dagboek. (1^e druk, 2006; 2^e druk, 2006)
- 'Kepala botek.' In: *De Revisor*, jrg. 33, nr. 6, 2007, pp. 12-16, Romanfragment.
- 'Gesprekken met Arie Visser.' In: Arie Visser, *Verzameld Werk*. Deel 3. Bezorgd door Oek de Jong, Guus Luijters en Wim Sanders. Amsterdam 2007, Uitgeverij Prometheus.
- 'Nothing but the blues.' In: *Wahwah*, jrg. 3, nr. 10, mei 2008, E.
- 'Het was een luxe-revolutie.' In: *De Groene Amsterdammer*, jrg. 132, nr. 18, 2 mei 2008.
- *Mevrouw Len*. Amsterdam 2009, Uitgeverij Augustus, N.

- 'De roman als oerschreeuw.' In: -, *Opwaaiende zomerjurken*, Amsterdam 2009 (36° druk).
- Jaap Goedegebuure en Oek de Jong, *Eckhart nu. Tien visies op Meister Eckhart*. Amsterdam 2010, Augustus, EB.
- Oek de Jong, God bidden om van God leeg te worden. In: *Liter*, jrg. 13, nr. 59, oktober 2010, pp. 58-68.
 - *Proloog 1952*. Amsterdam 2012. Nieuwjaarsgeschenk Veen Bosch en Keuning Uitgeversgroep.
 - 'De niet-gefotografeerde wereld.' In: *Hollands Diep*, mei/juni 2010, E.
 - 'De betoverende zinnen van Meister Eckhart.' In: *Liter*, jrg. 13, nr. 59, oktober 2010, E.
 - *Brief aan een jonge Atlas*. Amsterdam 2012, Uitgeverij Augustus. Amsterdam 2012. VB/EB
 - *Pier en oceaan*. Amsterdam 2012, Uitgeverij Atlas Contact, R.
 - 'Grote vragen.' In: *De Gids*, jrg. 175, 2012/4, E.
 - 'Wie ben je als je niet iemand bent?' In: *De Gids*, jrg.176, 2013/5, p. 24-27, E.
 - *Wat alleen de roman kan zeggen*. Amsterdam 2013, Uitgeverij Atlas Contact, E.
 - 'Het oprapen van een wegwaaiende plastic zak.' In: Johan Goud (red.), *Het leven volgens Oek de Jong. Terug naar een naaktheid*. Zoetermeer 2014, Uitgeverij Klement, pp. 205-209, E.
- Frans Kellendonk, *De brieven*. Samenstelling, inleiding en annotatie door Oek de Jong en Jaap Goedegebuure. Amsterdam 2015, Querido, Brieven.
- Oek de Jong, *Het visioen aan de binnenbaai*. Amsterdam 2016, Atlas Contact, EB.
 - *Zwarte schuur*. Amsterdam 2019, Atlas Contact, R.
 - *Het glanzend zwart van de mosselen*. Amsterdam 2020, Atlas Contact, EB.
 - *De magie van het beeld*. Zwolle 2021, WBooks, EB.

4. Secundaire literatuur

- Aad Nuis, De zelfverzekerdheid van de echte schrijver. In: *Haagse Post*, 26-3-1977. (over *De hemelvaart van Massimo*)
- Wim Hazeu, Oek de Jong, opvallend winnaar van Geerligsprijs. In: *Haagse Courant*, 7-4-1977. (over *De hemelvaart van Massimo*)
- P.M. Reinders, Dromen over daden. In: *NRC Handelsblad*, 8-4-1977. (over *De hemelvaart van Massimo*)
- Guus Luijters, Oek de Jong: uitstekend debuut. Nauwkeurige lezer vindt veel verrassingen in verhalenbundel 'De hemelvaart van Massimo'. In: *Het Parool*, 30-4-1977.
- Wam de Moor, Het verhaal in opmars. In: *De Tijd*, 24-6-1977. (over *De hemelvaart van Massimo*)
- Reinout Hogeweg, Kom vanavond met verhalen. In: *Tirade*, jrg. 21, nr. 226-227, juni-juli 1978, pp. 463-472.
- K.L. Poll, Een God ben ik in mijn eigen benauwde wereld. In: *NRC Handelsblad*, 28-9-1978. (over *Opwaaiende zomerjurken*)

- Carel Peeters, Het hoogmoedig verlangen naar een moeiteloos evenwicht. In: *Vrij Nederland*, 29-9-1978. (over *Opwaaiende zomerjurken*)
- Ben Maandag, Oek de Jong is 'n vakman. Romandebuut met 'Opwaaiende zomerjurken'. In: *Het Vrije Volk*, 5-10-1978. (over *Opwaaiende zomerjurken*)
- Wim Sanders, Een best boek. In: *Het Parool*, 5-10-1978. (over *Opwaaiende zomerjurken*)
- Aad Nuis, Het verschil met een vuilniszak. In: *Haagse Post*, 6-10-1978. (over *Opwaaiende zomerjurken*)
- Hans van Straten, Knap, modieus en leeg boek van Oek de Jong. In: *Utrechts Nieuwsblad*, 12-10-1978. (over *Opwaaiende zomerjurken*)
- Wam de Moor, Over het verlangen naar stilte en geborgenheid. Oek de Jongs 'Opwaaiende zomerjurken'. In: *Haagse Post*, 26-10-1978. (over *Opwaaiende zomerjurken*)
- Wim Vogel, Oek de Jong uitstekend in 'Opwaaiende zomerjurken'. In: *Haarlems dagblad*, 17-11-1978. (over *Opwaaiende zomerjurken*)
- T. van Deel, Door het scherm der reflectie heen. In: T. van Deel, *Recensies*. Amsterdam, 1980, pp. 106-108. (over *Opwaaiende zomerjurken*)
- W.A.M. de Moor, Om een gevoel van verzonkenheid. In: W.A.M. de Moor, *Wilt u mij maar volgen? Kritieken en profielen over het proza van de jaren zeventig*. Amsterdam 1980, pp. 205-211. (over *Opwaaiende zomerjurken*)
- Carel Peeters, Een moderne Faust en zijn moeder. In: *Jan Campertprijzen 1980: Alfred Kossmann, Ed Leeftang, Oek de Jong, Andreas Burnier en A.L. Sötemann*. Den Haag 1980, pp. 49-67.
- B.M. Salman, De mythe van een jeugd. Over 'Opwaaiende zomerjurken' van Oek de Jong. In: *Streven*, jrg. 34, nr. 2, november 1980, pp. 132-139.
- R.P. Meijer, De roman. Schitterende herfst en een nieuw voorjaar. In: *Neerlandica extra muros*, nr. 35, najaar 1980, pp. 13-19.
- André van Oudvorst, Ruimte, schilderkunst en filosofie in 'Opwaaiende zomerjurken'. In: *Bzzletijn*, jrg. 9, nr. 86, mei 1981, pp. 3-14.
- B.M. Salman, Proza van zeventig naar tachtig. In: *Streven*, jrg. 49, nr. 1, oktober 1981, pp. 15-28.
- Frans Hiddema, Wat "Opwaaiende zomerjurken" verhullen. *Psychoanalytische interpretatie van de gelijknamige roman van Oek de Jong. Bijdrage tot de neurosenleer*. Baarn 1981.
- Frans de Rover, Decadentie bij jonge Nederlandse schrijvers? In: *Ons erfdeel*, jrg. 26, nr. 4, sep-okt 1983, pp. 481-490.
- A.F. van Oudvorst, Over *Opwaaiende zomerjurken* van Oek de Jong. Amsterdam 1984. (Synthese)
- Carel Peeters, Oek de Jong. Een jonge Faust en zijn moeder. In: Carel Peeters, *Houdbare illusies. Essays over Doeschka Meijssing, Oek de Jong, Nicolaas Matsier, Leon de Winter, Frans Kellendonk, Dirk Ayelt Kooiman, gevolgd door De list van de literatuur*. Amsterdam 1984, p. 47-64.

- Wam de Moor, Over de meester en zijn leerlingen. Een voortgezette verkenning. In: *Vestdijkkroniek* 43, juni 1984, pp. 34-47.
- K.L. Poll, De dans om het altaar. In: *NRC Handelsblad*, 31-5-1985. (over *Cirkel in het gras*)
- Aad Nuis, De overtuigende helderheid van Oek de Jong. In: *Haagse Post*, 31-5-1985. (over *Cirkel in het gras*)
- Jaap Goedegebuure, Een moedige uiting van ernst. In: *Haagse Post*, 1-6-1985. (over *Cirkel in het gras*)
- Carel Peeters, Panoramische intimiteit. In: *Vrij Nederland*, 1-6-1985. (over *Cirkel in het gras*)
- Wam de Moor, Voer Oek de Jong was het succes een ramp. In: *De Tijd*, 7-6-1985. (over *Cirkel in het gras*)
- Wim Sanders, Oek de Jong schrijft meesterlijk. 'Cirkel in het gras' is veel meer dan een liefdesroman. In: *Het Parool*, 12-6-1985.
- Rob Schouten, Oek de Jongs antwoord op dodelijke relativering. In: *Trouw*, 13-6-1985. (over *Cirkel in het gras*)
- Hans Warren, Cirkel in het gras. In: *Provinciale Zeeuwse Courant*, 15-6-1985.
- Karel Osstyn, De besluitelozen. In: *De Standaard*, 31-8-1985. (over *Cirkel in het gras*)
- Aad Nuis, Oek de Jong, Cirkel in het gras. Roman. Amsterdam 1985. In: Aad Nuis en Robert-
- Henk Zuidinga (red.), *Een jaar boek 1984-1985*. Amsterdam 1985, pp. 84-88.
- Leo Geerts, Tweedehandse superioriteit. Een leesverslag over "Cirkel in het gras" (Amsterdam, 1985) van Oek de Jong. In: *Deus ex machina*, jrg. 9, nr. 36, november-december 1985, pp. [73-76].
- Ruud Kraayeveld, Oek de Jong, *Opwaaiende zomerjurken*. Apeldoorn 1985. (Memoreeks; nr. N-18)
- Koos Hageraats, De spiegels rondom de feiten. 'Cirkel in het gras', een onbesproken roman. In: *Bzzlletin*, jrg. 14, nr. 131, december 1985, pp. 37-42.
- Jaap Goedegebuure, Dan moet hij er toch zijn als ik hem zoek. In: *Tirade*, jrg. 29, nr. 300, september-december 1985, pp. 704-721. (over *Cirkel in het gras*)?
- Ruud A.J. Kraaijeveld, Afdalen in het innerlijk. Over de romans van Oek de Jong. In: *Ons erfdeel*, jrg. 29, nr. 4, september-oktober 1986, pp. 488-498.
- Ineke Setz en Christianne Verhaak, De gesloten cirkel van Oek de Jong. Over verbeeldingsmechanismen in 'Cirkel in het gras'. In: *Tijdschrift voor psychologie en maatschappij*, jrg. 10, nr. 4, december 1986, pp. 456-461.
- Eep Francken, Zwartblauwe ogen. In: *Tirade*, jrg. 30, nr. 303, maart-april 1986, pp. 250-256. (over *Cirkel in het gras*)
- Bas Heijne, Verloren paradijs. Het beeld van Italië in recente Nederlandse literatuur. In: *Hollands maandblad*, jrg. 27, nr. 463, juni 1986, pp. 6-12. (over *Cirkel in het gras*)?
- August Hans den Boef, Twee dozijn debutanten. Een kroniek. In: Tom van Deel, Nicolaas Matsier, Cyrille Offermans (red.), *Het literaire klimaat 1970-1985*. Amsterdam 1986, pp. 97-120.
- Ronald Spoor, Cirkel en lijnen. In: *Tirade*, jrg. 31, nr. 310, mei-juni 1987, pp. 291-298.

- Anne Marrie Musschoot, Oek de Jong, Opwaaierende zomerjurken. In: A.G.H. Anbeek van der Meijden, J. Goedegebuure, M. Janssens (red.), *Lexicon van literaire werken: besprekingen van Nederlandstalige literaire werken 1900-heden*. Groningen 1989 (januari 1989).
- Jaap Goedegebuure, Ontkenning en aanvaarding. In: Jaap Goedegebuure. *Nederlandse literatuur 1960-1988*. Amsterdam 1989, pp. 245-263.
- Gerrit Jan Zwier, Afdaling in de maalstroom. In: Gerrit Jan Zwier, *Denkwijze 298. Hoogte- en dieptepunten in de Nederlandse literatuur uit de jaren tachtig*. Baarn 1991, pp. 123-128. (De Prom Bibliofiel; dl. 24).
- Robert Anker, Een linkshandige dwarskop. In: *Tirade*, jrg. 36, nr. 341, juli-augustus 1992, pp. 369-376.
- T. van Deel, Alom heerste verheven stilte. Oek de Jong, 'De inktvis'. In: *Trouw*, 18-11-1993. (over *De inktvis*)
- Jaap Goedegebuure, Een naamloze werkelijkheid. In: *HP/De Tijd*, 19-11-1993. (over *De inktvis*)
- Karel Osstyn, De mytologie van Oek de Jong. In: *De Standaard*, 27-11-1993. (over *De inktvis*)
- Robert Anker, Rust en vrede. In: *Het Parool*, 3-12-1993. (over *De inktvis*)
- Doeschka Meijsing, De hemelvaart van Oek. Twee novellen gelijk de Statenbijbel. In: *Elsevier*, 4-12-1993. (over *De inktvis*)
- Ingrid Hoogervorst, De tragische romantiek van Oek de Jong. In: *De Telegraaf*, 7-12-1993. (over *De inktvis*)
- Annemiek Neeffes, De braambossen van de orakeltaal. In: *Vrij Nederland*, 11-12-1993. (over *De inktvis*)
- Hugo Bousset, Halfslaap. Over Oek de Jong. In: Hugo Bousset, *De gulden snede. Over Nederlands proza na 1980*. Amsterdam 1993, pp. 237-243.
- Jaap Goedegebuure, Oek de Jong, Cirkel in het gras. In: A.G.H. Anbeek van der Meijden, J. Goedegebuure, M. Janssens (red.), *Lexicon van literaire werken*. Groningen 1994. 24^e aanvulling: november 1994.
- Jaap Goedegebuure, Hello, how are you? Oek de Jongs 'De inktvis' en de kritiek. In: *Tirade*, jrg. 38, nr. 351, maart-april 1994, pp. 175-183.
- Jaap Goedegebuure, De bijbel in de eigentijdse Nederlandse literatuur. In: *Ons erfdeel*, jrg. 37, nr. 5, november-december 1994, pp. 699-707.
- Hans Werkman, Oek de Jong, Opwaaierende zomerjurken. In: Hans Werkman, *Kees & Co*. Barneveld 1994, pp. 92-97.
- T. van Deel, Zoals het raam is geopend, zo is er iets in haar geopend. In: *Trouw*, 14-2-1997. (over *Een man die in de toekomst springt*)
- Hans Warren, Geen impuls voor het essay. In: *Provinciale Zeeuwse Courant*, 21-2-1997. (over *Een man die in de toekomst springt*)
- Jaap Goedegebuure, Confessies en commentaren. In: *HP/De Tijd*, 21-2-1997. (over *Een man die in de toekomst springt*)
- Jeroen Vullings, Meer zicht op het lichtend pad. Sterkende essays van Oek de Jong. In: *De Standaard*, 27-2-1997. (over *Een man die in de toekomst springt*)

- Doeschka Meijssing, Sprong naar zelfkennis. Somberheid troef in essays van Oek de Jong. In: *Elsevier*, 1-3-1997. (over *Een man die in de toekomst springt*)
- Robert Anker, Een man die in de toekomst springt. In: *Het Parool*, 14-3-1997. (over *Een man die in de toekomst springt*)
- Huub Beurskens, 'Zoals het werkelijk is'. In: *De Gids*, jrg. 160, nr. 10, oktober 1997, pp. 766-773.
- Wilbert Smulders, Het charisma van een nuchterling. Over het wereldbeeld van Willem Frederik Hermans. In: *De Revisor*, jrg. 25, nr. 2, juni 1998, pp. 30-42. (Reactie hierop: Antwoord aan Kuijper, Pott en Smulders, door Oek de Jong. In: *Revisor*: 25 (1998) 3 (aug) 78-82)
- Arnold Heumakers, Een metafysica van de strijd. In: *De Revisor*, jrg. 25, nr. 4, augustus 1998, pp. 81-85
- Jaap Goedegebuure, 'In gesprek met Oek de Jong. 'Ik ben tevreden in mijn tentje.' In: *Literatuur*, jrg 15, nr. 1, januari-februari 1998, pp. 27-32.
- Wim Berkelaar, Uitgeblust nihilisme. Over W.F. Hermans, zijn biografie, zijn bewonderaars en zijn critici. In: *Vooys*, jrg. 17, nr. 3-4, december 1999, pp. 30-37.
- Gerrit Komrij, *De tranen der ecclesia's*. Amsterdam 1999, Willem Frederik Hermans Instituut. (reactie hierop: Oek de Jong, Komrij laat zijn licht schijnen. In: *De Revisor*, jrg. 27, nr. 1, februari 2000, pp. 69-72)
- Piet Calis, 'Een klein geluk is geen geluk.' In: *Bericht aan de vrienden van de Jan Campertstichting*, nr. 16, 2000, pp. 50-56.
- Daniëlle Serdijn, Oek de Jong, sterk merk. In: *de Volkskrant*, 25-10-2002. (over *Hokwerda's kind*)
- Robert Anker, Het verlangen naar een bestendige liefde. In: *Het Parool*, 25-10-2002. (over *Hokwerda's kind*)
- Max Pam, Moordende liefde. In: *HP/De Tijd*, 25-10-2002. (over *Hokwerda's kind*)
- Hans Goedkoop, Steeds hoger boven het riet. In: *NRC Handelsblad*, 25-10-2002. (over *Hokwerda's kind*)
- Arjan Peters, Modern naturalisme. Nieuwe roman van Oek de Jong lijdt onder housterige stijl. In: *de Volkskrant*, 25-10-2002. (over *Hokwerda's kind*)
- Ingrid Hoogervorst, Naturalistische roman van Oek de Jong. In: *De Telegraaf*, 26-10-2002. (over *Hokwerda's kind*)
- Marja Pruis, Alsof alles te vatten is. In: *De Groene Amsterdammer*, 26-10-2002. (over *Hokwerda's kind*)
- Thomas van den Bergh, Gevangen. In: *Elsevier*, 26-10-2002. (over *Hokwerda's kind*)
- T. van Deel, Half angstig, half verrukt. In: *Trouw*, 26-10-2002. (over *Hokwerda's kind*)
- Jeroen Vullings, Oek de Jong keert terug als verteller. Geur van de streekroman. In: *Vrij Nederland*, 26-10-2002. (over *Hokwerda's kind*)
- Onno Blom, De terugkeer van Oek de Jong. In: *De Standaard*, 21-11-2002. (over *Hokwerda's kind*)
- Erwin Mortier, Een resolute sprong in de wereld. In: *De Morgen*, 4-12-2002. (over *Hokwerda's kind*)
- Peter Henk Steenhuis, 'Dat is het mysterie van de rijping.' In: *Trouw*, 14-12-2002. (Interview)
- Marja Pruis, 'Ik weet nu welke dingen ik goed kan.' In: *De Groene Amsterdammer*, 22-3-2003. (Interview)

- Marjoleine de Vos, Het exces trekt me. Oek de Jong genomineerd voor de Libris Literatuurprijs. In: *NRC Handelsblad*, 2-5-2003. (Interview)
- Ton Anbeek, Het recept-Rosenboom. Kroniek van het proza. In: *Neerlandica extra muros*, jrg. 41, nr. 3, oktober 2003, pp. 43-48. (over *Hokwerda's kind*)
- Daniël Rovers, The Great Dutch Novel. In: *Yang*, jrg. 39, nr. 2, juli 2003, pp. 267-282. (over *Hokwerda's kind*)
- Coen Peppelenbos, Oek de Jong. 'Het literatuurklimaat is te grof.' In: *Tzum*, nr. 21, 2003, pp. 10-20. (Interview?)
- Martin Ros, De Anton Wachterprijs. Het voorpad van de allergrootsten! In: *Vestdijkroniek*, nr. 101, maart 2003, pp. 34-40.
- Joost Zwagerman, Terug tot stengel en stronk. In: Joost Zwagerman, *Het wilde westen. Nederland 2001-2003*. Amsterdam 2003, pp. 179-182.
- Hans Goedkoop, Het bestaat - en jij bestaat dus ook. Oek de Jong en de ontdekking van het alledaagse. In: Hans Goedkoop, *Een verhaal dat het leven moet veranderen*. Amsterdam 2004, pp. 252-262.
- Theo van Loon, Oek de Jong. In: Ad Zuiderent, Hugo Brems, Tom van Deel (red.), *Kritisch lexicon van de moderne Nederlandstalige literatuur*. Groningen 2004.
- Willem Kuipers, Oek de Jong. De wereld verblindend helder neerzetten. In: Ariejan Korteweg (samenst. en red.), *De leeslijst. Tien Nederlandse klassiekers*. Amsterdam 2005, pp. 30-44.
- Jaap Goedegebuure, Rome aan de Lethe. De eeuwige stad gezien vanuit Amsterdam anno 1978. In: Jacqueline Bel, Eep Francken, Peter van Zonneveld (red.), *Land van lust en weelde. Italië, Nederland en de literatuur: voor Ton Anbeek ter gelegenheid van zijn afscheid als Leids hoogleraar moderne Nederlandse letterkunde*. Leiden 2005, pp. 57-60.
- Lydia van Aert, Oek de Jong, *Hokwerda's kind*. In: A. G. H. Anbeek van der Meijden, J. Goedegebuure, M. Janssens (red.), *Lexicon van literaire werken: besprekingen van Nederlandstalige literaire werken 1900-heden*. Groningen, februari 2005, 65e aanvulling.
- Maria Barnas, Een roman moet je raken. Interview. In: *De Groene Amsterdammer*, jrg. 130, nr. 1, 2006, pp. 30-33. (Interview)
- Liesbeth Eugelink, 'Niets wordt door de mensen zo gehaat als dat wat hun vitaliteit vermindert'. Geweld en geloof bij Oek de Jong. In: Liesbeth Eugelink, 'Niets in mij gelooft dat'. *Over religie in de moderne Nederlandse literatuur*. Kampen 2007, pp. 235-253.
- Ton Anbeek, Aanval en afstandelijkheid. Een vergelijking tussen Nederlandse en Amerikaanse romans. In: Joost Zwagerman (samenstelling), *De Nederlandse en Vlaamse literatuur vanaf 1880 in 200 essays*. Amsterdam 2008, pp. 855-861.
- Jaap Goedegebuure (red.), *Een klievende roman. Over 'Opwaaierende zomerjurken' van Oek de Jong*. Amsterdam 2009:
 - Maria Vlaar, Weg met alles: 'Opwaaierende zomerjurken' dertig jaar later, pp. 11-16.

- Jaap Goedegebuure, Het verlangen naar eenheid. Oek de Jong en de romantische erfenis, pp. 17-33.
- Erwin Mortier, Altijd opnieuw beginnen met leven. Enige horizontale meditaties bij de dertigste verjaardag van een trouwe metgezel, pp. 35-51.
- Annie van den Oever, Het subjectieve verhaal vervangt het grote verhaal. Een posthistorische terugblik op het verschijnen van 'Opwaaierende zomerjurken', pp. 53-71.
- Bart Vervaeck, Zomerjurken en partijvlaggen. Over de positionering van Oek de Jong, pp. 73-114.
- Willem Jan Otten, 'Waar ik naar streef is een gestructureerd pathos'. Een onderhoud met de schrijver van 'Opwaaierende zomerjurken', pp. 117-131.
- Hans Werkman, In de plantenkas en in de Grote Pers. Bespiegelingen bij de verschijning van 'Hokwerda's kind' door Oek de Jong. In: Hans Werkman, *Bijeen met man en muis. Ervaringen met Ida Gerhardt, Gerrit Achterberg, Guillaume van der Graft, Jan Wolkers, Jan Siebelink, Oek de Jong en anderen*. Amstelveen 2009, p. 244-247.
- Jaap Goedegebuure, Het verlangen naar eenheid. Over Oek de Jong. In: Jaap Goedegebuure, *Nederlandse schrijvers en religie 1960-2010*. Nijmegen 2010, p. 125-135.
- Gerda van de Haar, Het komt op het dagelijks leven aan. In gesprek met Oek de Jong over mystiek, Tolstoj en zijn roman op komst. In: *Liter*, jrg. 13, nr. 59, oktober 2010, pp. 34-45.
- Gerda van de Haar, Ik zie oogbollen en ik voel iets, hoe komt dat? Oek de Jong herlezen 1. Over 'Opwaaierende zomerjurken' (1979). In: *Liter*, jrg. 13, nr. 60, december 2010, pp. 46-49.
- Jan Oegema, Het wonder van het pessimisme. Bij een dagboekfragment van Oek de Jong. In: *Liter*, jrg. 13, nr. 59, oktober 2010, pp. 46-57.
- Len Borgdorff, Ik groet je. Kap het hout. Oek de Jong herlezen 2. Over 'Cirkel in het gras' (1985). In: *Liter*, jrg. 14, nr. 61, maart 2011, pp. 18-22.
- Elizabeth Kooman, Ik kan niet zonder je, ik kan niet met je. Oek de Jong herlezen [3] - over 'Hokwerda's kind' (2002). In: *Liter*, jrg. 14, nr. 62, juni 2011, pp. 39-44.
- Daniëlle Serdijn, Oek de Jong en de grote beproeving die succes heet. In: *de Volkskrant*, 11-9-2009. (over *Een klievende roman*)
- Sebastiaan Kort, Als de nagels op een schoolbord. In: *NRC Handelsblad*, 11-9-2009. (over *Een klievende roman*)
- Arjan Visser, 'Ik verkeer als schrijver in topvorm.' In: Arjan Visser, *De tien geboden*. Gesprekken met schrijvers. Amsterdam 2011, pp. 121-130.
- Laura Schans, Van een enkel beeld tot een complexe scène. De proloog van 'Hokwerda's kind' tekstgenetisch benaderd. In: *Vooys*, jrg. 29, nr. 4, december 2011, pp. 6-15.
- Marja Pruis, Hedendaagse schrijvers en de porno-uitdaging. Van Oek de Jong tot Heleen van Royen. In: Joost van Driel en Rick Honings (red.), *Pornografie in de Nederlandse literatuur*. Amsterdam 2012, pp. 208-221.

- Elizabeth Kooman, Eerlijk en robuust. In: *Liter*, jrg. 15, nr. 67, september 2012, pp. 64-65.
- Sander Bax, In gevecht met de tijd. Oek de Jong, Pier en Oceaan. In: *De Leeswolf*, jrg. 18, nr. 9, december 2012, pp. 579-580.
- Jeroen Vullings, Steeds dieper het bos in. Het oeuvre van Oek de Jong. In: *Ons erfdeel*, jrg. 56, nr. 1, februari 2013, pp. 24-31.
- Wam de Moor, Over de meester en zijn leerlingen. Een voortgezette verkenning. In: Wilbert van Walstijn (red.), *S. Vestdijk: 'de duizendvoudige tong'. Keuze uit 40 jaar Vestdijkkronieken*. Baarn 2013, pp. 174-187. (Prominent-reeks; dl. 2).
- Marjoleine de Vos, Verbeelde autobiografie. Over *Pier en Oceaan* van Oek de Jong. In: *Jan Campert-stichting Jaarboek 2013*. Den Haag 2013, pp. 26-36.
- Johan Goud (red.), *Het leven volgens Oek de Jong. Terug naar een naaktheid*. Zoetermeer 2014:
 - Johan Goud, Nicht Hinauslehnen! De wereld als orakel. De literaire mythologie van Oek de Jong, pp. 17-39.
 - Jaap Goedegebuure, Doem en roeping. Oek de Jong en de bijbelse erfenis, p. 41-49.
 - Inigo Bocken, Niet-weten of niet-handelen. Oek de Jong tegen de achtergrond van de christelijke mystiek, pp. 51-65.
 - Marjoleine de Vos, De wilde smaak van een oester. Over het sensitieve proza van Oek de Jong, pp. 67-71.
 - Renée van Riessen, Geboren worden in de mensenwereld. Over de twee verhalen in 'De inktvis' van Oek de Jong, pp. 75-87.
 - Jacques de Visscher, 'Dan staat het er, plotseling als een beeld'. Over Oek de Jongs bemiddelende kunstbeschuwing', pp. 88-100.
 - Marc de Kesel, Wil het niet, Famke? De moderniteit in Oek de Jongs 'Hokwerda's kind', pp., p. 101-114.
 - Kees Hillenaar, Herkenning en ontdekking in 'Pier en Oceaan' van Oek de Jong, pp. 115-126.
 - Kees van der Kooi, Aanraking door het goede: een theologisch perspectief op 'Pier en Oceaan', pp. 127-140.
 - Tjerk de Reus, 'Hier kon een engel verschijnen'. Elementaire spiritualiteit in 'Pier en Oceaan', pp. 141-158.
 - Wilbert Smulders, Hermans en De Jong. Harde en zachte mystiek, pp. 161-177.
 - Elsbeth Ety, Op zoek naar Oek in de verloren tijd. Over de veranderde receptie van moderne klassieken, pp. 179-201.
 - Johan Goud, De bergen en de rivier: een gesprek met Oek de Jong, pp. 211-232.
- Jeroen Vullings, L'écrivain se réinvente tous les jours. L'oeuvre de Oek de Jong. In: *Septentrion*, jrg. 43, nr. 1, maart 2014, pp. 47-54. (vertaald door Christian Marcipont)
- Jaap Goedegebuure, Oek de Jong, 'Pier en oceaan'. In: A. G. H. Anbeek, J. Goedegebuure, B. Vervaeck (red.), *Lexicon van literaire werken*. Groningen 2014, 101^e aanvulling, februari 2014.
- Joost de Vries, 'Zomergasten. Over Oek de Jong.' In: -, *Vechtmemoires*. Amsterdam 2014, pp. 171-178.

- Jeroen Vullings, Deeper and deeper into the forest. On the work of Oek de Jong. In: *The Low Countries*, jrg. 23, nr. 23, 2015, pp. 194-201. (Vertaald door Rebekah Wilson)
- Lucas van der Deijl, Het mannelijke onbehagen. Vader-dochterrelaties in drie Nederlandse romans. In: *Vooys*, jrg. 34, nr. 3, oktober 2016, pp. 31-39.
- Thomas van den Bergh, De sluier van de schuld. In: *HP/De Tijd*, 27-8-2019. (over *Zwarte schuur*)
- Daniela Hooghiemstra, Contact met de aarde doet wonderen. In: *de Volkskrant*, 31-8-2019. (Interview)
- Lies Schut, Schilder met dubieus verleden. In: *De Telegraaf*, 3-9-2019. (over *Zwarte schuur*)
- Marja Pruis, Weerloze macho. In: *De Groene Amsterdammer*, 5-9-2019. (Over *Zwarte schuur*)
- Thomas de Veen, Wat er in de schuur gebeurde, bepaalt het hele leven. In: *NRC Handelsblad*, 6-9-2019. (over *Zwarte schuur*)
- Jelle van Riet, Het voelt vertrouwd om alles weer eens lekker zwartgallig te zien. In: *De Standaard*, 6-9-2019 (Interview)
- Irene Start, Lijden voor de kunst. In: *Elsevier*, 7-9-2019. (over *Zwarte schuur*)
- Daniela Hooghiemstra, Alsof mijn ziel was gestold. In: *De Morgen*, 7-9-2019. (Interview)
- Dries Muus, Heldere zinnen, troebele motieven. In: *Het Parool*, 7-9-2019. (over *Zwarte schuur*)
- Rob Schouten, Gevoelig en driftig. In: *Trouw*, 7-9-2019. (over *Zwarte schuur*)
- Mark Schaevers, Leven en hoe opnieuw te beginnen. In: *HUMO*, 17-9-2019. (Interview of over *Zwarte schuur*)
- Koen Eykhout, Na die ene zondeval. In: *De Limburger*, 24-9-2019. (over *Zwarte schuur*)
- Jeroen Vullings, Onder het vernis kolkt het. In: *Vrij Nederland*, 30-9-2019. (over *Zwarte schuur*)
- Tjerk de Reus, Een verrekijker op de gemartelde Christus. In: *De nieuwe koers*, 4-10-2019 (Interview)
- Marnix Verplancke, Zwarte schuur. In: *Knack*, 9-10-2019. (over *Zwarte schuur* en interview)
- Marijntje Gerling, Helemaal leeg en schoon zijn. In: *Nederlands dagblad*, 1-11-2019. (over *Zwarte schuur*)
- Gé Vaartjes, Getekend door het verleden. In: *de Volkskrant*, 30-11-2019. (over *Zwarte schuur*)
- Jaap Goedegebuure, Lot, logica, literatuur: 'Zwarte schuur' van Oek de Jong. In: *Ons erfdeel*, jrg. 62, nr. 4, november 2019, pp. 117-119.
- Jaap Goedegebuure, 'Het kwaad is onuitroeibaar'. In: *Trouw*, 14-12-2019. (Interview)
- Gertjan van Schoonhoven, 'Je moet jezelf als schrijver pijn kunnen doen'. In: *Elsevier*, 8-7-2020. (Interview)
- Willy Wouters-Maljaars, Worstelen met gebeurtenissen uit het verleden. In: *Reformatorsch dagblad*, 21-8-2020. (over *Zwarte schuur*)
- Marjolijn de Cocq, Oek de Jong wint dan toch grote prijs. In: *Het Parool*, 13-11-2020.
- Bo van Houwelingen, Een 'toonbeeld van de rijkdom en reikwijdte van de literaire roman', en nu eindelijk beloofd met een grote prijs. In: *de Volkskrant*, 13-11-2020.
- Veerle vanden Bosch, Boekenbon Literatuurprijs voor Oek de Jong. In: *De Standaard*, 13-11-2020.

- Aleid Truijens, Volledig opgaan in een mossel. In: *de Volkskrant*, 21-11-2020. (over *Het glanzend zwart van mosselen*)
- Mark Schaevers, Kleine expedities, grote energie. In: *HUMO*, 24-11-2020. (over *Het glanzend zwart van mosselen*)
- Ronald Ockhuysen, Begrip voor het heden met behulp van de klassiekers. In: *Het Parool*, 28-11-2020. (over *Het glanzend zwart van mosselen*)
- Gerwin van der Werf, In het hart van de duisternis op zoek naar “verlossing”. In: *Trouw*, 24-12-2020. (over *Het glanzend zwart van mosselen*)
- Koen Eykhout, De toekomst van de roman. In: *De Limburger*, 28-12-2020 (over *Het glanzend zwart van mosselen*)
- Willem Maarten Dekker, Oek de Jong wil de ziel onderzoeken. In: *Nederlands dagblad*, 15-01-2021. (over *Het glanzend zwart van mosselen*)
- Lodewijk Verduin, Moderne monnik. In: *De Groene Amsterdammer*, 20-01-2021 (over *Het glanzend zwart van mosselen*)
- Joep van Ruiten, De zorgvuldig kijkende kijk-schrijver. In: *Dagblad van het Noorden*, 20-8-2021. (over *De magie van het beeld*)
- Sebastiaan Kort, Hoe zie en beleef je het ‘beeld, van Chopin tot Pollock’. In: *NRC Handelsblad*, 24-9-2021. (over *De magie van het beeld*)
- Jaap Goedgebuure, Beelden die hun geheimen nooit prijs geven. Recente essays van Oek de Jong. In: *De Lage landen x*

9. JEROEN METTES

.....

door Siebe Bluijs en Bram Ieven

1. Biografie

Dichter, redacteur, criticus en literatuurwetenschapper Jeronimos Gerardus Mettes (roepnaam Jeroen) werd geboren op 24 maart 1978 in Eindhoven. Hij groeide op in Valkenswaard, dicht bij de grens met België. De vader van Mettes verliet het gezin voor de geboorte en zou zijn zoon nooit ontmoeten. De moeder van Mettes voedde haar zoon alleen op. Toen zij in 1993 overleed aan longkanker werd de opvoeding van Mettes overgenomen door zijn oom en tante. Zijn tante zou in 2004 op relatief jonge leeftijd overlijden.

Na de middelbare school verhuisde Mettes naar Utrecht om filosofie te studeren. Hij ging echter vrijwel nooit naar de colleges. In die periode publiceerde Mettes enkele verhalen in het literaire tijdschrift *Zoetermeer* (opgericht door Rob van Erkelens, Ronald Giphart en Joris Moens, uitgegeven door Nijgh en van Ditmar) en het tijdschrift *Mosselvocht*. De verhalen sluiten aan bij de thematiek van de Generatie Nix-schrijvers. Hetzelfde geldt in zekere mate voor

enkele in *Passionate Magazine* gepubliceerde verhalen, hoewel het experimentele karakter van Mettes' schrijverschap in deze publicaties al meer op de voorgrond trad. Later nam Mettes afstand van deze vroege publicaties door te spreken van een 'valse start als literator'.

Op zijn tweeëntwintigste verruilde Mettes Utrecht voor Leiden en de studie Filosofie voor Engels. Na het propedeusejaar maakte Mettes de overstap naar de in Leiden relatief nieuwe studierichting Literatuurwetenschap (inmiddels Film- en Literatuurwetenschap). Hij deelde de collegebanken met onder meer Thomas Blondeau en Gerardo Soto y Koelemeijer, twee andere toekomstige schrijvers, en met zijn latere partner Sonja. De politiek-theoretische insteek van de studie lag Mettes goed. In de studiebanken viel hij op door zijn beleving en scherpe bijdragen aan groepsdiscussies en hij trok dan ook de aandacht van Ernst van Alphen, hoogleraar Literatuurwetenschap te Leiden, en Frans-Willem Korsten, universitair docent Literatuurwetenschap te Leiden, die in Mettes een geschikte kandidaat zagen voor de positie van Assistent in Opleiding (AIO) aan de Faculteit Geesteswetenschappen. Op 1 september 2004 begon Mettes als AIO aan zijn dissertatie over poëtische vorm onder supervisie van Ernst van Alphen. In deze functie gaf Mettes ook enkele vakken over poëzie aan de opleiding Literatuurwetenschap van de Universiteit Leiden.

Tijdens zijn assistentschap startte Mettes zijn weblog *Poëzienotities*. In de rubriek 'Dichtersalfabet' besprak hij op dit blog de bundels die hij naar eigen zeggen in de kast van boekwinkel Verwijs in Den Haag vond en die hij las bij een beker Coca-Cola Light in de nabije HEMA. Door alfabetisch de poëziekast van een particuliere winkel door te werken trachtte Mettes zich doelbewust te verhouden tot de willekeur van de markt. Ook reageerde Mettes regelmatig op poëzienieus en – zeker later – op de (politieke) actualiteit. De blog kenmerkte zich door een stevige kritiek op het object van studie. In de eerste blogpost 'Oké' schreef Mettes: 'ik heb de hedendaagse Nederlandse poëzie lang genoeg (half-)genegeerd. Werkelijk. Alles wat afschuwelijk is, ik bedoel, hier, of aan dit land, is me altijd voorgekomen als gesublimeerd in deze poëzie.' Al snel wisten andere poëziebloggers, -lezers en dichters de weg naar *Poëzienotities* te vinden. In de commentsectie vond een vruchtbare uitwisseling plaats. Een van de vaste deelnemers aan de discussies was Samuel Vriezen, met wie Mettes een

(digitale) vriendschap onderhield.

Begin 2006 trad Mettes toe tot de redacties van de literaire tijdschriften *yang* en *Parmentier*. Voor deze tijdschriften schreef Mettes beschouwingen over onder anderen Arjen Duinker en Dirk van Bastelaere. In maart 2006 werd Mettes' gedichtencyclus 'In de sfeer van het gestelde' (met uitzondering van het in *Nagelaten werk* toegevoegde 'Oude vrouwtjes') gepubliceerd in *Parmentier*.

Donderdag 21 september 2006 plaatste Mettes een lege post op zijn weblog. Diezelfde dag stapte hij uit het leven. In oktober van dat jaar verscheen in *yang* een in memoriam van de redactie. Het uit vijf afdelingen van honderd genummerde regels bestaande gedicht 'Poor Yorick Entertainment' werd postuum gepubliceerd in november 2006 in *Parmentier*. Twintig dagen voor zijn dood stuurde Mettes het typoscript van het uit meer dan 60.000 woorden bestaande niet-narratieve epische prozagedicht *N30* naar Samuel Vriezen. Hoofdstukken uit dit gedicht verschenen in *yang* (hoofdstuk 1 tot en met 3, april 2007), *Parmentier* (hoofdstuk 15, juni 2008) en *De Witte Raaf* (hoofdstuk 18, juli 2009).

Mettes' werk was voornamelijk bekend bij de lezers van zijn blog en de tijdschriften waarvoor hij actief was. Het *Nagelaten werk* verscheen in 2011 bij uitgeverij Wereldbibliotheek en zorgde voor bekendheid buiten deze kring. Het bestaat uit een cassette met twee boeken: *Weerstandsbeleid* (een ruime selectie van de blogposts en enkele tijdens Mettes' leven in *yang* en *Parmentier* gepubliceerde essays) en *N30+* (dat naast alle 31 hoofdstukken van het lange epische prozagedicht *N30* de eerder gepubliceerde gedichtencyclus 'In de sfeer van het gestelde' en 'Poor Yorick Entertainment' bevat).

N30+ werd postuum genomineerd voor de C. Buddingh'-prijs, een jaarlijkse prijs voor het beste poëziedebuut. Aangezien de prijs veelal als een aanmoedigingsprijs wordt gezien, deed de nominatie van een overleden dichter stof opwaaien.

(Delen van) de hoofdstukken 1, 3, 12 en 30 werden uitgegeven in een Engelse vertaling van Vincent W.J. van Gerven Oei (*Continent*, nummer 2.1, 2012). Ira Wilhelm vertaalde de poëtica van *N30* en hoofdstuk 14 naar het Duits (*Schreibheft*, nummer 1, 2015). Çağlar Köseoğlu vertaalde hoofdstukken 1 en 3 en samen

met Enis Akın de poëtica naar het Turks ('Politi Şiir: Birkaç Not. *N30* İçin Poetika'), aangevuld met een kort stuk over Mettes: 'Jeroen Mettes kimdir?'

Het Amsterdamse centrum voor (experimentele) poëzie Perdu wijdde een aantal avonden aan het werk van Mettes, waaronder het marathonvoorleesevenement 'N30x31 /// I.M. Jeroen Mettes' (16 december 2016), tien jaar na zijn dood. In 2018 opende het Poëziecentrum te Gent een Mettes Bibliotheek, waarin de nagelaten boeken van Mettes te raadplegen zijn.

2. Kritische beschouwing

{Techniek / Ontwikkeling} Wie het epische gedicht *N30* naast de vroege prozastukken van Mettes legt, kan al snel vaststellen dat Mettes in het begin van zijn schrijfcariëre nog op zoek was naar een geschikte literaire vorm voor de boodschap die hij wou overbrengen. Dat blijkt uiteindelijk de vorm van een episch prozagedicht te zijn, niet die van een narratief georganiseerde tekst met uitgewerkte personages. Tegelijkertijd wordt de lezer van deze vroege verhalen getroffen door enkele opvallende overeenkomsten in stijl en techniek met het latere werk van Mettes. De auteur mag dan zijn dichterlijke stem nog niet hebben gevonden, zowel de kernthema's als enkele van de stilistische elementen die *N30* uniek maken, zijn in de eerdere prozastukken aanwezig.

{Techniek} Hoewel de vroege teksten die Mettes in *Zoetermeer*, *Mosselvocht* en *Passionate* publiceerde als verhalen worden aangeduid, hebben de meeste van deze teksten geen klassieke verhaalstructuur. De verhalen kennen weinig tot geen narratieve ontwikkeling en hebben in enkele gevallen veel weg van een literaire tirade, neergeschreven in een stijl die aan de *stream of consciousness*-techniek herinnert.

{Ontwikkeling} Terwijl de eerste verhalen die Mettes publiceerde nog personages hebben, en een externe verteller die over het doen en laten van deze personages verhaalt, worden de latere bijdragen aan *Passionate* steeds persoonlijker: de verteller spreekt niet meer over personages maar over zichzelf en noemt zichzelf in enkele gevallen Jeroen Mettes.

{Thematiek} Eenzaamheid en depressie in een hypergemedieerde wereld zijn een belangrijk thema in de vroege verhalen die Mettes publiceerde. ‘Littekens’ (1997), het eerste verhaal dat van Mettes in *Zoetermeer* verscheen, is daar een tekenend voorbeeld van. ‘Littekens’ vertelt over het leven van een adolescent met de naam Jeroen. Jeroen wil een roman schrijven ‘die de Nederlandse literatuur voorgoed zal veranderen’ maar komt niet verder ‘dan wat domme dialogen.’ Het kortverhaal beschrijft zonder veel opsmuk de relatie die de jonge wannabe schrijver onderhoudt met zijn vriend Jean-Marc, die een foto van ‘de kut van Trijntje Oosterhuis’ heeft bemachtigd, en met vriendin Eline, die aan de kunstacademie studeert en zichzelf snijdt met een scheermesje. Een echte ontwikkeling kent het verhaal echter niet. Ook in het verhaal ‘Ambitie’, dat enkele maanden later gepubliceerd werd in *Mosselvocht*, hebben we te maken met een adolescente ik-verteller, die een telefonisch gesprek voert met zijn ex-vriendin en die dreigt zichzelf het leven te benemen. Ook hier komt weer een ik-verteller aan het woord die grote ambities heeft (‘Ik wil trendsetten, rages ontketenen en beëindigen, algemeen geldende opvattingen ontmaskeren als onzin, het denken van mensen voorgoed veranderen.’) maar zich bijzonder passief en emotioneel draagt.

‘Hoer’ werd in 1998 gepubliceerd in *Passionate*. Het is het verhaal van een jongen met de naam Koen die gebrouilleerd is met zijn vriendin en met de bus naar een hoer gaat. Seks en de eenzaamheid die uitgaat van betaalde seks en internetporno zijn thema’s die in het jeugdige werk te vinden zijn en later in *N30* op een subtielere manier worden uitgewerkt. In ‘Hoer’ worden de thema’s seks en eenzaamheid voor het eerst in het werk van Mettes aan elkaar gekoppeld. Nadat Koen is klaargekomen horen we de prostituee zeggen: ‘Ik geloof niet meer in liefde ... ik geloof alleen in zaken. En in eenzaamheid. In eenzaamheid en zaken dus.’ Ook het verhaal ‘Een cursus vergeten’ gaat over eenzaamheid en liefde. Dit keer gaat het om een verlangen om een internetvriendinnetje in het echt te ontmoeten.

{Ontwikkeling} Het verhaal wordt gekenmerkt door een realistische stijl en thematiek, breekt definitief met de narratieve vormen die in ‘Hoer’ nog wel werden gehanteerd en valt vooral op doordat het duidelijk de vroege literaire en theoretische inspiratiebronnen van Mettes laat zien: J.G. Ballard, Marshall McLuhan, en Kathy Acker.

{Techniek} Onder deze vroege verhalen is er is één verhaal dat niet door een ik-verteller verteld wordt, maar door een 'wij'. Dat is het laatste verhaal dat Mettes in *Passionate* publiceerde. Het verhaal 'Zoek niet verder' opent met de volgende woorden: 'Wie zijn wij? Wij zijn er als het nodig is. Wij zoeken het voor u op. Wij & uw hond'. Deze regels, en een goed deel van de tekst, keren in een herwerkte versie terug als hoofdstuk 22 van *N30*. Dat geeft aan dat Mettes niet helemaal ontevreden was met zijn prozadebuut, maar suggereert ook dat hij wellicht later pas (na 2001) tot de conclusie kwam dat dit proza beter zou functioneren als onderdeel van een episch gedicht. Net als hoofdstuk 22 bestaat 'Zoek niet verder' uit een aaneengeregen reeks van aanprijzingen, waarin een 'wij' de lezer toespreekt. Het geheel is doorspekt met clichématige reclameslogans zoals 'wij hebben ruim tien jaar ervaring' of 'wij helpen u besparen'. De compositie van hoofdstuk 22 van *N30* is strakker. Enkele storende doublures die de poëtische kracht van 'Zoek niet verder' afzwakken, zijn weggehaald ('wij hebben ruim 10 jaar ervaring' wordt in 'Zoek niet verder' enkele regels later gedubbeld door 'wij hebben meer dan 20 jaar ervaring met mensen'). Het geheel krijgt in *N30* een nieuw begin, waarin het voluntarisme van de 'wij-stem' extra benadrukt wordt door de eerste zinnen steeds te laten variëren op 'wij zullen doorgaan'. De ondertoon is daardoor politieker. Maar uiteindelijk blijft het zo dat 'Zoek niet verder' beschouwd kan worden als het eerste gepubliceerde fragment van wat later *N30* zou worden.

{Publieke belangstelling} Tijdens zijn leven was Mettes vooral bekend als poëziecriticus. Zijn kritieken en beschouwingen over poëzie verschenen aanvankelijk niet in literaire tijdschriften of essaybundels, maar op zijn eigen weblog *Poëzienotities*, dat vanaf de oprichting in 2005 in snel tempo de aandacht van de Nederlandse literaire wereld wekte. Mettes was daarmee één van de eerste literaire critici die via de sociale media hun publiek bereikte. Vanaf 2006 werkte Mettes de gedachten en observaties die hij op *Poëzienotities* in fragmentarische vorm had neergeschreven meer systematisch uit in de vorm van essays in literaire tijdschriften zoals *yang* en *Parmentier*. In het postuum gepubliceerde *Weerstandsbeleid* zijn nagenoeg alle blogposts van *Poëzienotities* opgenomen, geordend op datum van verschijning, samen met de essays die hij in literaire tijdschriften publiceerde. Op basis van *Weerstandsbeleid* (2011) is het mogelijk om de ontwikkeling van Mettes' poëtische opvattingen te volgen en te syste-

matiseren. Hieronder proberen we de belangrijkste poëtische opvattingen van Mettes te behandelen. We vertrekken daarbij vanuit de opvattingen die hij in zijn blogposts uiteenzette, om vervolgens te kijken hoe dit in zijn essays meer systematisch werd uitgewerkt.

{Kunstopvatting} Als dichter en criticus presenteerde Mettes zichzelf op zijn blog als een avant-gardist. In een blogpost van vrijdag 12 augustus 2005 schreef hij: ‘Ik ben avant-gardist. Dat betekent vandaag iets anders dan in 1920, maar het betekent iets; het veronderstelt een poëtica en misschien zelfs een wereldbeeld.’ Mettes begreep de avant-garde dus niet als een literair-historische periode of als een ‘sociologisch fenomeen’, maar als een manier om een oplossing te zoeken voor het probleem waar de poëzie sinds de romantiek mee worstelt. Dat probleem is dat de poëzie geen aansluiting meer heeft op de wereld waarin ze zich bevindt. Poëzie is in een isolement terechtgekomen, omdat vanaf de vroege negentiende eeuw de lezer die door de poëzie verondersteld wordt van het historische toneel verdween, zonder dat de poëzie zich evenwel tot een ander lezerspubliek ging richten. In zijn essays en blogs duidt Mettes dit oude lezerspubliek van de poëzie aan als de ‘aristocratie’: een hoogopgeleide, gecultiveerde elite die tijd en zin heeft om zich te verdiepen in het lezen van de poëzie en zich de regels van het intellectuele spel dat poëzie met de lezer speelt eigen te maken. Een dergelijk publiek bestaat volgens Mettes niet meer sinds de Franse Revolutie. Maar dat wil niet zeggen dat er een nieuw of ander soort publiek in de plaats is gekomen. ‘Elke moderne schrijver,’ schrijft Mettes, ‘worstelt [...] met een literaire standaard die aristocratisch genoemd kan worden. Dat is het fundamentele probleem van de romantische en post-romantische dichter: zijn ideale publiek, zijn “volk”, ontbreekt, en hij moet het op een of andere manier zelf ter wereld brengen.’

Mettes wijst er in zijn blogposts en essays steeds weer op dat het aristocratische of elitaire karakter dat hij aan de poëzie toeschrijft, het gevolg is van de indirecte wijze waarop een gedicht communiceert met zijn lezers. Poëzie communiceert immers niet enkel door middel van inhoud, maar ook door vorm. Mettes maakt dit duidelijk door te verwijzen naar het sonnet. Het sonnet valt volgens Mettes bij uitstek ten prooi aan de ‘aristocratische onverstaanbaarheid’ van de poëzie. ‘Een sonnet is helemaal niet onmiddellijk verstaanbaar, dat

wil zeggen: het kan wel een relatief eenvoudige “inhoud” communiceren, maar hoe het dat doet en of het dat goed doet, daar kan de lezer, die nooit een ander sonnet gelezen heeft, vrijwel niets zinnigs over zeggen’. Mettes zegt hiermee iets relatief eenvoudig en gangbaars in de poëzietheorie, namelijk: de poëtische vormen (metrum, versvoet, verzenopbouw, enz.) werken mee aan de betekenis van het gedicht. Het verschil met de meer klassieke poëzietheorie van Roman Jakobson of Michael Riffaterre is dat Mettes dit gegeven een politieke lading geeft: juist omdat de vorm moet worden meegenomen in de betekenisgeving, moet er over vorm én over betekenisgeving behoorlijk bewust worden nagedacht door de lezer, waarbij bovendien een bepaalde kennis verondersteld wordt – en dat alles maakt het lezen en interpreteren van poëzie iets behoorlijk elitairs.

In een van de weinige essays over poëzie die Mettes bij leven publiceerde, ‘Het gedicht als ruimte’, gaat Mettes uitgebreid in op het sonnet, zijn historische rol en de mogelijkheid om vanuit het sonnet als vorm de dichtkunst te vernieuwen. ‘Het sonnet’, stelt Mettes in dat essay, ‘is niet enkel een traditionele, vaste vorm, maar dé vaste vorm (...). Als herkenbaar symbool van de herkenbaarheid staat het sonnet garant voor een huiselijke sfeer, een zekere poëtische gedomesticteerdheid.’ In het vervolg van het essay werkt Mettes de metaforische beschrijving verder uit: het sonnet als huis, suggereert hij, impliceert niet enkel huiselijkheid maar ook domesticatie en de privésfeer van de huiskamer. Mettes brengt dit idee van huiselijkheid in verband met de burgerlijke degelijkheid van de Nederlandse poëzie (denk aan Slauerhoffs ‘In mijn gedichten kan ik wonen’). Zijn interesse gaat vervolgens uit naar sonnettenschrijvers die breken met die huiselijkheid en het private. De Amerikaanse dichter Ted Berrigan (die een grote invloed zou uitoefenen op zijn eigen dichtwerk) is daar volgens Mettes een voorbeeld van. Berrigan (1934-1983) is vooral bekend als toonaangevende stem binnen de tweede generatie van de New York Poets, een losse groep van dichters waaronder John Ashberry, Frank O’Hara, Alice Notley en Kenneth Koch geschaard worden. Hoewel deze groep geen gemeenschappelijke poëtica had, is een overeenkomstig kenmerk dat alle betrokken dichters gewone spreektaal en spontane observatie van de stedelijke omgeving en media in hun gedichten verwerken – of zelfs daardoor de structuur van hun gedichten lieten bepalen. Dat geldt in ieder geval voor Ted Berrigan, die bekendheid oogstte

met zijn sonnetten: gedichten die de vorm van het sonnet aanhouden maar tegelijkertijd breken met de ‘huiselijke’ vorm van het sonnet en er zelfs in slagen om het ‘huis volledig [te] ontmantel[en]’.

Volgens Mettes heeft Berrigan door middel van een bestaande vorm waaraan geen enkel dichter (ook niet de avant-gardedichter) kan ontsnappen, de private en in zichzelf gekeerde communicatie van het gedicht omgevormd tot een vorm van communicatie die zich op een andere, nieuwe manier verhoudt tot de publieke ruimte. Een ‘stabiel “ik”’ ontbreekt in het gedicht, maar het gedicht is ‘niet onpersoonlijk’ – net zoals Mettes dat ook in *N30* probeert te doen. Wanneer Mettes de sonnetten van Berrigan als een ‘dagboek ... of liever een plakboek’ beschrijft, dan komt dit bijzonder dicht in de buurt van wat hij zelf ook met *N30* beoogt. Een poëzie die op zoek is naar een nieuwe manier om zich te verhouden tot de wereld, die zich niet zonder meer wegdraait van de lezer in aristocratisch dedain, wil een ‘ruimte [openen]’ die niet ‘die van een afgesloten woning [is], maar een kosmopolitische buitenwereld, die niettemin niet onpersoonlijk is, en waarin geleefd wordt’.

Mettes had niet alleen zelf een uitgesproken poëtica, zijn poëziekritiek gaat ervan uit dat iedere dichter een (impliciete of expliciete) poëtica hanteert. Een centraal streven in het kritische werk van Mettes is dan ook om de (al dan niet bewuste) poëtische opvatting die ten grondslag ligt aan een gedicht, een oeuvre of een stroming bloot te leggen. Mettes’ kritiek bestaat erin te laten zien wat de (politieke en filosofische) consequenties zijn van deze poëtische standpunten. In zijn besprekingen van Nederlandse en Vlaamse dichters neemt Mettes daarbij twee heersende tendensen waar.

{Visie op de wereld / Kunstopvatting} Ingegeven door de traditie van de marxistische ideologiekritiek laat Mettes zien hoe de onderliggende strekking van contemporaine poëzie aansluit bij – of een aanvulling is op – de politieke status quo. Dit doet hij het nadrukkelijkst en het meest uitvoerig aan de hand van het werk van Arjen Duinker en Dirk Van Bastelaere.

In het essay ‘De lezer en de wereld’ duidt Mettes Duinkers poëzie als cirkelend rond het idee van ‘verwondering’ over de wereld. De dichter ziet zich gecon-

fronteerd met een probleem: in de beschrijving van de verwondering kan hij zich bedienen van taal waarin hij de dingen in de wereld kan beschrijven, maar met deze taal kan hij niet datgene benoemen dat het verband tussen de dingen aanbrengt. Dit leidt tot een falen, maar dit falen is een productief falen, want wat overblijft, is het verlangen naar symbolische coherentie die de verwondering van de dichter onderstreept. Dit verlangen manifesteert zich bij Duinkers poëzie in de beschrijving van de singuliere beleving van de dingen in de wereld. Mettes heeft problemen met Duinkers poëtica van de verwondering. Een verwonderingsgedicht is een ideologische fetisj bij de zogenaamde noodzakelijkheid van de marktmaatschappij, een poëtisch ‘bewijs’ hiervan, of liever gezegd: een quasi-spiritueel supplement bij de noodzakelijkheid, een soort *happy pill* om haar draaglijk te maken.

Van Bastelaere is op een soortgelijke wijze als Duinker gefascineerd door wat zich achter of buiten het representeerbare bevindt. Dit Buiten valt voor Van Bastelaere samen met de Idee Poëzie, waarvan elk gedicht (opnieuw) een mislukte realisatie is. Voor Mettes betekent het idee van mislukte realisatie van de Idee Poëzie een impliciete ‘bevestiging van symbolische grenzen door hun ironische (want bevestigende) overschrijding’. Voor Mettes kunnen gedichten geen (mislukte) realisaties van de Idee Poëzie genoemd worden, omdat de Idee Poëzie niet buiten de grenzen van de wereld gepositioneerd kan worden.

Het probleem van dergelijke poëtica’s is volgens Mettes geen *daadwerkelijk* probleem. Het valse verlangen dat in de poëzie van Duinker en Van Bastelaere uitgedrukt wordt, staat het begrip van het feitelijke probleem van de poëzie in de weg: ‘Het *probleem* überhaupt van de moderne poëzie is het kapitalisme. Het kapitalisme – waar geen beeld van is: de niet te representeren Idee van “alles”. Alles wat zich aan het domein van het kapitalisme probeert te onttrekken wordt er ofwel onmiddellijk in ondergebracht of betekenisloos gemaakt. In die zin is het kapitalisme alomvattend omdat het niets buiten het eigen domein toelaat. De logica waarmee het kapitalisme zichzelf rechtvaardigt moet dan ook niet buiten het kapitalisme zelf gezocht worden. Het betreft een systeem van ‘louter functioneren van een maatschappelijke fabriek die geen enkele rechtvaardiging vindt *buiten* zijn functioneren. (“aan de slag”)’.

Om die reden is de postmodernistische obsessie met de Limiet of het Buiten een fetisj; zij doet voorkomen alsof er een Buiten bestaat dat niet door het kapitalisme bezet is. Het kapitalisme produceert de illusie dat er iets is wat buiten zijn allesomvattendheid bestaat; het reikt ons doorlopend beloftes aan die ons doen geloven in een Buiten. De poëzie die Mettes bekritiseert, vormt hier boven alles een *aanvulling* op in plaats van dat ze onze plaatsbepaling binnen dit systeem representeert, laat staan ondermijnt of bekritiseert. Poëzie die een transcendent Idee als probleemstelling neemt – God, het Sublieme, het Buiten, het Reële, zelfs de Leegte – staat het besef in de weg van ons daadwerkelijke ‘in de wereld zijn’.

Mettes probeert in zijn eigen poëzie te ontsnappen aan de postmoderne fascinaties voor Grens, Buiten en Leegte door tegenover deze transcendent ideeën een poëtica van ‘[i]mmanente plaatsbepaling’ te formuleren. Mettes wil een poëzie die rekenschap aflegt van de afwezigheid van een grond voor haar bestaan: ‘Ja, haar probleem is op de eerste plaats háár probleem – het bestaan van poëzie in dezelfde wereld als het dagblad – maar daardoor tegelijk ook altijd het probleem van iedereen (het probleem van een wereld überhaupt)’. Vanwege haar (relatieve) onverstaanbaarheid is voor poëzie feitelijk geen plaats in de wereld, behalve als consumptieartikel. Bewegend binnen het kapitalistische systeem dat onze gehele ruimte (ons in de wereld zijn) bepaalt, wil Mettes een ruimte optrekken die zichzelf uitwist. ‘Als de tijdgeest bestaat, probeer ik er geen beeld van te geven, maar er iets van ongedaan te maken door een monument uit haar eigen excrement binnen haar grenzen op te trekken.’

Tegenover het ‘alles’ van het kapitalisme stelt Mettes de leegte, of beter: de opgeheven ruimte binnen het alles die door de talige constructie van poëzie tot stand komt. Deze leegte valt niet samen met het transcendent idee van de Leegte. Het is een tijdelijke leegte die de belofte brengt dat er iets uit kan ontstaan. Mettes’ leegte is geen utopie – een ‘nontopos’, een plaats zonder plek –, maar een ruimte *binnen* de orde waarbinnen de orde open wordt gemaakt:

En er is altijd maar één poëzie geweest: die van het paradijs. [...] Verwondering is niet het allerhoogste, verstilling is niet het allerhoogste, schoonheid is niet het allerhoogste. Zelfs amusement is niet het allerhoogste! Het

allerhoogste is het alleropenste, ‘das Einfache, / Das schwer zu machen ist’: het paradijs. Dat is abstract. Letterlijk. Het gaat mij niet om een concrete verbeelding, een idylle of utopie.

Het streven naar het paradijs in poëzie is het zoeken naar een leegte in een wereld die die leegte niet toelaatbaar acht. ‘De eindeloze herhaling van beelden en verhalen in de media duidt op een angst voor de onbepaalde en onbepaalbare leegte van de gebeurtenis. Uiteindelijk is er niets te zien’. Dit betekent in eerste instantie dat er ‘niets wezenlijks’ te zien is, maar vooral dat het alles ons zicht blokkeert op de leegte – de kale mogelijkheid van een andere wereld. Poëzie (althans goede poëzie) is voor Mettes de ‘uitdrukking van het verlangen in de wereld van een andere wereld, of zoals Blanchot het noemt, ‘de ander van alle werelden’ te schrijven: de wereld niet als wat ‘er is’, maar wat dringt naar een ontsnapping aan wat “is”’.

Het paradijs dat Mettes beoogt te ontwaren binnen het systeem moet om die reden (vooralsnog) noodzakelijkerwijs abstract blijven. Een concrete verbeelding zou als vanzelf onderdeel worden gemaakt van het ‘alles’ – het zou onmiddellijk door het kapitalisme geïncorporeerd worden. Tot het paradijs bereikt is, is ‘[h]et ideale werk [...] een open geheel, waaraan niets ontbreekt en waaraan alles toe kan worden gevoegd’. Het alleropenste is het enige mogelijke antwoord op alles. Het ideale werk laat alles binnenstromen in een ruimte waarin de taal zichzelf tot probleem maakt.

{Thematiek} Tijdens zijn leven publiceerde Mettes één reeks van vijf gedichten in het tijdschrift *Parmentier* (jg. 15 nr. 1 maart 2006). De reeks, getiteld ‘In de sfeer van het gestelde’, speelt met de neiging om de Nederlandse samenleving op te delen in verschillende bevolkingsgroepen op basis van geloof (‘Islamitische meisjes’), leeftijd (‘Oude vrouwtjes’), herkomst (‘Marokkaanse jongens’), en economische positie (‘Blanke arbeiders’, ‘Intellectuelen’) maar ook gender en ras. De reeks speelt daarbij met de inherente contradicties en vooronderstellingen die we in dergelijke vermeende ‘objectieve’ categorieën kunnen terugvinden. Zo verwijst ‘Islamitische meisjes’ niet enkel naar een geloofs-overtuiging maar ook naar een gender en leeftijd, terwijl ‘blanke arbeiders’ niet enkel naar een economische positie verwijst maar ook naar een vermeen-

de overtuiging met betrekking tot ras. In ieder gedicht vinden we een poging terug om de sociologische categorieën onderuit te halen of de ideologische vooronderstellingen aan het licht te brengen. Dit doet Mettes door vooronderstellingen die in de samenleving bestaan omtrent deze verschillende groepen vrijwel woordelijk over te nemen (een techniek die hij ook geregeld zal toepassen in *N30*) door middel van clichébeelden en -opvattingen, en die vervolgens te vermengen met absurdistische uitspraken of situaties. In enkele gevallen neemt Mettes letterlijk citaten over uit de media die, door ze uit hun context te lichten, absurd overkomen.

{Literair-historische context} De gedichtencyclus verraadt een invloed van flarf, een poëtische stroming en techniek die aan het begin van de eenentwintigste eeuw aan populariteit won. Deze poëzie kreeg bekendheid door onder meer de Amerikaanse dichters Gary Sullivan en Drew Gardner. Zij gebruikten zoekopdrachten met specifieke steekwoorden om originele of absurde zinsneden te vinden op het internet, op basis waarvan ze vervolgens een gedicht componeerden.

{Techniek} De titel van de reeks ‘In de sfeer van het gestelde’ kan ook in die zin geïnterpreteerd worden: in deze gedichten herwerkt Mettes stellingen (of uitspraken) die hij op het internet vond op basis van zoekopdrachten. In ‘Islamitische meisjes’, het eerste gedicht uit de reeks, komt dit duidelijk naar voren in de regels ‘Boem! / Opeens droegen drie islamitische meisjes de zonden / van de wereld. De islamitische meisjes zijn midden juni neergestreken / in Almen. Boem!’ De laatste zin is letterlijk overgenomen uit een krantenartikel dat op 7 augustus 2003 verscheen in het *Deventer Dagblad* (inmiddels hernoemd tot *de Stentor*) en werd kritisch besproken op het online discussieforum *Fok.nl*. Door de zin uit zijn context te lichten komt de absurdistische (en ideologisch problematische, want dierlijke) woordkeuze ‘neergestreken’ duidelijk naar voren (het oorspronkelijke krantenbericht gaat over een reisorganisatie voor Islamitische vrouwen die een bezoek aan Almen plande).

Hoewel de vluchtigheid van het internet ervoor zorgt dat de zinnen die Mettes gebruikte of waarop hij zich baseerde vaak niet meer terug te vinden zijn, zijn ook nu nog verschillende zinsdelen uit de gedichtenreeks terug te voeren

tot de oorspronkelijke nieuwsitems die Mettes van het internet haalde. ‘Latijns Amerikaanse intellectuelen in mondiale context’, een regel uit het gedicht ‘Intellectuelen’, is bijvoorbeeld de titel van een inaugurele rede die in 2002 gehouden werd aan de Universiteit van Amsterdam door J.M. Baud. Door dergelijke zinnen uit hun context te lichten, brengt Mettes de absurditeit van het sociologische framework van de zin aan het licht. Want, wie spreekt er nu met uitgestreken gezicht over intellectuelen in mondiale context? Dat doen enkel academici in een zeer specifieke academische context. Ongeacht de wetenschappelijke waarde van een dergelijke sociaal-historische situering van de intellectueel wil Mettes de sociologisering van de intellectueel die alleen al via dit taalgebruik plaatsvindt aan de kaak stellen.

{Visie op de wereld} Door dit soort zinnen schijnbaar lukraak bij elkaar te brengen en naast elkaar te plaatsen in een gedicht, bekritiseert Mettes de problematische positie van de intellectueel vandaag. Ook de intellectueel is een gimmick geworden, een sociologisch te bestuderen fenomeen, net als ‘blanke arbeiders’, ‘Marokkaanse jongens’ en ‘islamitische meisjes’.

{Kunstopvatting} Een subtiele poëtische verwijzing naar de flarftechniek die door Mettes werd toegepast vinden we in het gedicht ‘Blanke arbeiders’ waarin Mettes schrijft ‘Welke goudmijn is immateriëler en zuiverder / dan de pagina van Microsoft? O het tikken is het werk niet, maar het zitten en het / zien’. De zin geeft aan dat Mettes zijn poëzie begrijpt als een vorm van dichten die in de tijden van wordprocessing geschreven wordt, een belangrijk thema in de flarfbeweging. De zuiverheid van de pagina heeft daarbij ook iets afschrikwekends, want alles kan naadloos in de tekst geplakt worden en in tegenstelling tot een handmatig gemaakte collage zijn de visuele sporen van dit proces nergens terug te zien. De digitale tekstverwerker wist iedere doorhaling uit en stelt iedere zin gelijk. Het werk van het dichten zit dan ook niet in het schrijven zelf, maar in het vinden van de relevante en onverwacht poëtische citaten.

{Techniek} Het postuum gepubliceerde werk van Mettes bevat twee gedichten, ‘Poor Yorick Entertainment’ en *N30*. ‘Poor Yorick Entertainment’ bestaat uit vijf delen (PYE I t/m V) van elk honderd genummerde regels. Deze regels bevatten tussen de nul en zestien woorden. Waar in *N30* de zin de voornaamste poëti-

sche component is, bestaan de regels uit PYE voornamelijk uit zinsdelen en losse woorden. De regels beginnen niet met een kapitaal en eindigen niet in een punt en zijn fragmentarisch van aard. Enkele zinnen bestaan uit woorden zonder grammaticaal verband ('if politie chick barbecue ik gezicht snijdt oud jong'). Ook de samenhang tussen de regels is niet altijd duidelijk. De non sequitur is een belangrijk vormprincipe – zoals dat ook in N30 het geval is. Hier en daar vormen de regels echter een aaneensluitend vertoog. Soms ook wordt er een verband tussen de zinnen gesuggereerd door hun overeenkomstige vorm, semantiek of thematiek.

De fragmenten lijken afkomstig uit nieuwsberichten ('aan de prijserosie die standaardproducten betreft'), comments ('ALS JE NOG EEN KEER DIEREN PEST KOM IK JE IN') en reclames ('over gezondheid en fitness voor mannen'). Het gaat steeds om zinnen die men tussen het internetlawaai tegenkomt. Ze gaan onder andere over Jack Spijkerman, Zwarte Piet, Pim (Fortuyn vermoedelijk), Anne Frank en de door H.P. Lovecraft gecreëerde demonische godheid Chtulhu. De compositie van het gedicht sluit aan bij de flarftechniek, die ook gebruikt werd bij de cyclus 'In de sfeer van het gestelde'. Een aantal regels lijken overblijfselen te zijn van het gedicht 'Oude vrouwtjes' uit die reeks: 'oude vrouwtjes steken alles in de fik / drilstand / oude vrouwtjes kruipen over het plafond om me te pesten / oude vrouwtjes willen tanken'.

{Intertekstualiteit} De titel van Poor Yorick Entertainment verwijst naar de filmmaatschappij van een personage uit *Infinite Jest* (1996). (Deze roman refereert dan weer aan de nar in Shakespeares *Hamlet*, wiens schedel Hamlet als volgt toespreekt 'Alas, Poor Yorick! I knew him, Horatio, a fellow of infinite jest.') In deze postmodernistische klassieker van David Foster Wallace zijn depressie en amusement – en de samenhang daartussen – belangrijke thema's. In de begeleidende e-mail aan Vriezen bij het gedicht schreef Mettes dat er in het boek sprake is van een film 'die zo amusant is dat de kijker ervan niet meer naar zijn leven terug wil/kan keren'. De gedichten in de cyclus, zo schreef Mettes, "gaan over" spanning en ontspanning, ont-spanning als de-pressie, en verslaving'. In een blogpost van 6 mei 2006 stelde Mettes verder dat Poor Yorick de naam zou zijn van zijn alter ego, mocht hij een rapper zijn. Zoals in het rapgenre gebruikelijk is, klinkt in PYE dan ook – hoe fragmentarisch en uiteenlopend

wat betreft toon de regels ook mogen zijn – Mettes' persoonlijke stem door.

Een andere belangrijke intertekstuele verwijzing is het motto, afkomstig uit Kafka's *Das Schloss* (1926, tevens postuum gepubliceerd). De passage verhaalt dat er in het Kasteel voortdurend wordt getelefoneerd. Dit onafgebroken telefoneren wordt omschreven als *'Rauschen und Gesang'*. Volgens de verteller bieden het geluid en het gezang de enige juiste en betrouwbare informatie, al het andere is misleidend (*'Nun ist aber dieses Rauschen und dieser Gesang das einzig Richtige und Vertrauenswürdige, was uns die hiesigen Telefone übermitteln, alles andere ist trügerisch'*). Deze passage brengt een uitspraak van Mettes in herinnering: 'Lezen is de woestijn in trekken [...] om beter af te kunnen stemmen op het lawaai van de toekomstige wereld.' Dit lawaai is onder meer de constante stroom informatie en entertainment die in een kapitalistische samenleving via de moderne communicatiekanalen tot ons komen.

{Kunstopvatting} De verwijzing naar de telefoons in Kafka's Kasteel is poëtisch op te vatten. Het gedicht is een middel om op het lawaai af te kunnen stemmen, niet om de ruis die daar onvermijdelijk onderdeel van uitmaakt meer verstaanbaar te maken, maar om het gezang dat in dat lawaai aanwezig is duidelijker te laten weerklinken. Dit is vergelijkbaar met wat Mettes in *N30* poogt te doen.

{Thematiek} Dat depressie een thema is in het gedicht blijkt uit regels als 'dode gedachten drijven', 'ik kleed me alleen nog aan voor pizza uhhhhhhhhhh' en 'ik wil niet opstaan en mijn e-mail lezen'. Deze laatste regel geeft tevens rekenschap van de relatie tussen depressie en nieuwe media, die in het gedicht een grote rol speelt. De zin 'KPN zuigt' is te lezen als consumentenkritiek op de leverancier van telecommunicatie- en ICT-diensten, maar is ook letterlijk te nemen: de internetverbinding zuigt het leven uit de gebruiker. In het licht van deze thematiek krijgt het verband tussen de openingsregels 'jij bent nummer één / in plaats van hart- en vaatziekten' betekenis. Depressie lijkt hier, als volksziekte nummer één, direct aangesproken te worden.

De relatie tussen depressie en consumentisme wordt verder uitgewerkt. In het eerste deel worden goths een aantal keer genoemd (zoals in de regel 'Anne

Frank was de eerste goth chick'). Goths vormen een subcultuur die geassocieerd wordt met depressie en weltschmerz, maar die bovenal herkenbaar is door een bepaalde *look*. Om die reden is een regel als 'ik ben een echte goth en helemaal niet depressief' niet tegenstrijdig. Goth zijn is niet iets waarvoor je ontevreden moet zijn maar iets wat in een kapitalistische maatschappij gewoon te koop is: 'en de kapitalisten bieden adem aan en port aan en goths aan en belegde broodjes aan'. De subcultuur wordt opgevoerd als een voorbeeld van hoe depressie gecommodificeerd wordt. De zin 'verwerk je depri in een hoekje staan dan nog in je programma' impliceert dat depressie tot onderdeel kan worden gemaakt van de eigen, maakbare identiteit.

In het derde deel wordt de maakbaarheid van het individu in een kapitalistische maatschappij verder gethematiseerd. In dit deel is er sprake van een formelere consistentie dan in de rest van het gedicht. Achtentwintig van de honderd regels beginnen met de woorden 'je wordt...'. Telkens krijgen deze woorden een andere invulling. De aangesproken jij wordt 'een maatschappelijk vertrouwenspersoon' (9), 'een gedreven executive' (10), 'een mank lammetje' (99), 'een risico' (93) en 'een bloederige zak folklore' (62). Halverwege het deel verandert de toon:

- 53 je wordt één van de gezichten van de organisatie
- 54 en hier idealiseer ik
- 55 je wordt
- 56 wat
- 57 zonder gedachte
- 58 zonder
- 59 aandeel in de humor waaraan ik ziek ben

De idealisering zit in de onbepaaldheid van de wording. Zolang de jij nog 'wat' kan worden is de jij 'zonder / aandeel in de humor waaraan ik ziek ben'. Deze laatste zin brengt de verwantschap tussen amusement en depressie in herinnering. Door de combinatie van de woorden 'ziek' en 'humor' klinkt bovendien het rijmwoord 'tumor' door – een tumor die tussen de oren zit als een 'gedachte' –, implicerend dat de humor (het amusement) voortwoekert en potentieel dodelijk is.

{Techniek} De apostrof, de poëtische stijlfiguur waarbij het woord wordt gericht tot een persoon of een object, zet zich door in de rest van het gedicht. De declamatie ‘O’ is een conventie om de apostrofische taalsituatie in te leiden. Een voorbeeld vinden we in de eerste regels van deel IV: ‘O ik mis je Wim Kok je was / een stuk hout waaraan ik hing’ (een regel die, de rol van Kok indachtig bij de totstandkoming van de zogenaamde ‘Derde Weg’ als evenwicht tussen de neoliberale markt en de verzorgingsstaat, ongetwijfeld ironisch gelezen moet worden). Verderop verschuift de ‘O’ naar een uiting van verschrikking ‘O ik stik’. In de regels ‘O / de Bijenkorf probeert me te vermoorden / O’ klinkt tevens verschrikking door, maar door de herhaling van de apostrof verandert de toon naar verbazing of zelfs onverschilligheid. De laatste regel van het gedicht (‘ach’) is op te vatten als een laatste uitdoving van de poëtische kracht van de stijlfiguur.

{Thematiek} De laatste regels van het gedicht geven een definitief beeld van depressie. Na een reeks korte regels die weinig of geen samenhang vertonen, eindigt het gedicht als volgt:

96 snik
97 republiek der letteren sucks maar
98 laat me
99 met mijn port en met mijn hiphop
100 ach

De republiek der letteren is een spreekwoordelijke voorloper van de Verlichting, het netwerk van denkers, wetenschappers en auteurs die via brief en publicatie op kritische wijze met elkaar van gedachten wisselden over wetenschap, literatuur en maatschappij. Mettes was door zijn baan aan de Leidse letterenfaculteit in zekere zin onderdeel van deze traditie. Ook door de vermelding van port en hiphop – en uiteraard in het licht van Mettes’ zelfgekozen dood – is het moeilijk om deze regels niet autobiografisch te lezen. Het gedicht leest dan als een overgave aan de onverschilligheid die het gevolg is van de eindeloze stroom informatie en amusement in het kapitalisme. Deze deprimerende interpretatie doet echter geen recht aan het verzet dat het gedicht biedt door middel van zijn vorm.

{Techniek} In zijn bespreking voor *nY*, getiteld 'Andere leegtes', gaat Vriezen uitgebreid in op de betekenis (of beter gezegd: het gebrek daaraan) van de vorm van de gedichtencyclus. Volgens hem evocert het willekeurig gekozen aantal regels '[d]e imbeciliteit van de telspelletjes die in elke poëtische vorm een rol spelen. Maar die hun leegte beter ontplooien naarmate ze explicieter, en wellicht imbecieler, gespeeld worden.' Met dit punt haalt Vriezen een observatie van Mettes aan over de arbitraire vormaspecten van poëzie (naar aanleiding van het werk van Van Bastelaere). Een sonnet bijvoorbeeld kenmerkt zich in wezen niet meer dan door 'zomaar' zijn vorm: veertien regels met een vast rijmschema in een bepaald aantal versvoeten. Dit model is dermate conventioneel dat de vorm, of beter gezegd: de willekeurigheid van de vormaspecten, op de achtergrond is geraakt. Volgens Vriezen brengt Mettes' gedicht die willekeur op de voorgrond omdat er aan de regels een quasi-mathematisch principe ten grondslag ligt zonder semantische of ritmische betekenis. De arbitraire vorm van *PYE* is volgens Vriezen dan ook 'leeg' (in de positieve zin opgevat als de voorwaarde van een mogelijkheid) aangezien zij 'nog niet anders dan formeel is bepaald'. In deze leegte kan weerstand worden geboden aan het alomvattende lawaai van het kapitalisme.

Van eind 1999 tot 2006 werkte Mettes aan *N30*. Het gedicht bestaat uit een collage van 229 pagina's in prozavorm van zinnen zonder duidelijk verband of thema. De titel verwijst naar de codenaam voor de opstanden in Seattle op 30 november 1999, de zogenaamde *Battle of Seattle*. In een begeleidend schrijven stelt Mettes dat *N30* het tweede – maar als eerste geschreven – deel is van een trilogie over verleden, heden en toekomst. '*N30* is begaan met het HEDEN: niet met de beschrijving van actuele feiten maar het ritme en de intense diepte waarin de feiten aan ons verschijnen.' Deel drie zou een episch 'heldendicht [worden] over de Commune van Parijs getiteld "Kersentijd", een alternatieve, poëtische grondwet voor Europa', zoals Mettes het project omschreef in een e-mail naar Vriezen. Door zijn voortijdige dood is alleen *N30* tot stand gekomen, waarbij overigens niet geheel duidelijk is of dit werk voltooid is. Ook is onzeker of hoofdstuk 31 (veruit het langste hoofdstuk) tot het werk behoort, aangezien Mettes meermaals in zijn poëtica en in correspondentie aangeeft dat *N30* dertig hoofdstukken heeft. Onvoltooidheid is echter een wezenlijk kenmerk van *N30*, waardoor het gepubliceerde werk wellicht het beste beschouwd

kan worden als een momentopname van een ontstaansproces.

{Kunstopvatting} Zoals hij in zijn poëtica aangeeft, herschreef, herschikte en redigeerde Mettes eindeloos. Hierin verschilt *N30* van het werk van een Amerikaanse dichter als Ron Silliman ('Nieuwe zinnen' is de door de bezorgers meegegeven ondertitel van de verzameling nagelaten gedichten *N30+*, een verwijzing naar Ron Sillimans begrip 'new sentences'). 'Later bleek dat iemand als Silliman niet gelooft in revisie. Ik geloof eigenlijk in niets anders dan revisie', gaf Mettes in de eerdergenoemde e-mail aan Vriezen aan. Ook schreef Mettes in zijn poëtica in welke zin zijn werk verschilt van dat van bijvoorbeeld Sybren Polet: in tegenstelling tot diens collageleer wilde Mettes' werk elke suggestie van thematiek tegenwerken. *N30* is zodoende een origineel werk waarin de (inter)nationale tijdsgeest waartegen het werk is ontstaan (9/11, de moord op Theo van Gogh, de Balkenende-jaren, de Irak-oorlog, Hurricane Katrina) geregeld opduikt in de vorm van kleine dagelijkse observaties, maar zonder dat het werk een expliciet moreel commentaar geeft op de gebeurtenissen die plaatsvonden tussen 1999 en 2006. *N30* spiegelt het politieke vacuüm, de richtingloosheid die ervaren werd door velen tussen september 2001 (9/11) en september 2011 (wat weerspiegeld werd in de opkomst van de Occupy-beweging: *N30* werd tijdens Occupy Amsterdam besproken in een leesgroep).

{Techniek} Het compositieprincipe van *N30* bestaat uit het naast elkaar plaatsen van zinnen die nauwelijks met elkaar verband lijken te houden. Mettes beoogt hiermee een effect van hoogspanning te creëren.

Kiezen voor de non sequitur als eenheid van compositie heeft als voordeel dat een abstracte compositie onder hoogspanning komt te staan van concrete, sociale verwijzingen. Waar een zin is, is altijd een wereld. (Dat geldt niet per se voor op zichzelf staande woorden.) En waar zinnen met elkaar botsen vindt zoiets plaats als een tekstuele wereldburgeroorlog.

Deze botsing bestaat bijvoorbeeld uit een samenkomst van persoonlijke en politiek-journalistieke taal: 'De bloes op je wangen // Hoe is daar in de peilingen op gereageerd?'. Soms lijkt de ene zin een commentaar te zijn op de vorige: 'Een paard sterft op straat. Alles draait om geld'. In veel gevallen echter is de botsing

die plaatsvindt abstracter. De eerste alinea van het derde hoofdstuk is illustratief en geeft een goed inzicht in hoe Mettes te werk gaat:

Weet je wat je kan krijgen?

Telecommunicatie. Voor liefde... Ik hou niet zo van dat gemakkelijke cultuurpessimisme, maar... In de aardse lichamen van de gelovigen is de heilige stad op pelgrimstocht tot de tijd van het koninkrijk is gekomen. Het einde van een uitputtende herfstdag achter de computer, tranen van de slaap in mijn ogen. KEUKEN /INBOUW / SPECIALIST. Netwerkindtegratie. In de zon, languit op 'n laken. (...)

In deze zinnen worden spreektaal, reclameborden, een ecclesiastische tekst, half afgemaakte gedachtes en dagboekaantekeningen naast elkaar gebracht zonder enig verband. Ondanks de abstracte vorm en de bij tijd en wijle donkere toon is het gedicht ook erg grappig door de incongruentie die het gevolg is van zulke botsende zinnen.

De poëzie van *N30* stelt de verhouding tussen de zinnen in het boek en de wereld waarin deze zinnen bestaan als het centrale probleem. De zinnen in *N30* die een gebeurtenis in de wereld lijken te beschrijven zijn er geen beschrijving van, maar moeten opgevat worden als abstracte, talige ruimtes waarin de taal haar verhouding tot de wereld tot probleem maakt: 'Schrijven naar de gebeurtenis is niet het beschrijven van de gebeurtenis, maar een abstracte en intense ruimte markeren waarin de gebeurtenis zich kan ontvouwen en bewaren'. Door het gebruik van non sequiturs wordt gepoogd de woorden van hun referentiële functie te ontdoen. Er wordt geen verhaal verteld, maar evenmin wordt het idee van het verhaal als ordenende structuur radicaal ontmanteld, zoals we dat soms zien in postmoderne fictie. 'Het gaat er niet om een verhaal te herkennen, maar om aan elk verhaal te ontkomen'. In die zin is de term 'hypertoe-gankelijk' van toepassing op *N30*. Dit begrip wordt door Vriezen gedefinieerd als 'een soort kunst die zo toegankelijk is, dat mensen soms moeite hebben te begrijpen dat ze er al lang alle toegang toe hebben'. De lezer hoeft bij het lezen van *N30* namelijk niets te interpreteren, zo schrijft Mettes. 'Ik ben niet geïnteresseerd in de frustratie van interpretatie; ik schrijf voor lezers die niet willen

interpreteren.’ Hoewel het gedicht tot stand is gekomen tegen de achtergrond van ingewikkelde filosofische ideeën heeft de lezer deze theoretische bespiegelingen niet nodig om de tekst te ‘begrijpen’. De compositietechniek op basis van nevenschikking drukt de oppervlakkigheid letterlijk uit.

{Stijl} Over het algemeen zal het taalgebruik in *N30* de lezer bekend voorkomen. Mettes maakt voornamelijk gebruik van alledaags taalgebruik, clichés en platitudes. ‘Een dichter is niet iemand die rare dingen zegt – orakel, profeet, magiër, mysticus, ironicus... – maar iemand die zo groot mogelijke gemeenplaatsen componeert’, schrijft Mettes in een noot bij *N30*. Het is volgens hem de taak van de dichter om dergelijk taalgebruik verder te veralgemeniseren tot dat het onder hoogspanning komt te staan. Mettes’ opvattingen over gemeenplaatsen sluiten aan bij het motto van Octavio Paz dat voorafgaat aan *N30* en dat Mettes ook voor zijn blog gebruikte: ‘De taal van de dichter is die van de gemeenschap, welke die ook moge zijn.’

Veel van de zinnen in *N30* doen denken aan oppervlakkige berichtgeving, zoals ‘Minister Verdonk vindt zichzelf vast ook “een leuke vrouw”’ en ‘Solipsisme komt op één de top 40 binnen’. Door de confrontatie van geïsoleerde zinnen brengt het gedicht de gelijkschakeling van elementen in het kapitalisme naar de voorgrond (of beter gezegd: aan de oppervlakte), zoals in een zin bestaande uit verwijzingen naar rubrieksaanduidingen in een boekenwinkel “Cadeaus”, “poëzie”, “klassieken”. In de wereld van *N30* kan een zin als “En een andere man, die zich had vastgeketend, zijn de ribben ingeslagen, en een motor is over iemands benen gereden” gevolgd worden door de zin ‘Piekeraars kosten de Nederlandse gezondheidszorg per jaar ± 145 miljoen gulden’. In een kapitalistische wereld waarin “alles” aan ons verschijnt in een oneindige stroom van informatie is een dergelijke opeenvolging van zinnen echter tevens zeer denkbaar.

Het subject dreigt kopje onder te gaan door de stroom informatie die op hem afkomt in *N30*. ‘Ik wilde naar boven, naar het oppervlak’ lezen we in het gedicht: om niet te verdrinken moet de ‘ik’ aan de oppervlakte blijven. Tegelijkertijd probeert de ik weerstand te bieden door de oppervlakte te beschrijven. ‘De nachtmerries aan het oppervlak van mijn netvlies: als ik ze probeer te be-

schrijven verdwijnen ze'. Deze zin geeft zowel aan dat de ik geen vat kan krijgen op de 'nachtmerries' als dat een (poging tot de) beschrijving ervan ze doet verdwijnen.

In *N30* en in de begeleidende poëtica komt veelvuldig de metafoor van de kaart voor om het idee van oppervlakkigheid te illustreren. 'Kaarten zijn nooit simpelweg ordeningen van chaos, transcendente schema's die opgelegd worden aan een vormloos *Ding an sich*. Ze ordenen van binnenuit, surfend'. Surfen duidt op een zich bewegen aan de oppervlakte en natuurlijk klinkt in dit begrip ook de navigatie op internet door. De lezer/surfer is een kaartenmaker die zich door de wereld beweegt. 'Surfen is je ruimte bepalen, niet van buitenaf (door omgrenzing), maar van binnenuit (door een gebied te doorkruisen)', schrijft Mettes in een van de zinnen van *N30*. Het gedicht zelf is op te vatten als een kaart die de wereld van binnenuit ordent. De kaart en het gebied vallen samen, zoals de oppervlakte van het gedicht samenvalt met de oppervlakte van de wereld. 'En met de kaart verandert het terrein, met het gedicht verandert de geschiedenis', stelt Mettes hoopvol. Het is een ordening die aan narrativiteit probeert te ontsnappen zonder die narrativiteit al te theatraal te ontmantelen. "Het laatste wat 'n kaart van de wereld nodig heeft, dacht ik, zijn *verhalen*'.

{Thematiek} De oppervlakte die Mettes in *N30* probeert uit te drukken houdt in dat er niets 'achter' de zinnen zit of dat de zinnen niet naar iets 'hogers' verwijzen. Oftewel: wereld en gedicht staan voor Mettes op hetzelfde ontologische vlak, aangezien het gedicht behoort tot het kapitalistische domein dat het gedicht onderbrengt onder het 'alles'.

{Kunstopvatting} Dit principe van het ontologisch gelijkstellen van de 'binnenwereld' van het gedicht met de buitentekstuele werkelijkheid gaat in tegen hoe er doorgaans met behulp van ruimtelijke metaforen over poëzie wordt nagedacht. Mettes bespreekt in zijn poëtica drie zinnen uit *N30* 'Zon. Sushi. Volvo.' en stelt dan: 'laat je hermeneutische fetisj thuis. Dit was geen interpretatie.' Mettes verzet zich hiermee tegen de opvatting van de lezer die het strikje lostrekt en de inhoud (betekenis) uit het gedicht (vorm) haalt. Hij bestrijdt een gangbare (ruimtelijke) metafoor voor interpretatie: het gedicht als container van een bepaalde inhoud. Ook de metafoor van de lezer die de diepte induikt

om onder de oppervlakte van de woorden te zoeken naar waar het gedicht écht over gaat, wijst Mettes af.

Mettes gaat in tegen het idee van de lezer die buiten de tekst staat en met haar gereedschapskist van interpretatiestrategieën de tekst benadert. Het gedicht is oppervlakte maar geen *interface* – het is geen communicatielaag tussen twee werelden. Een andere metafoor om het soort oppervlakte te begrijpen waar het Mettes om te doen is, is de huid. De huid is letterlijk een terrein waarop discursieve processen plaatsvinden ('En is er al wat bekend over de dader, bijvoorbeeld de huidskleur?'), maar ook in abstractere zin is de huid de plek op het lichaam waarop de wereld inwerkt. Op de eerste pagina van *N30* lezen we de woorden: 'Je huid. / Het drukt niets uit'. De huid geeft zelf geen betekenis; er wordt betekenis aan de huid toegekend van buitenaf. Maar ook de betekenis van uitdrukken in de zin van wegdrücken klinkt door in deze woorden. Het is onmogelijk om dat wat op de huid inwerkt 'uit te drukken'.

In een passage over de poëtische methode van Robert Creeley in het essay 'Schrijven en lezen' stelde Mettes: 'Gevoel is weerstand, niets innerlijks, maar de druk op de huid van buiten. De schrijver maakt van zijn dagelijks leven, van zijn manier van omgaan met druk en spanning – zijn weerstandsbeleid – een experimentele methode'. De titel die meegegeven is aan Mettes' verzamelde kritische werk – *Weerstandsbeleid* – is een manier om de omgang met hoe de wereld op het individu inwerkt te omschrijven. Mettes' methode bestaat erin een beschermlaag aan te brengen tussen hem en de wereld. 'De helm gaat weer op', schreef Mettes op zijn blog nadat hij een tijd geen posts meer had geplaatst. *N30* is te begrijpen als een verlengde van deze beschermlaag, bestaande uit wat hem door de wereld wordt aangereikt.

{Literair-historische context} Een aantal jonge dichters heeft aangegeven door hem te zijn beïnvloed: Obe Alkema, Hannah van Binsbergen, Maarten van der Graaff, Çağlar Köseoğlu, Frank Keizer en Maartje Smits. Bart van der Straeten sprak zelfs over een hernieuwde aandacht voor engagement onder deze generatie dichters, mede als gevolg van het werk van Mettes. Ook experimentele dichters als Astrid Lampe en Tonnus Oosterhoff hebben zich in positieve bewoordingen uitgesproken over Mettes' werk.

3. Primaire bibliografie

- Jeroen Mettes, Littekens. In: *Zoetermeer*, jrg. 3, nr. 10, december 1997, pp. 59-63, V.
 - Hoer. In: *Passionate Magazine*, jrg. 4, nr. 6., 1997, pp. 16-21, V.
 - Een cursus vergeten. In: *Passionate Magazine*, jrg. 5, nr. 4, 1998, pp. 32-37, V.
 - Ambitie. In: *Mosselvocht*, jrg. 5, nr. 13, januari-februari 1998, V.
 - Verhaal met het woord 'herfst'. In: *Passionate Magazine*, jrg. 6, nr. 6, 1999, pp. 22-25, V.
 - Zoek niet verder. In: *Passionate Magazine*, jrg. 8, nr. 1, 2001, pp. 39-40, V.
 - In de sfeer van het gestelde. In: *Parmentier*, jrg. 15, nr. 1, 2006, pp. 33-39, GC.
 - Poor Yorick Entertainment. In: *Parmentier*, jrg. 15, nr. 6, pp. 158-172, G. (postuum)
 - *Weerstandsbeleid*. Bezorgd door Piet Joostens, Frans-Willem Korsten en Daniël Rovers. Amsterdam 2011, Wereldbibliotheek, EB. (postuum)
 - *N30+*. Bezorgd door Piet Joostens, Frans-Willem Korsten en Daniël Rovers. Amsterdam 2011, Wereldbibliotheek, GB. (postuum)
 - The question of the voice-music relation. Towards a Deleuzian poetics. Artikel geschreven voor een ongepubliceerd boek onder redactie Frans-Willem Korsten and Vincent Meelberg. Op: www.n30.nl, 11-2013, E. (postuum)
 - *Poetry of the Formless*. Onvoltooid proefschrift waarvan de eerste drie hoofdstukken. Op: www.n30.nl, 11-2013, dissertatie. (postuum)

4. Secundaire bibliografie

- Johan Vandenbroucke, Geëindigd bij de G. In: *De Morgen*, 27-9-2006.
- Redactie *yang*, I.M. Jeroen Mettes. In: *yang* (online), 2006. (inmiddels offline)
- Daniël Rovers, De imbeciele bevestiging. In: *De Witte Raaf*, jrg. 140, juli-augustus 2009.
- Samuel Vriezen, Voortleven en voortlezen. Op: *deBuren.eu*, 4 december 2010.
- Geert Buelens, Voorbij de neokritiek. Over Jeroen Mettes. In: Jeroen Mettes, *Weerstandsbeleid*. Amsterdam 2011, Wereldbibliotheek, pp. 359-364.
- John Schoorl, Onvoltooid leegte. In: *de Volkskrant*, 7-6-2011.
- Thomas Blondeau, Dagboek van een radicaal. In: *Mare*, 9-6-2011.
- Chrétien Breukers, Jeroen Mettes. Verstikkende toe-eigening. Op: *De Contrabas*, 20-6-2011.
- Huub Beurskens, [blogpost over Mettes]. Op: *Nonmolles*, online, 20-6-2011.
- Arjen Fortuin, Ik kerm niet, ik zoek woorden. De botsende zinnen in het bizarre werk van Jeroen Mettes. In: *NRC Handelsblad*, 23-6-2011.

- Paul Demets, Nagelaten werk van Jeroen Mettes. In: *De Morgen*, 29-6-2011.
- Erik Lindner, Jeroen Mettes (I). In: *De Groene Amsterdammer*, 30-7-2011.
- Hans Demeyer, Testament van onze radicale werkelijkheid. N30 van Jeroen Mettes. In: *Rekto:Verso* (online).
- Hans Demeyer, Literatuur als seculier verlangen. In: *Rekto:Verso*, 8-8-2011.
- Piet Gerbrandy, De tragiek van het schrijverschap. In: *deReactor*, 22-8-2011.
- Bart Van der Straeten, Compromisloos relevant. Over nagelaten werk van Jeroen Mettes. In: *Knack*, 23-8-2011.
- Bart Van der Straeten, Romantiek van het verzet: nagelaten werk van Jeroen Mettes. In: *Ons Erfdeel*, 2011, nr. 4, pp. 142-144.
- Kees 't Hart, Ik wil niet getroost worden. In: *De Groene Amsterdammer*, 14 september 2011.
- Merijn Schipper, De Mei van onze tijd? In: *8weekly*, 1-10-2011.
- Jurje van den Berg, Dit is geen recensie. Over Jeroen Mettes, *Nagelaten werk*. Op: www.tzum.info, 13-10-2011.
- Gaston Franssen, De mogelijkheid van iets anders. Over de productieve haat van Jeroen Mettes. In: *Parmentier*, jrg. 20, nr. 4, 2011, pp. 112-119.
- Wouter Osterholt en Ernst van den Hemel, Het paradijs van het probleem. Jeroen Mettes gelezen op Occupy Amsterdam. In: *Reading at Occupy Amsterdam*, 3-11-2011.
- Astrid Lampe, De m(jam) van Mettes een essay. Op: *Versindaba*, 3-11-2011.
- Dennis Gaens, Over N30 van Jeroen Mettes. Op: *De Nieuwe S*, 3-12-2011.
- Bouke Vlierhuis, Nagelaten werk van Jeroen Mettes. Op: *Hanta.nl*, 27-12-2011.
- Arie van den Berg, Stil tastend tussen de apendansen. In: *NRC Handelsblad*, 8-6-2012.
- Piet Gerbrandy, Een absurde nominatie. Het activistisch debuut van Jeroen Mettes. In: *De Gids*, jrg. 175, nr. 4, 2012, pp. 35-37.
- Hans Groenewegen, Zinzinnen van Jeroen Mettes. In: Hans Groenewegen, *Met schrijven zinnen verzamelen. Over poëzie in de lage landen*. Amsterdam 2012, Wereldbibliotheek, pp. 375-380.
- Sven Vitse, Nee, het is duidelijk dat we ons in een crisis bevinden, maar welke? In: *Dietsche Warande & Belfort*, jrg. 157, nr. 4, 2012, pp. 602-609.
- Samuel Vriezen, Andere leegtes. Uitgaande van Jeroen Mettes. In: *nY*, jrg. 6, nr. 3, april 2013.
- Piet Joostens, Leegte vol verlangen. Een reactie op Samuel Vriezen over Jeroen Mettes. In: *nY*, 30-04-2013.
- Daniël Rovers, Paradijs. In: *Tirade*, jrg. 58, nr. 5, 2014, pp. 35-44.
- Piet Gerbrandy, Een oneindigheid aan zaken: het activistisch debuut van Jeroen Mettes. In: Piet Gerbrandy, *De jacht op het sublieme. Zin, lust en poëzie*. Amsterdam 2014, pp. 67-79.

- Jos Joosten, Jeroen Mettes, *N30 + Nieuwe Zinnen / Weerstandsbeleid. Nieuwe kritiek*. In: Nina Geerdink, Jos Joosten & Johan Oosterman (redactie), *Lezen voor de lijst. 222 werken uit de Nederlandstalige literatuur*. Nijmegen 2015, pp. 444-445.
- Tonnus Oosterhoff, Ik wil Jeroen Mettes aan het werk zien (maar het lukt mij niet). In: *Terras*, nr. 9, oktober 2015.
- Maarten van der Graaff, Druk op huid. In: *Mettes Lexicon, N30.nl*, juni 2015.
- Johan Sonnenschein, Eenmansavantgarde. Jeroen Mettes' *N30* als epos van de 21^e eeuw. In: Jeroen Dera, Sarah Posman en Kila van der Starre (red.), *Dichters van het nieuwe millennium. Nederlandse en Vlaamse poëzie in de 21^e eeuw*. Nijmegen 2016, pp. 251-261.
- Samuel Vriezen, *Netwerk in eclips*. Amsterdam 2016.
- Jeroen Brouwers, Jeroen Mettes (1978-2006). Ik kerm niet, ik zoek woorden. In: *De laatste deur. Zelfmoord in de Nederlandstalige letteren*. Amsterdam 2017, pp. 581-585.
- Obe Alkema, Waarneming, walging, waanzin. Mettes tegendraads gelezen. In: *nY*, jrg. 10, nr. 3, augustus 2017, pp. 47-58.
- Daniël Rovers, Het beton van de Nuance. In: *nY Web*, 18-12-2017.

10. K. MICHEL

door Ad Zuiderent

1. Biografie

K. Michel is de schrijversnaam van Michael Maria Kuijpers (roepnaam Michel), die op 13 augustus 1958 in Tilburg is geboren. Hij is de middelste van drie kinderen, van ouders die uit Zeeuws-Vlaanderen afkomstig waren. Zijn moeder was lerares huishoudkunde, zijn vader was werkzaam in het openbaar bestuur. Aan het Sint Odulphuslyceum behaalde Michel in 1974 het vwo-diploma (athe-neum a). Aansluitend bracht hij een jaar in Londen door, waar hij onder andere in verschillende hotels als ontbijtober heeft gewerkt en waar hij royaal de tijd had om poëzie te lezen. Vervolgens ging hij in Groningen filosofie studeren. Na daar in 1980 zijn kandidaatsexamen te hebben gehaald, zette hij in 1981 de studie voort aan de Universiteit van Amsterdam.

In die tijd (1977-1982) verschenen er van hem en zijn vrienden Herman Lelie en Hans van der Markt enkele publicaties in kleine oplage, variërend van posters en kaartjes tot een boekwerk en een leporello, onder de naam *KLM* (de begin-

letters van hun achternamen). Samen met zijn Groninger studiegenoot Arjen Duinker bedacht hij daarna de in eigen beheer uitgegeven reeks cahiers *Aap-NootMies* (1982-1986) waarin zij hun eigen en door hen vertaalde poëzie publiceerden en ook anderen de ruimte gaven. In Amsterdam werd hij lid van de werkgroep cultuurfilosofie van *Krisis, Tijdschrift voor filosofie* (1985-1992). Ook publiceerde hij eind jaren tachtig samen met Chris Keulemans, Melle Hammer en Jaap Boots het feuilleton 'Domino' in het weekblad *De Tijd*. In dezelfde tijd was hij actief in het Amsterdamse literaire centrum De Verloren Tijd, waar hij met Chris Keulemans lezingen organiseerde. Vanaf 1994 tot 2009 was hij redacteur van *Raster*. Andere tijdschriften waaraan hij met enige regelmaat heeft meegewerkt, zijn: *Tirade*, *De Gids*, *Het Liegend Konijn* en *Terras*. De vermelding, eind jaren tachtig, dat hij het tijdschrift *Ouistiti* zou uitgeven en redigeren, is vooralsnog niet bewaarheid.

In 1989 debuteerde Michel als dichter met *Ja! Naakt als de stenen* en als prozaschrijver met *Tingeling*. Voor zijn tweede dichtbundel, *Boem de nacht*, ontving hij in 1995 de Herman Gorterprijs. *Waterstudies* en *Bij eb is je eiland groter* werden elk twee keer bekroond: *Waterstudies* met de Jan Campert-prijs 2000 en de VSB Poëzieprijs 2000, *Bij eb is je eiland groter* met de Awater Poëzieprijs 2010 en de Guido Gezelleprijs 2012.

In het Zweeds is een bloemlezing uit zijn gedichten verschenen. Afzonderlijke gedichten zijn vertaald in het Engels, Frans en Duits. Van *Tingeling* heeft het Onafhankelijk Toneel in 1999 een theatrale versie gemaakt. Michel heeft ook herhaaldelijk met beeldend kunstenaars samengewerkt aan kunstwerken in de publieke ruimte, onder andere in Haarlem en Amsterdam. Animaties van zijn gedichten door Dirk Vis zijn op diverse websites op internet te zien.

Michel woont in Amsterdam. Verdere informatie is te vinden op www.kmichel.nl.

2. Kritische beschouwing

K. Michel is een helder dichter die niets te verbergen heeft, maar die juist de toevallige, bevreemdende en vaak tamelijk willekeurige samenhangen in het

leven met een klare lijn zichtbaar maakt. Of die samenhang door lezers als scherpzinnig wordt ervaren of als flauw, lijkt hem niet te deren. Onbevungen tegenover de wereld staan vormt de basis van zijn poëzie. De titel van zijn debuutbundel, *Ja! Naakt als de stenen* (1989), zinspeelt daar al op: wie naakt is als de stenen, staat open voor alles wat zich aandient (en kan een stootje hebben). Ook andere titels drukken die onbevungenheid uit, van de bruuske constatering in *Boem de nacht* (1994), via de waarheid als een koe in *Bij eb is je eiland groter* (2010) tot de verrassende ontdekking in *Te voet is het heelal drie dagen ver* (2016): iets wat ons begrip te boven gaat, is daarin teruggebracht tot de proporties van het dagelijks leven. Ook zijn verhalend proza, bevolkt als het is met twee flat characters, Tingeling en Totus, die elk een specifieke kijk hebben op de wereld, wordt gekenmerkt door onbevungenheid en helderheid.

{Literair-historische context / Kunstopvatting} Hoewel twee van zijn gedichten zijn opgenomen in de bloemlezing *Maximaal* (1988) en Michel ook op verschillende groepsfoto's van de Maximalen staat, is er hooguit sprake van een oppervlakkige verwantschap tussen zijn poëzie en die van de Maximalen. Met een flink aantal uitroeptekens en imperatieven getuigt zijn vroege poëzie wel van een bravoure die de publieke ruimte prefereert boven de binnenkamer, zoals het in *Maximaal* opgenomen 'Code':

Dichter!

Kam je haar, poets je schoenen!

Trek je innerlijk aan!

We gaan de wind een hand geven.

We gaan de horizon begroeten.

Zoveel te zien! Zoveel te doen!

Maar het is eigenlijk alleen door het uiterlijk van open vorm, uitroeptekens en verbale dynamiek dat deze vroege poëzie past bij die van zijn maximale gene-

ratiegenoten. Zijn dichtelijke onderneming is allereerst een zoektocht naar de ‘bewegingsruimte in de etiquette van de taal, in de codes die voorschrijven hoe het hoort’, zoals hij het later heeft geformuleerd. De titel van zijn verzamelbundel, *Speling zoeken* (2016), is de korte samenvatting van dit streven.

Het is een streven waarnaar hij herhaaldelijk heeft verwezen, steeds aan de hand van een uitspraak van de Zuid-Afrikaanse dichter Breyten Breytenbach: ‘Het gaat niet om spelen maar om speling zoeken’. In een lezing in het jaar van zijn debuut heeft Michel dit nader toegelicht: poëzie is voor hem geen kwestie van inspiratie of andere traditionele concepten, maar ‘van jongleren met afspraken [...], het duwen tegen grenzen, het kraken van codes. Schrijven met een looper (en niet met een hamer). Schrijven om deuren te openen, toegang te krijgen, toegang tot de wereld waarin, om een pygmeelied te citeren, “Alles leeft, alles springt en alles woordeloos luid is.”’ (‘De naam van deze lezing is ouistiti’, 1989).

{Traditie / Literair-historische context} Met zijn onbevangen instelling, door Hans Groenewegen ‘gecalculeerde naïviteit’ genoemd, staat Michel in een dichtelijke traditie. Sterker: wie zijn gedichten leest, komt vanzelf bij allerlei andere dichters terecht. Niet in eerste instantie bij Nederlandse – al past hij wel in een traditie van lichtheid en vaak laconieke humor waar ook Paul van Ostaijen, K. Schippers en Gerrit Krol in passen, evenals tijdgenoten als Arjen Duinker, Martin Reints en in zekere zin ook Tonnus Oosterhoff – maar vooral bij buitenlandse dichters.

{Intertekstualiteit} Octavio Paz en Wallace Stevens, wier werk hij heeft vertaald en wier woorden op allerlei plaatsen in het zijne naklinken, zijn daaronder de belangrijkste. Op den duur klinkt de natuurlijke toon van de spirituele, filosofische en vaak ook komische poëzie van Stevens in Michels werk luider dan het staccato van de beschouwende lyriek van Paz en diens surrealisme.

Michels proza past in een modernistische traditie die teruggaat op *Bouvard et Pécuchet* van Gustave Flaubert en een vervolg heeft gekregen in onder meer *Monsieur Teste* van Paul Valéry, *Plume* van Henri Michaux, ‘Meneer Tiennoppen’ van Harry Mulisch en ‘Meneer Cogito’ van Zbigniew Herbert, een traditie van

meneren en mevrouwen die de belichaming zijn van één opmerkelijke eigenschap, aan de hand waarvan de logica van de wereld ter discussie wordt gesteld.

{Thematiek} Zo heeft Tingeling, die zich over van alles verbaast, in elk van de verhaaltjes waarin hij de hoofdpersoon is een andere functie in de marge van het maatschappelijk leven, vanuit welke positie hij vaak iets ontregelends onderneemt. Hij is een dissident in het maatschappelijk bestel (*Tingeling*, 1989). Zijn neef en tegenhanger Totus voelt zich, als een crisismanager, juist extreem verantwoordelijk voor de gang van de dingen, zowel in de grote wereld als op het stadspleintje waaraan hij woont. Ondanks al zijn goede wil lukt het hem echter niet de chaos in de wereld en in de communicatie erover te bestrijden.

Dat blijkt direct al in het verhaal waarin Totus wordt geïntroduceerd: ‘Ik ben het zat! Het zit me tot hier! / De losse eindjes, de betalingsbalans, de burenruzies, de lekke banden, de honden zonder baas op straat, de gironummers, de brillen van prognose-experts, de daklozen die in zichzelf praten, de ambtelijke stukken, de telefoonlijnen die overbezet zijn, de stapels statistische informatie die stuurlaas van bureau naar bureau zwerven op zoek naar een lezer met visie, het bruto nationaal produkt, de onheilspellende signalen die er maar niet in slagen om door de ruis heen te dringen en een breed gehoor te bereiken. / Het redden van de wereld zit me tot hier!’ (*Tingeling & Totus*, 1992).

{Kunstopvatting / Visie op de wereld} In de verhalen van Totus geeft Michel stem aan zijn eigen verontrusting om het vele wat er alom misgaat en tegelijk aan zijn onvermogen om er iets aan te doen. Tot veel meer lijkt de kunstenaar niet in staat: in *Bij eb is je eiland groter* vergelijkt hij dichters terloops met dolfijnen die dankzij hun longen in staat zijn ‘van tijd / tot tijd aan de oppervlakte te komen / boven het water uit te springen / en een blik te werpen op de blauwe / of sterren- of wolkenlucht / en de kust’ (‘Toespraak tot het plafond’). En in ‘Be-knopt verslag van een nachtelijk telefoongesprek met de schilder Jan Andriessé’ (in *Te voet is het heelal drie dagen ver*) constateert hij dat zoiets banaals als de hik iemand al kan verhinderen ‘ja’ of ‘nee’ te zeggen tegen de hectiek van het leven; terwijl diplomaten en beurskoersen als spreuwen en mieren het beeld van de wereld lijken te bepalen, blijft de kunstenaar daarom op zoek naar de breking van het licht en ‘naar grondpatronen / in het verlengde van de gulden snede’.

Dat neemt niet weg dat in nogal wat gedichten van Michel economie, beurs of politiek een rol spelen, maar wel altijd als fenomenen die hun eigen stofwolk van betekenisloze woorden opwerpen, fenomenen met een image, maar zonder aura. Poëzie, die woorden zoekt om de aura van de dingen in te vatten, staat daar haaks op; journalistiek daarentegen is als verspreider van ruis de versterker van het image. In 'De lach van Rutte' (*Te voet is het heelal drie dagen ver*) krijgt Michels boosheid om de visieloosheid van machthebbers, politici en journalisten de vorm van een verbale cartoon. Daarin verliest minister-president Mark Rutte na jarenlang 'glimlachen / grinniken, giechelen, grijnzen / gniffelen, ginnegappen, grapjurken / lachebekken, proesten, schateren, dijenkletsen [...]' ineens de controle over zijn lach, zodat deze van zijn gezicht spat, op de grond smakt en het op een lopen zet. Op dat moment wenden alle journalisten zich van Rutte af en volgen zij zijn lach. De boodschap is duidelijk: wat de minister-president te zeggen heeft, doet er allang niet meer toe. Wat men najaagt, is zijn image.

Zijn bondgenoten zoekt Michel opvallend vaak in de beeldende kunst. Zo stelt hij in een van de beschouwingen in *In een handpalm* (2008), een bundel waarin ook korte verhalen en gedichten (sommige als foto) staan, de alledaagsheid van een kunstwerk van Marijke van Warmerdam tegenover de dwingende pogingen van de commercie om het alledaagse als exotisch te presenteren. Door het werk van Van Warmerdam 'word je niet gedwongen maar uitgenodigd om er eens goed naar te kijken en te ervaren hoe wonderlijk een alledaagse handeling is. Onwillekeurig ga je daardoor diepzinnige vragen stellen over het hoe en waarom van wat je ziet'. Het is een variant van de uitspraak van Hugo von Hoffmansthal, die C. Buddingh' als motto aan de bundel *Deze kant boven* meegaf: dat je diepzinnigheid moet verstoppen aan de oppervlakte. Vergelijkbaar hiermee zijn de slotregels van het gedicht 'Op bezoek in het atelier' (*Waterstudies*, 1999), waarin Michel een bevriende schilder aan het woord laat: 'Een goede dag zegt hij verstrijkt / al kijkend naar het drogen van de verf'.

{Stijl / Techniek} Het zal duidelijk zijn dat de stijl van Michel dicht bij spreektaal staat; hij heeft een afkeer van verbale gewichtigheid. Zelfs zijn verwenningen klinken licht en alledaags: niet zo iets heftigs als 'krijg de tering', maar 'krijg de hik' (*In een handpalm*), geen 'shit', maar 'stik' (*Bij eb is je eiland groter*).

Daarnaast heeft hij een voorkeur voor uitroepen, taalvariaties, curieuze kranenkoppen. Zijn fascinatie voor de mogelijkheden van de taal is, naar zijn zeggen, ooit gevoed door de ontdekking dat een vloeiende zin als ‘De maan staat hoog aan de hemel en er vliegen ganzen voorbij’ in het Chinees uit niet meer dan vijf karakters bestaat: ‘Maan – hemel – hoog – ganzen – weg’. Dat er in zijn debuutbundel zoveel opsommende zinnestelsels staan, zou weleens hiermee kunnen samenhangen.

Een focus op taal die afwijkt van wat ons vertrouwd is, heeft hij bijvoorbeeld ook in het gedicht in *Kleur de schaduwen* (2004) waarin hij erachter komt dat ‘en in de stroom ligt het eiland’ in het Zweeds in louter klinkers wordt weergegeven: ‘å i åå ä è ö’. In andere gedichten focust hij op de manier waarop kinderen met taal omgaan of op woorden als ‘tuinmeubelkussenbewaartas’ of ‘zwenkspoeier met broesstand’ die alleen in foldertaal lijken te bestaan.

Ondanks de helderheid van zijn zinnen en woordgebruik is het niet zo dat de kern van wat hij met het gedicht wil zeggen, zich direct als kern aandient. Het is eerder contrapuntische poëzie. Zie ‘Welkom vreemdeling’ (in *Bij eb is je eiland groter*), dat zich met deze titel aandient als een geëngageerd gedicht, maar dat zijn engagement pas langzaam onthult: via opsomming van de letterlijke vertaling van het woord ‘stoelendans’ uit tien verschillende talen, van ‘de hele zee stormt’ in het Zweeds via ‘vogeltje verplaats je nest’ in het Roemeens tot de uitsmijter in het Nederlands: ‘ik zat hier eerst’.

Hoewel dit gedicht strak is vormgegeven, in vijf parallel opgebouwde strofen, spelen vaste dichtvormen, rijm of enjambementen in de poëzie van Michel zelden een rol. Die zijn hem te dwingend en te opzichtig. Datzelfde geldt voor dubbelzinnigheden. Zelfs leestekens zijn hem vaak al te veel; zijn gedichten zouden er met de leestekens die in proza gangbaar zijn, te ‘behaard’ gaan uitzien, zei hij tegen Marjoleine de Vos (2005). Geef hem maar de eenregelige grap of een scherp getroffen beeld en die dan weer zoveel mogelijk op elkaar betrekken, zodat het gedicht helder blijft en toch een contrapuntisch geheel vormt.

{Thematiek} Waarnemingen zijn in deze gedichten van groot belang, veel meer dan gevoelens of menselijke relaties. Opmerkelijk is trouwens dat hij door een

recensent als Piet Gerbrandy in één adem een scherp waarnemer en een arge-loze dromer wordt genoemd. Dat hangt in het onderhavige geval samen met Michels voorkeur in de bundel *Bij eb is je eiland groter* voor het grensgebied tussen waken en slapen, denken en dromen en zijn aandacht voor verschijnselen als mist en nevel. In dit verband concludeert Gerbrandy: 'Michel is op zoek naar het ongrijpbare, dat zich in het hart van de waargenomen werkelijkheid bevindt, dat je gewoon zou kunnen zien als je wist hoe je moest kijken.'

De oorsprong van de dingen ligt in de dingen zelf, is wat Michel in menig gedicht duidelijk maakt. Zeer expliciet doet hij dat in het in korte tijd klassiek geworden 'Het magerebrugwonder' (*Waterstudies*): de mensen in dit gedicht zijn, terwijl ze voor een geopende brug staan te wachten, zozeer in eigen gedachten verdiept dat ze niet zien dat in de golfjes die over de boorden van een passerende aak stromen, de bron van de rivier langs vaart.

{Visie op de wereld} De visie dat het wezen, de kern of de bron van iets niet verborgen zijn, maar in het hier en nu aanwezig, is tevens een uitdrukking van Michels afkeer van metafysica. Ook iemands innerlijk is niet verborgen; het bevindt zich, zoals hij al in een van zijn vroegste gedichten opmerkt ('Trek je innerlijk aan!'), aan de buitenkant. In een ander vroeg gedicht, 'In de academie', laat hij een opstandige leerling opmerken: 'De verschijning is qualitate qua het wezen / En het innerlijk is omgekeerd het lichaam'. Het probleem is dat mensen dat niet willen zien: zij letten eerder op de namen dan op de dingen. Dat de wachtenden in 'Het magerebrugwonder' de bron van de rivier niet opmerken, komt dan ook doordat de bron zich 'incognito', dus zonder naam, vertoont. En in 'Vers twee' (*Waterstudies*), een commentaar op het tweede vers van het Bijbelboek Genesis, hangt de constatering dat het onmogelijk is zich een begin voor te stellen voor een begin (namelijk van een aarde die woest en ledig was) samen met het antimetafysische besef dat er geen grond is waarop wij kunnen terugvallen.

Geregeld geeft Michel gestalte aan zijn Totusachtige bekommernis om politieke en maatschappelijke ontwikkelingen. Al in *Boem de nacht* schetst hij zichzelf als iemand die, 'na de val van de Berlijnse muur / [...] / en de invasie van Grenada en van Panama / en de roofoverval op de valutamarkt' op zijn zolderkamer-

tje zittend zich het hoofd breekt ‘over de stofstorm van nieuwsfeiten / en het alomtegenwoordige gebrek aan visie’. Maar hij is er zich van bewust dat het verzet van een dichter altijd papieren verzet is – zie het gedicht ‘Paris / Charlie 7-1-15’ (*Te voet is het heelal drie dagen ver*): van leeswijzers en vrome praatjes die hij, na het nieuws over de moordpartij in Parijs, uit de heilige boeken schudt (‘zuiverheid nastrevende stof’), kneedt de ik een papieren sneeuwbal, waarna hij machteloos gaat zitten wachten ‘op het onbedaarlijke smelten’. Meer speelruimte biedt de poëzie hem kennelijk niet.

Heel letterlijk krijgt het zoeken naar speelruimte gestalte in ‘En zo ging het’ (*Te voet is het heelal drie dagen ver*). Daarin krijgt de ik een ‘doosachtig ding van karton’ ten geschenke, maar terwijl het almaar groter wordt, krijgt hij er geen vat op. Uiteindelijk weet hij zich erin te wringen, in ‘een ruimte waarin je niet kunt staan / niet kunt liggen of zitten’. Zoals in Lewis Carrolls *Alice in Wonderland* de groter wordende Alice klem raakt in het huis van het Witte Konijn, zo moet ook hij op zoek ‘naar een houding / naar speling’. Dit zoeken is geen spel, het is de positie waarin de dichter verkeert: wringend in een kleine ruimte.

{Ontwikkeling / Kritiek} Vanaf zijn debuut is het werk van Michel enthousiast ontvangen. Jos Joosten zal zich bij elke latere bespreking lovend uitlaten over de geëxalteerde expressiviteit van *Ja! Naakt als de stenen*. Marc Reugebrink merkt op dat in de ‘prachtige poëzie’ in *Boem de nacht* een levenshouding wordt uitgedrukt die kenmerkend is voor zijn eigen generatie. Later is het vooral de lichtvoetigheid die wordt geprezen, de helderheid, ‘zinnnetjes en strofen die zich in hun kraakheldere ongrijpbaarheid onherroepelijk in je geheugen griffen’, zoals Erik Menkveld het formuleerde. Voor Ron Rijghard is Michel ‘een buitenformaat origineel dichter, top in Nederland’, iemand die dingen ‘tevoorschijn [kan] kijken’.

Zoekt hij in zijn debuutbundel vooral antwoord op vragen naar de verhouding tussen het innerlijk en het uiterlijk (het wezen en de gestalte) of die tussen dingen en namen, in de meer uit dagelijks leven puttende en niet meer met uitroeptekens gestoffeerde gedichten in *Boem de nacht* spelen uiteenlopende gemoedstoestanden een grotere rol en worden personages nogal eens blootgesteld aan de vele ruis waaruit zij zinvolle betekenis moeten zien te destille-

ren. Dit thema zal hij op verschillende plaatsen in zijn werk samenvatten als ‘Signaal en ruis’. In het gedicht met die titel in *Te voet is het heelal drie dagen ver* wordt ruis omschreven als alles wat ‘aan info data trivia in mijn vlindernet’ komt, ofwel ‘een klamme nevel die alle content kromtrekt’.

Na de dichterlijke overmoed van de eerste twee bundels maakt *Waterstudies* een veel kalmere indruk. Gerbrandy noemde de bundel zelfs kleurloos, al vond hij hem toch ook intrigerend: de lezer moet onderweg oren en ogen goed de kost geven. De uitroep heeft erin plaatsgemaakt voor de volzin, de nevenschikkende opsomming voor de rustige vertelling, het naïeve Aap!Noot!Mies! voor fascinatie voor de geheimzinnigheid van taal. Een vraag die zich al in eerder werk had aangediend, maar die in deze bundel opmerkelijk vaak wordt gesteld, is ‘Waar ben ik?’ Er is sprake van een al dan niet blinde kaart, van witte plekken op een kaart, van de diversiteit van kaarten, zoals in het gedicht ‘Dwars’: ‘Afhankelijk van de legenda / kan kortom alles een kaart zijn: / handpalmen, oorrisen, moedervlekken / en de vertakkingen in de plooiën / van dit opengewoelde bed // Zo blijkt als de slaper / eindelijk is wakker geschud / ook lang na het ontwaken / “waar ben je?” de vraag’.

{Techniek} Het meest kenmerkende in formeel opzicht is de diversiteit van deze gedichten: met elk gedicht begint Michel zijn poëzie als het ware opnieuw. De eerste twee bundels zijn nog onderverdeeld in afdelingen, met als meest opmerkelijk samenhangend geheel het vijftien pagina’s lange, vijfdelige epische gedicht ‘De weg van het water’ waarmee *Ja! Naakt als de stenen* besluit. Latere bundels bestaan uit losse gedichten. Hoewel hij zich nooit tot één specifieke dichterlijke vorm heeft aangetrokken gevoeld en al zijn bundels dus nogal divers ogen, valt deze diversiteit vooral bij *Kleur de schaduwen* op. Readymades, droom- en sprookjesgedichten, gedichten waarin klank een belangrijke rol speelt of waarin wordt gevarieerd op een thema, staan er naast prozagedichten, raadselverzen en gedichten met een bijzonder perspectief: zoals dat van gras in een weiland dat net is bijgekomen van het zojuist vertrokken circus en dat niet langer als slaaf voor koeien wil functioneren, maar vrij wil zijn (‘Voor het vertrek’).

{Kritiek / Ontwikkeling} Het gevolg van deze diversiteit is dat verschillende

critici zich aanzienlijk positiever uitspreken over afzonderlijke gedichten dan over de bundel als geheel. Uitgesproken negatief zijn Jos Joosten en Michel Bartosik, die spreken van ‘trucjes zonder surplus’ dan wel ‘een relatieve ontgoocheling’. Daarentegen prijst Rob Schouten Michels royale keuze uit de realiteit en zijn lak aan enige hiërarchie. Hij onderkent in dit werk iets animistisch: ‘alles is even bezielde voor wie het wil zien’. Elders typeert hij Michel als ‘een karakterdichter, dat wil zeggen niet zozeer zijn esthetisch vernuft, de *trouvaille*, het afzonderlijke gedicht, als wel zijn aparte kijk op de wereld houdt je in de ban’.

Na deze opmerkelijke diversiteit oogt *Bij eb is je eiland groter* haast als een eenheid, door de herhaalde aandacht voor thema’s als evolutie (zowel de biologische als die van de taal) en natuurlijke selectie (van zowel diersoorten als groepen mensen). Met zijn aandacht voor evolutie heeft Michel in deze bundel een nieuwe invalshoek gevonden voor zijn opvatting dat aan ieder begin een nieuw begin voorafgaat, maar dat tegelijkertijd het hier en nu het enige is waarover wij iets kunnen zeggen. Hoe zwaar zulke onderwerpen ook kunnen zijn, de toon van de gedichten blijft licht, zoals in ‘Vlinderverhuizing’, waarin de verstoring van het natuurlijk evenwicht door opwarming van de aarde aan de orde wordt gesteld als een krantenbericht dat de ik voorleest aan Poes die voor het raam zit.

Een nieuw element in de volgende bundel, *Te voet is het heelal drie dagen ver*, vormt het kinderlijk perspectief op logica en op de mogelijkheden van taal. Dit perspectief is hem door een deel van de kritiek niet in dank afgenomen: volgens Gerbrandy en Jeroen Dera hangt de bundel aan elkaar van flauwe *readymades*, opsommingen, woordspel en anekdotes. Daar valt tegenin te brengen dat Michel trouw blijft aan zijn opvatting dat de dichter speling moet zoeken, ook in taalarsenaal dat op voorhand strijdig wordt geacht met poëzie.

{Thematiek / Kritiek} Veel van wat over de poëzie van Michel is opgemerkt, gaat ook op voor zijn proza. Zo is de diversiteit van onderwerpen in *In een handpalm* groot: van kleine onderwerpen als het dropwater van vroeger en de vormen van kattenvoer tot wereldpolitiek, commercie en machtsvertoon; telkens stelt Michel via zijn personages wezenlijke vragen over de betekenis ervan. Zijn

pleidooi voor het belang van het gewone wordt wisselend gewaardeerd. Waar Edith Koenders de lichtheid ervan prijst, typeert Janet Luis de beschouwingen als vaak saai, kleurloos en te weinig aangrijpend. Arie Storm ziet verwantschap tussen Michel en K. Schippers: beide beschikken over 'het tovertalent dat je op een raadselachtige manier het verleden in weet te zwiepen.' Daarbij slaagt Michel er bovendien in heden en verleden aan elkaar te koppelen. Janita Monna spreekt zelfs van 'snijden in de ziel'.

{Relatie leven / werk} In kritieken en interviews wordt het beschouwelijke karakter van zijn gedichten vaak in verband gebracht met het feit dat Michel filosofie heeft gestudeerd. Zijn debuutbundel wemelt van de abstract-filosofische overwegingen die zonder deze studie ongetwijfeld anders geformuleerd zouden zijn geweest. En Michel mag dan in menig interview hebben beweerd niet goed genoeg te kunnen denken en argumenteren om zich filosoof te mogen noemen, hij heeft het, volgens het gedicht 'Wortel en staart' (*Waterstudies*), aan zijn hoogleraar Analytische Filosofie in Groningen, E.M. Barth, te danken dat hij vragen naar het wezen ('die zij typeerde als "allemaal wattologie"') als zinloos is gaan beschouwen.

Zijn privéleven en zijn werk raken elkaar ook, wanneer hij zo nu en dan namen noemt van personen die kennelijk uit zijn persoonlijke omgeving afkomstig zijn (Karin, Koen), al blijft hun relatie tot de ik (geliefde? neefje?) vaag. Familieleden, een vader, een zus, worden een enkele keer vermeld en ook met enige consistentie (vader wordt geïnformeerd over politieke taal, de zus is te jong overleden), maar altijd zijn zulke elementen uit het leven van de dichter en zijn persoonlijke omgeving verbonden met een opmerkelijk contrapunt. Zo heeft een klaagzang voor de overleden zus de vorm van een readymade over het effect van de twaalf bekende windkrachten, aangevuld met: 'een dertiende windkracht / adembenemend klokstokkend / waarvoor alle dingen / niet meer zijn dan paardenbloempluis' ('Vorbij de schaal van Beaufort', in *Bij eb is je eiland groter*).

{Publieke belangstelling} Het werk van Michel wordt redelijk goed verkocht. Een half jaar na de eerste druk verscheen van *Te voet is het heelal drie dagen ver* al de derde druk. In de tegelijk verschenen verzamelbundel *Speling zoeken* bleek

Waterstudies aan een zevende druk toe te zijn, van de twee latere bundels was dit de vijfde en van de eerste twee bundels de derde druk. Zo blijken de waardering in de kritiek en de royale toekenning van prijzen hun effect niet te hebben gemist.

3. Primaire bibliografie

- Michel Kuijpers, Herman C. Lelie en Hans van der Markt, *KLM*. z.p. 1978, z.u., GB/Beeld.
- Michel Kuijpers (K) en Herman C. Lelie (L), *KLM Kuijpers Lelie Markt Gathering of the Tribes*. Moergestel 1979, KLM Triple Engagement, KLM Printing 4, Beeld.
- *KLM Journaal*. z.p. 1981, z.u., Nf.
- K. Michel, *Tingeling*. Amsterdam 1989, Perdu, Proza Perdu dl. 3, VB. (opgenomen in *Tingeling & Totus*)
- De naam van deze lezing is ouistiti. In: *Openbaringen. Zeventien jonge dichters over het cruciale gedicht*. Inleiding Chris Keulemans. Amsterdam 1989, Perdu, pp. 43-45, E.
- *Ja! Naakt als de stenen*. Amsterdam 1989, Meulenhoff, GB.
- Octavio Paz, *Het vuur van iedere dag*. Keuze en vert. K. Michel. Amsterdam 1990, Meulenhoff, GB (vert.).
- K. Michel, *Tingeling & Totus*. Amsterdam 1992, Meulenhoff, Meulenhoff Editie 1204, VB.
- *Boem de nacht*. Amsterdam 1994, Meulenhoff, GB.
- *Jong landschap. Met Van Ostaijen-citaat*. Amsterdam 1996, Amsterdams Fonds voor de Kunst, G. (opgenomen in *Waterstudies*)
- John Berger, *Een ander antwoord. Verhalen en beschouwingen*. Samenst. K. Michel. Vert. Sjaak Commandeur. Amsterdam 1996, De Bezige Bij, Bl. (vert.)
- K. Michel, *Waterstudies*. Amsterdam 1999, Meulenhoff, GB.
- *Het geloken oog van de maan....* Den Haag 2000, Mikado Pers, Jan Campert-reeks 14, G. (onder de titel 'Hotelramen' opgenomen in *Kleur de schaduwen*)
- Stefan Themerson, *Woeff Woeff en ander proza*. Keuze en samenst. Nicolaas Matsier en K. Michel. Vert. Ronald Jonkers, Nicolaas Matsier en Hans Kloos. Voorwoord Nicolaas Matsier. Amsterdam 2003, De Bezige Bij, VB/EB/RB. (vert.)
- *Ga ik weet niet waar, haal ik weet niet wat. Een keuze uit honderd x Raster*. Samenst. Piet Meeuse, K. Michel, Kees Nieuwenhuijzen, Willem van Toorn, Jacq Vogelaar en Marjoleine de Vos. Amsterdam 2003, De Bezige Bij, Bl.
- K. Michel, *Kleur de schaduwen*. Amsterdam 2004, Augustus, GB.
- *Doorlopend*. Concept en beeld Peter Bijwaard. Utrecht 2007, Stichting De Roos.
- *In een handpalm*. Amsterdam 2008, Augustus, VB/EB/GB.

- *Bij eb is je eiland groter*. Amsterdam 2010, Augustus, GB.
- *Tempo tempi*. Den Haag 2011, Bureau Claxon, G. (eerder gepubliceerd in *Bij eb is je eiland groter*)
- K. Michel. Inl. Janita Monna. Moerdijk 2013, Trouw de Verdieping, Trouw Poëziesamling 4, Bl.
- *Ook de vissen*. Huizinge 2013, Kalamos Pers, G. (eerder gepubliceerd in *Kleur de schaduwen*)
- *Speling zoeken*. Amsterdam 2016, Olympus, GB. (verzamelde gedichten)
- *Te voet is het heelal drie dagen ver*. Amsterdam 2016, Augustus/Atlas Contact, GB.

4. Secundaire bibliografie

- Rob Schouten, Het draait allemaal om de romantische impuls. Jonge dichters wikken het woord niet meer. In: *Vrij Nederland*, 1-7-1989. (onder andere over *Ja! Naakt als de stenen*)
- Robert Anker, Een uitgever die dacht dat hij altijd echt was. In: *Het Parool*, 21-9-1989. (onder andere over *Tingeling*)
- Rogi Wieg, De tijd heeft een houten been. In: *de Volkskrant*, 29-9-1989. (over *Ja! Naakt als de stenen*)
- H.H. ter Balkt, De apen van Oosterhoff en K. Michel. In: *Het Parool*, 11-8-1990. (onder andere over *Ja! Naakt als de stenen*)
- Arjan Peters, Hoe verdwaal je in een kamer? In: *de Volkskrant*, 25-9-1992. (over *Tingeling & Totus*)
- Guus Middag, Leef losjes en toch weerbaar. In: *NRC Handelsblad*, 10-2-1995. (over *Boem de nacht*)
- Peter de Boer, De bevrijdende schaterlach van K. Michel. In: *Trouw*, 24-2-1995. (over *Boem de nacht*)
- Marc Reugebrink, Op zoek naar de onbesmette blik. In: *De Groene Amsterdammer*, 15-3-1995. (over *Ja! Naakt als de stenen* en *Boem de nacht*)
- Mick Salet, Schrijven is schetsen en schaven. In: *De Stem*, 20-10-1995. (interview)
- Rutger Kopland, De poëtische wetenschap. Over de poëzie van K. Michel. In: Rutger Kopland, *Mooi, maar dat is het woord niet. Gesprekken met Esther Jansma, Frank Koenegracht, K. Michel, Tonnu Oosterhoff, Martin Reints*. Amsterdam 1998, pp. 60-73. (over Michel als bedrijver van poëtische wetenschap)
- Arie van den Berg, Hergebruik van fait divers. In: *NRC Handelsblad*, 25-6-1999. (over *Waterstudies*)
- Peter de Boer, In de slaperige namiddagsfeer voltrekt zich het wonder. In: *Trouw*, 26-6-1999. (over *Waterstudies*)
- Mustafa Stitou, De hemel in de regenplassen, in: *De Groene Amsterdammer*, 14-7-1999. (over *Waterstudies*)
- Piet Gerbrandy, Een blik werpen is te weinig. Poëzie van K. Michel met een moeilijk verklaarbare magie. In: *de Volkskrant*, 23-7-1999. (over *Waterstudies*)
- Rob Schouten, Een toestand zo oer. In: *Vrij Nederland*, 4-9-1999. (over *Waterstudies*)
- Wilfred Takken, Een meneertje en een prachtig decor. In: *NRC Handelsblad*, 8-10-1999. (over de theaterbewerking van *Tingeling*)

- Yves T'Sjoen, Speling met buitenwijkverbeelding. In: *Poëziekrant*, jrg. 23, nr. 6, november-december 1999, pp. 20-21.
- Marc Reugebrink, Wat ben ik zonder liefde? Over de poëzie van K. Michel. In: *Ons Erfdeel*, jrg. 43, nr. 1, januari-februari 2000, pp. 80-93.
- Jos Joosten, Altijd prijs. De VSB-prijs uitgereikt aan K. Michel. In: *De Standaard*, 8-6-2000. (over *Waterstudies*)
- Theo de Boer, De poëzie van K. Michel, een waterstudie. In: Gert J. Peelen (red.), *Dichter bij de waarheid. Gedachten over poëzie en wetenschap*. Zoetermeer 2001, pp. 76-80. (over verwantschap tussen de poëzie van Michel en de filosofie van Immanuel Kant)
- - 'Kantianisme van Micheliaanse makelij', Theo de Boer in gesprek met K. Michel. In: idem, pp. 81-85.
- - 'Poëzie moet dubbelzinnig zijn en suggestief'. Theo de Boer in gesprek met Maarten Doorman en K. Michel. In: idem, pp. 87-92. (interview over de relatie tussen poëzie en filosofie)
- Joris Gerits, Als een prisma'slijper. Het dichterlijk oeuvre van K. Michel. In: *Streven*, jrg. 67, nr. 7, juli-augustus 2000, pp. 652-656.
- Remco Ekkers, Waar komt het vandaan? In: *Poëziekrant*, jrg. 24, nr. 6, november-december 2000, pp. 6-11. (interview)
- Hans Groenewegen, Terugkeer van een bron. In: Harry Bekkering en Ad Zuiderent (red.), *Jan Campert-prijzen 2000*. Nijmegen 2000, pp. 43-58. (over *Waterstudies*)
- Guus Middag, De kanaries in de wandelgangen. In: Guus Middag, *Vrolijk als een vergelijking. Vijftig kleine essays over poëzie*. Amsterdam 2002, pp. 20-23. (over 'Zijn kikkers de kanaries' in *Waterstudies*)
- Hans Groenewegen, Om jezelf op te vangen. Over K. Michel. In: Hans Groenewegen, *Schuimen langs de vloedlijn. Kritieken en kronieken over poëzie*. Nijmegen 2002, pp. 221-231. (over het hele werk tot aan *Waterstudies* tegen de achtergrond van de poëzie van Lucebert)
- Huub Beurskens, Dalmatiërs tussen kastanjebomen. In: *De gids*, jrg. 170, nr. 4, april 2004, pp. 322-327.
- Arie van den Berg, Geef de horizon een hand. In: *NRC Handelsblad*, 3-9-2004. (over het hele werk tot aan *Kleur de schaduwen*)
- Piet Gerbrandy, Dat is nou de zee. In: *de Volkskrant*, 10-9-2004. (over *Kleur de schaduwen*)
- Thomas Vaessens, Een dwars soort laissez faire. In: *Het Financieele Dagblad*, 11-9-2004. (over *Kleur de schaduwen*)
- Rob Schouten, Gewone appels bestaan niet. In: *Vrij Nederland*, 18-9-2004. (over *Kleur de schaduwen*)
- Peter de Boer, Goethe begint op Mulisch te lijken. In: *Trouw*, 25-9-2004. (over *Kleur de schaduwen*)
- Jos Joosten, Ouwe koek. In: *De Standaard*, 9-10-2004. (over *Kleur de schaduwen*)
- Hagar Peeters, Taal is een lekker materiaal. In: *Awater*, jrg. 3, nr. 3, najaar 2004, pp. 4-7. (interview over *Kleur de schaduwen*)

- Marjoleine de Vos, K. Michel: die oe's hebben iets droevigs. In: Marjoleine de Vos, *Dichtersgesprekken. Over het maken en lezen van poëzie*. Amsterdam/Rotterdam 2005, pp. 170-176. (interview over 'Vers twee' uit *Waterstudies*)
- Michel Bartosik, Ze heten allemaal wolk, maar ze zijn anders. Over het werk van K. Michel. In: *Poëziekrant*, jrg. 29, nr. 5, november-december 2005, pp. 68-71.
- Edith Koenders, Kattenvoer is een bron van onzekerheid. In: *de Volkskrant*, 22-2-2008. (over *In een handpalm*)
- Janet Luis, Een pinguïn onder je jas verstopt. In: *NRC Handelsblad*, 29-2-2008. (over *In een handpalm*)
- Jan Konst, Vertel nu het gedicht in je eigen woorden na. Over het interpreteren van de poëzie van K. Michel. In: *Parmentier*, jrg. 17, nr. 1, maart 2008, pp. 50-59.
- Arie Storm, Zuurkoolvat! Boerenknecht! In: *Het Parool*, 6-3-2008. (over *In een handpalm*)
- Erik Lindner, Humor als een vorm van sport. In: *De Groene Amsterdammer*, 21-3-2008. (over *In een handpalm*)
- Yra van Dijk, Alles kan een kaart zijn. Over 'Waterstudies' (1999) van K. Michel. In: Dirk De Geest, Marc van Vaec en Piet Couttenier (red.), *'Ergens beginnen'. Bijdragen over Nederlandse poëzie (1967-2009) voor Hugo Brems bij zijn emeritaat*. Leuven 2009, pp. 274-279.
- Ron Rijghard, 'Bbprrrrrr, dan gaat het lopen'. K. Michel. In: Ron Rijghard, *Ik deug alleen voor poëzie. Dichters over dichten*. Amsterdam 2010, pp. 107-114. (interview)
- Janita Monna, K. Michel brengt klaarte in de nevelsoep. In: *Trouw*, 29-5-2010. (over *Bij eb is je eiland groter*)
- Céline Beijer en Jan de Vet, 'Tingeling vervolgt zijn weg'. K. Michel wandelt in het postmodernisme. In: *Vooy's*, jrg. 28, nr. 2, juni 2010, pp. 93-103.
- Ron Rijghard, Het Friese gras zingt de Internationale. In: *NRC Handelsblad*, 4-6-2010. (over *Bij eb is je eiland groter*)
- Piet Gerbrandy, Dromen van Mongolië. In: *De Groene Amsterdammer*, 16-6-2010. (over *Bij eb is je eiland groter*)
- Erik Menkveld, Het rad draait, maar de hamster is afwezig. In: *de Volkskrant*, 3-7-2010. (over *Bij eb is je eiland groter*)
- Paul Demets, De dichter is een dolfijn. De vrolijke verbazing van K. Michel. In: *Awater*, jrg. 9, nr. 2, zomer 2010, pp. 16-19.
- Erik Lindner, 'Gapen koelt de hersenen'. Poëzie van K. Michel. In: *Ons Erfdeel*, jrg. 53, nr. 4, november 2010, pp. 161-162. (over *Bij eb is je eiland groter*)
- Theo de Boer en Peter Henk Steenhuis, *Denken over dichten. Hartstocht en rede komen in contact*. Rotterdam 2011, pp. 185-198. (over 'Het magerebrugwonder' en 'Ook de vissen')
- Jeroen Dera, 'De dichter als rudimentair orgaan, Over *Bij eb is je eiland groter* van K. Michel', in: *DWB*, jrg. 156, nr. 1, februari 2011, pp. 114-122.
- Maarten Moll, Gedichten met een grap. In: *Het Parool*, 12-2-2011. (over *Bij eb is je eiland groter*)

- Klaas Touwen, Sprongvariant. In: *Liter*, jrg. 14, nr. 62, juni 2011, pp. 64-66. (over 'Toespraak tot het plafond' in *Bij eb is je eiland groter*)
- Joost van Velzen, 'Dichten is geen beslissing'. In: *Trouw*, 29-6-2012. (interview)
- Janita Monna, Aangenaam verdwalen. In: *Trouw*, 2-3-2013. (algemeen)
- Jeroen Dera, K. Michel, Waterstudies. In: Nina Geerdink, Jos Joosten en Johan Oosterman (red.), *De leeslijst. 222 werken uit de Nederlandstalige literatuur*. Nijmegen 2015, pp. 408-409.
- Piet Gerbrandy, Het is rood en het hinnikt. In: *De Groene Amsterdammer*, 29-9-2016. (over *Te voet is het heelal drie dagen ver*)
- Arie van den Berg, Dwaze raad van een maartse haas. In: *NRC Handelsblad*, 7-10-2016. (over *Te voet is het heelal drie dagen ver* en *Speling zoeken*)
- Hettie Marzak, Michel daagt de wereld uit. Op: www.literairnederland.nl, 21-11-2016. (over *Speling zoeken*)
- Jeroen Dera, 'De Vesuvius blijft ver weg'. Op: *deReactor*, 3-1-2017. (over *Te voet is het heelal drie dagen ver*)
- Ad Zuiderent, 'Ik weet zeker dat je mij nu kunt horen'. De grensverkennde poëzie van K. Michel. In: *Ons Erfdeel*, jrg. 60, nr. 2, mei 2017, pp. 62-69. (over *Te voet is het heelal drie dagen ver* en *Speling zoeken*)

11. THOMAS MÖHLMANN

door Hanneke Klinkert-Koopmans

1. Biografie

Thomas Möhlmann werd op 18 november 1975 geboren in Baarn. Al rond zijn twaalfde jaar begon hij met het schrijven van gedichten, gefascineerd door de mogelijkheid om in poëzie een eigen universum te scheppen. Hij bezocht het Baarnsch Lyceum, waar hij zeer geïnspireerd werd door zijn docent Nederlands C.J.A. van Bueren. Na zijn vwo-examen ging hij aanvankelijk planologie maar vanaf 1995 moderne Nederlandse letterkunde studeren aan de Universiteit van Amsterdam. In 2002 studeerde hij cum laude af. Al tijdens zijn studie begon hij met het organiseren van programma's voor het Amsterdamse literaire podium *Perdu*. Daarnaast was hij freelance tekstschrijver en medeoprichter van poëzietijdschrift *Zanzibar*, bedoeld om jong talent een plek te bieden.

In 2000, het laatste jaar van zijn studie, debuteerde hij als dichter o.a. in het tijdschrift *Bunker Hill*. In 2003 won hij de Dunya Poëzieprijs met het gedicht 'De ingegraven vrouw', dat in 2005 opgenomen werd in zijn eerste dichtbundel *De*

vloeibare jongen (2005). Deze debuutbundel werd genomineerd voor de C. Buddingh'-prijs en bekroond met de Lucy B. & C.W. van der Hoogt-prijs. Zijn tweede bundel *Kranen open* (2009) werd genomineerd voor de Jo Peters Poëzieprijs.

Vanaf 2004 is hij redacteur van het Rotterdamse poëzietijdschrift *Awater*; in 2008 initieerde hij de jaarlijkse *Awater Poëzieprijs*. Van 2004 tot 2017 was hij beleidsmedewerker van het Nederlands Letterenfonds, waar hij zich vooral richtte op de verspreiding van zo goed mogelijk vertaalde Nederlandse literatuur in het buitenland. Zelf stelde hij vele poëziebloemlezingen samen van in het Spaans, Engels en zelfs Macedonisch vertaalde Nederlandse poëzie, maar ook van Nederlandse poëzie, zoals die van Martinus Nijhoff. *Ook was hij medeorganisator van internationale literatuurprogramma's in o.a. Amsterdam, Beijing, Berlijn, London en Parijs*. In 2012 werd hij docent Creative Writing aan ArtEZ Hogeschool voor de Kunsten te Arnhem; dat bleef hij tot 2019. Vanaf 2017 werd hij docent en begeleider aan de Schrijversvakschool Amsterdam.

Thomas Möhlmann is getrouwd met Esther Parigger aan wie, onder de naam Sterre, drie dichtbundels zijn opgedragen. Samen hebben ze twee kinderen en ze wonen in Castricum.

2. Kritische beschouwing

{Thematiek / Visie op de wereld / Kunstopvatting} Typering van de werkelijkheid speelt een cruciale rol in de poëzie van Thomas Möhlmann. Enerzijds probeert hij in zijn gedichten de werkelijkheid zo zorgvuldig mogelijk in kaart te brengen, anderzijds blijkt dat werkelijkheid een rekbaar begrip is. Al in zijn debuutbundel *De vloeibare jongen* (2005) lopen realiteit en verbeelding in elkaar over. Omdat de natuur onverschillig blijkt, creëert Möhlmann een eigen universum in taal waarin liefde een essentiële rol speelt. Zijn liefde voor poëzie is gekoppeld aan liefde voor het leven. Zijn gedichten zijn een ode aan het leven in de meest brede betekenis. Daarbij gaat hij niet om vergankelijkheid heen. Zijn visie is dat het besef van eindigheid dingen intensiveert. 'Dichten is de meest zorgvuldige uiting die een mens in taal kan doen', aldus Möhlmann in een interview in *Avantgarde* (2007). Volgens hem kan poëzie, veel meer dan proza,

nieuwe betekenissen en beelden doen ontstaan. Tegenover verdriet en woede om vergankelijkheid stelt hij de kracht van verbeelding. Zo schept hij parallelle werkelijkheden, waarin originele metamorfoses een rol spelen en profileert hij zich als een moderne Ovidius. Zijn werk doet in dat opzicht bijna surrealistisch aan. Als lezer word je steeds geconfronteerd met de vraag: ‘Waar en wie zijn we?’ Zijn gedichten staan vol beelden die de lezer zelf moet invullen. Niets ligt vast, de beschreven werkelijkheid is continu aan verandering onderhevig, zelfs herinnering en verbeelding lopen door elkaar heen.

{Ontwikkeling / Thematiek} Ook in volgende bundels staat beleving van de werkelijkheid centraal. Desoriëntatie typeert zijn tweede bundel *Kranen open* (2007), maar vanuit de optiek dat ontregeling zinvol kan zijn. Ons verlangen naar orde blijkt toch steeds op een desillusie uit te lopen. Daarom is het beter onze blik op iets anders te richten. Liefde blijkt de belangrijkste factor om naar te streven in deze onzekere werkelijkheid. In *Meander* (2010) geeft Möhlmann in een interview te kennen dat hijzelf *Kranen open* zowel als een vervolg op als een streep onder *De vloeibare jongen* ziet. *Kranen open* beschouwt hij als directer; er is geen ‘vloeibare jongen’ maar een duidelijk aanwezige ‘ik’. Het duidelijkst is de ‘ik’ aanwezig in de afdeling *Een draad die alles heel houdt* zoals in een gedicht dat als een beginselverklaring klinkt in het jargon van Gerrit Kouwenaar: ‘Ik heb nooit iets anders dan het mooiste gewild / niet alleen omwille van jou, nooit om jou alleen / staar ik het behang van de muur, glanzen mijn nagels / zijn alle kleine flesjes leeg geraakt, niet om jou’. Ook in zijn derde bundel *Waar we wonen* (2013) speelt zijn relatie tot de werkelijkheid een belangrijke rol. Veel gedichten daaruit zijn te lezen als een pleidooi voor wonen in een veilig thuis te midden van geliefden. Zo blijft de boze buitenwereld op afstand. In zijn vierde bundel *Ik was een hond* (2017) komt daar voor het eerst verandering in. De beschutting van het gezinsleven speelt nog steeds een belangrijke rol, maar de harde realiteit blijft niet langer buiten beeld. In politiek geëngageerde en maatschappijkritische gedichten wordt een beeld geschetst van de westerse wereld waarin te weinig oog is voor milieuvervuiling en vluchtelingenproblematiek.

{Stijl / Techniek / Intertekstualiteit} Hoewel in veel van zijn gedichten verwijzingen naar andere dichters te herkennen zijn, heeft Thomas Möhlmann vanaf zijn eerste gedichten onmiskenbaar een eigen stijl. Het gebruik van klankrijke

herhalingen, soms in combinatie met imperatieven, zet de lezer aan tot actieve participatie:

Goed beginnen

Neem hoe haar woorden glanzen

neem hoe haar mondhoeken

krullen, hoe zacht het achter
haar tanden moet zijn, neem

elke lieve lach in acht
sla geen oogopslag over
en vergeet geen moment
waarop ze spreekt of zwijgt

neem de tijd die nodig is
haar te bekijken, te buigen
in alle rust, neem ook die

in een zak, in één beweging
en wat stenen nog om boven-
drijven te voorkomen.

Opmerkelijke personages bevolken zijn gedichten. Een man kan veranderen in een dier, een vrouw in een sjaal, een rivier in een vrouw. Alles stroomt, niets blijft, in navolging van de Griekse filosoof Heraclitus. Toch probeert Möhlmann zoveel mogelijk observaties te verzamelen en vast te leggen. Soms gaat een personage schuil achter een naam die associaties oproept met een personage uit een ander literair werk, maar daar toch niet helemaal mee blijkt samen te vallen, zoals Momo, die in *De vloeibare jongen* al genoemd wordt, aan wie een reeks in *Kranen open* gewijd is en die ook weer een rol speelt in *Waar we wonen*. De eerste gedachte is dat de naam van dit personage ontleend is aan de jeugdroman *Momo en de tijdspaarders* (1973) van Michael Ende. In deze roman is Momo

een jong meisje dat in afzondering leeft maar veel mensen op bezoek krijgt, omdat ze zo ongelooflijk goed kan luisteren. De Momo in deze gedichten lijkt meer een Muze, een alter ego of een trouwe, onmisbare metgezel: ‘Hij is de jongen naast je, één huid / verderop, glad en glinsterend als jij’. Geïnspireerd door elementen uit werk van anderen geeft Möhlmann zo zijn eigen visie op de werkelijkheid, in zorgvuldig gekozen details en uitzonderlijke metamorfoses. Het gedicht *Dit uitzicht* uit de bundel *Waar we wonen* heeft een titel die gelijk is aan die van een dichtbundel van Rutger Kopland uit 1982 en een motto ontleend aan een gedicht van Kopland uit de bundel *Onder het vee* (1966): ‘het geheim van de wereld is het zichtbare // niet het onzichtbare’. Opmerkelijk is dat het gedicht van Möhlmann inzet met tastbare elementen uit gedichten van Kopland: gras, een krakend hek, paarden en water, maar al in regel 3 wordt alles vager. ‘Het uitzicht’ transformeert in een personage met vele gezichten waardoor de toeschouwer het onzichtbare kan betreden. Zo vergaat het ook de lezer van deze poëzie: zijn blikveld wordt oneindig breder. Deze vorm van creatieve imitatie is voor ervaren poëzielezers overal te vinden in werk van Möhlmann, zoals in het gedicht ‘Helder en zonder vrees’ uit *Waar we wonen* (2013), opgedragen aan zijn zoon Samuel. Zowel de titel als de slotstrofe bevatten zinsneden uit het gedicht ‘De grijsaard en de jongeling’ van Hendrik Marsman. Alleen geeft Möhlmann aan het slot een eigen draai aan deze woorden: geen waarschuwing van een bezorgde ouder, maar een oproep ondanks alles: ‘Heb lief, heb eindeloos lief / heb groots en meeslepend lief / je zult alle lagen leren kennen / van pijn, maar je zult leven / en volledig zijn.’ Naast de techniek om elementen uit poëzie van andere dichters te incorporeren in zijn eigen werk, weet Möhlmann ook de inspiratie die hij aan deze dichters ontleent, te verwoorden aan het slot van *Ik was een hond* (2017) in de reeks ‘Alle vogels die hun vleugels uitslaan’, een variatie op de enige teruggevonden regel oud-Nederlands ‘Hebban olla vogalas nestas hīgunnan...’. Deze reeks is geschreven voor of dankzij met name genoemde mensen aan het slot. De meeste gedichten hieruit zijn opgedragen aan moderne Nederlandse dichters. Opvallend is het gekozen perspectief ‘we’ waarmee elke titel inzet, zoals ‘We citeren’, voor Robert Anker (= Rob aan wie *Ik was een hond* opgedragen is, kort na diens overlijden). Enerzijds passen woorden en beelden uit dit gedicht typisch bij het werk van Robert Anker, zoals veters en kat: ‘We vallen even stil, plukken aan onze veters, knikken / eenzellig het duister toe, aaien de kat, drinken het bier’. Anderzijds past de titel bij het

werk van beide dichters. Ook Anker citeerde uit het werk van andere auteurs, met name in zijn bundel *Heimwee naar* (2016).

{Kritiek} De literaire kritiek heeft zich vanaf zijn debuut vrijwel zonder onderscheid lovend uitgelaten over zowel de vorm als de inhoud van zijn poëzie. Piet Gerbrandy schrijft in een recensie in *de Volkskrant* dat hij de gedichten in *De vloeibare jongen* bijna klassiek van toon en vorm vindt. Hij merkt op dat je je als lezer betrokken voelt bij de personages en het gedicht binnen getrokken wordt. Andere recensenten noemen het een intrigerende bundel en prijzen de bijna mythische figuren ('Vuurman', 'Takkeneter', 'Caravanman', los gebaseerd op de film 'Orbis pictus' van Martin Sulik) en de onmiskenbaar eigen toon. *De vloeibare jongen* is gelijk genomineerd voor de C. Buddingh'prijs. In het juryrapport wordt de bundel geprezen om de zorgvuldige compositie en de stijl waardoor de onvastheid van de werkelijkheid vorm krijgt: de bewuste enjambementen, het ritme en de klankherhalingen. Enkele critici, onder wie Arie van den Berg (*NRC Handelsblad*), geven blijk van hun verbazing over het feit dat deze debutantenprijs uiteindelijk niet naar Möhlmann ging. Wel ontvangt hij voor zijn debuut de Lucy B. en C.W. van der Hoogtprijs. 'De kracht van deze poëzie wordt gevormd door de sterke beelden waarin de onvaste werkelijkheid wordt beschreven waarin overgangen vervagen tussen echt en onecht, subjectiviteit en objectiviteit, heden en verleden', aldus het juryrapport van deze prijs.

Ook *Kranen open* wordt zeer positief ontvangen. Gaston Franssen typeert deze bundel in *de Reactor* als de neerslag van een zoektocht naar een nieuwe authenticiteit. Remco Ekkers prijst in de *Poëziekrant* het zorgvuldig gebruik van stijlfiguren (m.n. herhalingen), beeldspraak en rijm, door Arie van den Berg in *NRC Handelsblad* getypeerd als een superieure vorm van kwelrijm.

{Kritiek / Relatie leven / werk} Opnieuw worden critici gefascineerd door de ongrijpbaarheid van de poëzie van Möhlmann in *Waar we wonen* (2013). In een vluchtige wereld van vloeibare identiteiten en schimmige grenzen geeft liefde een houvast. De aandacht van de lezer wordt ook vastgehouden door de muzikaliteit van de taal met onopvallende enjambementen. Ad Zuiderent wijst in *Ons Erfdeel* op het citaat 'Niemand kan in taal alleen bestaan' en noemt de bundel 'een liefdesverklaring aan leven met geliefden, in een gewoon huis'.

Ondanks het feit dat Möhlmann in zijn volgende bundel *Ik was een hond* (2017) niet langer de boze buitenwereld buitensluit en concreter wordt, blijft zijn poëzie iets vloeibaars houden. Nog steeds kan alles transformeren. De literaire kritiek prijst de stijl in termen als ‘doorwrochte metaforiek’ en ‘schitterende beeldtaal’. Daarnaast wordt met grote waardering gesproken over het feit dat in deze bundel een appel wordt gedaan op ons ‘wij-gevoel’ in tijden van individualisering. In *Literair Nederland* wordt deze bundel de sterkste tot nu toe genoemd, zowel ethisch als esthetisch.

We zullen

Zeker, mijn liefste, ze zullen, maar wij zullen meer, ze
zullen zullen, maar met speels gemak zullen we meer

wat ze ook zullen: ze maken geen enkele kans want wij
zullen meer, we leven allemaal niet meer dan gemiddeld

tachtig jaar, zij niet en wij niet maar zie maar mijn liefste
wat wij uit die zeg veertig jaar nog kunnen peuren terwijl

zij, ach ze zullen maar en zullen, geef ze honderd jaar voor
mijn part en nog zullen ze niet meer dan wat ze zelf zullen

alle vogels die hun vleugels uitslaan, tegelijk, niet om te willen
vliegen maar uit pure schrik, ze zullen net als wij mijn lief

maar voor het zover is, zullen we, zullen wij, wat we zouden
in die hele rij van gezegende jaren die we nog hebben, zullen we.

{Traditie / Literair-historische context} Verwijzingen naar andere dichters worden vanaf *De vloeibare jongen* door critici frequent gesignaleerd. Opvallend is dat het gaat om dichters uit verschillende tijden met zeer uiteenlopende stijlen. Wiljan van den Akker herkent duidelijk invloed van Martinus Nijhoff. Dat is opvallend omdat Möhlmann in 1999 in *Folia* nog duidelijk had aangegeven geen voorstander te zijn van de sonnetvorm, die Nijhoff zo frequent toepast,

omdat die vorm te veel beperkingen op zou leggen. Wel hecht hij waarde aan een beperkte mate van vorm om bepaalde effecten te bereiken. Het eerste gedicht uit *De vloeibare jongen* vertoont onmiskenbaar trekken van een sonnet zoals de strofenbouw. Rijm en metrum worden subtiel ingezet. Geen specifiek eindrijm, maar enjambementen en assonanties accentueren bewegingen en bewerkstelligen zo een zekere vloeibaarheid. Duidelijk is dat Möhlmann zijn gedichten zorgvuldig componeert en daarin beïnvloed is door Nijhoff. In 2008 verzorgt hij zelfs een bloemlezing uit de poëzie van Nijhoff: *Dit zijn de daden waar ik mens voor was. De mooiste gedichten van Martinus Nijhoff*. Dat Möhlmann gevoelig is voor klassieke poëzie signaleert Rob Schouten in *Trouw*. Hij noemt hem een navolger van Ovidius' *Metamorfosen*. Evident is dat Möhlmann het werk van vele dichters kent vanaf de oudheid tot heden. In een interview voor de VPRO (2005) benadrukt hij dat hij veel te danken heeft aan eigentijdse dichters als Alfred Schaffer, Tonnu Oosterhoff, K. Michel, Erik Lindner en Jan Baeke. Hij geeft aan door hen geïnspireerd te zijn, maar dat zijn verwerking heel persoonlijk is. De geoefende poëzielezer wordt geregeld verrast door een zinsnede uit werk van oudere dichters die vernuftig ingebouwd wordt. Zo legt hij de woorden 'dag pijp en pet' ontleend aan 'Marc groet 's morgens de dingen' van Paul van Ostaijen in de mond van een kennelijk dementerende dame of treedt hij in de voetsporen van Lucebert met diens visie 'een kruimel op de rok van het universum' te zijn in 'Wat er nog is', het laatste gedicht uit *De vloeibare jongen* waar in de laatste twee regels 'een man de laatste kruimels / uit het plastic schudt', bestemd voor twee eenden. Een metafoor voor poëzie en publiek?

{Publieke belangstelling} De poëzie van Thomas Möhlmann heeft vanaf zijn debuut ruime belangstelling gehad, zowel van de pers als van het publiek. Van *De vloeibare jongen* verscheen binnen een half jaar al een tweede druk. Ook *Waar we wonen* kreeg een tweede druk en *Ik was een hond* zelfs een derde druk. In 2019 verscheen *Game of Poems*, een poëtische verwerking van *Game of Thrones*, een populaire Amerikaanse fantasy-serie gebaseerd op romans van de Amerikaanse auteur George R. R. Martin, die sinds 2011 op tv is, door drie dichters: Ellen Deckwitz, Ingmar Heytze en Thomas Möhlmann. Zelf geven zij aan dat Deckwitz de inhoudelijke opzet heeft gemaakt, Heytze de relativerende humor erin heeft gebracht en Möhlmann het geheel van een poëtische laag heeft voorzien. Deze dichters delen de visie dat fictie toch ook naar de werkelijkheid

verwijst en dat de wereldproblematiek waarin macht overheerst, juist in een parallelle werkelijkheid zoals in fantasy een rol van betekenis kan spelen. Of de verwachting is uitgekomen dat deze bundel een nieuw lezerspubliek zou trekken van middelbare scholieren, die fan zijn van deze serie, is nog niet bekend. De literaire kritiek reageerde welwillend op dit experiment, hoewel sommigen het lastig vonden de gedichten te volgen zonder de serie gezien te hebben. Bij elke gedicht staat weliswaar een heldere toelichting maar de hoeveelheid personages is overweldigend. Wel wordt gewaardeerd dat eeuwenoude verhaalmotieven weer in een nieuw jasje verschijnen.

3. Primaire bibliografie

- Thomas Möhlmann e.a., *Vika moreto vo sepijata: antologija na sovremenata holandska poezija*. Nederlandse poëzie in Macedonische vertaling. Struga, Macedonië 2004, SPE, Bl. (redactie en inleiding)
- Thomas Möhlmann, *De vloeibare jongen*. Amsterdam 2005, Prometheus, GB.
- Thomas Möhlmann e.a., *Van alle markten het meeste thuis. 100 gedichten voor de Albert Cuyp*. Amsterdam 2005, Uitgeverij 521, Bl.
 - *Het eerste wonder. De geboorte in meer dan 50 gedichten*. Amsterdam 2006, Van Gennep, Bl. (redactie en voorwoord)
 - *Contemporary Dutch Poets. A Poetry Review Supplement*. Nederlandse poëzie in Engelse vertaling. Londen, Engeland 2007, Poetry Society, Bl.
 - *30 + 30. Zestig gedichten uit binnen- en buitenland*. Amsterdam 2008, Prometheus, Bl. (red. en inl.)
 - *Poëzie in het Park. Een ode aan de Amsterdamse stadsparken*. Amsterdam 2008, Nieuw Amsterdam, Bl. (red. en voorwoord)
- Thomas Möhlmann, *Dit zijn de daden waar ik mens voor was. De mooiste gedichten van Martinus Nijhoff*. Amsterdam 2008, Prometheus, Bl. (red. en nawoord)
 - *Een draad die alles heel houdt*. Hilversum 2008, Uitgeverij 69, GC. (opgenomen als reeks in *Kranen open*)
 - *Kranen open*. Amsterdam 2009, Prometheus, GB.
 - *Martinus Nijhoff. Awater*. Nederlandse poëzie in Engelse vertaling. Londen, Engeland 2010, Anvil Press Poetry, Bl. (red. en voorwoord)
 - *Drie Dichters*. Maastricht 2012, Azul Press, no 9, GC.
- Thomas Möhlmann e.a., *...want ik kom er zo graag. Bergen, een dorp in twintig gedichten*. Bergen aan Zee 2012, Stichting Kunst10daagse Bergen, Bl.
 - *50 Poetas de Ámsterdam*. Nederlandse poëzie in Spaanse vertaling. Buenos Aires, Argentinië 2013, Bl. (red.)

- *Blauw Goud. De Amsterdamse grachten in gedichten*. Amsterdam 2013, Nieuw Amsterdam, Bl. (red.)
- Thomas Möhlmann, *Haven*. Amsterdam 2013, Halverwege Boeken, GC. (opgenomen als reeks 'Achter de wolken' in *Waar we wonen*)
- *Kijk de sterren*. Hilversum 2013, Tungsten, GC. (deels opgenomen in de reeks 'Onder mijn voeten' in *Waar we wonen*)
- *Waar we wonen*. Amsterdam 2013, Prometheus, GB.
- Thomas Möhlmann e.a., *Once Poetas Holandeses*. Nederlandse poëzie in Spaanse vertaling. Bogotá, Colombia 2016, Idartes / Libro Al Viento, Bl. (red. en voorwoord)
- Thomas Möhlmann, *Ik was een hond*. Amsterdam 2017, Prometheus, GB.
- *Onverwachte ontmoetingen. De mooiste Gedichtverstrippingen uit poëzietijdschrift Awater*. Rotterdam 2018, Poëzieclub/Awater, Bl. (red. en inl.)
- Thomas Möhlmann e.a.a., *Game of Poems. Gedichten van Ijs en Vuur*. Amsterdam 2019, Prometheus, GB.

4. Secundaire Bibliografie

- Merlijn Draisma, Avant la Lettre, literair talent aan de UvA. Water en Liefde. In: *Folia*, jrg. 53, nr. 11, 5-11-1999. (over 'Eem' van Thomas Möhlmann)
- Clara Rekers, Poëtisch bedreven, de liefhebbende beoordelaar. In: *Babel* 8.8, mei 2000, pp. 14-15.
- Ward Wijndelts, De hoerenkast van Afrika. In: *Folia*, jrg. 54, nr. 9, 20-10-2000. (over oprichting poëzietijdschrift *Zanzibar*)
- T. van Deel, *Zanzibar*. In: *Trouw*, 21-10-2000. (over oprichting poëzietijdschrift *Zanzibar*)
- Janwillem Slort, Mooi liefdewerk. In: *Babel* 9,5, februari 2001, pp. 4-5 (interview redacteurs literaire tijdschriften, o.a. Thomas Möhlmann over oprichting poëzietijdschrift *Zanzibar*)
- Stichting Dunya, Juryrapport Dunya Poëzieprijs 2002. Rotterdam, maart 2003. (onder meer over het winnende gedicht 'De ingegraven vrouw' van Thomas Möhlmann)
- Norbert Splint, Rustig poëziedebuut na hectisch decennium. In: *Gay Krant* 539, 23-9-2005, p. 40. (over *De Vloeibare jongen*)
- Peter Roggeveen, Eigenzinnig gedichten van Thomas Möhlmann in boek. In: *Noordhollands Dagblad*, ed. *Zaanstreek*, 10-10-2005. (over *De Vloeibare jongen*)
- Rob Schouten, Niets ligt vast. In: *Vrij Nederland*, 22-10-2005. (over *De Vloeibare jongen*)
- Mario Molegraaf, Het gruwelijke wordt op een nette manier voltrokken. In: *Provinciale Zeeuwse Courant* ed. *Walcheren*, 23-11-2005. (over *De Vloeibare jongen*)
- Piet Gerbrandy, Is er vet na de dood? In: *de Volkskrant*, 23-12-2005. (onder meer over *De Vloeibare jongen*)

- Anton Korteweg e.a., Juryrapport C. Buddingh'-prijs 2006. In: 37^e Poetry International Festival, Rotterdamse Schouwburg 17-23 juni 2006. (over *De Vloerbare jongen*)
- Ron Rijghard, Poëzie laat zien hoe Nederland is. Nederlandse poëzie is internationaal succesvol. In: *NRC Handelsblad*, 5-1-2006. (interview)
- Willem Kurstjens, Tijdloos langzaam en eigentijds snel. In: *Dagblad de Limburger ed. Venray*, 11-1-2006. (onder meer over *De Vloerbare jongen*)
- Paul Demets, In dit voetlicht zoek ik de witte fuckende konijnen. In: *De Morgen*, 15-2-2006. (onder meer over *De Vloerbare jongen*)
- Arie van den Berg, Waar en wie zijn we? Thomas Möhlmann moet de Buddingh'-prijs voor nieuwe poëzie krijgen. In: *NRC Handelsblad*, 16-6-2006. (over *De Vloerbare jongen*)
- Erik Jan Harmens, Vastgekoekte pijn. In: *De Groene Amsterdammer*, jrg. 130, nr. 24, 16-6-2006, pp. 41-43. (over *De Vloerbare jongen*)
- Nico de Boer, 'Lezers onderschatten zichzelf'. In: *BN De Stem*, 16-6-2006. (interview over nominatie C. Buddingh'-prijs 2006 en 37^e Poetry International Festival)
- Bart Vanderstraeten, Van baldadig tot vertederend licht. In: *De Morgen*, 21-6-2006. (over de C. Buddingh'-prijs 2006)
- Remco Ekkers, Mooi weggaan. In: *Leeuwarder Courant ed. Zuid*, 28-7-2006. (over *De Vloerbare jongen*)
- Remco Ekkers, Rekbare werkelijkheid. In: *Poëziekrant*, jrg. 30, nr. 6, november-december 2006, pp. 44-49. (interview over *De Vloerbare jongen* en nominatie C. Buddingh'-prijs 2006)
- Martien Bos en Anne Veenstra, Helden op papier. De nieuwe dichters. In: *Avantgarde MEN*, voorjaar 2007, pp. 116-119. (interview onder meer met Thomas Möhlmann)
- Rudi van der Paardt e.a., Lucy B. en C.W. van der Hoogt-prijs 2007. Advies van de commissie voor schone letteren. In: *Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde te Leiden 2006-2007*, pp. 179-183.
- Peter Roggeveen, Van der Hoogtprijs voor dichter Thomas Möhlmann. In: *Alkmaarsche Courant*, 2-6-2007.
- Nico van der Lugt, Dichtende burgemeesterszoon onderscheiden met poëzieprijs. In: *Kompas Regiokrant Oostzaan*, 12-6-2007. (over uitreiking Lucy B. en C.W. van der Hoogtprijs)
- Erik Lindner, Moeder in boom. In: *De Groene Amsterdammer*, 15-10-2009. (over *Kranen open*)
- Arie van den Berg, Kom uit die boom, mam. In: *NRC Handelsblad*, 13-11-2009. (over *Kranen open*)
- Erik Jan Harmens, Ik weet nog wel een andere plek. In: *Trouw*, 21-11-2009. (over *Kranen open*)
- Gaston Franssen, Geen last van betrekkelijkheid. De Nieuwe Authenticiteit van Thomas Möhlmann. In: *deReactor*, 27-11-2009. (over *Kranen open*)
- Piet Gerbrandy, Is er dan geen hoop? In: *De Groene Amsterdammer*, 11-12-2009. (over *Kranen open*)
- Edwin Fagel, Vloerbare gedichten. In: *de Recensent*, 13-1-2010. (over *Kranen open*)
- Remco Ekkers, De granaten moeten nog ontploffen. In: *Poëziekrant*, jrg. 34, nr. 1, januari-februari 2010, pp. 86-87. (over *Kranen open*)

- Maarten Gulden, Meanderen binnen zinnen. In: *Meander*, 6-3-2010. (interview over *Kranen open*)
- Tsead Bruinja e.a., Juryrapport Jo Peters PoëziePrijs 2010. Landgraaf, 24-04-2010. (over *Kranen open*)
- Arie van den Berg, Hij vouwt de bootjes van zijn dromen. In: *NRC Handelsblad*, 25-10-2013. (over *Waar we wonen*)
- Janita Monna, Bootje, liedje, wiertje. In: *Trouw*, 30-11-2013. (over *Waar we wonen*)
- Gaston Franssen, De ondraaglijke lichtheid van het bestaan. De (on)persoonlijke poëzie van Thomas Möhlmann. In: *deReactor*, 2014. (over *Waar we wonen*)
- Luuk Gruwez, Van hier naar hier. In: *De Standaard*, 23-5-2014. (over *Waar we wonen*)
- Ad Zuiderent, Niemand kan in taal alleen bestaan. ‘Waar we wonen’ van Thomas Möhlmann. In: *Ons Erfdeel*, jrg. 57 nr. 2, mei 2014 pp. 148-150.
- Hans Puper, Wij en ik. In: *Meander*, 14-4-2017. (over *Ik was een hond*)
- Casper van der Veen, Meester in doorwrochte metaforiek en schitterende beeldtaal. In: *Literair Nederland*, 12-5-2017. (over *Ik was een hond*)
- Diewertje Mertens, De afstandsbediening valt niet, hij glijdt uit zijn hand. In: *Het Parool*, 27-5-2017. (over *Ik was een hond*)
- Piet Gerbrandy, Mijn hoofd op je schouder. In: *De Groene Amsterdammer*, 7-6-2017. (over *Ik was een hond*)
- Arie van den Berg, Zien zonder aap noot mies ertussen. In: *NRC Handelsblad*, 16-6-2017. (over *Ik was een hond*)
- Ruben Hofma, Samen zullen we, we zullen samen. In: *Friesch Dagblad*, 24-6-2017. (over *Ik was een hond*)
- Ellen Deckwitz en Ingmar Heytze, Liefde, haat, eer, angst en macht. In: *NRC Handelsblad*, 3-11-2018 (interview onder meer met Thomas Möhlman over *Game of Poems. Gedichten van ijs en vuur*)
- Janita Monna, Game of Thrones-poëzie is vooral bedoeld voor fans, met hier en daar universele thema’s. In: *Trouw*, 13-4-2019. (over *Game of Poems. Gedichten van ijs en vuur*)
- Willem Goedhart, Koning Winter. Op: www.tzum.info, 14-4-2019. (over *Game of Poems. Gedichten van ijs en vuur*)
- Ernst Jan Peters, Zaad onderweg naar een graf. In: *Meander*, 3-5-2019. (over *Game of Poems. Gedichten van ijs en vuur*)
- Jan de Jong, Eerst de poëzie, dan de serie. Op: www.tzum.info, 14-6-2019. (over *Game of Poems. Gedichten van ijs en vuur*) (Eerder verschenen in *Levende Talen Magazine* 2019 – 5).



12. ASTRID ROEMER

door Christina Lammer (oktober 2021)

1. Biografie

[aanvulling op lemma KLL 95 November 2004]

Gedurende vijftien jaar leefde Roemer in anonimiteit in Schotland, Italië of België omdat ze zich bedreigd voelde. Inmiddels is Roemer een weer een actief publiek figuur, ook op social media. Op 22 mei 2015 startte een langdurige literaire hommage aan de schrijfster onder de titel ‘Hommage aan Astrid Roemer’ wat een einde maakte aan het leven in anonimiteit. De literaire avond in het Compagnietheater in Amsterdam bracht hernieuwde aandacht voor Roemers werk en haar politieke activiteiten. 2015 verscheen een documentaire over haar. In 2016 werd Roemer als eerste Surinaamse schrijfster gelauwerd met de P.C. Hooftprijs. In 2021 ontving Roemer de Prijs der Nederlandse Letteren.

2. Kritische beschouwing

[aanvulling op lemma KLL 95 November 2004]

{Thematiek} De literaire representatie van effecten van politieke macht kenmerkt Roemers werk. ‘In haar wereld is alles wat macht uitoefent pervers’, stelt documentairemaakster Cindy Kersenbom over Roemers literaire wereld. Het mag dan ook niet verbazen dat de juryleden van de P.C. Hooftprijs de politieke lading van haar proza benadrukken. De jury licht de keuze als volgt toe: ‘Politiek engagement en literair experiment gaan bij Roemer hand in hand. Naar het oordeel van de jury leidt dat tot romans die tegelijk scherpe en relevante interventies in het publieke debat zijn én complexe literaire verbeeldingen van de geschiedenis van Suriname[.] Het is een geschiedenis die voor velen in Nederland nog tamelijk onbekend is, buiten de steekwoorden “slavernij” en “Decembermoorden”, maar die onlosmakelijk met ons land verbonden is, en daarmee ook, middels het unieke oeuvre van Roemer, met onze literatuur.’

{Publieke belangstelling} De politieke inslag van de jurykeuze maakte veel kritiek los. Dat politieke overwegingen een rol spelen in de toekenning van de prijs aan de Surinaamse schrijfster is gezien als een overdreven vorm van positieve discriminatie. De prijs zou onterecht aan Roemer zijn toegekend; haar ontoereikende talent zou door de activistische lading van haar teksten worden goedgepraat. Bovendien zou ze de prijs niet verdienen omdat ze een marginale rol speelde in het literaire veld sinds de publicatie van haar eerste autobiografie *Zolang ik leef ben ik niet dood* (2004). Gertjan van Schoonhoven stelt in *Elsevier* zelfs dat Roemer tot de winnaars zou behoren die iedereen vergeet.

Anderen juichten de toekenning van de prijs juist toe omdat Roemers werk eerder weinig bekroond was. De voorstanders van de jurykeuze benadrukken dat haar werk getuigt van een buitengewoon talent omdat haar proza en poëzie politieke thema’s op eigenzinnige wijze vervatten. Roemer stelt dat ze de prijs zou hebben geweigerd indien haar afkomst en identiteit zwaarder zouden hebben gewogen bij de jurykeuze dan de kwaliteit van haar literaire werk. Ten slotte ziet ze de discussie over de uitreiking als een discussie over literaire smaak. Deze visie wordt ook bevestigd door Emma van Meijeren: ‘Het is dan

ook verbazingwekkend dat het werk van Astrid Roemer, dat zichzelf in de afgelopen decennia constant ontwikkeld heeft als taalexperiment, zelden in die context gelezen wordt.’

Tijdens het *Keti Koti* festival 2016 sprak Roemer zich uit over de waardering die haar door de P.C. Hooftprijs ter ere is gekomen. Patrick Meershoek citeert haar in zijn verslag over het festival als volgt: ‘Ik heb in deze samenleving het beste gegeven dat ik in mij heb, en ben daarvoor beloond met het beste dat een schrijver in Nederland kan krijgen: de P.C. Hooftprijs. Zo herstelt een relatie zich en wordt een symptoom zichtbaar dat niet verwijst naar achterstelling, maar anticipeert op gelijkwaardigheid.’

De discussie over de relatie van politiek en literair werk laaide weer op nadat bekend werd dat Roemer de Prijs der Nederlandsche Letteren 2021 zou ontvangen. Roemer sprak zich op Facebook als volgt over Desi Bouterse uit: ‘D D BOU-TERSE heeft onze geschiedenis in een nieuwe koers gedwongen en een NIEUWE TOEKOMST geforceerd voor SURINAMERS. onvergetelijk moedig...’ Veel mensen vielen over deze uitspraak; Desi Bouterse was dictator in Suriname en is veroordeeld voor zijn rol bij de Decembermoorden, waarbij vijftien van zijn tegenstanders zijn vermoord. De ophef over Roemers uitspraak heeft ertoe geleid dat de feestelijke prijsuitreiking is afgezegd. Roemer ontvangt wel de prijs vanwege van haar literaire prestaties, die volgens de organisatoren los zouden staan van haar politieke opvattingen.

{Relatie leven / werk} In 2017 citeert Jente Posthuma Roemer over haar kunststopvatting – ‘Schrijven is de wetenschap van het intieme’ – in een bijdrage in een stuk over Jane Gardam. Roemer spreekt over haar schrijftechniek als een vorm van hoofdschrijven, analoog met hoofdrekenen. Ze benadrukt herhaaldelijk dat haar leven en haar werk niet een op een te vertalen zijn. In haar memoires schrijft ze bijvoorbeeld: ‘Ik ben slechts te vinden in de lichte materie van mijn romans en verhalen, onder andere in de witregels, de constructie, de omvang, de wervelingen, het ritme en de beeldspraak’. Daarentegen stelt ze in een interview met Pieter van den Blink dat ze in haar autobiografisch werk alles zo helder mogelijk wilde opschrijven: ‘Dan hoeven ze niks over me te gaan verzinnen’. Daarbij licht ze ook toe hoe ze informatie over andere mensen inzet

in haar literaire werk: '[W]at ik over hen schrijf moet absoluut functioneel zijn. Wat alleen interessant of opwindend is, maar niet functioneel, laat ik weg, uit respect voor die persoon.'

In de jaren tachtig beweerde Roemer dat ze slechts haar emoties maar nooit feiten uit haar leven literair heeft verwerkt. Roemer stimuleerde dus geen autobiografische lezing van haar proza, maar met *Zolang ik leef ben ik niet dood* en *Liefde in tijden van gebrek. Memoires van een thuisloze* is daar verandering in gekomen. Deze autobiografieën tonen welke ervaringen ze heeft gefictionaliseerd. Met de kennis uit de twee autobiografieën is het dan ook mogelijk eerdere autobiografische lezingen van haar literaire werk, die er wel degelijk zijn, onder de loep te nemen. Van de publicaties na 2004 lijkt de roman *Olga en haar driekwartsmaten* het minst te berusten op concrete ervaringen, anders dan de roman *Gebroken wit* (2019) of haar lyrische teksten.

{Verwantschap} Roemer draagt de P.C. Hooftprijs op aan drie auteurs met wie ze naar eigen zeggen de 'bloedgroep' deelt, d.w.z. een wijze van kijken naar de wereld en een positie in de wereld van waaruit de gekozen onderwerpen worden beschreven. Deze drie auteurs zijn Bea Vianen (1935-2019), Edgar Cairo (1948-2000) en Anil Ramdas (1958-2012). Ze zijn net als Roemer afkomstig uit Suriname. Roemer heeft elders haar waardering geuit voor Frank Marinus Arion. De door haar aangedragen verwantschappen spreken die literaire kritieken tegen die juist haar unieke stijl benadrukken die geen traditie lijkt te volgen of te vergelijken is met andere literaire auteurs.

{Ontwikkeling} Na de eerste autobiografie *Zolang ik leef ben ik niet dood* (2004) wekte het werk van Roemer vooral belangstelling in wetenschappelijke kringen. Dit veranderde na de bekendmaking dat Roemer op 19 mei 2016 de P.C. Hooftprijs zou ontvangen en er een documentaire over haar leven wordt uitgezonden, gemaakt door Cindy Kerseboom. De documentaire was onderdeel van een reeks over Caribische schrijvers binnen het programma *Het uur van de wolf*. Een drieluik beschrijft het leven Edgar Cairo, Frank Martinus Arion en tot slot Roemer. De documentaire over Roemer draagt de titel *De wereld heeft gezicht verloren*, naar een novelle van haar uit het jaar 1975.

Kerseboom vervulde een essentiële rol in Roemers weg terug naar het publieke domein. Ze moest voor de documentaire zelf op zoek gaan naar de toen verdwenen schrijfster. Kerseboom tipte later Mai Spijkers van Prometheus over Roemers verblijf in Gent. Spijkers wilde Roemers drieluik heruitgeven, zo geschiedde in 2016 onder de naam *Onmogelijk moederland*. Prometheus publiceerde in hetzelfde jaar ook het libretto *Een Dame, een Poes en een Kater en Liefde in tijden van gebrek. Memoires van een thuisloze* dat als voortzetting van het in 2004 verschenen *Zolang ik leef ben ik niet dood* kan worden gezien. Het libretto is niet besproken door critici, de autobiografie ontving weinig lof terwijl de belangstelling van de heruitgave van Roemers drieling groot was.

In 2017 verscheen bij Uitgeverij Prometheus de roman *Olga en haar driekwarts-maten*, die positief werd ontvangen door de literatuurkritiek. Veel interesse ging uit naar een nog niet gepubliceerde roman over twee Schotse broers. Daarover schrijft Roemer in haar tweede autobiografie en spreekt ze in enkele interviews. In 2017 is een fragment uit Roemers roman *Over de gekte van een vrouw* (1982) opgenomen in de bloemlezing *Queer. 44 LHBT-hoogtepunten uit de naoorlogse literatuur van Nederland en Vlaanderen* (samengesteld door Nienke van Leverink en ingeleid door Xandra Schutte). Dit wijst op de voortdurende waardering voor Roemers herhaaldelijke literaire bewerking van seksualiteit die het heteronormatieve ontstijgt. In een interview met Pieter van den Blink in *Trouw* stelt Roemer trouwens dat ze nog wel twee tot vier romans wil schrijven tenzij haar geliefde vrouw ineens voor haar zou staan, dan zou ze stoppen met schrijven. 2019 publiceerde Roemer *Gebroken wit*, waarin ze een familiegeschiedenis in Suriname beschrijft. Ook deze roman wordt positief ontvangen door critici.

{Publieke belangstelling} In 2016 trad Roemer na ruim een decennium voor het eerst weer op en dan wel meteen tijdens twee belangrijke festivals, namelijk tijdens de *Nacht van de Poëzie* en het *Keti Koti* festival, ter herdenking van de afschaffing van slavernij. Haar optreden op het *Festival Tilt* in 2017 wordt in het *Brabants Dagblad* als te eenvoudig bekritiseerd; ze zou ‘onder de verwachtingen’ blijven.

Roemer wordt vaak genoemd als een van de eerste schrijvers die zich uitspraken over postkoloniale verhoudingen en daardoor een ander geluid lieten horen in de Nederlandstalige letteren. Toen rond 2015 discussies over de witheid van het literaire veld oplaaiden werd Roemer genoemd als een literaire persoonlijkheid die als deuropener naar een divers literair veld opereerde. Dit bleek opnieuw in 2016. Toen kwam de CPNB in opspraak vanwege een gepubliceerde lijst van honderd belangrijke boeken, die niet divers genoeg zou zijn. Als direct gevolg op deze kritiek werd er een Twitter-campagne gevoerd voor de opname van verschillende boeken, waaronder Roemers *Over de gekte van een vrouw*. Als Roemer haar geplande bijdrage bij *Bijlmer Boekt!* in 2017 door ziekte moet afzeggen, stelt haar vervanger Karin Amatmoetkrim: 'Door haar voelde iemand als ik dat ik er ook mocht zijn. Dat ik mocht schrijven'. Ook documentairemaakster Cindy Kerseboom waardeert Roemer als iemand die deuren heeft geopend voor anderen die door hun sekse of afkomst structureel worden benadeeld.

{Thematiek} In de autobiografie *Zolang ik leef ben ik niet dood. Een autobiografisch proces*, gepubliceerd bij uitgeverij Aspekt in 2004, en opgedragen aan een zekere Adel, onderzoekt Roemer haar relatie tot de wereld en haar toenemende gevoelens van bedreiging die haar ertoe aan hebben gezet Nederland te verlaten. Haar problemen blijven bestaan na het vertrek uit Nederland. Het werk schetst een wereld die in toenemende mate een gevangenis wordt. Een dergelijke lezing wordt ondersteund door het motto van de memoires: 'Vrijheid betekent je eigen last kunnen kiezen'. De oorsprong van het motto duidt op een literaire bezwering van het niet vervulde. Het is ontleend aan een uitspraak van Hephzibah Menuhin, een mensenrechtsadvocate, pianiste en schrijfster uit de Verenigde Staten.

Roemer introduceert in de proloog, 'Verantwoording', en de epiloog, 'Élan vital', enkele gedachtes over het samenspel van het fysieke en emotionele van de mens, het andere centrale thema van haar autobiografie. 'Élan vital' is een aan Henri Bergson toegeschreven leus die op de ontwikkeling van het leven moet duiden. De 'Verantwoording' opent met een meervoudig te interpreteren stelling: 'Pijn? Voor mijn leeftijd heb ik een gezond hart'. Nog op dezelfde pagina wordt er een tegenstelling geïntroduceerd tussen Roemers fysieke en emotionele constitutie. De verantwoording sluit Roemer af met de conclusie dat

er een verschil bestaat tussen lichaam en ziel, maar dat deze sterk met elkaar verbonden zijn: ‘Liefde en lichamelijke ontrouw sluiten elkaar uit. [...] Wat als de *ware liefde* eeuwigdurend is en noodgedwongen als *vriendschap* verschijnt en soms zelfs opdoemt als een hartverscheurend verlangen naar een wildvreemde, waar is zij dan gebleven? Waar houdt mijn *ware liefde* zich op en hoe?’

Roemer doet verder een beroep op Immanuel Kant voor een onderzoek naar het verschil tussen mannelijkheid en vrouwelijkheid, witheid en zwartheid. Deze identiteitscategorieën houden volgens Roemer verband met de persoonlijke positie in de wereld, wat ook blijkt in de latere roman *Gebroken wit*. Meer nog dan bij Kant stelt Roemer zich te kunnen vinden in het wereldbeeld van Lyotard: ‘Maar waar bevind ik mij wanneer ik ben in het verontrustende wereldbeeld van Lyotard, dat samenvalt met mijn autobiografische ervaringen? Het antwoord luidt: Ik ben in een wereld waarin herinneringen aan momenten-van-ware-liefde zijn als luciferstokjes die ik bij mij draag, klaar om elke nieuwe dag van warmte en licht te voorzien. De kunst is het verschil te blijven voelen tussen een luciferstokje dat ik zelf heb aangestoken en een nieuwe vlam. Kent u het sprookje van het meisje met de zwavelstokjes?’

{Stijl} De autobiografie is niet chronologisch opgezet. De gebeurtenissen geven aanleidingen tot vrije associatie, de aantekeningen verschillen in stijl en zitten vol van flashbacks. Roemer duidt op uiteenlopende manieren aan welke dagen en momenten worden beschreven: soms door data of wekdagen te noemen, soms duiden er titels thema’s aan van enkele aantekeningen of is er juist geen inkadering te vinden.

{Techniek} De autobiografie is naast proloog en epiloog opgesplitst in drie delen die fragmenten van uiteenlopende lengte en stijl bevatten. De titels van de afzonderlijke delen zijn te lezen als een lyrische verwijzing naar de gang van het leven: ‘Het regent zachtjes en zilt’ (Deel I), ‘Zonlicht vult de kamers’ (Deel II), ‘O, laat de zee kalm zijn’ (Deel III). In Roemers wereld zijn gevoelens van zekerheid slechts van korte duur, er is geen mogelijkheid tot rust te komen. Zo wordt het eerste hoofdstuk van het derde deel kort ingeleid met een beschouwing van twee jaar rondreizen en het betrekken van een veilig nieuw huis.

{Waardering} Anders dan de latere memoires is deze autobiografie minder positief besproken. Arjan Peters noemde het in *de Volkskrant* een verwarrend werk; hij spreekt over klaagzangen die blijk zouden geven van de psychische labiliteit van Roemer. Hij concludeert dat Roemers autobiografische werken niet leiden tot zelfonderzoek of zelfinzicht. Deze recensie voedt het gerucht dat dit tweede deel eerder was geweigerd vanwege onleesbaarheid, zoals Marja Pruis in haar verder positieve stuk over Roemers werk opmerkt. De memoires *Liefde in tijden van gebrek. Memoires van een thuisloze* zijn daarentegen positiever ontvangen. Pieter van den Blink noemt ze ‘een mooi literair werk’. Recensente Hannah van Wieringen vergelijkt de tekst met de roman *Die Wand (De wand)* van de Oostenrijkse Marlen Haushofer, waarin een vrouw op een dag op een alp is omsloten door een doorzichtige wand en alleen moet zien te overleven in een berghut zonder de gemakken van de civilisatie.

{Thematiek} In *Liefde in tijden van gebrek: memoires van een thuisloze* verwijzen de titel en de thematiek naar *Liefde in tijden van cholera* (1985) van Gabriel García Márquez, dat liefde en eenzaamheid tot onderwerp heeft: ‘Wij zijn zo gefixeerd op partnerliefde, op de liefde van familieleden en van kinderen. Daardoor zien we de andere liefde niet meer die om ons heen vibreert. Ik beschrijf in mijn boek mijn drie grote liefdes, een man en twee vrouwen. Alledrie zijn voorbijgegaan. In zulke tijden van gebrek sta je meer open voor andere vormen van liefde. En eerlijk waar, ik zou het verschrikkelijk vinden als ik die niet had gevonden.’

Bovendien lijkt Roemer een publiek beeld van haar te willen rechtzetten. Ze uit sterke kritiek op uitgeverij Aspekt, die volgens haar de verantwoordelijkheid draagt voor fouten in de eerste autobiografie. Ze haalt uit naar (literaire) critici in het algemeen en naar literatuurwetenschapper Michiel van Kempen – zij zouden haar werk niet goed begrijpen en daardoor een vertekend beeld van haar teksten scheppen. Hieruit valt trouwens geen algemene afwijzing af te leiden van een wetenschappelijke benadering naar haar teksten. Voor een college van de letterkundige Yra van Dijk ging Roemer in 2020 in gesprek met studenten over *Gebroken wit* en het literaire veld.

Verder geeft Roemer in een interview met Pieter van den Blink aan dat het the-

ma van haar autobiografie imperfectie is. Het ‘raadselachtige’ karakter van de memoires zijn te interpreteren als gevolg van de jaren waarin voortdurend inbreuk werd gedaan op haar privacy door manipulatie, fraude en diefstal. Er zijn twee kernthema’s in de memoires aan te wijzen: ten eerste het gevoel van eenzaamheid en wantrouwen naar de buitenwereld toe, en ten tweede het thema dat al in de ondertitel wordt aangegeven, namelijk de rusteloosheid die ontstaat doordat Roemer wil vluchten voor de bedreigingen die ze ervaart.

{Relatie leven / werk} Al is deze autobiografie wellicht minder filosofisch van aard dan het werk uit 2004, de kernthema’s zijn, naast haar bekende uiteenzetting van structurele discriminatie, opnieuw eenzaamheid en verlaten worden. Roemer beschrijft in de roman hoe in haar huizen is ingebroken, haar geld en laptops zijn gestolen, hoe anderen haar naam gebruiken of haar bedriegen. De rechtszaken die zij aanspant zijn zonder succes waardoor de autobiografie zich als een kafkaëske strijd tegen het rechtssysteem ontvouwt. Ze beschrijft een zeer teruggetrokken leven, al legt ze er later in interviews de nadruk op dat ze altijd wel oppervlakkige sociale contacten moest onderhouden zodat ze haar leven kon leiden. De verhuizing naar Schotland noemt ze wel de redding van haar schrijverschap, dat onder de dreigende gebeurtenissen leed.

Het gevoel van dreiging bepaalt Roemers leven. Als ze door de Surinaamse ambassade wordt uitgenodigd ter ere van de uitreiking van de P.C. Hooftprijs weigert ze erheen te gaan; ze vreest om haar privacy door de politieke betrekkingen door haar eerste geliefde in Suriname, die volgens haar tot haar vervolging hebben geleid. Ze was tien jaar lang samen met een getrouwde diplomaat in Suriname. Deze relatie speelt ook een rol in de zogenaamde dekolonisatieromans *Onmogelijk moederland* en is verwerkt in *Gebroken wit*.

{Techniek} De memoires zijn opgesplitst in drie delen met verschillende vormenkenmerken. In deel I, *Edinburgh*, en deel III, *Monstadt op Skye*, fungeren wittregels als cesuur tussen de verschillende herinneringen aan gebeurtenissen en ervaringen. Net als in de autobiografie springt Roemer tussen tempi, de bewustzijnsvertellingen verschillen in stijl. Hierdoor ontstaat de indruk van een verzameling dagboek aantekeningen die ze tot een egodocument heeft gerangschikt. In Deel II, *Lage steden*, wordt de tekst gestructureerd door hoofdstukken

en witregels. De beschreven gebeurtenissen spelen zich af in Nederland en Suriname.

{Thematiek} Een rijke uiteenzetting met de thematiek van de liefde vindt verder plaats in het lyrische werk van Roemer, dat nauwelijks aandacht heeft gekregen in dag- en weekbladkritiek. In 2009 brengt *Flower tot he People*, een initiatief van muzikaal duo en echtpaar Frank Ong-Alok en Fleur Tolman, het album *Omhels mij* uit, waarvan inmiddels de derde oplage wordt verkocht. Op de cd zijn zeventien lyrische teksten van Roemer op muziek gezet. Een opgave, zoals Ong-Alok stelde, omdat het werk van Roemer een sterk narratief karakter met weinig cadans kent. Roemer zelf spreekt van preludes die eerder geschikt zouden zijn voor een opera. De cd wordt beschreven als ‘een luister-cd met eigentijdse, Nederlandstalige liefdesliedjes: intiem, erotisch, spiritueel. Het resultaat is een grote diversiteit aan sferen waarin jazz, latin, soul, folk, klassiek en blues tot een eenheid versmelten’. Stijl en onderwerpen van deze lyrische teksten komen overeen met de dichtbundel en het libretto die Roemer respectievelijk in 2012 en 2016 heeft gepubliceerd.

Afnemend. 21 liefdesgedichten bevat gedichten die Roemer tijdens haar verblijf in Schotland heeft geschreven. De bundel is door de Buku Bibliotheca Surinamica en de *Werkgroep Caraïbische Letteren* te Amsterdam uitgegeven. De bundel is slechts in een oplage van 125 genummerde exemplaren in een bibliofiele uitgave verschenen op 27 april 2012. De exemplaren konden besteld worden via de *Werkgroep Caraïbische Letteren*. De Amsterdamse grafische vormgever Monica Schokkenbroek verzorgde de bundel. Ze koos voor een bijzonder formaat met de afmetingen 16 x 28 centimeter, de pagina's zijn aan elkaar genaaid met gele draad. Op de kaft lijkt de spiegeling van de zonsondergang in een zee te zien, waarmee de titel van de bundel visueel vorm is gegeven. De betreffende foto is niet aan een kunstenaar toegeschreven.

{Waardering} De bundel is slechts door enkele critici besproken maar dan wel positief. Op de website van de *Werkgroep Caraïbische Letteren* staat een korte recensie van Nicolaas Porter waarin hij *Afnemend* prijst om de relevantie van de poëzie. Volgens hem biedt de bundel ‘een weergaloos inzicht in het zielenleven van een oudere vrouw die over dingen spreekt die ons allemaal aangaan.’ Marja

Pruis zag de kleine oplage van de bijzondere uitgave als een teken dat de publieke belangstelling voor Roemers werk af was genomen voordat haar de P.C. Hooftprijs is toegekend. Arjen Peters noemt de bundel in zijn inleiding van de aftrap van het project 'Hommage aan Astrid Roemer' in het Compagnietheater in 2015 'melancholisch en lyrisch van aard tegelijk'. Hij spreekt in het bijzonder over de cyclus 'Moederbeelden' lof uit.

{Techniek} De bundel is in zeven 'hoofdstukken' verdeeld met elk drie gedichten zonder titel, maar voorzien met nummers (1-3). De titels van de enkele hoofdstukken geven aan wat in de gedichten wordt verwoord. Zo biedt de eerste reeks 'Geschenk' een perspectief op het vinden en verliezen van geluk in de vorm van liefde, in de een-na-laatste reeks, 'Omwentelingen' is er sprake van een verhuizing, een zwerfkater en de moeilijke verhouding van het lichaam tot de wereld.

{Thematiek} In de bundel wordt het thema liefde vanuit verschillende vertrekpunten benaderd. Drie terugkerende onderwerpen zijn meestal als volgt gerangschikt: (1) (onvervuld) verlangen, (2) nabijheid van geliefden of (3) verlaten worden. De geliefden kunnen familieleden, vrienden of partners zijn, zowel mens als dier. Zo worden er in de eerste twee gedichten in *Vrienden* (II) de relaties tot wilde vogels beschreven, in het derde gedicht wordt er vormgegeven aan de relatie tot een niet nader beschreven wezen.

{Stijl} Net als in *Een dame een poes en een kater* gebruikt Roemer alledaagse taal. Desalniettemin is deze bundel niet toegankelijk te noemen. Bij een formele analyse valt op dat Roemer geen coherente poëziestructuur heeft gekozen hoewel er thematisch veel overeenkomsten tussen de gedichten vast te stellen zijn. Er zijn enkele opvallende observaties te maken met betrekking tot de formele keuzes. Zo zijn het eerste en het laatste gedicht niet in strofes verdeeld, ze tellen acht respectievelijk tien verzen. Deze gedichten eindigen net als de andere poëtische teksten in de bundel met een punt. Hierdoor is er een declaratieve modus aan te wijzen, die de wederkerigheid van verbrekende relaties benadrukt die in de bundel zijn beschreven. Acht van de 21 gedichten wijken af van deze declaratieve stijl. Elke afwijking voegt wel een betekenislaag toe aan het betreffende gedicht. Zo dient de ingevoegde exclamatie in het tweede

gedicht in ‘II. Vrienden’ ertoe een contrast te scheppen tussen de houding van het lyrische ik en haar omgeving: ‘ze pikken alles, de zwarten / – kraaien, kerkhofvogels worden ze / genoemd en: gemedened! –’. In ‘IV. Nijbijheid’ wordt op een vergelijkbare manier de (on-)mogelijkheid van samenhang benadrukt. De derde en tevens een-na-laatste strofe luidt: ‘jij en ik?’ In ‘V. Wentelingen’ kent het tweede gedicht vijf strofen, waarvan de eerste en de laatste explicatief de middelste drie omsluiten. Deze twee strofen zijn zelfs als een eigen gedicht te lezen: ‘(wie denkt dat verlangen / gezond is moet ziek zijn) // [...] // (zo dreigend helend is zij)’. In ‘VI. Omwentelingen’ wijken de eerste twee gedichten af. Hier is er sprake van enkele, korte zinnen waardoor de gedichten sterk afwijken. Deze gekozen vorm benadrukt het titel gevende thema van verandering. In het laatste hoofdstuk, ‘VII. Moederbeelden’, is er opnieuw sprake van een afwijkende constructie met betrekking tot de syntaxis, mede door de daarin geformuleerde vragen. In het eerste gedicht dienen deze vragen ertoe het eigen karakter van moederliefde te beschrijven dat het lyrisch ik ervaart. Het tweede gedicht is daarbij vergelijkbaar met de geciteerde regels uit de cyclus ‘Vrienden’. De laatste twee strofen beschrijven de relatie tussen moeder en kind: ‘haastig maak ik mij uit de voeten / zoals vriendinnetjes vroeger deden / zodra ze jou zagen / verschijnen stamelend: kijk, je moeder! // Hoe heb ik onbevreesd jouw / kind kunnen zijn?’ Het laatste gedicht heeft vergankelijkheid tot onderwerp en wordt ingeleid door een archaische exclamatie: ‘Alas! Wie is het toch die / nog spijt krijgt van de afstand / tussen jou en mij’.

{Relatie leven / werk} *Afnemend* tematiseert vele onderwerpen die in Roemers eerdere literaire en autobiografische werken aan bod kwamen: onbeantwoorde (moeder-)liefde, destructieve relaties, verlaten worden of juist de angst ervoor maar ook een gevoel van voortdurende, onbestemde bedreiging. Door Roemers autobiografische werk wordt duidelijk dat het lyrische ik emoties ondergaat en beschrijft van de auteur zelf. Vergelijkbaars kan worden vastgesteld over het libretto *Een dame, een Poes en een Kater* [sic].

Het libretto *Een Dame, een Poes en een Kater*, gepubliceerd 2016 door Prometheus en geschreven te Gent, is een eerbetoon aan Roemers katten en katers.

{Thematiek} Het libretto handelt, zoals de titel al aangeeft, over een lyrisch ik en haar huisdieren. Zoals het hoort bij een libretto zijn er een proloog en een epiloog toegevoegd aan de zeven hoofdstukken. Het libretto is opgedragen aan Roemers ‘metgezel Poes [sic] Steffi’. De bijzondere spelling van de titel en de opdracht wordt in het libretto in alle titels toegepast, bijvoorbeeld ‘Op Vogels in Vlucht’. De spelling kan ook worden gelezen als een verwijzing naar de houding van het lyrische ik tot dieren als gelijkwaardig, dat wil zeggen gelijk aan de mens. Daarnaast is aannemelijk dat de bijzondere schrijfwijze is beïnvloed door Roemers jaren in het Engelse taalgebied.

{Techniek / Stijl} Naast de proloog, ‘Op een zomerhit’, en de epiloog, ‘Op Poes Steffi’, zijn er zeven teksten in het libretto te vinden. De eerste vier handelen van de zogenaamde Dame en haar dieren: ‘Op Kater Plato’, ‘Op een Dame’, ‘Op Poes Queenie’, ‘Op Katertje Sliem’. Uit de laatste drie titels blijkt dat er een beweging wordt gemaakt van het individuele naar het algemene: ‘Op Vogels in Vlucht’, tevens het langste gedicht, ‘Op het Noorden’ en ‘Op Planeet Aarde’, de kortste tekst van het libretto van 22 regels. Terwijl in de andere teksten de focus ligt op de beschrijving van de dieren en de dame, behandelen de laatste drie respectievelijk de terugreis naar Nederland en de dood van Kater Plato, de reis naar Groot-Brittannië oftewel Edinburgh en tot slot de reizende mens en diens plaats in het universum. De vogel als symbool van de vrijheid, die door de titel in de een-na-laatste tekst expliciet wordt aangesproken, heeft een allegorische functie. Aangekomen in haar nieuwe verblijf in Schotland besluit het lyrische ik de tekst met de woorden ‘en ik weet dat ik nog zoveel van een levend / wezen houd [...] / en ik / fluit als een vogel ook al zit ik aan de / grond’. Daarmee duidt het lyrische ik een thema aan dat in alle teksten een rol speelt: vrijheid zit in jezelf en kan zodoende onafhankelijk zijn van externe omstandigheden. Roemer lijkt in het libretto dus ook het motto uit te werken dat ze voor *Zolang ik leefben ik niet dood* heeft gekozen.

{Relatie leven / werk} Vele gebeurtenissen uit het libretto zijn gebaseerd op Roemers leven zelf. De dieren telde Roemer tot haar familie en heeft ze meeverhuisd naar Suriname, Nederland of Schotland. In het libretto beschrijft het lyrische ik hoe de dieren verstoord raken door herhaaldelijke inbraken in het huis. Deze scènes zijn ook terug te vinden in het autobiografische werk.

{Techniek} Het muzikale effect van het libretto ontstaat door eenvoudige rijmschemata. Deze worden doorbroken door directe redes die meestal niet rijmen. De gesprekken werken verstoring op het lyrische ik of treden op momenten op waarop het lyrische ik een verstoring ervaart. Door het rijm te doorbreken benadrukken de gesprekken de heersende negatieve sfeer. De meest voorkomende rijmschemata zijn paarrijm, binnenrijm of onzuiver rijm. Net als in *Afnemend* is het lastig een vaste rijmstructuur aan te wijzen. Desondanks komen er terugkerende literaire technieken in voor. Net zoals de directe redes ingezet worden om momenten van verstoring aan te wijzen, duiden simpel aandoende rijmpjes op momenten van hoop of geluk. Terwijl in de proloog het verlies van een geliefde wordt beschreven dat tot onoverkoombaar verdriet en onzekerheid lijkt te leiden, wordt in de epiloog het enige overlevende dier van Roemers kleine familie de dank uitgesproken: Poes Steffi, aan wie eerder nog geen tekst is gewijd. In deze epiloog speelt Roemer met het idee van een kinderversje. Zo begint de epiloog als volgt: 'Miauw ik ben wakker en / krijg ik een kus niet op mijn tenen / maar op mijn slaapmuts'.

Door deze verwoording treedt er kortstondig verwarring op: wie is hier het lyrische ik, de kat? Al gauw blijkt echter dat niet de kat hier spreekt maar het lyrische ik poogt te spreken op een 'katse' manier wat doet denken aan kinder- en jeugdliteratuur. In de epiloog fungeert 'miauw' als signaalwoord voor de eerste twee en de laatste strofen; in de derde en vijfde strofe is er geen dergelijk kenmerk te vinden; in de vierde strofe is er sprake van een variatie die ook weer de spellingwijze van de titels oppikt: 'Je waakt over mijn Miauw'. Door de spelling ontstaat ook een metonymische relatie tussen Steffi en haar stem. Bovendien fungeert deze regel als een verwijzing naar de proloog. De proloog omschrijft de gevoelens van het net door haar liefde verlaten lyrische ik – de dame, die er nu alleen voorstaat. De dame vreest voor de eenzaamheid zonder haar geliefde: 'de nacht zonder haar komt niet zonder / gevaar ondanks kater en poes maar verder / geen hond'. Deze drie verzen spelen daarbij met het semantische veld van de huisdieren met betrekking tot hun relatie tot de mens. Katten zijn weliswaar thuis maar kunnen niet de functie van een hond vervullen: trouw en bescherming. Deze simplistische benadering wordt versterkt door de verdere gebeurtenissen van het libretto. De dame is zeer trouw aan haar katten en katers maar verliest ze allen om uiteenlopende redenen, enkel poes Steffi is er

vanaf het begin tot het einde bij.

{Ontwikkeling} Op geheel nieuwe wijze pakt Roemers kleine roman *Olga en haar driekwartsmaten* uit 2017 de onderwerpen eenzaamheid, bedrog en bedreiging op. De familieroman vertelt over het gezin Van Zurich. In 62 korte hoofdstukken, de roman telt slechts 128 pagina's, raakt de lezer vertrouwd met het Caraïbisch-Nederlands gezin. De welgestelde familie Pericard komt bij elkaar naar aanleiding van een het kerstfeest dat vader August na het overlijden van zijn vrouw Eva organiseert. Alles draait echter om de hoogbegaafde en muzikale dochter Olga, het zwarte schaap van de familie, die wordt gestalkt en suïcidaal is.

{Thematiek} In het programma *Nooit meer slapen* stelt Roemer dat ze in de roman het volgende wilde verhalen: 'Je hebt een mooie vaas en er komt plotseling een scheur daarin. Hoe wordt daarop gereageerd?' De gevoelens die bij zo een ervaring horen, wilde Roemer bewust weglaten. Daarbij verwijst de titel naar het scherzo, een muziekstuk in driekwartsmaten, dat zich kan ontwikkelen naar een vrolijke of duistere toon.

{Techniek} Het thema van de muziek waarop de titel duidt, komt terug in de structuur van de roman en de karakterisering van Olga, die piano speelt en de aria van *Carmen*, en de structuur van de roman. De korte hoofdstukken lichten de verleden gebeurtenissen en het familiefeest vanuit verschillende perspectieven toe. Hierdoor doet de roman ook denken aan de orkestratie in bijvoorbeeld *De geruchten* van Hugo Claus. De multiperspectiviteit wordt versterkt door het gebruik van verschillende verteltijden. De fragmentarische roman vraagt daarom om een aandachtige lezer die nauwkeurig weet bij te houden wanneer welk personage spreekt en hoe zich een personage verhoudt tot de verschillende gebeurtenissen. In de roman is een stamboompje bijgevoegd wat het makkelijker maakt de verschillende hoofdstukken aan elkaar te koppelen. Enkele recensenten wijzen erop dat de stamboom niet lijkt te kloppen. Dit gegeven kan nadruk willen leggen op de toon van de roman: niet de feiten zijn belangrijk, maar de individuele waarneming.

{Stijl} Hoewel er sprake is van een familieroman met veel personages diept Roe-

mer de verhoudingen en karakters nauwelijks uit. In de roman wordt meer aangeduid dan uitgelegd. Hierdoor lijkt Roemer de lezer juist tot een psychologisering van de personages op te willen roepen. Bovendien wordt de lezer zo in een houding gedwongen die de familieleden zelf aannemen. Het familiefeest moet samenhangend aantonen terwijl er achter voorgehouden handen over ieder familielid wordt geoordeeld. Niemand lijkt erin geïnteresseerd het eigen wereldbeeld te veranderen door de motieven van de ander te leren kennen en conflicten op te lossen. Daarbij past ook het taalgebruik van de roman. Terwijl ander werk van Roemer bekend is voor zijn neologismen is de taal hier eerder alledaags.

{Waardering} De roman is goed ontvangen. De recensie van Rob Schouten vat de reacties goed samen. Hij noemt de roman in een vleeiende recensie een ‘Caribische Couperus’ en stelt dat Roemer ‘een eerbiedwaardige prijs met een eerbiedwaardig boek’ beantwoordt. In dezelfde recensie kaart hij aan dat de beschreven waarnemingen van de personages soms ook onnodig complex zijn. Hilde Neus stelt over de roman ‘Roemer laat alles aan de verbeelding, maar niets aan het toeval over’. Ze reflecteert in haar recensie vooral op het engagement van de roman, dat zich volgens haar uit in de manier waarop Roemer onderwerpen als globalisatie en postkolonialisme aanstipt.

{Ontwikkeling} In *Gebroken wit* vertelt Roemer de geschiedenis van de familie Vanta. Thematiek, techniek, en stijl tonen overeenkomsten met haar vorige werken. Rob Schouten stelt in zijn recensie dan ook: ‘Boven mijn vorige recensie over Astrid Roemers proza schreef ik “een Caribische Couperus” en dat zou ik er weer boven kunnen zetten. Alleen is het juist verschenen *Gebroken wit* vele malen dikker dan *Olga en haar driekwartsmaten* uit 2017, en speelt het zich niet in Nederland maar voornamelijk in Suriname af. Maar ook *Gebroken wit* is een veelstemmige familieroman vol gefluisterde geheimenissen.’ De roman verhaalt het leven van drie generaties: Oma Bee, moeder Louise en haar kinderen Heli, Imker, Babs en Audi. Audi is de jongste en enige zoon. Mannen hebben een belangrijke rol in de levens van de vrouwen maar behalve Audi lijkt er geen man volledig onderdeel uit te maken van de familie. We leren de perspectieven van alle genoemde personages kennen. In elk van de zeven hoofdstukken worden de verschillende perspectieven van de verschillende personages aan de orde gesteld, waardoor een kaleidoscopisch beeld ontstaat.

{Thematiek} De huidskleuren van de familieleden verschillen waardoor het duidelijk wordt hoe koloniaal racisme in Suriname doorwerkt. Zo moet je geen verhouding krijgen met iemand die van slaven afstamt, en hoe witter hoe beter. Hoe hypocriet deze denkbeelden zijn, blijkt in de familie Vanta zelf: niemand weet zeker wat de ‘bloedlijnen’ in de familie zijn. Daarbij pakt de roman postkoloniale discriminerende denkbeelden op die structuren van corruptie, onderdrukking of seksisme in Suriname in contrast zetten tot de illusie van het land van de kolonisator, hier Nederland, als veilige haven. Met taal en beelden maakt Roemer duidelijk dat de dualiteit zwart of wit, schuldig of onschuldig niet bestaat: niets en niemand kan kolonialistische effecten of het menselijke ontstijgen – iedereen is gebroken wit.

{Techniek} Renate Sluisdon benadrukt in haar recensie dat de techniek in de roman draait om het opvoeren van variaties van het ‘leidmotief: gebroken wit’. Zoals dat bloed spugen van de stervende grootmoeder staat voor het gebroken wit zo staan verschillende voorwerpen bijvoorbeeld de Surinaamse ‘mandel-drink orgeade’ voor gebroken gemoedstoestand van de personages. De zeven hoofdstukken bevatten elk verschillende perspectieven van de familie. Die perspectieven geven beschouwingen op Suriname en Nederland, vanuit verschillende levensstadia van de personages waarbij de focus ligt op het overleven van vrouwen in een patriarchale maatschappij.

{Stijl} De stijl van de roman doet denken aan Roemers memoires: de meerstemmige vertelling springt tussen tempi en maakt op een eigenzinnige manier gebruik van taal en zinsbouw. Femke Essink beschrijft de roman in *De Groene Amsterdammer* als een ingewikkeld maar succesvol construct: een ‘eigenzinnige zinsbouw en gekke interpunctie die in de opstartfase de aandacht nog afleiden – komma’s en koppeltekens op plaatsen waar je ze niet verwacht – doen na vijftig pagina’s vertrouwd aan’. Als lezerservaring beschrijft ze het effect van de constructie en de verschillende perspectieven: ‘het groeiende vermoeden dat ik het verhaal niet volledig kan doorgronden, dat het me ontbreekt aan een passend vocabulaire om de koloniale dimensie van de roman recht te doen’. Roemer is het dus net als in de vorige roman niet erom te doen de lezer te vermaken. Terwijl in *Olga in haar driekwartsmaten* de informatiedichtheid als uitdaging is gezien, geeft Roemer in *Gebroken wit* elk personage de ruimte. De

schrijver dwingt de lezer door de stijl de rust te nemen om de Surinaamse postkoloniale verhoudingen te begrijpen.

{Waardering} De roman is positief ontvangen en vaak besproken. In dag- en weekbladen en in wetenschappelijke bijdragen wordt de roman gewaardeerd om de veelbesproken eigenwijsheid in taalgebruik en het geboden perspectief op de Surinaams-Nederlandse verhoudingen. Opnieuw ontvangt ook het vrouwelijke perspectief dat Roemer in *Gebroken wit* biedt lof. Enkel Thomas de Veen spreekt zich in zijn recensie vooral negatief over de roman uit, juist om die karakteristieken, die andere recensenten als literair hoogstaand beoordelen. Emma van Meyeren wijdt een uitgebreide blogbijdrage aan het experimentele in Roemers taal dat ze in *Gebroken wit* succesvol vindt omgezet.

3. Primaire bibliografie

[aanvulling op lemma KLL 95 November 2004]

- Astrid Roemer, *Zolang ik leef ben ik niet dood. Een autobiografisch Proces*. Soesterberg 2004, Aspekt, A.
 - *Omhels Mij, cd met muziek van Frank Ong-Alok en Flower to the People*. 2008, CD.
 - *Afnemend; 21 liefdesgedichten*. Amsterdam 2012, Buku Bibliotheca Surinamica, GB.
 - *Neem mij terug, Suriname*. Schoorl 2015, Uitgeverij Conserve, R.
 - *Onmogelijk moederland*. Amsterdam 2016, Prometheus, RB.
 - *Liefde in tijden van gebrek: memoires van een thuisloze*. Amsterdam 2016, Prometheus, A.
 - *Een Dame, een Poes en een Kater*. Amsterdam 2016, Prometheus, libretto
 - *Olga en haar driekwartsmaten*. Amsterdam 2017, Prometheus, R.
 - *Gebroken Wit*. Amsterdam 2018, Prometheus, R.
 - *Ik ga strijden moeder*. Amsterdam 2021, Uitgeverij In de Knipscheer, GB.
 - Ga niet van dat dak af. In: *Aan een karakter: brieven aan Jeroen Brouwers*. Amsterdam 2020, pp. 128-132, Br.

4. Secundaire bibliografie

[aanvulling op lemma KLL 95 November 2004]

- Isabel Hoving. Nat hout: Astrid Roemers postkoloniale verbeelding. In: Rosemarie Buikema en Maaïke Meijer (ed.), *Kunsten in beweging 1980-2000*, Den Haag 2004, p. 323-341, 421-423. (over *Over de gekte van een vrouw. Een fragmentarische biografie, Onmogelijk moederland*)
- Isabel Hoving, Oude pijn en nieuwe moed: familie, politiek en geweld door de ogen van een nieuwe generatie Surinaamse schrijfsters. In: *Oso*, jrg. 23, nr. 1, mei 2004, pp. 98-109. (over *Onmogelijk moederland*)
- Ineke Phaf-Rheinberger, Landscapes, Narration, and Tropical Nature: Creole Modernity in Suriname. In: Elizabeth DeLoughrey, Elizabeth M. DeLoughrey, Renée K. Gosson (ed.), *Caribbean Literature and the Environment. Between Nature and Culture*. Charlottesville/London 2005, pp. 225-235.
- Matthijs Ponte, Gaten naar de toekomst. In: *Oso*, jrg. 28, nr. 2, oktober 2009, pp. 40-55. (over *Onmogelijk moederland*)
- Patricia Krus, The Ethics of Postcolonial Healing in Astrid Roemer's Trilogy of Suriname. In: Michael Niblett en Kerstin Oloff (ed.), *Perspectives on the 'Other America', Comparative Approaches to Caribbean and Latin American Culture*. Amsterdam 2009, pp. 175-196. (over *Onmogelijk moederland*)
- Liselotte Hammond, 'Mijn lezers mogen slechts "bevrijde woorden" tot zich nemen': über die Ausdehnung des Erfahrungsraumes in Astrid Roemers 'Een naam voor de liefde'. In: Herbert Van Uffelen, Dirk De Geest, Susan Mahmody, Pieter Verstraeten (ed.), *An der Schwelle: 'Eigen' und 'fremd' in der niederländischen Literatur*, Wien 2010, p. 305-325. (over *Een naam voor de liefde*).
- Michiel van Kempen, Astrid Roemer 1947: alles wat gelukkig en ongelukkig maakt. In: Jacqueline Bel en Thomas Vaessens (ed.), *Schrijvende vrouwen: een kleine literatuurgeschiedenis van de Lage Landen 1880-2010*. Amsterdam 2010, pp. 247-250.
- Els Moor, 8 december in de Surinaamse literatuur. In: K. van Geemert, *Paramaribo brasa!* Amsterdam 2010, pp. 210-219.
- Cornelia Leune, Grenzen des Hybriden?: Konzeptualisierungen von Kulturkontakt und Kulturvermischung in der niederländischen Literaturkritik. Münster 2013. (over *Over de gekte van een vrouw, Nergens ergens*)
- Doris Hambuch, 'Or Not to Mother?': Astrid Roemer's Lijken op Liefde ('Looks Like Love'). In: Cristina Herrera en Paula Sanmartín (ed.), *Reading/Speaking/Writing the Mother Text, Essays on Caribbean Women's Writing*, 2015 pp. 37-56. (over *Lijken op Liefde*)
- Michiel van Kempen, Vrouwelijk schrijven in het Caraïbisch gebied: stellingen en vooronderstellingen omtrent het werk van Astrid Roemer. In: *Vooy's*, jrg. 34, nr. 1-2, juni 2016, pp. 39-50. (over *Over de gekte van een vrouw. Een fragmentarische biografie, Alles wat gelukkig maakt, Onmogelijk moederland*)

- Kathleen Gyssels, Ten huize van 'Zamani' Roemer: een gesprek in het hart van Gent'. In: *Oso*, jrg. 35, nr. 2, oktober 2016, pp. 179-188. (over *Afnemend, Liefde in tijden van gebrek. Memoires van een thuisloze, Zolang ik leef ben ik niet dood, Onmogelijk Moederland*)
- August Hans den Boef, Engagement et expérimentation littéraire: Astrid Roemer; traduit du néerlandais. In: *Septentrion*, jrg. 45, nr. 2, juni 2016, pp. 84-86.
- Rob Schouten, Feest de familie of wordt er gerouwd? In: *Trouw*, 07-01-2017.
- Arie Storm, Familiefeest met verdwijning. In: *Het Parool*, 14-01-2017.
- Bo van Houwelingen, Intrigerende en irritante mannenverslindster. In: *de Volkskrant*, 21-01-2017.
- Joost de Vries, Wat vindt de hond ervan? In: *De Groene Amsterdammer*, 02-02-2017
- Maria Vlaar, Hartstocht voor een wildvreemde. In: *de Standaard*, 17-03-2017.
- Warda El-Kaddouri. Een gebroken familie in een gebroken land: 'Gebroken wit' van Astrid H. Roemer. In: *Ons erfdeel*, jrg. 62, nr. 4, november 2019, pp. 120-121. (over *Gebroken wit*)
- Dieuwertje Mertens, Familie als de basis van alles. In: *Het Parool*, 20-04-2019.
- Persis Bekkering, Surinames geuren en geheimen. In: *de Volkskrant*, 20-04-2019.
- Thomas de Veen, Holland slokt alle dierbaren op. In: *NRC Handelsblatt*, 10-05-2019.
- Maria Vlaar, Hoe witter hoe geliefder. In: *de Standaard*, 10-05-2019.
- Rob Schouten, Caribische Couperus. In: *Trouw*, 11-05-2019.
- Femke Essink, Een Newtonpendel van herinneringen. In: *De Groene Amsterdammer*, 30-05-2019.
- Redactie Opzij, Gebroken wit. In: *Opzij*, 20-06-2019.
- Emma van Meyeren, Astrid Roemer zet haar experimenten met taal voort in 'Gebroken Wit'. 31 augustus 2019, <https://www.dipsaus.org/exclusives-posts/2019/8/31/astrid-roemer-zet-haar-experimenten-met-taal-voort-in-gebroken-wit> (over *Gebroken wit*)
- Yra van Dijk, Media, materialiteit en relatie in Astrid Roemers *Lijken op liefde*. In: Michiel van Kempen (red.), *Het postkoloniale oog*. Hilversum 2020, pp. 230-239. (over *Lijken op liefde*)
- Anoniem, Prijs der Nederlandse Letteren voor Astrid Roemer. In: *De Morgen*., 22-03-2021.
- Tessa Leuwsha. 'Het Nederlands zal langzaam maar zeker verdwijnen in Suriname': interview met Astrid H. Roemer, laureaat van de Prijs der Nederlandse Letteren. In: *De lage landen*, jrg. 64, nr. 3, augustus 2021, pp. 148-155.
- Eline Verburg, Wel prijs voor Astrid Roemer, maar niet op het paleis: 'Niet gepast'. In: *de Telegraaf*, 10-08-2021.
- Gerard Sprong, Astrid Roemer mag deze staatsprijs niet krijgen. In: *NRC Handelsblad*, 13-08-2021.
- Karel De Weerd, Waarom ik zo kwaad ben op Astrid Roemer. In: *de Standaard*, 11-08-2021.
- *Iwan Brave*, Van Astrid Roemer zijn we gewend dat ze zaken recht voor zijn raap zegt. Op: werkgroepcaribischeletteren.nl, 12-08-2021.
- Marc Kregting, Luidruchtig zwijgend, tegensprekelijk literair. Op: neerlandistiek.nl, 20-08-2021.



13. SPINVIS –
ERIK DE JONG

.....

door Yke Schotanus

1. Biografie

Lieddichter Erik de Jong (Spijkenisse, 1961), beter bekend als Spinvis, werkte 25 jaar bij de PTT voor hij in 2002 debuteerde met het thuis in Nieuwegein opgenomen album *Spinvis*. Zowel de muziek als de teksten trokken meteen de aandacht. De Jong, zoon van twee beroepsmusici, was dan ook niet nieuw in de muziek. Hij bezocht kort het conservatorium en maakte deel uit van de punk-, wave- en psychedelica bands Blitzkrieg, The Duds, Hi Jinx, Judy Nylon, The place of Haha, J. D. Traven en Snabelhaan. In de eerste bands was hij alleen drummer, in de latere ook componist en tekstschrijver.

Na *Spinvis* volgden tot 2021 vijf albums met nieuw werk. Daarnaast verschenen twee albums met live-opnames, een reeks singles en EP's, een album met verspreid werk, een best-offcollectie, enkele filmsoundtracks en twee albums in samenwerking met Simon Vinkenoog. Tussendoor tourde hij met zijn werk door het land, soms met een complete band, soms met een enkele muzikant, soms

met alleen een samplemachine. Ook trad hij op met Vinkenoog; verzorgde hij theaterprogramma's met o.a. Bente Hamel, De Hollanders en (bandlid) Saartje van Camp; zette hij gedichten van Annie Schmidt, Hans Verhagen en anderen op muziek; schreef hij verschillende werken voor het Nederlands Kamoroor, en was hij cultureel gastdocent op twee technische universiteiten. Voor een tournee in Duitsland vertaalde hij een vijftal liedjes in het Duits en bij een ervan maakte hij zelfs een Duitstalige videoclip: 'Ich will ganz einfach schwimmen' (2019).

Behalve goede kritieken ontving Spinvis ook prijzen: in 2003 een zilveren harp (voor *Spinvis*); in datzelfde jaar, met Lennette van Dongen, de Annie Schmidt-prijs voor haar uitvoering van 'Voor ik vergeet'; in 2007 de Popprijs, en in 2010 de Johnny van Doornprijs.

Eric de Jong heeft een vrouw en twee zonen en werkt vaak thuis, in Nieuwegein. Nam hij zijn debuutalbum nog op zolder op, tegenwoordig beschikt hij over een professionele studio in de kleder van zijn nieuwe huis.

2. Kritische beschouwing

{Ontwikkeling} De Jongs late debuut (hij is 41 als *Spinvis* uitkomt) is niet het begin van een ontwikkeling, maar kan gezien worden als de uitkomst van een decennialange muzikaal en poëtisch groeiproces. Afgaande op diverse bronnen (Belgers, 2017; De Bruin & Van Vliet, 2005; Middag, 2004; Van Putten, 2002), valt *Spinvis* dan ook meteen op als een plaat met een zowel muzikaal als tekstueel eigen geluid dat in al zijn bestudeerde onvolmaaktheid (verschillende auteurs benadrukken dat het een lo-fi-opname is en van knip- en plakwerk getuigt) volwassen klinkt. De songs kenmerken zich door ongebruikelijke muzikale structuren; een combinatie van Nederlandstalige zang met elektronische beats en allerlei (vaak vervormde) geluiden; voorts een ietwat lijjige, timide spreekzang; en teksten zonder vastomlijnd lyrisch ik die tegelijkertijd aansprekend en moeilijk te duiden zijn. Het levert een geluid op dat men niet gewend was. Of zoals de zilveren harpjury het stelt: "het [was] een verademing iets te horen dat nergens bekend voorkwam. Het lijkt op niets zou je bijna willen zeggen, maar daar doen we de schepper toch echt te kort mee".

Door iets te maken dat zo duidelijk afwijkt van het gangbare en dat werk uit te geven bij een indiepoplabel (Excelsior), lijkt Spinvis voor zichzelf een zekere ruimte te hebben gecreëerd. Het zorgde er in elk geval voor dat zijn liedjes niet belast werden met de afwijzende houding die Nederlanders vaak blijken te hebben bij Nederlandstalige liedteksten (zoals naar voren kwam uit onderzoeken van Kuijt en Schotanus) deels omdat ze die associëren met genres als smartlap, cabaretlied of Nederlandstalige popsong. Wel signaleren sommigen (inclusief De Jong zelf) iets kleinkunstachtigs in Spinvis' werk, dat hen steevast doet benadrukken dat een 'kleinkunsterige pretentie' (Belgers) er juist NIET in zit. Toch werd de negatieve attitude tegen Nederlandstalige muziek effectief ondermijnd. Zelfs het veelgehoorde bezwaar dat onze taal niet mooi genoeg zou zijn om in te zingen, was bij dit album irrelevant. Spinvis cultiveerde de vermeende hoekigheid van onze taal juist, en zou dat blijven doen. "Al die onhandige klanken staan zoveel dichterbij wat ik wil zeggen", zegt hij in 2009 in een interview met Tom Peeters. "De personages in mijn liedjes blijven heel gewone mensen die zichzelf niet zo goed kunnen uitdrukken. Ze beschikken niet over een uitgebreide woordenschat, maar ze proberen het wel. En is dat proberen en mislukken niet duizend keer mooier dan iemand die alles kan?"

Van de aldus verworven ruimte maakt Spinvis gebruik om zowel verder te experimenteren als dichterbij de traditie te gaan staan. Hij experimenteert met het schrijven van filmmuziek, theatermuziek, muziek voor een parkeergarage, of voor de klassiek geschoolde stemmen van Tania Kross en het Nederlands Kamerkoor, met optredens met Simon Vinkenoog, met het maken van muzikale bewerkingen van bestaande opnames van deze dichter, met het maken van live-versies van zijn eigen nummers met een band met ervaren jazzmuzikanten en met het opnemen van een extreem lang en ingetogen nummer als 'Lotus Europa' voor zijn tweede album *Dagen van stro, dagen van gras*, en dat is nog lang niet alles. Tegelijkertijd zijn er ook ontwikkelingen in de richting van een wat traditioneler geluid te signaleren. Zo schrijft Schepers in 2005 naar aanleiding van dat tweede album dat het een conventioneelere sound heeft dan het eerste, dat meer liedjes een herkenbare songstructuur hebben, dat De Jong beter is gaan zingen en dat er meer akoestische instrumenten live zijn ingespeeld. Wie de tekstboekjes van latere albums als *Trein Vuur Dageraad* en *7.6.9.6.*, naast de tekstboekjes van *Spinvis* en *Dagen van gras, dagen van stro* legt, ziet in elk geval in

de grafische weergave een steeds herkenbaarder vorm. In de twee oudere boekjes is elke songtekst weergegeven als een aaneengesloten woordenblok zonder interpunctie, maar wel met hier en daar een geaccentueerd woord, terwijl in de boekjes bij *Trein Vuur Dageraad* en 7.6.9.6. de teksten verdeeld zijn in strofen, die strofen in regels, en sommige regels ook nog eens in frasen, van elkaar gescheiden door een slash. Ook in het stripboek bij het derde album *Tot ziens, Justine Keller* (getekend door Hanco Kolk), zijn sommige teksten al duidelijk in strofen georganiseerd. Daarbij komt dat de teksten zelf in de loop der jaren volgens diverse critici, onder wie Belgers, Jongeneelen en Kamer, toegankelijker zijn geworden, of vaker over herkenbaarder thema's gaan (bijvoorbeeld oorlog, vluchtelingen, of de voorbijgaande tijd), en dat ze volgens Spinvis zelf vaker in de ik-vorm geschreven zijn. Dat laatste is in 2005 op *Dagen van gras, dagen van stro*, nog niet echt zichtbaar, maar zeker wel op de laatste cd's.

{Techniek} Zowel op de vermeende vormloosheid van de nummers op het debuutalbum, als op de ogenschijnlijke gestructureerdheid van het latere werk is wel wat af te dingen. In feite gebruikt Spinvis in vrijwel al zijn werk een betrekkelijk eenvoudige 'grote structuur' van een of twee meerdere keren herhaalde melodieblokken, die hij combineert met een heel scala aan muzikale en talige technieken om de luisteraar het zicht op die structuur weer te ontnemen. Zo kiest hij vaak een onverwachte volgorde voor die herhaalde melodieblokken, geeft hij ze een onregelmatige of variabele lengte, of zorgt hij ervoor dat ze nooit helemaal hetzelfde klinken omdat de melodie telkens wordt aangepast aan de weinig vormvaste tekst. Opeenvolgende strofen met een zelfde melodie veranderen meestal niet alleen van inhoud, maar ook van regellengte, metrum of rijmschema. Vergelijk bijvoorbeeld de vier coupletten van 'Hallo Maandag', hier weergegeven zoals in het tekstboekje, met versregels die met een slash onderverdeeld zijn in meerdere frasen:

hallo halte hallo flat / hallo namen bij de bel
hallo kamer hallo bed / hallo daar kom maar met de rest

beelden van een kampioen / [en]³ dan een pretpark en een vrouw
die iets verkoopt / ik weet niet wat / en dan een kind dat niemand wou

3 'en' wordt wel gezongen, maar staat niet in het tekstboekje

er wordt een huisraad opgehaald / tienduizend folders op de mat
van de dunne man die met zijn hond / vaak op het winkelcentrum zat

je wordt hier dagelijks gemist / je wordt hier dagelijks verwacht
je brieven worden goed bewaard / gelezen wat er niet in staat

Rijmen in het eerste couplet alleen de eerste en de derde frase vol en de tweede en de vierde alleen half, in de overige strofen is dat heel anders. In het tweede en derde couplet rijmen juist de tweede en de laatste frase vol en de andere niet, terwijl in in het laatste couplet alleen de laatste twee frasen rijmen en dan ook alleen maar half. Daarbij komt dat het eerste couplet strikt trocheïsch is, terwijl in de overige coupletten de meeste frasen een extra lettergreep aan het begin hebben (die over de dunne man zelfs twee), en andere accents- en fraseringsverschillen de zanger dwingen tot nog meer aanpassingen in melodie en ritme. De slash na “verkoopt”, bijvoorbeeld, markeert een cesuur die een trocheïsche benadering onmogelijk maakt. Ondanks al deze variaties hebben we in de grond toch te maken met een losvaste structuur van vier strofen van vier keer vier beklemtoonde lettergrepen afgesloten door een rijmend woord.

In het prijswinnende ‘Voor ik vergeet’ gaat het spel met de vorm nog verder. Ik geef de structuur van wat je de eerste strofe zou kunnen noemen, hieronder weer zoals die in combinatie met de muziek op mij overkomt. In het tekstboekje loopt de tekst, zoals gezegd, gewoon door.

voor ik vergeet – dat hier een kerk heeft gestaan
voor ik vergeet – dat ik jarig was en een tictac in mijn neusgat had
/ toen we naar zeeland zijn gegaan
voor ik vergeet – Koninginnedag en wie toen mijn vrienden zijn geweest
en ik niets meer weet – van straten en examens en vakanties
/ en ruzie op een feest
ergens in de Biltstraat waar ik toch niemand kende

Het nummer bestaat volgens mij uit drie strofen en een afronding, omringd door instrumentale stukken waarover een vrouwenstem een tekstloos melo-

dietje zingt. Die strofen bestaan steeds uit vier paren van een melodieuze korte regel (meestal ‘voor ik vergeet’) en een vervolg van wisselende lengte in spreekzang. Het tweede en het vierde vervolg rijmen steeds op respectievelijk het eerste en het derde, maar zijn veel langer, waardoor de luisteraar ontregeld raakt. En het vierde vervolg loopt, na het rijmwoord (!), zelfs zo lang door dat het geheel lijkt te ontsporen.

De herhaalde structuur in een Spinvisnummer wordt nog extra gemaskeerd doordat De Jong op allerlei manieren varieert met begeleiding en harmonie. In ‘Voor ik vergeet’ bijvoorbeeld valt bij de eerste ontsporing (over de Biltstraat) vrijwel de gehele begeleiding weg, maar zien de andere ontsporingen er zowel qua ‘zang’ als qua begeleiding heel anders uit. Het mag dus zo zijn dat er op de latere cd’s meer ‘traditionele’ AABAB-nummers voorkomen (waarin je dan een soort couplet-refrein structuur kan herkennen), binnen die structuur gebeurt nog steeds van alles dat de herkenbaarheid en de voorspelbaarheid doorbreekt, en afwijkender liedvormen komen ook nog steeds voor.

Deze aanpak, gecombineerd met de fragmentarische aard van de teksten en de enigszins timide zang van De Jong, verklaart mogelijk dat zijn muziek niet alleen op de plaat en op de radio redelijk succesvol is, maar ook in het theater. Dit is opmerkelijk omdat verschillende media en podia, zoals radio en theater, heel verschillende luisterhoudingen met zich meebrengen (zoals naar voren kwam in het proefschrift van Schotanus), althans als je bij dat theater voor zalen met stoelen kiest, zoals Spinvis vaak doet, meteen al bij zijn eerste clubtour. Diverse Spinvis-nummers komen aan meerdere luisterhoudingen tegemoet. Neem bijvoorbeeld ‘Bagagedrager’, Spinvis’ eerste hit.

De basis voor dat nummer is een eindeloos herhaald muzikaal patroon. Die excessieve herhaling, in combinatie met de overheersende elektronische sound, maakt dat de luisteraar zich in de muziek kan verliezen zonder op de tekst te letten. Je komt in een trance, zoals muziekcognitiespecialist Huron dat noemt. Ook Spinvis zelf gebruikt dat woord als hij in 2011 aan Seije Slager uitlegt waarom hij de refreinen uit het nummer ‘Club Insomnia’ heeft gehaald: het nummer ‘moest trance en voodoo uitstralen’.

Toch is bij Spinvis die trance maar betrekkelijk. Onregelmatigheden halen je eruit en, zoals gezegd, juist daarin grossiert Spinvis, zowel in zijn teksten als in melodie en zangstijl. Dit zorgt ervoor dat ook de oppervlakkige (radio)luisteraar flarden van de tekst opvangt. Bovendien is er vaak nog wel ergens een letterlijk herhaalde regel die in je geheugen geprent wordt. Dat kan een refreinregel zijn, zoals bij ‘Club insomnia’, maar ook, zoals in ‘Bagagedrager’ een aparte strofe die maar op één plaats voorkomt, maar dan wel heel vaak achter elkaar. ‘De motor draait, de baby huilt, de dag begint en de snelweg suist. De motor draait... et cetera’. Dat een luisteraar op die manier vooral flarden opvangt, hoeft geen bezwaar te zijn. Spinvis hoeft namelijk doorgaans niet per se lineair ‘gelezen’ te worden. De meeste Spinvisteksten zijn opgebouwd uit observaties en gedachten die vrij goed op zichzelf gewaardeerd, geïnterpreteerd en onthouden kunnen worden, en de luisteraar aldus eventueel uit kunnen nodigen later nog weer eens verder te luisteren. Dat is precies de reactie die Jongeneelen in 2011 beschrijft in zijn recensie van *Tot ziens*, Justine Keller.

Toch worden ook luisteraars die wel geconcentreerd de tekst wil volgen (al dan niet met een tekstboekje in de hand) op hun wenken bediend. Voor hen zorgen de muzikale herhalingen voor houvast in de opeenvolging van beelden en associaties, terwijl de onregelmatigheden in tekst en melodie voorkomen dat zij alsnog in trance geraken. Gezien de moeilijkheidsgraad van Spinvis’ teksten vergt dat veel concentratie, maar is het toch goed vol te houden, omdat de geest af en toe even rust krijgt tijdens een instrumentale onderbreking, en in ‘Bagagedrager’ ook bij de repeterende passage over motor, baby en vogel. Bovendien is er, ondanks hun fragmentarische karakter, meestal toch wel een soort verhaallijn of gedachtegang in de teksten te ontdekken, ook als is het lastig, zo niet onmogelijk, om tot een definitieve allesomvattende interpretatie te komen. ‘Het zijn wel echte verhaaltjes’, zegt ook Spinvis zelf in een interview met De Bruin en Van Vliet uit 2005.

{Kritiek / Publieke belangstelling} De belangstelling voor het debuutalbum is meteen bij verschijnen fors. Het album krijgt een cultstatus en wordt in het eerste jaar ruim 20.000 keer verkocht. Ook verschijnt het op nummer twee in de eindlijst van muziekkrant OOR, en wordt de single ‘Smalfilm’ tweede in de verkiezingen voor VPRO-song van het jaar. De teksten spelen een belangrijke

rol in dat succes en blijven dat doen. In recensies van Spinvisalbums en -concerten worden vanaf het begin waarderende opmerkingen over die teksten gemaakt. Daarbij valt op dat de teksten doorgaans niet gezien worden als lyrische ontboezemingen van Erik de Jong zelf, maar veeleer als dromerige gedachtespinsels, of ‘verhaaltjes’ over mensen aan de rand van onze maatschappij. Ook roemt vrijwel iedereen de ruimte voor eigen interpretatie en de grote hoeveelheid memorabele ‘zinnnetjes’. Over vaagheid klaagt bijna niemand. Men lijkt collectief te ervaren wat Jos Belgers schrijft: “De teksten van de muzikant uit Nieuwegein zijn ogenschijnlijk losse woorden, zinnen, associatief bij elkaar gehusseld en op een hoop gegooid. Maar daarachter schuilt wel degelijk een wereld aan betekenis. Tenminste, wanneer u dat wilt, beste luisteraar.[...] steeds geeft Spinvis de luisteraar alle ruimte”.

Velen vinden de teksten niet alleen mooi, maar ook literair of poëtisch. Sommigen van hen proberen De Jong zelfs in het literaire landschap te plaatsen en vergelijken hem met Reve vanwege de zinnnetjes (De Bruin & Van Vliet), de spreektaal en het realisme (Smeets), het surrealisme (Van Putten), en de verbinding tussen het lagere en het hogere (Kamer), of met Murakami, vanwege het absurdisme en het gemak waarmee droomwereld en werkelijkheid in elkaar overvloeien (Claassen). De waardering voor De Jongs teksten komt ook tot uitdrukking in de prijzen die hem worden toegekend. De Annie Schmidt-prijs (2004) is een literaire prijs, net als de Johnny van Doornprijs (2010), maar ook de toekenning van de Popprijs (2006) is deels literair gemotiveerd. Spinvis “heeft tekstdichten in de Nederlandse taal naar een nieuw plan getrokken”, schrijft de jury, en: “de Nederlandstalige dichtkunst heeft hij naar een hoger plan gebracht”.

Waardering uit literaire kring laat langer op zich wachten. Guus Middag, een poëzierecensent die er geen moeite mee heeft een liedtekst als poëzie te beschouwen, wijdt een uiterst kritisch stuk aan Spinvis naar aanleiding van de toekenning van de Annie Schmidt-prijs. Als ‘Voor ik vergeet’ het beste theaterlied van 2003 was, dan vindt hij dat geen goed teken. Hij is vooral kritisch voor de combinatie van klungeligheid, humor en gevoeligheid in tekst en presentatie van dit nummer, zoals hij ook weinig waardering heeft voor de toon van het debuutalbum als geheel. Hij spreekt van “geneuzel”, en van “quasi gevoelige

dingen” waar “nog niet veel structuur in te ontdekken” valt en vraagt zich af of het “studentikoos gefröbel, lijp cabaret, of ironie” is.

Latere stukken van Barnas over het tweede album *Dagen van gras, dagen van stro*, en van Rijghard over met name ‘Smalfilm’ geven een ander beeld, evenals een groot, uitgebreid ingeleid interview in *Vooy's* en de academische studies van Dumont en Van der Heijden. De laatste twee bespreken ook het door Middag gewraakte ‘Voor ik vergeet’ en slagen er beide in om aan veel meer aspecten van het nummer betekenis te geven.

Middag kan de ingehouden spreekzang (die hij als sullig en onserieus interpreteert) en de niet bepaald ‘fijngeslepen’ opsomming van ongelijkvormige herinneringsbeelden niet plaatsen, en ziet die als een lange aanloop naar een ontroerende maar onbeholpen liefdesverklaring, die hij samenvat met de woorden: ‘Ik mag alles vergeten [...] maar als ik jou vergeet dan is mijn leven voorbij’. In het licht van de slotregels is dit een eigenaardige interpretatie. Spinvis zingt: ‘Ik hou van jou, ik hou zo veel van jou, tot ik vergeet, ik jou vergeet, jou vergeet en nog alleen maar lijk te dromen’. Deze tekst komt op een moment dat je eigenlijk de aanzet van een vierde couplet verwacht, of een verdere ontsporing van het derde couplet. In plaats daarvan klinkt deze keer, met een andere, wat dwingender stem, en in de tegenwoordige tijd, dus iets nieuws, een liefdesverklaring die weliswaar gekoppeld is aan de ‘voor ik vergeet’-regel (hier veranderd in: ‘tot ik vergeet’) maar er dit keer niet op volgt, maar eraan voorafgaat. Dit alles onderstreept de urgentie van die liefdesverklaring waardoor je wel kunt stellen dat ‘ik hou van jou zeggen’ op zijn minst één van de dingen is die de ik-figuur nog wil doen voor hij vergeet. Het gaat er in dit lied dus om dat hij tijdig duidelijk wil maken dat hij van zijn geliefde houdt, en dat is toch iets heel anders dan zeggen dat het leven geen zin meer heeft als de geliefde vergeten is. Dat dromen klinkt klinkt ook niet per se afschrikwekkend, net zomin als de dromerige tekstloze zang die de tekstdragende gedeeltes omringt en die het Guus Middag moeilijk maakte zich op de tekst te concentreren. Alsof het grote vergeten een soort wegsoezen is dat alleen naar is, zolang je nog weet.

De timide zang en de losse, associatieve structuur kunnen volgens Dumont op drie manieren geïnterpreteerd worden: als het resultaat van naarbinnenge-

keerdheid, verwardheid, of vergaande intimiteit tussen spreker en aangesprokene. Hij constateert dat de ik-figuur in alle gevallen last heeft van gevoelens van vervreemding en desoriëntatie, en van dementie of angst daarvoor. Van der Heijden, die ook de videoclip en een aantal andere Spinvisnummers bij zijn interpretatie betreft, ziet nog een extra betekenislaag: voor hem is ‘Voor ik vergeet’ een ode aan beeld- en geluiddraggers zoals polaroid foto’s, floppy discs, video’s, smalfilm, cassettebandjes en de lo-fitechniek waarmee het album is opgenomen. Deze interpretatie sluit aan bij die van neerlandicus-radiomaker Frits Spits, voor wie Spinvis juist met zijn spreekzang en zijn non-lineaire tekst het gevoel oproept dat hij een soort fotoalbum creëert, en de luisteraar uitnodigt er zijn eigen foto’s aan toe te voegen.

Een overkoepelende interpretatie zou kunnen zijn dat de ik-figuur in een soort innerlijke monoloog probeert te doen wat hij wil doen voor hij vergeet, namelijk in beelden en bekentenissen vastleggen voor zichzelf en tegenover zijn geliefde wat belangrijk voor hem is, omdat hij beseft dat deze beelden en bekentenissen bepalend zijn voor zijn identiteit. De bewust onbeholpen vorm van het lied (met die regels die steeds verder uit het gelid lopen), alsmede de verwijzingen naar onbeholpen beeld- en geluiddraggers in de video, laten echter zien dat dit vastleggen het altijd zal afleggen tegen de tijd, al dan niet in de gedaante van dementie. En al zal het vergeten zelf misschien geen oprettige ervaring zijn, dat het gaat gebeuren, doet de ik-figuur beseffen dat hij in ieder geval tijdig duidelijk moet krijgen wie hij is en duidelijk moet maken wat hij voor zijn geliefde voelt. Ongeveer zoals mensen die in een neerstortend vliegtuig zitten, naar hun telefoon grijpen om hun geliefden te laten weten dat ze van hen houden.

Hoewel Barnas’ literaire bespreking van een Spinvisalbum nog vrijwel geen navolging heeft gekregen, lijkt Spinvis’ literaire status toch te groeien. Dat blijkt uit de toekenning van de Johnny van Doornprijs, maar ook uit het feit dat Spinvis’ teksten inmiddels gebloemleesd worden in poëziebundels. *De 40 van Heytze* telde er één, *Uit de bundel* van Breukers en Mertens twee. Voor de grote Pfeijffer-bloemlezing, waarin wel liedteksten van anderen zijn opgenomen, kwam Spinvis’ werk niet in aanmerking, omdat het niet gebundeld is. Het ziet er ook niet naar uit dat dit binnenkort gaat gebeuren, omdat De Jong vindt dat de klank een essentieel onderdeel van zijn teksten is.

{Techniek} Die klank beïnvloedt de betekenis van de tekst op verschillende manieren. De match van tekst en muziek bepaalt waar de accenten vallen, de klank van de begeleiding voegt betekenis toe, en de structuur van de muziek interfereert met de structuur van de tekst en beïnvloedt daardoor zowel de luisterstrategie (zie boven) als de betekenis. Hoe dit uitpakt is deels de verdienste van de componist, maar ook voor een niet gering deel van de tekstdichter. Zeker bij Spinvis, die doorgaans weliswaar eerst de muziek schrijft en daarna de tekst, maar die tijdens het tekstschrijven de muziek ook weer aanpast.

Accenten leggen doet Spinvis zeer bewust. Omdat zijn regels onregelmatig van lengte zijn en er van een duidelijk metrum geen sprake is, heb je, zelfs als je meeleeft, vaak geen idee wanneer de accenten gaan vallen. Toch is Spinvis (anders dan veel rappende collega's) zelden op een storende antimetrie te betrapen en lost hij alles op met onvoorspelbare, maar betekenisvolle versnellingen en vertragingen. "Ik probeer zo sec mogelijk te zingen", zegt hij daarover in 2017 tegen Peeters. "De timing is het belangrijkste: pauzes, hoe je een woord uitsprekt, ritme". En, vertrouwt hij Gijsbert Kamer in 2003 toe, elk lied heeft ook een paar "jubelmomenten" waarin de tekst een bijzonder accent krijgt door een rare overgang of een wending in akkoorden, of door "in de melodie dan een gat te laten vallen waar je mooiste regel precies inpast". Als voorbeeld noemt hij de ontsparing aan het einde van het tweede couplet van 'Voor ik vergeet', waar op de woorden 'de handen van mijn vader' het ritme doorgaat, maar het akkoord blijft staan, waarna ook de zang even stilvalt.

De sfeer van de muziek, de klankkleur van de instrumenten en alle associaties die daarmee samenhangen, beïnvloeden de betekenis van de tekst op een andere manier. Zowel Dumont als Van der Spoel geven hier verschillende voorbeelden van. In de meeste gevallen beschouwen zij die muzikale betekenis als een toevoeging aan de talige betekenis, waar de tekstschrijver dus ook niet zo veel mee van doen heeft. De interactie tussen tekst en muziek gaat echter dieper. Zo verandert de stemming van de muziek de interpretatie van tekst en 'spreektoon' als de tekst duidelijk tegen de stemming van in gaat, zoals bij 'Heel goed nieuws', 'Dageraadplein', 'Johnny gaat naar huis' en 'Wespen op de appeltaart', stuk voor stuk nummers die veel vrolijker klinken dan de tekst rechtvaardigt. Ook de tranceachtige sfeer die Spinvis regelmatig oproept, doet

meer dan een connotatie ‘dromerigheid’ of ‘psychedelica’ toevoegen. Als deze sfeer de luisteraar ook in een tranceachtige stemming brengt, vertroebelt zij ook de waarneming, zoals al bleek in Middags bespreking van ‘Voor ik vergeet’. En hoewel zo’n tranceachtige stemming voornamelijk met muzikale middelen bereikt wordt, heeft ook de tekstdichter daar invloed op. Spinvis is daar in elk geval van overtuigd, zoals bleek uit zijn beslissing om in ‘Club insomnia’ de refreinen te schrappen.

Uit het feit dat de ontsprende structuur van ‘Voor ik vergeet’ goed past bij het graven naar herinneringen, laat ook zien dat tekststructuur betekenis genereert. Een ander duidelijk voorbeeld is ‘Heel goed nieuws’ van *Tot ziens, Justine Keller*. In het eerste gedeelte van dat nummer komt op verschillende plaatsen de refreinregel ‘En dat is heel goed nieuws’ voor. Verderop wordt deze regel op die momenten juist weggelaten. De luisteraar verwacht hem wel, zingt hem in zichzelf en beseft eens te meer dat het beschreven nieuws helemaal niet zo goed is. Dat muziek ook als structurerende factor werkt, is goed te zien aan de manier waarop Spinvis Vinkenoog begeleidt op *Ja!*. Van der Spoel zag weinig narratieve elementen in Spinvis’ begeleidende muziek, maar dat is ten onrechte. In ‘Lieverd’ onderstreept de begeleiding de herhalingen die te herkennen zijn in het begin van het gedicht en ontstaat er even een soort coupletstructuur. En in ‘Ja!’ markeren abrupte veranderingen in het karakter van de begeleidende muziek het slot van elke strofe. Nog complexer wordt het als ‘samplekunstenaar’ Spinvis mee gaat dichten door woorden te herhalen (zoals in *Ja!*), of zelfs door in de traditie van Steve Reich en Jacob TV complete nummers op te bouwen uit gesampled teksten (zoals ‘Aap’ en ‘Je kan alles’ van *Goochelaars en Geesten*).

Hoe belangrijk de klank ook is, ook de teksten zelf zijn belangrijk. In die teksten maakt Spinvis opmerkelijk genoeg regelmatig gebruik van intertekstualiteit en van andere literaire technieken die op gespannen voet staan met de wijdverbreide aanname dat een liedtekst eenduidig en direct begrijpelijk moet en wil zijn (zie bijvoorbeeld de liedschrijfhandboeken van Jaap Bakker en Sheila Davis) en volgens sommigen beter tot hun recht komen bij een lezing van papier (De Jeu 2006). De liedteksten van Spinvis spreken, zoals gezegd, vaak wel direct aan, maar zijn zeker niet eenduidig of direct begrijpelijk, en volgen

geen lineair verhaal of lineaire gedachtegang. Ze zijn fragmentarisch, bevatten ongebruikelijke beelden, zijn geschreven vanuit een ongebruikelijk perspectief (niet zelden dat van een verwarde geest, of van een persoon die uitsluitend in de jij- of u-vorm, of in de gebiedende wijs tegen een ander spreekt), laten heel veel impliciet en verwijzen soms naar andere teksten, zij het meestal geen duidelijk identificeerbare teksten. De teksten verwijzen meer naar een bepaald discours. ‘Samplekunstenaar’ Spinvis gebruikt, uitzonderingen daargelaten, namelijk meestal geen teksten van bekende schrijvers of zangers, maar veeleer zinnnetjes die hij oppikt uit gesprekken om hem heen. Zo vormden de nachtdiensten bij de PTT een belangrijke inspiratiebron voor taal en inhoud van de teksten op *Spinvis*.

{Thematiek} Een tekst waarin oog voor de muzikale structuur, voor intertekstualiteit en voor complexe verteltechnieken duidelijkheid kan brengen is ‘Astronaut’, een tekst waarvan niet alleen Rijghard (2009) maar ook Dumont (2012) aangeeft dat hij moeilijk te interpreteren is. Het is een van de teksten die geheel in de gebiedende wijs geschreven zijn. Iemand wenst iemand die hij astronaut noemt een goede reis, geeft een op het eerste gehoor idealiserende beschrijving van wat de astronaut te wachten staat en raadt hem aan goed uit te kijken. Dit gebeurt in twee cycli van drie min of meer vergelijkbare muzikale bestanddelen: een soort couplet, een overgangsdeel en een refrein. Als je die dieldeling typografisch weer zou geven, zou meteen opvallen dat het overgangsdeel de eerste keer maar één regel telt en de tweede keer veel langer is. De overgangsregel ‘kijk niet om ga steeds vooruit’ wordt die tweede keer vervangen door een passage waar ‘kijk niet om ga steeds vooruit’ nog steeds de kern van is, maar die nu begint met ‘en als je soms verdwaalt’. Terwijl de melodie blijft steken in een herhaald patroon, wordt het kijk-niet-om-advies uitgebreid met goede raad waar iemand die alleen in een raket zit niet veel mee lijkt te kunnen: ‘geef de liefde wat ze vraagt / eet de vruchten die ze draagt’.

Dumont concludeert dat het hier niet meer om een astronaut gaat, maar om een gewone reiziger. In ogenschouw nemend dat dit lied qua plot herinnert aan David Bowies ‘Space Oddity’ en Annie Schmidts ‘Je vader is naar Venus’, zou een andere visie kunnen zijn dat we te maken hebben met een astronaut die nooit meer thuis gaat komen, en er dus maar het beste van moet maken.

Dit zou ook verklaren waarom de muziek gedurende de tweede cyclus een stuk grimmiger klinkt dan tijdens de eerste. Het refrein daarna klinkt weer luchtig: ‘goede reis en hou je haaks en kijk goed uit’, maar de onschuld is eraf. Montere raadgevingen voor iemand in een hopeloze situatie. Wrang. Een dergelijke lezing geeft ruimte voor associaties met druggebruik, of met de schaduwzijde van technologische ‘vooruitgang’, maar ook voor een symbolische vergelijking met allerlei personen in uitzichtloze situaties. Is de ik-figuur zo iemand?

{Thematiek} De verschillende interpretatiemogelijkheden van ‘Astronaut’, passen allemaal heel goed in de thematiek van de plaat die het nummer opent: de worsteling van de mens met zijn omgeving en de vraag hoe je daarmee omgaat. In veel van zijn nummers, ook op de latere albums, heeft Spinvis het over mensen met weinig uitzicht op een gunstige wending in hun lot, die zich toch vastklampen aan, of beter: ‘richten op’ zaken als liefde en muziek. “Mensen die proberen de moed erin te houden”, schrijft Kamer (2020). En Spinvis zelf schrijft in zijn hit ‘Kom terug’ “Verlies het goed”. Het refrein van dat nummer, net als ‘Astronaut’ een nummer dat uitsluitend bestaat uit raadgevingen van een ongedefinieerd ik, is zelfs een soort mantra voor die levenshouding: ‘Reis ver, drink wijn, denk na, lach hard, duik diep, kom terug’. De reeks imperatieven doet zowel qua vorm als qua inhoud enigszins denken aan Shaffy’s ‘Zing, vecht, huil, bid, lach, werk en bewonder’, en is inmiddels hard op weg een vergelijkbare status te krijgen. Hij wordt aangehaald op geboortekaartjes en overlijdensberichten, in teksten van technici, psychologen en dominees, en in de roman *Vele hemels boven de zevende* van Griet op de Beeck. ‘Kom terug’ kreeg ook een belangrijke plaats in de film *Vele hemels*, waar Spinvis de muziek voor schreef. Een van de hoofdpersonen gebruikt het nummer om om te kunnen gaan met de zelfdoding van haar vriendin-tante.

Er zitten ook andere kanten aan de thematiek van de worsteling met de omgeving. In de eerste plaats zou je kunnen zeggen dat er empathie spreekt uit de keuze voor personages in moeilijke situaties, of misschien zelfs een zeker engagement. Je kunt ook zeggen dat Spinvis zich hiermee profileert als een rechtgeaarde antiburgerlijke kunstenaar. De zeldzame keren dat een tekst enigszins afkeurend klinkt gaat het in elk geval over mensen met geld, die alles voor elkaar hebben. Althans, zo interpreteer ik de tekst ‘Handige tantes /jongens met

geld', en het feit dat er in 'Kindje van God' blijkbaar niet meer zo veel te zeggen valt over Eva, nu deze ooit leuke meid (ik parafraseer) is opgeslokt door geld en gezin. Enige romantische anti-burgerlijkheid is Spinvis dus zeker niet vreemd, maar heeft niet de overhand. Belangrijker is het feit dat de worsteling van veel van zijn personages met hun omgeving onder andere inhoudt dat ze die niet begrijpen, niet goed waar kunnen nemen, niet goed vast kunnen houden, of niet goed kunnen of willen weergeven in hun woorden.

Dit aspect van de thematiek sluit dan weer aan bij het door Van der Heijden (2014) gesignaleerde motief van, al dan niet gebrekkige, beeld- en geluiddraggers, de fragmentarische opzet van veel teksten, en het diffuse perspectief daarin: soms is er geen ik maar wel een aangesproken persoon, soms lijken er meerdere ik-figuren te zijn, of is er één ik-figuur die zich steeds anders voorstelt, en soms is er een verteller die niet alleen over de personages verteld, maar soms ook 'als hen', al dan niet in de directe rede. Bovendien is de verteller niet zelden onbetrouwbaar. Hij hallucineert ('Lotus Europa'), vertelt dingen die niet gebeurd zijn maar 'evengoed een soort van waar' ('De talen van mijn tong'), stelt de wensdromen van zijn personage als waarheid voor ('Ronnie gaat naar huis'), propageert onverschilligheid terwijl misschien de stad in brand staat ('Ik wil alleen maar zwemmen'), weet zelf eigenlijk ook niet precies hoe het zit omdat hij er niet altijd bij was ('Stefan en Lisette'), ziet zichzelf als een 'coverband' in gescripte wereld ('Stuntman'), of is een museumbezoeker die zich zo verbonden voelt met een principiële onkenbaar meisje (Vermeers meisje met de parel) dat hij haar op straat ziet ('Parel') et cetera.

Zelfs als de ik-figuur expliciet De Jong zelf is, zoals in 'Paon' van het album 7.6.9.6., over het onlangs overleden bandlid Juul de Paauw, is het perspectief niet helemaal 'betrouwbaar'. 'Paon' schetst beelden van een nachtelijke autoriteit waar iemand bij is die veel aan het woord is. Aan het eind van de tweede strofe echter, lijkt deze jij-figuur er toch niet helemaal bij te horen en krijgt diens praten een soort scheppende kracht: "je schreef ons door de nacht / Lucas, Saartje en ik". Uiteindelijk verliezen ze de jij-figuur midden in een zin. Dat roept de vraag op of deze figuur ter plekke dood neervalt, een radiopresentator was, of een vriend aan de telefoon? Het past allemaal net niet. Bovendien memoriseert Spinvis in een interview (Vanneste, 2020), hoe de praatgrage De Paauw vaak

meereed in die auto. Het lijkt er dus op dat zowel het on the road zijn met en zonder hem, als het bericht van overlijden suggestief zijn ondergebracht in één aan elkaar geplakte homevideo, met als gevolg dat het verhaal minder particulier wordt, met ruimte voor ieders eigen associaties.

Dat er een samenhang zit tussen de vertelwijze en het informatiedragermotief blijkt ook uit interviews. “Ik zie liedteksten ook wel als een soort polaroidfoto”, vertrouwt De Jong Amanda Kuiper (2017) toe, “Uit de mist ontstaan langzaam de mensen op de foto. Eerst de karikatuur die langzaam milder wordt, en dan meer lagen krijgt”. Ook luisteraars zien het zo: “Mooi, hoe Spinvis met woorden vervaagde polaroids schiet van vluchtige momenten”, schrijft Joris Belgers (2017) bijvoorbeeld.

{Kunstopvatting} De ‘mist’ in Spinvis’ teksten is het resultaat van een bewuste strategie die voortkomt uit de overtuiging dat het niet mogelijk is een duidelijk en eenduidig beeld te geven van de werkelijkheid. De Jong houdt er dan ook niet van om aan de slag te gaan met een vooropgezet idee over wat hij wil zeggen, maar laat zich veeleer leiden door het toeval. Hij verzamelt zinnestukjes en invallen, maakt muziek, brengt melodie en zinnestukjes bij elkaar, en laat daaruit nieuwe regels ontstaan. Zijn werk “is hooguit per ongeluk geëngageerd”, vat Haro Kraak (2017) deze werkwijze samen. Toch verbaast het De Jong niet dat de dingen die hem bezighouden in het dagelijks leven toch zijn teksten binnensijpelen. Ook is er wel vaak een duidelijk beginbeeld, een doorgaans stilstaande situatie. Maar, vertelt hij Donkers (2011) en Van het Groenewoud, later haalt hij “de kern eruit, en wat overblijft zijn de pijltjes die erheen wijzen. Dan kun je zelf raden en voelen en er van alles op projecteren”. “Dus als je vraagt: waar gaat het over?”, voegt hij er nog aan toe, “Tja, het gaat niet over mij, maar over jou”. “Zolang we elkaar vertrouwen en afspreken dat we dat op die manier doen, ontstaat er iets unieks”, zegt hij later (2014) tegen Rianne Oosterom. “Want zoals jij het hoort, hoort niemand anders het.” Tegenover Van Steenberghe (2017) brengt hij deze wens “liedjes te maken waarin elk mens zijn verhaal kan leggen” in verband met zijn bewondering voor Middeleeuwse “ego-loze” kunst.

{Literair-historische context} Het feit dat de weergave van de werkelijkheid noodzakelijkerwijs fragmentarisch is, stemt zijn muziek en zijn personages

weemoedig, maar zelf zit De Jong er niet echt mee. Integendeel, hij geniet van de betekenis mogelijkheden die zijn min of meer toevallige, maar toch bewust vormgegeven ordening van beelden en betekenissen biedt. Dit sluit aan bij Hugo Brems' karakterisering van de postmoderne poëzie van het eind van de twintigste eeuw in zijn standaardwerk *Altijd weer vogels die nesten beginnen*. Veel van De Jongs uitspraken sluiten ook aan bij het pleidooi voor een open tekststructuur dat volgens Vaessens in zijn *Geschiedenis van de moderne Nederlandse literatuur* typerend is voor het postmoderne discours. Rijghard (2009) ziet dan ook een duidelijke overeenkomst tussen Spinvis' "methode" en die van de in 2000 gedebuteerde Alfred Schaffer, die "ook graag alledaagse uitdrukkingen en schijnbaar toevallige regels aaneen[mengt]", en "het gebrek aan samenhang en mogelijkheden om de teksten te duiden", goedmaakt met een "oor voor wel-luidende, zelfbewuste regels". Met name de latere Spinvis, degene die vaker 'ik' is gaan gebruiken en 'Paon' schrijft, past ook in de ontwikkeling die Schaffer in zijn essay *Op de rug gezien* zelf ontwaart in de Nederlandstalige poëzie van de eerste decennia van de eenentwintigste eeuw: een ontwikkeling naar een poëzie die wel fragmentarisch, meerduidig, en talig is, maar toch persoonlijk: postmodern, maar niet cynisch. Dat is helemaal in lijn met Spinvis' eigen kijk op het postmodernisme: het feit dat bij hem ook de lezer betekenis creëert vindt hij inderdaad postmodern, maar hij neemt afstand van de postmoderne ironie. Hij blijft een romanticus.

{Relatie leven / werk} De Jongs kunstopvattingen sluiten naadloos aan bij diens visie op het leven. In een gesprek met Jaeger, Zantingh en Marieke Lukas Rijneveld zegt hij het zo: 'Als het goed is, weet iedereen rond zijn vijfentwintigste wel dat de wereld verrot is, de mens slecht, enzovoort, enzovoort. Allemaal waar. Dan kun je ervoor kiezen om dat de rest van je schrijvende leven aan iedereen te vertellen. Maar je kunt ook denken: er zal toch meer zijn? Er zijn toch ook dingen wél waar, en wél mooi?' Het verklaart wellicht waarom veel van Spinvis' werk zowel hoopvol als somber klinkt. Bij deze visie hoort ook dat de wereld ongeordend is en het leven niet te sturen, en dat je dus moet improviseren met wat het toeval je op je weg brengt. "Getting lost is a destination".

{Traditie en verwantschap} Als verdwaald raken je bestemming is, werk je niet in het spoor van één duidelijke traditie. Spinvis is een eclecticus, als muzikant,

maar ook als tekstdichter. De grote rol die toeval en improvisatie krijgen toebedeeld in het ontstaansproces van zijn gedichten is in lijn met de door de jazz beïnvloede werkwijze van de naoorlogse experimentelen als Vinkenoog (met wie Spinvis twee albums maakte) en diens Vlaamse collega Gust Gils, wiens gedicht 'At the borders of time' Spinvis inspireerde tot het nummer 'Aan de oevers van de tijd'. Bovendien waren beiden ook nog eens performancedichters, voor wie ook de klank van een gedicht belangrijk was en wordt Gils' poëzie, net als die van Spinvis gekenmerkt door onverwachte, vaak absurde gedachtesprongen. Twee andere literaire voorbeelden die De Jong noemt zijn Reve en Vaandrager, de laatste vooral vanwege de periode waarin hij het romantische dichterschap achter zich liet, en collages ging maken van onpersoonlijke gevonden teksten.

Invloeden van lieddichters noemt De Jong zelden. Wel noemt hij Damon Albarn (Gorillaz), David Byrne (Talking heads), hiphop en Franse chansons. Het spreekt hem aan dat het in het chanson "eerder regel dan uitzondering [is] om flarden van zinnen, beelden en suggesties te gebruiken" terwijl van hem als Nederlandstalig artiest "logica wordt geëist". Invloeden van Nederlandstalige artiesten noemt hij dan ook nauwelijks. Wie hij wel noemt zijn artiesten met een status als popmuzikant die toch ingetogen tekstgerichte liedjes maken: Boudewijn de Groot (van wie hij ooit Eva uitvoerde, en met wie hij de ingetogen maar precieze manier van zingen gemeen heeft) en Raymond van het Groenewoud, van wie hij het lied 'Twee Meisjes' verwerkte in live-uitvoeringen van 'Bagagedrager', niet toevallig een liedje met een tamelijk 'open' tekst. Voor het overige zet De Jong zich in interviews vooral af tegen de Nederlandstalige muziek en dan vooral tegen de traditie waar hij (met De Groot en Van het Groenewoud) óók in thuishoort, maar waar hij niet mee geassocieerd wenst te worden: die van het theater- of luisterlied, oftewel de kleinkunst.

Zelfs als De Jong de grande dame van de Nederlandse kleinkunst Annie Schmidt covert en uitlegt waarom hij haar bewondert, zegt hij erbij: "maar het is geen kleinkunst". Deze houding lijkt enerzijds ingegeven door het feit dat het pr-technisch niet handig lijkt te zijn geassocieerd te worden met kleinkunst (zie boven). Anderzijds is het zeker zo dat Spinvis in het genre 'tekstgerichte Nederlandstalige liedjes die goed gedijen in een theatersetting met

aandachtig publiek' bewust een vernieuwend geluid laat horen. Hij associeert het sterk door de ideeën van Jaap Bakker, Drs. P. en Ivo de Wijs gedomineerde genre vooral met vaste vormen, strikte logica en eenduidige boodschappen en breekt daar ook werkelijk mee.

Hij doet dat overigens niet als enige of als eerste. Ook Maarten van Rozendaal, Theo Nijland en André Manuel springen rond de eeuwwisseling vrijer om met metrum, regellengte en strofevorm dan tot dan toe gebruikelijk was (en Shaffy deed het al eerder); ook Manuel experimenteert in die tijd met elektronische muziek; en lang niet elk kleinkunstlied drong de luisteraar een eenduidige boodschap op. Toch is Spinvis in een aantal opzichten radicaler dan Van Rozendaal, Nijland en Manuel en bereikt hij een groter publiek. Dat heeft ongetwijfeld bijgedragen aan een klimaat waarin Eefje de Visser en Wende Sniijders vrije verzen kunnen brengen op elektronische beats, Roos Rebergen Nederlandstalige rocknummers kan schrijven met associatieve teksten vol gewone zinnnetjes in ongewone contexten, en een rapper als Typhoon grote delen van zijn teksten kan brengen zonder de voor rap zo typerende zwaar aangezette rijmen en accenten; een klimaat ook waarin Spinvis zelf kan genieten van de Vlaming Flip Kowlier en van diverse rappers. 'Er is een nieuwe generatie, die speelt met levende taal', zegt hij tegen Donkers en van 't Groenewoud, 'met veel Surinaamse en Marokkaanse woorden erin. De echte taal, zoals je die op straat hoort'.

3. Primaire bibliografie

- Spinvis, *Spinvis*. [Amsterdam] 2002, EXCEL 96051, CD.
 - , & Abraham de Winter. *Nog meer open*. 2002. P-Pers. CD
 - , *Nieuwegein aan zee*. [Amsterdam] 2003, EXCEL 96067, CD.
 - , & Bente Hamel & Ingmar Heytze. *Het hoofd van Ferdinand Cheval*. Amsterdam 2004. Nijgh & Van Ditmar.
 - , & Benjamin Verdonck & Elke van Campenhout, *Stad van letters*. Cahier J: Spinvis, Benjamin Verdonck (incl. CD). Antwerpen 2004. ABC2004.
 - , *Dagen van gras, dagen van stro*. [Amsterdam] 2005, EXCEL 96091, CD.
 - & Simon Vinkenoog, *Ja!*. EXCEL 96100, 2006. CD
 - *Flamingo*. Amsterdam 2006. EXCEL 96108. (CD/DVD met video's bij nummers van eerdere cd's)
 - , & L. Th. Lehman. 'Louis Lehman Suite', op: *Ja!*. EXCEL 96100, 2006. CD
 - , & Menno Wigman, 'Alles blijft, Andreas'. Op: *De avond van het levenslied*. [Amsterdam] 2006, DAHL 0601. CD bij: *De Revisor* 33(5), tekst op p. 11-12.
 - , *Goochelaars en geesten*. [Amsterdam] 2007, EXCEL 96136, CD.
 - , & Simon Vinkenoog, *Ritmebox* [Amsterdam] 2008. EXCEL 96158
 - , & Eric Vloeimans, 'Holleeder, de binnenwereld'. Op: *Holleeder, de binnenwereld / Laurine*. (Vinyl)
 - , & Stichting Urban Myth. *Echte liefde? Shakespeare on soul*. 2008. (theatertekst)
 - , *Vox populi*. In: Eddie Terstall, *Vox populi* (film) Amsterdam 2008. (filmmuziek)
 - , *Tot ziens Justine Keller*. [Amsterdam] 2009, EXCEL 96279, CD.
 - , & Het Goede Doel & Herman van Veen. *Weg van Utrecht*. Utrecht 2009. HGD004. (MP3-bestand)
 - , & Leo Kannerhuis. *Brecht van de binnenkant*. Amsterdam 2009. EXCEL 96194.
 - , & Geike Arnaert. *Dorleac*. [Amsterdam] 2010. EXCEL96244
 - , & Saartje van Camp. *Walla Kristalla (liedjes van overal)*. Amsterdam 2011. EXCELL96261 (CD)
 - , & Annie M.G. Schmidt. 'Aan een klein meisje', Op: *De supersonische boem* [Amsterdam] 2013. EXCEL 96331, CD
 - , & Christophe Vekeman (2013) 'Licht'. Op: *Radio 1, Schrijver zkt. zanger*. [Grimbergen] Warner Music Benelux. (CD)
 - , & Tania, Kross, Jurjen Hempel, Netherlands Symphony-orchestra. 'Nocturne.' Op: *Tania Kross, Kross-over – Opera revisited*, [Amersfoort] 2013. CC72628, CD
 - , 'Astronaut'. In: I. Heytze (red.), *De veertig van Heytze*. Amsterdam 2014; Uitgeverij Podium. G.
 - , & De Hollanders. *Heb je een tic (of ben je aan het dansen)*. 2014. (cd), eigen beheer.
 - , & Saartje van Camp, *Kintsukuroi (een gedante opera van Spinvis en Saartje van Camp)*. 2014, Eigen beheer. (CD).

- , 'Het voordeel van video' en 'Dag 1'. In: Breukers, C. & Mertens, D. (red.), *Dichters uit de bundel. De moderne Nederlandstalige poëzie in 400 gedichten*. Baarn 2016, Uitgeverij Marmer
- , & Bewilder (2016). 'Forza (it is)– Spinmix'. Op: Bewilder (2), *Forza (it is). Dear remix*. Amsterdam 2016. Excelsior.(CD)
- , & Manoj Kamps & Hadewych Minnis & Nederland kamerkoor. *De storm*. 2016. (theatermonoloog)
- , *Vele hemels* (original soudtrack). [Amsterdam], 2017, Excelsior, AAC-bestand.
- , Stop de beeldspraak. In: *NRC Handelsblad*, 18-1-2017, E.
- , *Trein vuur dageraad*. [Amsterdam] 2017, EXCEL96488, CD.
- , & Piet Paaltjens. 'Immortelle C'. Op: Piet Paaltjens Recordings. Schiedam: Bibliotheek Schiedam (2017). (CD)
- , & Layla. *Je kan alles*. (2018) Excelsior. FLAC-bestand.
- , & Aafke Romeijn, 'Ameland'. Op: Aafke Romeijn: *M*. Amsterdam 2018. Concerto records.
- , 'Napels'. Op: Louis Couperus in Transit. [Amsterdam] 2018, EXCEL96537, CD
- , De wil om liedjes te maken. In: Peter van Dyck, *Watskeburt, Lage Landen?: Een eigenzinnige canon van het Nederlandstalige lied*. Tiel 2019, Lannoo, p 5-6 [voorwoord].
- , *Jan Douwe Kroeske presents: 2 Meter sessions, #1299 - Spinvis*, Hilversum 2020. (MP3-bestand)
- , & Nederlands Kamerkoor & Mauritshuis. *Parel*. Amsterdam 2020. EXCELO6591 (MP3-bestand)
- , *De dag dat Richard Krajicek Wimbledon won Deel 1 + 2*. Amsterdam 2020. EXCEL96619. (Vinyl).
- , 7.6.9.6. [Amsterdam] 2020, EXCEL 96612, CD
- , *Sunon*. Amsterdam 2021. EXCEL 96644. (Vinyl. MP3-bestand)

4. Secundaire bibliografie

- Maarten van Putten, Spinvis: Spinvis. *Muziekweb.nl*, 2002. (over Spinvis)
- Gijsbert Kamer, Spinvis onder de mensen. In: *de Volkskrant*, 11-12-2003. (interview)
- Guus Middag, Voor ik vergeet. In: *NRC Handelsblad*, 2-4-2003. (naar aanleiding van de Annie Schmidtprijs voor 'Voor ik vergeet')
- Xander van Aart, Spinvis. Dubieus op een briljante manier. In: *www.kindamuzik.net*, 9-4-2003. (over concert in 013, Tilburg)
- Manuel Venderbos, Spinvis: "Al die clichés over Nieuwegein, eigenlijk was het allemaal onzin." In: *Algemeen Dagblad*, 19-11-2003. (interview)
- Sieb Kroeske (juryvoorzitter, c.s.). Juryrapport Zilveren Harpen 2003. Jan van der Plas. Conamus Jaarverslag 2004, p. 31. Hilversum 2004. Conamus. (over Zilveren Harp voor Spinvis)
- Hester Carvalho, Kom in de cockpit. In: *NRC Handelsblad*, 25-3-2005. (interview)

- Erik de Bruin en Benjamin van Vliet, Van Zolder. *Vooy's*, jrg. 23, nr 1, 2005, pp. 38-45. (interview)
- Mike Schepers, Dagen van gras, dagen van stro. Spinvis. In: *Muziekweb.nl*, xx-xx-2005. (over *Dagen van gras, dagen van stro*)
- Saskia Bosch, Het onmogelijke wordt er soms verwacht van Spinvis. In: *Trouw*, 25-11-2005. (interview)
- Jan de Jeu, Spinvis. Dagen van gras, dagen van stro. In: *www.hifi.nl*, 20-04-2006. (over *Dagen van gras, dagen van stro*)
- Maria Barnas, De Wereld is niet Genoeg. Het Succes van Singer-Sampler Spinvis. In: *De Groene Amsterdammer*, jrg.130, nr. 3, 2006, pp. 28-29. (over *Dagen van gras, dagen van stro*)
- Menno Wigman, Invullen – maar met ziel. In: *De Revisor*, jrg. 33, nr. 5, 2006, pp. 12-13. (over de ontstaansgeschiedenis van ‘Alles blijft, Andreas’)
- Paul Claasen, Op een ochtend in het heelal. In: *De Groene Amsterdammer*, 14-9-2007. (over *Goochelaars en geesten*)
- Hans Kosterman e.a., Juryrapport Popprijs 2006. In: Jan van der Plas, *Buma Cultuur jaarverslag 2007*. Hilversum 2007. Buma Cultuur. (over Popprijs voor Spinvis)
- Ron Rijghard, 1 gedicht 1000 woorden. Samplekunst en tekstdichten. ‘Smalfilm’ van Spinvis. In: *Awater*, jrg. 8, nr. 2, 2009, pp. 32-35. (over ‘Smalfilm’)
- Jacob Haaqma, Spinvis. ‘Hoger dan schrijvertjes en poëten’. In: *Leeuwarder Courant*, 5-2010. (over bijeenkomst op RUG met o.a. Spinvis)
- Tom Peeters, De wonderschone vaagheid van Erik de Jong alias Spinvis. In: *BRUZZ*, 17-11-2011. (interview)
- Wim Jongeneelen, Spinvis. Tot ziens, Justine Keller. In: *OOR*, 9-12-2011. (over *Tot ziens, Justine Keller*)
- Sander Donkers, Lelijk durven zijn, daar komt 't op neer. In: *Vrij Nederland*, 17-12-2011. (interview met Spinvis en Raymond van het Groenewoud)
- Paul Vereijken, Spinvis. Uniek poëtisch kroonjuweel. In: *Eindhovens Dagblad*, 11-2-2012. (reportage over Spinvis)
- Mirthe Smeets, Een liedtekst staat los van het papier en beweegt in de muziek. In: *Schrijven Magazine*, jrg. 16 nr. 3, pp. 12-15, 2012. (interview)
- Reinoud Schaatsbergen, Vervolg interview Spinvis. *Schrijven online*, 29-5-2012. (interview, vervolg op interview Mirthe Smeets)
- Maurice Dumont, “Als je luistert naar de wolken”. Een pleidooi voor literair-wetenschappelijke aandacht voor Nederlandse liedteksten. Utrecht 2012. (masterscriptie, met analyse van o.a. Spinvis)
- Ingmar Griffioen, Spinvis, Tim Knol, Roosbeef zingen Annie M. G. Schmidt. In: *VPRO.nl*, 30-10-2012. (over *De supersonische boem*)
- Rianne Oosterom, Hopen dat we elkaar begrijpen, In: *Trouw Letter & Geest*, 18-1-2014, pp. 10-13. (interview)
- Hans Stakelbeek, Scherpdenkens: privacy, interview. Spinvis. In: *Squiz 18*, 5-3-2014. Geraadpleegd op: http://squiz18.rssing.com/chan-10281522/all_p8.html (interview)

- Tim van der Heijden, Voor ik vergeet. Spinvis en het potentieel van reflexieve technostalgie. In: Andeweg, A. & Wesseling, L., *Wat de verbeelding niet vermag! Essays bij het afscheid van Maaike Meijer*. Nijmegen 2014, pp. 130-135. (over 'Voor ik vergeet')
- Frits Spits, Voor ik vergeet. In: De standaards van Spits: Lees- en luistergids van de mooiste Nederlandstalige liedjes, geschreven en samengesteld door Frits Spits, pp. 292-295. Amsterdam 2015, Luitingh Sijthoff. (over 'Voor ik vergeet')
- Vera M. van der Spoel, *Ja tegen het avontuur van de kunst'. Een onderzoek naar poëzie en muziek: Simon Vinkenoog en Spinvis*. Nijmegen 2015. (bachelorscriptie, over Ja!)
- Jan Vollaard. Originele en eigenzinnige Spinvis. In: *NRC Handelsblad*, 17-2-2017. (over *Trein Vuur Dageraad*. CD en concert)
- Amanda Kuijper. Spinvis: "Mijn stem is mijn lot". *NRC Handelsblad*, 16-3-2017. (interview)
- Arjan Visser, Ik ben een enorme softie. De tien geboden. In: *Trouw*, 16-4-2017. (interview)
- Wim Jongeneelen, Spinvis. *Trein, vuur, dageraad*. *OOR*, 26-4-2017. (over *Trein Vuur Dageraad*)
- Jos Belgers, Achter de teksten van Spinvis schuilt een wereld van betekenis. In: *Trouw*, 28-4-2017. (over *Trein vuur dageraad*)
- Gijsbert Kamer, Op nieuw album pakt Spinvis de actualiteit bij de hoorns. In: *de Volkskrant*, 28-4-2017. (over *Trein vuur dageraad*)
- Haro Kraak, Spinvis verkiest Ronnie Flex boven Lil' Kleine. 'Ik bewonder zijn harmonieën'. In: *de Volkskrant*, 14-9-2017. (interview)
- Pablo Cabenda, Spinvis schittert met de schoonheid van tedere wijsheden. In: *de Volkskrant*, 17-9-2017. (over Spinvis in Carré)
- Jan Holderbeke, Het creatieve lab van Spinvis, Erik de Jong: "Verdwalen is een doel". In: *VRT nieuws*, 19-11-2017. (interview)
- Toef Jaeger en Peter Zanting, Maar er zijn toch ook dingen wel waar, en wel mooi? In: *NRC Handelsblad*, 13-7-2018. (interview met Spinvis en Marieke Lucas Rijneveld)
- Joost Lambert. *Analyse van 4 songs op Spinvis' 'Trein, vuur, dageraad'*. Gent 2018. (Masterscriptie)
- Marco van Dalftsen, The place of Haha. In: *Diggin demos*, 3-9-2-19. <https://www.diggingdemos.nl/the-place-of-haha/> (over een vroege opname van De Jong)
- Dirk Baart, Spinvis opent 2019 met speciale Nieuwjaarsmix. Erik de Jong maakt een bijzondere Sunday Snooze vol nieuwe versies van zijn eigen werk. In: *VPRO.nl*, 14-12-2018. (over een Nieuwjaarsmix verzorgd door Spinvis)
- Frits Spits, Stefan en Lisette. In: *Alles lijkt zoals het was: nieuwe standaards over liefde, leven en verlies*, pp. 44-49. Amsterdam 2019. Luitingh Sijthoff. (over 'Stefan en Lisette')
- Peter van Dyck, *Watskeburst, Lage Landen? Een eigenzinnige canon van het Nederlandstalige lied*. Lannoo 2019. (over Spinvis als onderdeel van de canon, met teksten over en medewerking van Spinvis zelf)

- Peter van Dyck, Inspiratie is een soort spier die je kan oefenen – Spinvis spreekt. In: Peter van Dyck, *Watskebert, Lage Landen? Een eigenzinnige canon van het Nederlandstalige lied*. Tiel 2019, Lannoo, pp. 426-435. (interview)
- Tristan Theirlynck, Spinvis: “We weten helemaal niets over het meisje met de parel”. In: *HP/De Tijd*, 22-11-2019. (interview)
- Ellen Vannester, ‘De dood ademt in mijn nek; tijd voor de essentie van mijn werk.’ In: *www.dansendeberen.be*, 1-10-2020. (interview)
- Gijsbert Kamer, De liedjes van Spinvis op 7.6.9.6. zijn met nóg meer zorg aangekleed dan voorheen. In: *de Volkskrant*, 1-10-2020. (over 7.6.9.6.)
- Jan van der Plas. Spinvis: 7.6.9.6. In: *Oor*, 3-10-2020. (over 7.6.9.6.)
- Leon Verdonshot. Zoals dat dan gebeurt. In: *De groene Amsterdammer*, nr. 42, 14-10-2020. (over 7.6.9.6.)
- Els van Steenberghe, Spinvis: ‘Mijn lievelingskleur is mosgroen. Die kleur kan het met iedereen vinden’. In: *www.ccdesteiger.be*, 2018. (Geraadpleegd op 21-11-2021) (interview)
- Bertram Mourits, ‘Een beetje muziek en de hele rest’ Literatuur en muziek op vinyl en cd: een inventarisatie. In: *Jaarboek voor Nederlandse Boekgeschiedenis*, jrg. 28, nr. 1, 2021, p. 120 – 142 DOI: <https://doi.org/10.5117/NB2021.006.MOUR> (overzicht literatuur op muziek met twee verwijzingen naar Spinvis)
- Laurent Voet. Spinvis levert klein monument met ‘Sunon’. Op: *www.indiestyle.be* 28-6-2021 (over *Sunon*)



14. ANNE VEGTER

door Roel Smeets

1. Biografie

In 1960 wordt Anne Vegter geboren in Delfzijl als Annette Christine. Later besluit ze de roepnaam Anne aan te nemen. Na afronding van haar gymnasium werkt ze kort in een psychiatrische inrichting. Aan drie studies (Kunstgeschiedenis, Pedagogiek, De Akademie voor Expressie door Woord en Gebaar) begint ze, maar geen rondt ze af. Een vierde studie, aan de Amsterdamse schrijversvakschool 't Colofon, voltooit ze wel. Vanaf 1985 legt ze zich toe op het schrijven en illustreren van verhalen. Haar eerste werk, met illustraties van Geerten Ten Bosch, verschijnt in een tijdschrift voor kinderen, *St. Kitts van de Bovenwindse*.

In de eerste jaren van haar carrière schrijft Vegter hoofdzakelijk voor een jeugdig publiek. Voor haar eerste kinderboek, *De dame en de neushoorn* (1989), ontvangt ze samen met illustrator Geerten Ten Bosch de Libris Woutertje Pieterse-Prijs. Met diezelfde illustrator publiceert ze eveneens de kinderboeken *Verse bekken!* (1990) en *Sprookjes van de planeet aarde* (2006, ook samen met Judith Ten

Bosch). Haar eerste dichtbundel, *Het veerde*, verschijnt in 1991. In 1994 debuteert ze als prozaschrijver voor volwassenen met de erotische verhalenbundel *Ongekuiste versies*, en in 1996 als toneelschrijver met *Het recht op fatsoen*. In 1999 verschijnt de mininovelle *Harries hoofdingang*. In 2004 ontvangt ze de Anna Blaman-Prijs voor haar hele oeuvre.

Dat oeuvre is op dat moment echter alles behalve compleet. Er breekt een periode aan waarin ze zich grotendeels aan poëzie wijdt. Dichtbundels die in het nieuwe millennium van haar hand verschijnen, zijn *Aandelen en obligaties* (2002), *Spamfighter* (2007) en *Eiland berg gletsjer* (2011). Voor *Spamfighter* ontvangt ze de VSB-publieksprijs, voor *Eiland berg gletsjer* krijgt ze de Awater Poëzieprijs toegekend. De toneeltekst *Struisvogels op de Coolsingel*, die ze met Anna Enquist en Antoine Uitdehaag schreef, krijgt de Taalunie Toneelschrijfprijs 2005. Daarnaast publiceert ze veelvuldig (niet gebundeld) werk in tijdschriften als *Parmentier*, *De Revisor*, *Tirade*, *Yang*, *Bunker Hill*, *Awater*, *Het Liegend Konijn*, *De Gids*, *Septentrion* en *DW B*.

Anne Vegter staat met beide benen in de maatschappij. Vanaf 1993 is ze docent aan de schrijversvakschool 't Colofon in Amsterdam. In de periode 1995-1996 heeft ze een wekelijkse rubriek in *de Volkskrant* en levert ze iedere week een bijdrage aan het literaire VPRO-radioprogramma *De Avonden*. Als jurylid is ze actief in de Gelderse debuten-Prijs 1992, de C. Buddingh'-prijs 2004 en de VSB Poëzieprijs 2009. In 2013 wordt ze benoemd tot de eerste vrouwelijke Dichter des Vaderlands, een van de meest publieke rollen die een dichter kan vervullen – dat stokje wordt in 2017 door Ester Naomi Perquin overgenomen. In *Wat helpt is een wonder* (2017) zijn de gedichten die ze als Dichter des Vaderlands schreef gebundeld. Samen met de Zweeds-Palestijnse dichter Ghayath Almadhoun brengt ze *Ik hier jij daar* (2017) uit. Geregeld verschijnt ze in media en draagt ze voor op literaire evenementen.

2. Kritische beschouwing

{Stijl} Ontregeling is een van de meest kenmerkende literaire procedés die Vegter in haar werk toepast. Vaak wordt de lezer in meer of mindere mate op

het verkeerde been gezet. Bij Vegter zijn de dingen niet zoals ze zich in eerste instantie aan de lezer voordoen. Het zijn verhalen, gedichten en toneelteksten die sterk vervreemden. Die vervreemding is bijvoorbeeld terug te zien in het gedicht 'dies irae' uit *Aandelen en obligaties* (2002), dat afsluit met de regels:

De kachel uit en bij geen god gehoor in zaken van gebrek:

je neemt het touwtje doodgewoon in eigen hand

(aanbrengen voor het slapen)

De titel verwijst naar de eerste regels van een rooms-katholieke dodenmis en suggereert zo een interpretatieve context waarin de nadruk op 'god' en 'dood' (in 'doodgewoon') komt te liggen. De woorden 'kachel uit' zouden in die context kunnen zinspelen op een aanstaand levenseinde dat wellicht zelfgekozen is: 'het touwtje' dat in eigen hand genomen wordt door de 'je' zou eventueel kunnen verwijzen naar een opgehangen strop. Maar om wat voor soort 'touwtje' het precies gaat, blijft in het midden. Het zou net zo goed om een touwtje van een (slaapkamer)gordijn kunnen gaan. Die interpretatie botst dan weer met de laatste regel ('aanbrengen voor het slapen'). Wie moet wat nu waar aanbrengen? Onhelder is bovendien ook de functie van het woord 'god' tussen de logischer op elkaar volgende woorden 'geen' en 'gehoor'.

Door zulke procedés van ontregeling kunnen Vegters teksten soms hermetisch overkomen. Ze lijken in zichzelf gesloten, autonome systemen waarvan de logica lastig te begrijpen is, of waarin helemaal geen logica te ontwaren valt. Maar die ontregeling verhindert niet dat haar werk de nodige 'kernachtige uitspraken' bevat, zoals de website van de Dichter des Vaderlands benadrukt. Het gaat om uitspraken 'over onderwerpen waarover we nooit uitgesproken raken omdat ze ons te boven gaan: hoe moet ik leven, hoe reageer ik op een ander, waar vind ik liefde, wat doen pijn en genot met ons, ben ik alleen of niet?' Een zekere urgentie om grote onderwerpen aan te snijden is nooit ver weg bij Vegter.

{Ontwikkeling} Het is de vraag of, en zo ja: in hoeverre, Vegter door de jaren heen steeds hermetischer of juist steeds opener is gaan schrijven. *De dame en*

de *neushoorn* (1989) en *Verse bekken!* (1990), haar eerste twee kinderboeken, zijn allesbehalve rechttoe rechtaan: ze spelen voortdurend een absurdistisch spel met de meest voor de hand liggende betekenissen van woorden en beelden. Het titelverhaal 'Verse bekken' uit laatstgenoemd kinderboek speelt bijvoorbeeld met de betekenis van het woord 'bekken'. Hoofdpersonage 'Heel Kort' trekt 'bekken' aan een tafel; de tekeningen suggereren dat het om verschillende gelaatsuitdrukkingen gaat, maar Vegter voegt daar nog een tweede betekenislaag aan toe wanneer ze 'de dame' 'een grote bek' laat trekken. In de kinderboeken is een narratieve, ordenende structuur aanwezig, waardoor er op relatief begrijpelijke wijze gecommuniceerd wordt naar een jeugdig lezerspubliek. Ook voor haar erotische verhalenbundel *Ongekuiste versies* (1994) en haar mininovelle ('bundel ultrakorte verhalen') *Harries hoofdingang* (1999) geldt dat de narratieve vertelstructuur de verhalen communicatiever en minder hermetisch maakt dan in een groot deel van haar poëzie het geval is.

Vanaf haar eerste stappen in de poëzie zet Vegter de boel veel meer op losse schroeven. *Het veerde* (1991) en *Aandelen en obligaties* (2002) getuigen daar het allermeeft van. Dat komt vooral door de manier waarop Vegter de lezer het gevoel kan geven 'buitengesloten' te zijn, zoals Hans Groenewegen het treffend omschrijft. Dat is duidelijk terug te zien in het hierboven aangehaalde en uit haar tweede bundel afkomstige gedicht 'dies irae'. Vegter navigeert haar lezers daarin niet bepaald door het gedicht heen; zij dienen zelf betekenissen te ontwaren in een doolhof van conflicterende interpretaties. Daardoor zou een lezer inderdaad het gevoel kunnen krijgen geen deel uit te maken van het door Vegter construeerde taalbouwsel. Meer positief zou met diezelfde Groenewegen gesteld kunnen worden dat ze 'het onuitsprekelijke tot uitdrukking brengt'. Over zoiets als de dood valt moeilijk te spreken, het gedicht 'dies irae' probeert misschien juist door middel van die botsende betekenissen dichterbij dat 'onuitsprekelijke' te komen. Een eenduidige communicatieve functie heeft Vegters poëzie in ieder geval niet, wat voor mensen als Groenewegen reden is om te spreken van 'een warrig klankweb'.

Zelf meent Vegter dat ze sinds *Spamfighter* (2007) minder hermetisch is gaan schrijven. In een interview in het programma *Knetterende Letteren* uit 2018 zegt ze daarover: 'Ik wil ook wat meer echt gaan zeggen in plaats van een spel te spe-

len met taal', en 'ik neem geen genoegen meer met zuiver associatief werken en daarop niet aanspreekbaar zijn.' Als voorbeeld noemt ze het gedicht 'Negen' uit die bundel, dat ogenschijnlijk een helder verhaal vertelt over de ontwikkeling van een ik-figuur. Die ik-figuur beschrijft de overgang van de veilige ouderlijke omgeving naar de grote wereld als 'de zekerheid van een aantal onopgeloste vraagstukken'. Volgens Ilja Leonard Pfeijffer wil Vegter die vraagstukken echter ook in deze bundel niet oplossen en blijven haar gedichten toch vooral 'raadsels', maar wel raadsels 'die we allemaal zo broodnodig hebben'.

In *Eiland berg gletsjer* (2011) blijft Vegter vraagstukken opwerpen, en ook in die bundel serveert ze geen hapklare oplossingen. Hoewel het evidenter wordt om welke vraagstukken het gaat, laat haar poëzie nog steeds geen eenduidige interpretatie toe. Duidelijk op de voorgrond treedt in die bundel bijvoorbeeld de machtspositie van de vrouw in een patriarchale samenleving, maar het lange prozagedicht 'Dochter van' problematiseert die positie meer dan dat ze die verduidelijkt. Dat gedicht gaat over de dochter van Noach die wraak neemt op haar vader terwijl ze zich – paradoxalerwijs – gelijktijdig aan hem onderwerpt.

Een omslag vindt plaats wanneer ze de rol van Dichter des Vaderlands op zich neemt. Een van de taken van de Dichter des Vaderlands is poëtisch commentaar te leveren op maatschappelijke gebeurtenissen. De in *Wat helpt is een wonder* (2017) gebundelde gedichten bieden dan ook heel duidelijk openingen naar de maatschappelijke actualiteit. Zo schreef Vegter gedichten over de aanslagen in Parijs, over het neerstorten van de MH17 en over de kroning van koning Willem-Alexander. Soms lijken die gedichten zelfs (duidelijk) stelling in te nemen ten opzichte van een bepaalde maatschappelijke kwestie. In een gedicht over Syrische vluchtelingen ('Welkom in Nederland') heet ze de nieuwkomers uit Syrië van harte welkom; het anti-Zwarte Piet-gedicht 'Brief aan Sinterklaas' is een onverholven oproep tot verandering van de traditie. De lezer stuit op minder interpretatieproblemen dan bij haar eerdere poëzie. Maar hoewel de gedichten die ze als Dichter des Vaderlands schreef duidelijker verwijzen naar de maatschappelijke realiteit, is ook hier genoeg ruimte voor ambiguïteit. Dat strookt met Vegters in de inleiding van die bundel geuite opvatting dat literair engagement goed samen kan gaan met meerduidigheid en cryptische formuleringen.

{Thematiek} Het thema van de lichamelijke loopt als een rode draad door Vegters oeuvre. Niet zelden worden voornamelijk de seksuele, erotische of pornografische aspecten van die lichamelijke benadrukt. Literatuur en pornografie gaan in *Ongekuiste versies* (1994) geleidelijk in elkaar over. ‘Ligt het niet meer voor de hand dat een mooie tekst opwindender is dan een banale?’, wordt op de achterflap van die eerste, erotische verhalenbundel opgeworpen. Waar de korte verhalen in die bundel expliciet erotisch-pornografisch van aard zijn, is seksualiteit in haar andere werk minder alomtegenwoordig. Zo lijkt seksualiteit aanvankelijk geen enkele rol te spelen in de mininovelle *Harries hoofdingang* (1999), tot hoofdpersoonage Harrie zich midden in het verhaal uit het niets overgeeft aan een lofzang op seks die op de lachspieren werkt: “Al-les-is-seks”, dicht Harrie dringend, “Al-les-is-gewoon-seks-voor-mij”.

Een flink aantal van haar gedichten bevat een wulpsheid die zich slechts tussen de regels door openbaart. Nergens in het gedicht ‘Onder een waarachtige hemel’ uit *Spamfighter* (2007) treedt seksualiteit bijvoorbeeld op de voorgrond, maar een erotische spanning sluimert wel in zinnen als ‘Hij dreef me in een hoek <spelletje>’ en ‘Haast ritmisch, een bewonderenswaardige toon’. In andere gevallen wordt die spanning nadrukkelijker opgeroepen door middel van meer expliciete toespelingen. De eerste afdeling (getiteld ‘preferente aandelen’) van *Aandelen en obligaties* (2002) bevat zeven gedichten waarin een zekere ‘Enricus’ wordt aangesproken, geregeld met seksueel geladen opmerkingen. De ik-figuur merkt in het eerste van die gedichten bijvoorbeeld op: ‘ik zou mij aan een bosrand aftrekken / als ik jou was’. Verderop is het volgende fragment uit een dialoog tussen de ik-figuur en Enricus opgenomen: ‘volkomen overbodig, / als het mijn kut was die daar in jouw mond verdwijnt’.

In *Eiland berg gletsjer* (2011) grijpt Vegter terug op de pornografische experimenten uit *Ongekuiste versies* (1994). Met geen mogelijkheid komt de lezer in deze bundel om de lichamelijke heen. Zonder ook maar een woord gelezen te hebben, weet die lezer dat het om een erotisch werk gaat. Pornografisch getinte tekeningen van mensen in suggestieve posities sieren de kaft en begeleiden de gedichten door de gehele bundel heen: mensen die elkaar oraal bevredigen, een opengesperde vagina, balzakken van piemels, een massa van losse opeengestapelde borsten. Ook de teksten zelf bevatten een zeer nadrukkelijke lichamelijke

dimensie die soms de erotische aspecten, maar soms ook de onbeholpenheid en eenzaamheid van lichamelijk contact benadrukt. In het gedicht 'Tramps' is er sprake van een ik-figuur die iemand aanspreekt die tussen haar dijen voelde ('onder nul vond je het tussen mijn dijen') en die ze wel kan 'pijpen van plezier'. Dat het 'onder nul' is tussen haar dijen zinspeelt op een mogelijke frigiditeit of weerzin bij de ik-figuur, terwijl 'pijpen van plezier' juist duidt op een erotische aantrekkingskracht tussen de ik- en de jij-figuur.

Het gedicht 'Persoonsverwisselingen' opent met de regel 'In mijn laatste seconde o kom ik klaar als ik sterf'. Onconventionele vormen van het minnespel schuwt Vegter niet. Zo wordt gesuggereerd dat het lyrisch ik haar geliefde, al dan niet vrijwillig, deelt met anderen: 'Ik liet je ja neuken omdat het bij een nieuwe vriendin vaardigheden heette'. De tweede afdeling van de bundel (getiteld 'Eiland berg gletsjer') bevat een gedicht waarin de ik-figuur alle omstandigheden opnoemt waaronder ze genomen wordt door een aangesproken 'jij', bijvoorbeeld: 'Ook als ik het ontzagwekkende volgens jou niet begrijp en mijn mond imiteert / het geluid van brekende steen niet precies genoeg, te fijn, verschrikt, nieuw, neuk je me'.

Gender is een ander thema dat veelvuldig terugkomt in Vegters werk, en dat nauw samenhangt met de eerder genoemde lichamelijke thematiek. Het op een na laatste gedicht dat ze schreef als Dichter des Vaderlands, 'Yourskills checklist DichtersdesVaderlands 2017-2019', bevat een lijst van eigenschappen waar je volgens Vegters functieomschrijving over moet beschikken om succesvol de rol van Dichters des Vaderlands te kunnen vervullen. Twee kort na elkaar genoemde eigenschappen op die lijst zijn: 'Je gelooft in genderkunst' en 'Je doet aan sekskunst'. Aan die twee eigenschappen voldoet Vegter in ieder geval zelf. Interessant is dat haar 'sekskunst', in de vorm van erotiek en verwijzingen naar lichamelijke, vaak in dienst lijkt te staan van haar 'geloof in genderkunst'. Vegters 'genderkunst' bestaat uit het spelen met bestaande machtsstructuren tussen man en vrouw, zonder dat ze die noodzakelijk openbreekt. Het meest nadrukkelijk komt dat naar voren in *Eiland berg gletsjer* (2011). Het hierboven genoemde, seksueel geconnoteerde gedicht 'Persoonsverwisselingen' roept beelden op van de machtspositie van de man in het patriarchaat via woorden als 'basisaap', 'stamoudste' en 'alphanmale'. Bovendien worden die woorden op één

lijn gesteld met het woord ‘immoreel’, waarmee ze zinspeelt op het failliet van dat patriarchaat. Toch kan dit gedicht niet zomaar geïnterpreteerd worden als een kritiek op een door mannen beheerste wereld, daarvoor is het te dubbelzinnig. Het gedicht draagt namelijk niet voor niets de titel ‘Persoonsverwisselingen’: er wordt van positie gewisseld, hiërarchieën worden doorbroken, maar wie er bovenaan die hiërarchie komt te staan blijft in het midden. Er wordt afgesloten met de quote ‘Nu ben ik aan de beurt’. Onduidelijk is echter wie die ‘ik’ is. Een positie lijkt te worden opgeëist, maar door wie?

Dat Vegter voorbijgaat aan schijnbaar heldere tegenstellingen als man-vrouw, onderdrukker-onderdrukte en machthebbende-machteloze, wordt het meest duidelijk in de monoloog *Om te beginnen een vrouw* (2009), die ze aanvankelijk voor theater schreef en die later in bewerkte versie terecht kwam in *Eiland berg gletsjer* (2011). Aan het woord in die monoloog is de dochter van Noach, die het Bijbelse verhaal van de zondvloed vertelt en die haar vader cynisch karakteriseert als ‘zelfgekroonde keizer’ die ‘zit op de luie kont / die hij van god heeft afgekeken’. Het gebruik van dit Bijbelverhaal staat in dienst van een kritiek op het patriarchaat, die gevoed wordt door heroïsche verhalen over iconische mannen als Noach. Maar ook hier is het onduidelijk hoe de relatie tussen het mannelijke personage (Noach) en het vrouwelijke personage (de dochter) er precies uitziet. Hoewel alles erop wijst dat de dochter haar vader van de troon zal stoten, stelt ze zichzelf toch in dienst van hem: ‘ik volg / ik aanbid’. Dat roept in herinnering wat in een eerder gedicht in de bundel ‘het verlangen naar onderwerping’ genoemd wordt. Of die vaderverering oprecht is, is echter zeer de vraag. Aan het einde van de monoloog vindt er een incestueuze seksscène plaats tussen vader en dochter, die uiteindelijk leidt tot de dood van Noach. De paradox is dat onderwerping aan de patriarch kennelijk noodzakelijk is om daadwerkelijk verzet tegen zijn machtspositie te kunnen bieden – men moet eerst de ladder beklimmen alvorens deze weg te kunnen gooien. Onderwerping is mogelijk een dienstbaar middel tegen het openbreken van bestaande hiërarchische structuren tussen man en vrouw. Maar of de patriarch met die daad van verzet daadwerkelijk van het toneel verdwenen is, dan wel of zijn invloedssfeer zich niet blijft uitstrekken, is ook aan het einde van deze scene niet zonneklaar: ‘je kunt god dood verklaren maar / daarmee is de naam nog niet verdwenen’. Typisch Vegter om inzake een dergelijke genderproblematiek

geen stelling in te nemen, en zo alle ruimte te laten voor met elkaar conflicterende interpretaties.

{Stijl} Vegter schrijft hoogst associatief. Daardoor wordt haar dichtelijk werk ook wel gekarakteriseerd als ‘springerige poëzie’. In een bespreking in het literair tijdschrift *Ons Erfdeel* stelt Hans Groenewegen over haar stijl: ‘De tekst kan verspringen van een gedachte naar een mededeling, van de ene persoon in een dialoog naar een andere niet nader bepaalde persoon, van een vervreemdend geformuleerde waarneming naar een schijnbaar ongecontroleerde of naar juist een lyrische exclamatie’. Dat springerige draagt bij aan het eerder genoemde vervreemdende effect dat in veel van Vegters teksten vervat zit. Het is moeilijk Vegters woorden vast te pinnen op een eenduidige betekenis, omdat die betekenissen niet constant zijn, maar verschuiven en heen en weer springen. Op de website van de Dichter des Vaderlands wordt ook gesproken van ‘grillige poëzie’ die ‘surrealistisch en droomachtig’, ‘verontrustend en raadselachtig’ kan zijn. Iets van dat grillige zien we wellicht in een gedicht als ‘Jagers, verzamelaars’, dat ze schreef voor Stichting Lezen.

Er zijn mensen die zeggen alles komt goed.

Ze geloven in honger, open plaatsen

in de boekenkast met namen: eekhoorn

heimwee binnenkamers kapwoud

slapeloosheid. Verzamelaars’ leesspielen.

Ze gokken op nieuwe beschavingen,

uitstel kennen ze als o-p-w-n-d-n-g,

smaak de relikwie van tastbare liefde.

Er zijn jagers die ontsnappen,

op de boekenplank verdwijnen diepte

en breedte in elkaars betekenis.

Het lievelingsboek is een enigma

zeggen de eekhoorns, niet vergeten

weten we. Er zijn regels die zeggen

dat geen lezer uit de tijd valt.

Er wordt gerefereerd aan een tijd van jagers en verzamelaars, wat in eerste instantie een stereotiep oergevoel oproept. Vervolgens worden de lezer allesbehalve herkenbare beelden aangereikt. Woorden die alluderen op de leefwijze van jagers en verzamelaars, zoals 'honger' en 'open plaatsen', worden in verband gebracht met een samenleving waarin het geschreven woord een belangrijke rol speelt, als 'de boekenkast met namen'. Waar je jagers en verzamelaars misschien eerder in verband brengt met ongerepte bosgebieden, denkt Vegter eerder aan 'kapwoud': bossen die voor menselijke doeleinden worden vernietigd. Vegter evoceert in dit gedicht dus geen veilige natuurtoestand, maar een verontrustend beeld van het effect dat de mens op zijn omgeving uitoefent. Raadselachtig is het gedicht ook; wat doen die 'eekhoorns' bijvoorbeeld in de derde en elfde regel?

{Techniek} Het raadselachtige en verontrustende in Vegters teksten wordt mede bewerkstelligd door de vormtechnische keuzes die ze maakt. Dat komt bijvoorbeeld tot uiting in de afwezigheid van een consistente grammaticale logica, het ontbreken van een heldere syntaxis in haar gedichten en haar gebruik van witregels, zoals in de volgende passage uit de reeks 'preferente aandelen' uit *Aandelen en obligaties* (2002):

ontvlamt ja ja ja ja ja

(hoe was de wind hoe de lichtval vandaag)

of ontvlambaar: weet jij soms waar jij mij

dan klikklik, gezien

(gewoonachtig)

In dit citaat is er geen duidelijk lyrisch subject dat via coherente zinnen een boodschap communiceert. Eerder bestaat de tekst uit fragmenten uit dialogen, flarden van zinnen, klanken, aaneengeschakelde losse beelden. Gestileerd en geordend weliswaar, maar zonder dat die ordenende structuur direct kenbaar gemaakt wordt.

Vegters intermediale werkwijze manifesteert zich al vanaf haar eerste, rijkelijk door Geerten (en Judith) ten Bosch geïllustreerde kinderboeken. In *Eiland berg gletsjer* (2011) zorgt ze zelf voor de illustraties. Meestal onderstrepen de beelden de woorden, en vice versa, zoals in het verhaal 'De rode schoenen' uit *Sprookjes van planeet aarde* (2006). In dat verhaal zakt 'een onbedaarlijke prins' door zijn eigen schoenen heen omdat hij 'een verpletterende vreetzak' is, omwille waarvan een tovenaars twee rode schoenen aan de prins' voeten tovert 'waar de prins van zal lusten'. De prins wil zijn schoenen opeten, maar is daar te dik voor. Uiteindelijk wordt hij 'mager van verlangen'. De illustraties tonen eerst een onbedaarlijk uitzijende, dikke prins, vervolgens een magere prins met rode schoenen aan zijn voeten. Wanneer de prins 'steeds magerder' wordt, ziet de lezer een illustratie van een bed waar een prins te zien is die zichtbaar 'op' is.

In *Eiland berg gletsjer* (2011) zetten de pornografische illustraties duidelijk de toon en sturen ze de lezing van de gedichten in de richting van een seksueel georiënteerde interpretatie. Zo wordt het gedicht 'In de winter buiten wonen' vergezeld door een tekening van een persoon die zijn/haar handen om een falusachtig object vouwt. De woorden 'jij kaarsrecht op de achterbank' worden door die tekening mogelijk sneller geassocieerd met een mannelijk geslachtsdeel in erecte toestand.

{Stijl} Vegter maakt geregeld gebruik van humoristische kwinkslagen. Het absurdistische karakter van haar eerste twee kinderboeken maakt dat er veel te

lachen valt in *De dame en de neushoorn* (1989) en *Verse bekken!* (1990). Haar derde kinderboek, *Sprookjes van de planeet aarde* (2006), wordt gepresenteerd als 'lekkere dwarse, spiksplinternieuwe sprookjes vol platen om je ogen bij uit te kijken'. Het zijn komische verhaaltjes, waarin prinsessen op jongenshoofden poepen en een kleine kikkerkoning gered wordt door kleine laarsjes. Dat laatste verhaal, 'De kleine laarsjes', is illustratief voor het absurdistische karakter van haar kinderboeken. Er wordt een personage opgevoerd met de naam 'Bakster', die 'kon bakken wat ze dacht en daarom heette ze zo'. Bij aanvang van het verhaal is ze bezig met het bakken van laarsjes, die haar zoon Vogel naar de kikkerkoning moet brengen omdat die 'in de bosvijver een kindje [heeft] gekregen en dat zal best een paar verse laarsjes kunnen gebruiken in al die nattigheid'. Die laarsjes zijn echter niet zomaar laarsjes, maar 'brave stoute laarsjes' die 'zelf wilden lopen' en daarom ontsnappen. Uiteindelijk zullen de laarsjes zich ontpoppen tot heldhaftige redders in enkele noodlottige situaties. Zinspelend op het ingesleten 'Ze leefden nog lang en gelukkig', sluit het verhaal af met 'Die avond mochten ze alles en gelukkig heel lang'.

Ook in haar gedichten schuwt ze humor niet. Het gedicht 'mijn kostbare kut viel helemaal verkeerd op het centrum' uit *Aandelen en obligaties* (2002) suggereert een situatie waarin de ik-figuur zich afvraagt wat een niet nader gedefinieerde dienst, die eventueel iets met haar 'kut' te maken heeft, precies kost. 'Drieënzestig all in / zeiden ze, ik zei een rijles is goedkoper': ten opzichte waarvan die rijles goedkoper is, wordt niet duidelijk, grappig is de vergelijking in ieder geval wel. Het eerder genoemde gedicht 'Negen' uit *Spamfighter* (2007) begint na de titel met de regels:

moest ik worden, negen werden ik en mijn vriendjes

later, allemaal vroeger, maar ik zei neger, een woord

dat wel kon, ik word negerrrrrr. [...]

Humoristisch aan deze regels is dat ze uitgesproken worden vanuit het perspectief van een kind dat de zwaarte van het betreffende woord niet beseft. Hoewel de onbeholpen naïviteit van het onschuldige kind ontwapenend werkt,

is het tegelijkertijd ook ongemakkelijk. Dat ongemak komt voort uit de ideologische lading van het betreffende woord dat duidt op hiërarchische machtsverhoudingen tussen witte en zwarte mensen.

{Traditie} Het dichterlijke werk van Vegter kan in een poëtische traditie geplaatst worden van Nederlandse dichters die erom bekend staan de grenzen en mogelijkheden van de taal op te zoeken. Zo kan haar poëzie in verband gebracht worden met de taalexperimenten van de zelfgekroonde keizer der Vijftigers, Lucebert (1924-1994). Kenmerkend voor die taalexperimenten is onder andere dat de semantische associatie tussen woorden niet noodzakelijk het structurerende principe is, waardoor logische coherentie soms ver te zoeken is. Net als Lucebert laat Vegter klankassociaties tussen woorden vaak sturend zijn, zoals de klankassociatie tussen de woorden ‘negen’ en ‘neger’ in het hierboven aangehaalde gedicht ‘Negen’. Vaak gebeurt dat ook in combinatie met een ontregelde grammatica, op de manier zoals dat in het hierboven aangehaalde ‘preferente aandelen’ gebeurt. Een ander referentiekader is de als hermetisch bekend staande poëzie van de vroege Hans Faverey (1933-1990). De hermetische gedichten van de vroege Faverey zijn een schoolvoorbeeld van autonome, in zichzelf gesloten taalbouwsels, waar de meer naar zichzelf verwijzende gedichten van Vegter mee geassocieerd kunnen worden. Daarnaast deelt ze haar ‘springerige’ stijl met de poëzie van Astrid Lampe (1955), wier speelsheid, vitaliteit en meerduidigheid gelijkenissen vertoont met Vegters werk.

In thematisch opzicht staat Vegter in een vroegromantische traditie die terug te voeren is tot de Europese literatuur van de negentiende eeuw. Een bepaalde erotische sensibiliteit zou kenmerkend zijn voor schrijvers uit die periode volgens literatuurwetenschapper Mario Praz, die daar het inmiddels klassieke boek *Romantic Agony* (1933) over schreef. Praz legt in dat boek vormen van (onderdrukte) seksualiteit en perversiteit bloot in het werk van een breed scala aan Europese, negentiende-eeuwse schrijvers. Door Praz’ aangeduide thema’s als de femme fatale en de satanische held zijn inmiddels onderdeel geworden van het Europese culturele geheugen. In Vegters werk valt vooral de schaduw- en nachtzijde van die erotische sensibiliteit op. Die is te zien in het soms perverse, morbide kader van Vegters erotiek, bijvoorbeeld in de manier waarop de dochter van Noach in *Om te beginnen een vrouw* (2009) haar vader verleidt en doodt in het minnespel.

{Literair-historische context} Vegters werk bevat een aantal kenmerken die met postmodernistische literatuur in verband gebracht kunnen worden. Allereerst rekt ze voortdurend de grenzen tussen genres op. Flarden poëzie doordringen haar kinderboeken en ander prozaïsch werk, haar dichtbundels bevatten vlagen proza en ze verweeft tekstuele met visuele kunst in haar illustraties. Daarnaast overschrijdt ze regelmatig stilistische registers: een lichte, humoristische stijl wisselt ze af met een zware, zwart-romantische stijl. Een ander postmodernistisch kenmerk waar haar teksten aan voldoen, is dat ze vaak moeilijk te begrijpen zijn op logisch-inhoudelijke gronden en daarmee lastig in een coherente, sluitende interpretatie onder te brengen zijn. Een derde kenmerk van postmodernistische poëzie dat van toepassing is op Vegters werk is de afwezigheid van een stabiel lyrisch ik dat een heldere boodschap aan de lezer communiceert.

{Kritiek} Op basis van de reeks prijzen die Vegter voor haar werk mocht ontvangen (Libris Woutertje Pieterse-Prijs, Anna Blaman-prijs, Awater-poëzieprijs, VSB-poëzieprijs, Taalunie Toneelschrijfprijs) kan gesteld worden dat ze een erkende en geprezen aanwezigheid is in het Nederlandse literaire veld. Die waardering geldt zowel voor haar kinderboeken als voor haar poëzie en toneelteksten. Naast de toekenning van die prijzen is haar werk over het algemeen welwillend ontvangen in de pers. Het eigenzinnige karakter van Vegters teksten wordt van begin af aan positief opgemerkt. In een recensie van haar poëtisch debuut *Het veerde* (1991) heeft Guus Middag in *NRC Handelsblad* oog voor de ‘verwondering en vervreemding’ die haar debuut ademt. Ook de ‘springerige overgangen’ en de ‘rare taal’ worden opgemerkt. Dat ‘springerige’ zal later in tal van andere recensies herhaald worden om haar werk te karakteriseren, onder andere door Tom van Deel in zijn bespreking van *Aandelen en obligaties* (2002) in *Trouw* en door Ilja Leonard Pfeijffer in zijn bespreking van diezelfde bundel in *NRC Handelsblad*.

Hoewel de meeste critici Vegter goedgeunstig zijn, is er geen volledige eensgezindheid. Een kleine kanttekening plaatst Guus Middag bijvoorbeeld bij de ‘grilligheid’ van haar debuutbundel:

Grilligheid is Vegters grootste charme en, zoals wel vaker bij grillige dichters,

ook meteen haar grootste zwakte. Haar gedichten hangen met hun vele losse zinnnetjes tegen het scenario aan; en als de sprongen tussen die zinnnetjes te groot worden, valt er van het scenario niet veel meer te maken.

Het onberekenbare van Vegter is precies wat haar teksten spannend en aantrekkelijk maakt, maar haar debuutbundel hangt soms inderdaad met ‘losse zinnnetjes’ aan elkaar. Voor de lezer die naar helderheid op zoek is, kan dat voor frustratie zorgen. De lezer die daarentegen openstaat voor grote sprongen tussen ‘losse zinnnetjes’ zal dat vermoedelijk weer wel op prijs stellen.

Pfeijffer is zo’n lezer die daar wel warm voor loopt. In zijn bespreking van Vegters tweede bundel roemt hij juist de ‘gedachten, standpunten, herinneringen en flarden gesprek die over elkaar heen buitelen’. Hij karakteriseert de bundel als ‘flodderpoëzie die nergens op lijkt’, waar hij een positief waardeoordeel aan verbindt. Dat Vegter een uniek schrijver is, beaamt ook Ton Schouten in zijn recensie van *Spamfighter* (2007) in *Trouw*: ‘Het werk van Anne Vegter heeft niet zomaar iets eigenaardigs, het is totaal anders dan alles wat ik ken’. Vegter weet misschien juist door haar ‘grilligheid’ steeds te ontsnappen aan verwachtingen en conventies. Daardoor blijft haar werk spanning oproepen en verontrusten, zoals ook in Piet Gerbrandy in zijn bespreking van *Eiland berg gletsjer* (2011) in *De Groene Amsterdammer* onderschrijft. Gerbrandy stelt daarin dat hij ‘hap[t] naar adem’ bij het lezen van Vegter, zodanig dat het hem ‘de adem af[snijdt]’.

3. Primaire bibliografie

- Anne Vegter, *De dame en de neushoorn*. Amsterdam 1989, Querido, J.
 - *Verse bekken! of Hoe Heel Kort zich in een kip vergiste, uit het wc-raam hing, het op een sluipen zette en andere avonturen van de rat*. Amsterdam 1990, Querido, J.
 - *Het veerde*. Amsterdam 1991, Querido, GB.
 - *Ongekuiste versies*. Amsterdam 1994, Querido, VB.
 - *Het recht op fatsoen*. Brussel 1996, Toneelteksten Koninklijke Vlaamse Schouwburg, T.
 - *Harries hoofdingang*. Amsterdam 1999, Querido, N.
- Anne Vegter e.a., *Lees je beter!* Amsterdam 2001, Leopold, BL.
- Anne Vegter, *Aandelen en obligaties*. Amsterdam 2002, Querido, GB.

- *Sprookjes van de planeet aarde*. Amsterdam 2006, Querido, J.
- *Spanfighter*. Amsterdam 2007, Querido, GB.
- Anne Vegter e.a., *Struisvogels op de Coolsingel*. Rotterdam 2009, Douane, T.
- Anne Vegter, *Om te beginnen een vrouw*. Amsterdam 2009, Februari Boekhandels, T.
 - *Eiland berg gletsjer*. Amsterdam 2011, Querido, GB.
 - *Framing Sculpture*. Rotterdam 2014, Museum Boijmans van Beuningen, G.
 - *Je bent mijn liefste woord*. Amsterdam 2014, Querido, BL.
 - *Jagers, verzamelaars*. Amsterdam 2015, Stichting Lezen, G.
 - *Wat helpt is een wonder*. Amsterdam 2017, Querido, GB.
- Anne Vegter en Ghayath Almadhoun, *Ik hier jij daar*. Amsterdam 2017, Jurgen Maas, GB.
- Anne Vegter, *Big data*. Amsterdam 2020, Querido, GB.

4. Secundaire bibliografie

- Herman Verschuren, Van Proper tot Heel Kort. Gesprek met Geerten ten Bosch en Anne Vegter. In: *Leesgoed*, jrg. 17, nr. 135, juni 1990, pp. 121-122. (interview)
- Guus Middag, Het begon in een groentewinkel. Grillige gedichten van Anne Vegter. In: *NRC Handelsblad*, 20-12-1991. (over *Het veerde*)
- Matee ten Wolde, Anne Vegter. In: Jan van Coillie, Wilma van der Pennen, Jos Staal, Herman Tromp (red.), *Lexicon van de jeugdliteratuur (1982-2014)*, Alphen aan den Rijn 1993.
- Mieke van Tankeren, Anne Vegter. Damesporno en kinderroëzie. In: *VB Mag*, jrg 9, nr. 4, april 1994, pp. 64-67.
- Hans Willemse, De vele verhalen van Anne Vegter. In: *Streven*, jrg. 62, nr. 5, mei 1995, pp. 451-453. (over *De dame en de neushoorn, Verse bekken, Het veerde, Ongekuiste versies*)
- Arjan Peters, Harrie wil een dochtertje tegen de kou. In: *de Volkskrant*, 4-6-1999. (over *Harries hoofdingang*)
- Dirk De Geest, [Recensie]. In: *Leesidee Antwerpen*, jrg. 5, nr. 9, november 1999, p. 697. (over *Harries hoofdingang*)
- Tom van Deel, Mijn parkiet slaat aan. In: *Trouw*, 22-6-2002. (over *Aandelen en obligaties*)
- Ilja Leonard Pfeijffer, Geflodder zoals in het hoofd. In: *NRC Handelsblad*, 28-6-2002. (over *Aandelen en obligaties*)
- Hans Groenewegen, De particuliere tijdingen van Anne Vegter. In: *Ons Erfdeel*, jrg. 45, nr. 1, 2002, pp. 760-761. (over *Aandelen en Obligaties*)

- Hans Mirck, De lezer moet niet, nooit, krijgen wat hij wil. Over de invloed van de receptie. In: *Parmentier*, jrg. 12, nr. 2, 2003, pp. 35-39.
- Marc Kregting, Dat viel verkeerd op het centrum. In: *Bzzlletin*, jrg. 31, nr. 279, januari 2003, pp. 12-24. (over *Aandelen en obligaties*)
- Daniël Rovers, Ik zou mij aan een bosrand aftrekken als ik jou was. In: *Bunzing*, Nijmegen 2005, pp. 119-123. (over *Aandelen en obligaties*)
- Marjoleine de Vos, Anne Vegter. Ik vind de normale uitdrukkingwijze vaak hopeloos aangedikt. In: *Dichtersgesprekken. Over het maken en lezen van poëzie*, Amsterdam 2005, pp. 246-250. (interview)
- Nico de Boer, 'Misschien besta ik wel helemaal niet'. Anne Vegter over 'Spamfighter', 'De dochter van Noach' en gedachten die je kunt denken. In: *Awater*, jrg. 6, nr. 3, najaar 2007, pp. 4-7. (interview)
- Rob Schouten, [Recensie]. In: *Trouw*, 26-1-2008. (over *Aandelen en obligaties*)
- Carl De Strycker, Anne Vegter; In: *Vlaanderen*, jrg. 57, nr. 320, april 2008, p. 149. (over *Spamfighter*)
- Henk van der Waal en Erik Lindner, *Gesprekken en essays over de kunst van het dichten*. Amsterdam/Antwerpen 2009. (interview met Anne Vegter)
- Piet Gerbrandy, Erotisch slagveld. In: *De Groene Amsterdammer*, 13-4-2011. (over *Eiland, berg, gletsjer*)
- Jeroen Dera, Schotels in de lucht houden. In: *deReactor*, 2-8-2011. (over *Eiland, berg, gletsjer*)
- Dirk De Geest, [Recensie] In: *De Leeswolf*, jrg. 17, nr. 3, april 2011, p. 191. (over *Eiland, berg, gletsjer*)
- Hans Demeyer, Een blik vol verwondering. De schrijfkunst van Anne Vegter. In: *Vlaanderen*, jrg. 60, nr. 336, juni 2011, pp. 183-185.
- Erik Lindner, Tegenstribbelende insecten. de poëzie van Anne Vegter. In: *Ons Erfdeel*, jrg. 57, nr. 2, mei 2014, pp. 36-43.
- Michiel Leen, 'Dit is een opdracht, maar een eervolle opdracht'. Dubbelinterview met Anne Vegter en Charles Ducal, Nederlandse en Belgische Dichters des Vaderlands. In: *Dossier poëzie. Van debutant tot dichter des vaderlands*. Speciaal nummer van *Verzin*, jrg. 9, nr. 3, juli-september 2014, pp. 16-21. (interview)
- Karen van Hove, [Bespreking]. In: *Lexicon van literaire werken*, nr. 107, november 2016, pp. 61-71. (over *Ongekuiste versies*)
- Piet Gerbrandy, Met heldere navigatie. Over de bundels van de Nederlandse en Belgische Dichters des Vaderlands. In: *Ons Erfdeel*, jrg. 60, nr. 3, augustus 2017, pp. 122-124.
- Roel Smeets, Gevingerde standpunten. In: Jeroen Dera en Carl De Strycker (red.), *Bundels van het nieuwe millennium. Nederlandse en Vlaamse poëzie in de 21e eeuw*, Nijmegen/Gent 2017, pp. 171-179. (over *Eiland, berg, gletsjer*)

15. CHRISTIAAN WEIJTS

door Marc van Zoggel

1. Biografie

Christiaan Johannes Weijts werd op 4 mei 1976 geboren te Leiden. Hij groeide op in een kunstzinnig milieu. Zijn vader Leon Weijts, in Leiden werkzaam op het Christiaan Huygens Laboratorium, speelde contrabas; grootvader Bernard Weijts was violist en dirigent, en diens broer en Christiaans oudoom Louis was kunstschilder in Bergen op Zoom, het West-Brabantse stadje waar de familie-wortels van Weijts liggen. Na zijn middelbareschooltijd op het Stedelijk Gymnasium studeerde hij van 1994 tot 1999 aan de Leidse universiteit Nederlands en Literatuurwetenschap. Hierna verdiende hij enige tijd zijn brood als tekstschrijver voor enkele huis-aan-huisbladen in Leiden en omstreken. Tussen 1999 en 2007 was hij redacteur van het universitair weekblad *Mare*. Columns die hij op de achterpagina van deze krant publiceerde werden in 2003 gebundeld onder de titel *Sluitingstijd*. In 2006 maakte hij zijn literaire debuut met de roman *Art. 285b*, die met de Anton Wachterprijs werd bekroond. Bovendien kreeg hij in 2008 het Gouden Ezelsoor voor het bestverkochte debuut. Voor

zijn tweede roman *Via Cappello 23* werd aan Weijts de Gerard Walschapprijs toegekend; voor zijn derde roman *Euforie* ontving hij de BNG Nieuwe Literatuurprijs. Hij schrijft columns en recensies voor *nrc.next*, *NRC Handelsblad* en *De Groene Amsterdammer* en levert geregeld bijdragen aan *literatuurmuseum.nl*. Weijts woont met vrouw, zoon en dochter in Den Haag.

2. Kritische beschouwing

{Traditie} Zijn debuut *Art. 285b* (2006) bezorgde Christiaan Weijts meteen de status van *jeune premier* van de Nederlandse letteren. De roman werd genomineerd voor de AKO-literatuurprijs, wat voor een debuut vrij zeldzaam is, en Pieter Steinz bombardeerde de schrijver op Radio 1 tot ‘de natuurlijke opvolger van Mulisch’. De vergelijking met Mulisch werd ook bij het volgende werk gemaakt, bijvoorbeeld door Elsbeth Ety, die Weijts’ tweede roman *Via Cappello 23* (2008) vanwege de verhouding tussen mythe en werkelijkheid die erin gethematiseerd wordt als een ‘Mulischiaanse roman’ typeerde. Weijts zelf heeft bovendien zijn literaire verwantschap met Mulisch niet onder stoelen of banken gestoken. In een interview met *Humo* koos hij Mulisch als zijn voorkeurskandidaat voor de Nobelprijs en in een necrologie van de in 2010 overleden auteur noemt hij hem ‘een monument’ en ‘een referentiepunt’ voor zijn eigen schrijverschap.

{Thematiek} Met Mulisch heeft Weijts gemeen dat zijn werk getuigt van een grote ideeënrijkdom. Weliswaar schrijft Weijts plotgestuurde romans, maar het verhaal is steevast verpakt in een substantiële laag cultuur- en tijdskritiek. In een interview met *NRC Handelsblad* bij de verschijning van zijn derde roman *Euforie* (2012) zei hij hierover: ‘Ik houd van boeken die meer doen dan een verhaal vertellen, en die ook een tijdsbeeld geven.’ Die ambitie uit zich in een observerende verteltrant: actuele verschijnselen worden nauwgezet geanalyseerd en van duiding voorzien, zowel via de plotverwikkelingen als in meer beschouwende terzijdes. Weijts kan dan ook een essayistische romancier worden genoemd. Zijn romans zijn te lezen als erudiete commentaren op fenomenen en tendensen in de buitenliteraire werkelijkheid zoals terrorisme, activisme, commercialisering en globalisering. Daarbij worden de typische gedragssei-

genaardigheden van hedendaagse individuen met de blik van een socioloog beschreven.

{Visie op de wereld} Weijts is sterk gepreoccupeerd met de manier waarop techniek en technologie de menselijke omgangsvormen en de samenleving verregaand beïnvloeden. De nadruk ligt daarbij op de overheersende rol van moderne communicatiemiddelen. *Art. 285b* gaat over de liefde van pianist Sebastiaan Steijn voor het peepshowmeisje Victoria. Wanneer zijn avances niet het gewenste effect hebben, bestookt hij haar met e-mails en sms-berichten, wat tot een aanklacht wegens stalking leidt. De titel van de roman verwijst naar het betreffende artikel uit het Wetboek van Strafrecht. Andere kwesties van het digitale tijdperk keren in ieder werk terug. Voorbeelden zijn de verschraving van intermenselijk contact onder invloed van geavanceerde communicatietechniek, de kwetsbaarheid van privacy en de alomtegenwoordige beschikbaarheid van informatie en beeldmateriaal. Het meest prangend komt dit naar voren in *Via Cappello 23*. Hoofdpersoon van deze roman is kunsthistoricus Arthur Citroen, die een proefschrift schrijft waarin hij de omgang van Renaissanceschilders met hun naaktmodellen vergelijkt met eenentwintigste-eeuwse amateurporno op het internet. Wanneer een seksfilmpje dat hij met zijn studente Fay heeft gemaakt, uitlekt via de website ‘SteenGeil’ – een doorzichtige verwijzing naar GeenStijl –, leidt dit tot hun Romeo-en-Julia-achtige ondergang.

{Kritiek} *Art. 285b* werd enthousiast onthaald door de critici, met als *pièce de resistance* een jubelende bespreking van Geerten Meijnsing, die de roman kenschetste als ‘een groots, geestig en diepzinnig werk dat onmiddellijk bekroond zou moeten worden’ en zelfs ‘een geest-, nee, zielsverwantschap’ met de jonge auteur ervoer. Dirk Leyman sprak van ‘een taalfeest’ en Max Pam kende zijn persoonlijke eindejaarsprijs voor het beste boek van 2006 toe aan *Art. 285b*. Ook *Via Cappello 23* ontving positieve kritieken – Etty vond bijvoorbeeld dat Weijts in zijn tweede roman ‘de cultuurschok waarin wij ons bevinden nog veront-rustender beschrijft’ – en de roman werd genomineerd voor de Gouden Uil en de AKO Literatuurprijs.

{Ontwikkeling} *Via Cappello 23* werd min of meer als een vervolg op *Art. 285b* gelezen, niet in de laatste plaats vanwege de soortgelijke, lastig te onthouden

titels. In *De Morgen* merkte Weijts hierover op: 'Ik vind het plezierig dat men merkt dat ik een oeuvrebouwer ben. Je kunt mijn boeken niet zomaar los van elkaar zien.' Ook zijn columns voor *Mare* kunnen moeiteloos als een onderdeel van dit vroege oeuvre worden beschouwd. In 2003 was in kleine oplage een bundeling van de columns uit de periode september 2000-december 2002 verschenen onder de titel *Sluitingstijd*. In deze miniatuurtjes is Weijts geen scherpe opiniemaker maar eerder een minzame observator van mensen en modes. De *Mare*-column fungeerde voor Weijts dan ook veeleer als een proeftuin voor zijn latere literaire werk. Het over zes columns uitgesmeerde verhaal 'Het Suikermeisje' kan bijvoorbeeld als een voorstudie van *Art. 285b* worden gelezen. Hierin zijn de vaste Weijts-thema's al te vinden: de invloed van e-mail en de mobiele telefoon; de rituele dans van aantrekking en afstoting tussen de seksen; typologieën van allerlei verschijnselen.

De novelle *De etaleur* (2009) luidt een langzame verandering in Weijts' schrijven in. Anders dan in de twee romans heeft de intrige niet meer de overhand op de beschouwing. Hoofdpersoon van deze novelle is Victor Zuid. Hij wordt door een grootwarenhuis ingehuurd om de etalages in te richten. Omdat hij net door zijn vriendin Hella op straat is gezet, neemt hij zijn intrek in dit walhalla van het consumentisme. Als het warenhuis vanwege misstanden wordt beklad door actiegroep Paint It Green, blijkt zijn eerste liefde Vita een van de daders. Zij biecht hem op dat ze samen een kind hebben. Intussen blijkt zijn opdrachtgever Alex met Hella te gaan. De alwetende verteller, die zich aan de lezer presenteert als 'het onderliggende idee achter de camera's op straathoeken, of de gebeeldhouwde Maria's die aan die camera's vooraf gingen', filosofeert naar aanleiding van dit aardse gewoel omstandig over noodzaak en lot, coincidentie en willekeur. De verteller stelt bijvoorbeeld dat Victor 'deel uitmaakt van de mensengemeenschap en in die hoedanigheid niet kan ontsnappen aan zijn natuur, aan de toevallige tijd waarin hij leeft, de toevallige constellatie van menselijke relaties.'

Deze nadruk op de gedetermineerdheid van het bestaan wordt verder uitgewerkt in de lijvige roman *Euforie* (2012), een overvol boek vol lange uitweidingen en met een trager tempo dan de vroege romans. Die vorm heeft nadrukkelijk ook een inhoudelijke pendant. De protagonist, 'starchitect' Johannes

Vermeer, komt gaandeweg tot het besef dat er buiten zijn jachtige, grootstedese wereldje ook een ander leven bestaat: het modale bestaan en de schoonheid van de natuur in *De Rest van Nederland*. Zijn taak als architect, beseft hij, is ‘de juiste balans tussen de twee perspectieven’ te vinden. Bij uitbreiding kan dit ook als een poëticaal voornemen worden gelezen: als schrijver wil Weijts ‘grote’ gedachten over nationale en globale kwesties combineren met aandacht voor de ‘kleine’ en persoonlijke beslommeringen van gewone mensen.

{Thematiek} Vermeer doet met zijn bureau mee aan een prijsvraag voor de herinrichting van een door een terroristische aanslag verwoest gebied in Den Haag. Zelf heeft hij geholpen met het vervoer van de gewonden naar het ziekenhuis en daarbij oud-klasgenote Isa Verstuijven herkend. Om dit alles te verwerken zet hij zijn herinneringen aan zijn Leidse gymnasiumtijd in de jaren negentig op papier, met bijzondere aandacht voor zijn onstuimige verliefdheid op Isa destijds. Het tijdsbeeld van de decadente *nineties* dat hieruit oprijst, contrasteert met het grimmige post-9/11-tijdperk uit het vertelhelden. Als de eerste generatie die na de Koude Oorlog groot werd, groeiden Vermeer en zijn klasgenoten op met een ‘vanzelfsprekend superioriteitsbesef’: oorlog was iets van vroeger of van ver weg. Zij zijn nooit echt volwassen geworden, nooit daadwerkelijk betrokken geraakt bij de maatschappelijke problematiek van het hier en nu. In een interview met Maria Vlaar en Mark Cloostermans verklaarde Weijts de titel van de roman als ‘een misplaatst gevoel van geluk’ die deze generatie uitstraalt. *Euforie* zit boordevol cultuurkritiek. De roman kraakt kritische noten over de immorele wisselwerking tussen hijgerige televisieprogramma’s en het politieke circus, de ideologische verdwazing van krakers en anarchisten, en de afstompende en ondermijnende invloed van connectiviteit en *social media*.

{Visie op de wereld} In een interview met *de Volkskrant* vatte Weijts zijn visie op het laatstgenoemde thema kernachtig samen: ‘Technologie beperkt onze fantasie’. In de korte, thrillerachtige roman *De linkshandigen* (2014) wordt hierop voortgeborduurd. Op een abstracter niveau handelt dit werk over ‘de opheffing van het individu’. Hierdoor staat deze roman weer in de traditie van Mulisch, die ervan overtuigd was dat de techniek op een gegeven moment de mens zou vervangen. In *De linkshandigen* keert dit idee als volgt terug: ‘De techniek verving eerst onze spierkracht, onze zintuigen, onze snelheid. Met techniek

bouwden we een uitwendige versie van ons lichaam, sterker, sneller, opmerkzamer. Nu vervangt technologie onze geest. [...] Een voor een besteden we onze verworvenheden uit aan externe machines, tot die uitgegroeid zijn tot een gigantisch parasitair wezen dat het voortaan zonder ons kan stellen’.

{Ontwikkeling} In *De linkshandigen* wordt de cartoonist Simon ‘Zink’ Sinkelberg het slachtoffer van de grijpgrage tentakels van telecomgigant S&M wanneer hij in een tekening de privacyschending van het bedrijf aan de kaak stelt. Zijn hoofdredacteur wil de cartoon niet plaatsen. Onderweg naar de concurrerende krant om het daar te proberen, pikt Simon een mysterieuze liftster met een cellokoffer op en rijdt met deze Katharina naar België en Frankrijk. Gaandeweg wordt duidelijk dat Simons verleden door een familiedrama en een onopgehelderde moord veel steviger is verknoopt met S&M dan in eerste instantie het geval leek. Daarmee boet de tijdskritiek wel enigszins aan kracht in, want S&M is nu niet meer een typisch voorbeeld van de multinational die roekeloos met privégegevens van zijn klanten omgaat, maar veeleer een bedrijf dat het om particuliere redenen op het individu Simon Sinkelberg voorzien heeft. Via zijn hoofdpersoon ontvouwt Weijs niettemin opnieuw houtsnijdende gedachten over urgente thema’s als uitingsvrijheid, religiekritiek en journalistieke verantwoordelijkheid. ‘Je kunt een religie beledigen’, zegt zijn hoofdredacteur, ‘[m]aar je kunt niet zomaar in het wilde weg multinationals gaan aanvallen’. Wrang genoeg verscheen de roman enkele maanden vóór de aanslag op de redactie van *Charlie Hebdo*.

Aan deze gruwelijke gebeurtenis wordt gerefereerd in de volgende roman, *Het valse seizoen* (2016). De straatmuzikante Nadège wordt wereldberoemd door haar vioolspel op een publieke herdenkingsbijeenkomst na de aanslag. Nadège is een van de drie hoofdpersonen van deze roman, samen met de ploeterende violist Camiel en de voormalige cellist en componist Pablo, de vroegere leermeester van Camiel en thans zwarte taxichauffeur. Zij schrijven elkaar brieven waarin ze onder meer ingaan op de vraag wat de muziekkunst met al haar subtiliteiten nog vermag in een hysterische wereld die alleen nog rechtlijnige antwoorden wil, en op wat nog authentiek en echt is in een samenleving waarin de grens tussen kunst en kitsch en tussen origineel en replica is vervaagd. De drie hoofdpersonen komen in het laatste deel van de roman bij elkaar op de

Titanic 2, een kopie van het rampschip dat als cruiseschip langs de kusten van een degenererend Europa vaart. Ze vertolken er de rol van het scheepsorkest dat door bleef spelen terwijl het schip zonk.

{Thematiek} Weijts plaatst de elementen uit de actualiteit vaak tegen de achtergrond van meer ‘klassieke’ thema’s als kunst en esthetiek, en liefde en erotiek. In elk van de genoemde romans wordt één kunstvorm er in het bijzonder uitgelicht: in *Art. 285b* en *Het valse seizoen* de klassieke muziek, in *Via Cappello 23* de schilderkunst, in *De etaleur* het balletdansen, in *Euforie* de architectuur en in *De linkshandigen* het cartoontekenen. De auteur heeft er daarbij aardigheid in om fantasierijke en creatieve theorieën rond deze kunstvormen aan zijn personages uit te besteden. Zo meent Sebastiaan uit *Art. 285b* ontdekt te hebben dat handaanduidingen in autografen van Domenico Scarlatti in werkelijkheid geheime liefdesverklaringen waren voor de Portugese prinses Maria Barbara. Arthurs hypothese in *Via Cappello 23* komt erop neer dat de doorbraak van onbeholpen en daardoor authentieke amateurporno ten koste van perfectie suggererende studioporno een qua kijken en afbeelden vergelijkbaar omslagpunt vertegenwoordigt als Titiaans *Venus van Urbino* (1538) in de schilderkunst van de Renaissance. En in *De linkshandigen* wordt linkshandigheid gekoppeld aan creativiteit en rebellie, waarbij een heel cultuurhistorisch exposé over beroemde linkshandigen de revue passeert.

{Techniek} Klassieke muziek komt behalve in de thematiek ook in de vertelstructuur van Weijts’ romans tot uitdrukking, het meest uitgesproken in *Het valse seizoen*. Deze roman is qua opbouw gemodelleerd naar de vier delen van Janáček’s strijkkwartet *Intieme brieven* (1928) en wordt meerstemmig verteld door de drie personages Camiel, Nadège en Pablo, die worden onderscheiden door respectievelijk een g-sleutel, een c-sleutel en een f-sleutel.

Voor de auteur vertoont schrijven overeenkomsten met componeren: ‘Schrijven en musiceren zijn voor mij nauw verwant en ik probeer altijd te schrijven als werkte ik aan een muziekstuk, met bepaalde ritmes, registers en klanken’. Elders heeft Weijts het schrijven van een roman vergeleken met het precisiewerk van de automonteur: ‘Een druppeltje olie op deze overgang. Een scheutje koelvloeistof in die seksscène’. Deze technische benadering (‘de open laptop

als opgeklapte motorkap’, aldus Weijts) komt echter pas aan bod nadat eerst een fase is doorlopen van schrijven in het wilde weg, zonder vooropgezet plan. ‘Daarna ontdek je pas dat er zoiets bestaat als perspectief, vrije indirecte rede, dialoog, vooruitwijzing, flashback. Zolang het verhaal domweg start en rijdt, bekommer je je niet om het bestaan van al die narratieve mechanica’.

{Kunstopvatting} Aan theorie en praktijk van het schrijverschap heeft Weijts menige column en essay gewijd, waarvan er een aantal zijn gebundeld in *Achternamiddagen* (2014). Dit non-fictieboek bevat onder meer een driedelig ‘Zelfportret in alfabet’, verdeeld over de categorieën ‘beeld’, ‘klank’ en ‘taal’. Hierin doet Weijts aan de hand van persoonlijke herinneringen en voorkeuren zijn poëtica uit de doeken. In zijn visie is de ‘opgave’ van de kunstenaar: ‘Niet laten zien wat we al zagen en wisten, maar wat we nog niet zagen maar wel hadden kunnen zien omdat het zich pal voor onze neus bevond’. Literatuur is niet de registratie maar de opvoering van een realiteit: ‘Romans vertellen nergens over; binnen het vertellen zelf ontstaan de gebeurtenissen’. Anders geformuleerd: ‘Literatuur wijst naar wat er nog niet was voordat zij ernaar verwees’. Dit literaire zelfbewustzijn manifesteert zich ook in de houding die een kunstenaar volgens Weijts – wederom in navolging van Mulisch – ten opzichte van zijn stiel dient aan te nemen: beter ‘oprechte arrogantie’ dan ‘hypocriete nederigheid’: ‘Valse bescheidenheid ontsiert de mens’.

{Literair-historische context} Weijts heeft voorts met Mulisch gemeen dat hij als schrijver binnen zijn generatie grotendeels een einzelgänger is, hoewel hij in zijn Leidse jaren deel uitmaakte van een generatie jonge auteurs die elkaar in studentencafés trof en die naar verluidt de ‘Leidse schrijversmaffia’ werd genoemd, met naast Weijts ook schrijvers als Arjan van Veelen, Thomas Blondeau en Gerardo Soto y Koelemeijer, en met Ilja Leonard Pfeijffer als doyen. Als eenheid of groep hebben zij zich evenwel nooit gemanifesteerd. Zijn verhuizing naar Den Haag verklaarde Weijts in *HP/De Tijd* als een manier om buiten de sociale drukte van het literaire centrum te kunnen vertoeven en ‘onzichtbaar’ door te kunnen werken: ‘In Leiden kende iedereen me, en in Amsterdam word je van de ene boekpresentatie naar de andere gesleept. Ik ben makkelijk te verleiden, omdat een schrijver toch altijd hoopt op die ene ervaring die iets voor zijn werk zal betekenen’.

{Kunstopvatting} In ‘Verschoppelingen’, een gedurfde bijdrage over het manifest 2083: *A European Declaration of Independence* van de Noorse massamoordenaar Anders Breivik, vertelt Weijts over het ongemak dat hij ervoer toen het zo goed geschreven bleek, bijna als literatuur. Hij signaleert ook een zekere verwantschap tussen de schrijver en de terrorist: ‘Zowel een terreuraanslag als een kunstwerk is een eenzijdige boodschap aan de wereld, na jaren van voorbereiding tot stand gekomen, in één keer gelanceerd’. Dit brengt hem ertoe nauwkeuriger te definiëren waarin de schrijver zich onderscheidt van de terrorist. Iemand als Breivik beschrijft geen dilemma’s maar poneert juist een ‘particulier, radicaal en eenduidig moreel systeem’. De literator doet dit ook wel, maar besteedt een dergelijke onverzoenlijke houding in de regel uit aan zijn personages, aan ‘ficties, literaire constructies die lezers juist uitnodigen om ze te toetsen aan hun eigen wereldbeeld, waarmee ze indirect alsnog een dilemma uitbeelden’. Een schrijver is in de visie van Weijts dus iemand die maatschappelijke kwesties agendeert zonder de antwoorden daarbij op een presentatiebladje aan te bieden. Hij offert zijn personages op om de lezer aan het denken te zetten.

Ironie is bij dit alles onmisbaar. Al in een van zijn *Mare*-columns had Weijts de klassieke definitie van ironie, waarbij de geïntendeerde betekenis van een uitspraak tegenovergesteld is aan de letterlijke betekenis, verworpen ten koste van de reviaanse variant, waarbij het gezegde tegelijkertijd gemeend en niet-gemeend is. In een gesprek met P.F. Thomése, Connie Palmén en Theodor Holman voor *Vrij Nederland* verbindt Weijts die vorm van ironie ook aan zijn engagement: ‘Je kunt beargumenteren dat juist de ironische manier van schrijven geëngageerd is, meer betrokken op de maatschappelijke werkelijkheid. Door ironie breng je de complexiteit aan de oppervlakte’. Hiermee voorkomt de geëngageerde schrijver dat hij op een pamflettistische manier gedwongen wordt een eenduidige waarheid te poneren. Ironie is ‘het openbreken [...] van verschillende visies om die naast elkaar te laten bestaan’.

{Stijl} In de column ‘Taalanoxia’, opgenomen in *Achternamiddagen*, haalt Weijts de spreekwoordelijke stilistische zuinigheid van het typisch Nederlandse proza over de hekel: ‘O, hoe háát ik de soberheidsdoctrine van ons verkalde vlakland, waar geknepen billen elk ritme uitbannen en iedere gedachte

gesmoord wordt in de anorexia van flinterdun geschilde zinnnetjes'. Zijn eigen proza kenmerkt zich evenwel door zorgvuldige, heldere formuleringen zonder al te veel franje. Hij beschikt weliswaar over een rijk vocabulaire en maakt gebruik van lange, ritmische volzinnen, maar het taalgebruik is nergens echt complex of duister. Ook hier zijn cadans en melodie van de muziek leidend: 'De kunst is om in de taal, in toon, stijl en ritme te laten doorklinken wat in de muziek gebeurt, zonder metaforen te gebruiken als "klaterende waterval"'. Pas in *Het valse seizoen* verlegt hij zijn grenzen op dit gebied enigszins, met name in het hermetisch-poëtische taalgebruik van Nadège: 'Leen mij, vergeten, versleten, vergeelde taal nog eenmaal je adem, je syllaben en leer mij te zijn'. In *De etaleur*, dat geschreven werd ter gelegenheid van het 50-jarig bestaan van het Nederlands Dans Theater, heeft Weijts naar eigen zeggen getracht de 'souplesse en lenigheid' van dans te imiteren in taal. In een achterin de novelle opgenomen interview door Moniek de Zeeuw met Weijts en de choreografen Sol León en Paul Lightfoot noemt hij enkele stijlmiddelen die hem daarbij van pas kwamen: ritme, alliteraties, tempowisselingen en licht/donker-effecten in de typografie.

Weijts heeft ook een scherp oor voor de variëteit aan taalregisters in de samenleving, die hij op overtuigende wijze in zijn romans integreert. In *Art. 285b* worden ambtelijk en juridisch jargon en sms-taal toegepast, *Via Cappello 23* geeft levendige voorbeelden van corpsballengebral en bevat geslaagde imitatie van GeenStijl-topics met hun taalcreativiteit. De onbezorgd-onbezonnen conversatie van jongeren in de jaren '90 is treffend neergezet in *Euforie* en de drie briefschrijvers in *Het valse seizoen* hebben ieder hun eigen toon: Nadège is als gezegd poëtisch en creatief, Camiel cerebraal en wijldloppig, en Pablo is ruw en direct.

{Thematiek} Naast de maatschappijkritiek en de aandacht voor kunst, in het bijzonder de klassieke muziek, is een derde definiërend element in het oeuvre van Weijts de centrale rol die een promiscue *femme fatale* inneemt in de vertelling. In elke roman zet zo'n jongedame-van-nu de zaak op stelten: ze zijn zelfverzekerd en extravert, hebben een groot sociaal netwerk, maar ook een duistere kant. Victoria in *Art. 285b*, Felicia ('Fay') in *Via Cappello 23*, Isa in *Euforie*, Nadège in *Het valse seizoen* en in mindere mate ook Vita in *De etaleur* zijn

verschijningsvormen van hetzelfde archetype: bloedmooie borderliners in de traditie van de *belles dames sans merci* uit de Romantiek. De frivole levensstijl van deze behaagzieke en dierlijke jonge vrouwen contrasteert met de veel contemplatiever ingestelde mannelijke protagonisten, die zich schroeien aan de allesverzengende aanwezigheid van hun tegenspeelsters. Alleen de troost van de muziek biedt dan nog uitkomst. ‘Zijn romans gaan over muziek en meisjes, steeds opnieuw’, heeft Rob Schouten dan ook terecht opgemerkt in zijn bespreking van *Het valse seizoen*.

{Relatie leven / werk} Die onderwerpen kent de auteur ook uit eigen ondervinding. De rechtszaak in *Art. 285b* gaat terug op een autobiografisch ervaringsfeit. Weijts werd door de rechter wegens stalking veroordeeld tot een werkstraf, die hij literair verwerkte in het verhaal ‘De taakgestrafte’, in de ondertitel een ‘epiloog bij *Art. 285b*’ genoemd. In *Art. 285b* is de klankovereenkomst tussen ‘Sebastiaan Steijn’ en ‘Christiaan Weijts’ evident, en als extra kwinkslag wordt ergens in de roman door Sebastiaan ‘Christiaan’ als schuilnaam gebruikt. In *Euforie* is de verhaallijn rond Vermeers gymnasiumtijd en zijn verliefdheid op Isa sterk autobiografisch, terwijl Weijts voor de muzikale familiegeschiedenis van Camiel in *Het valse seizoen* putte uit leven en werk van zijn grootvader Bernard Weijts en diens Corelli-kamerorkest. Dit alles betekent overigens niet dat Weijts zich als een volbloed autobiografische schrijver manifesteert, getuige ook het motto dat hij aan *Sluitingstijd* meegaf, een citaat uit de *Lectures on Literature* van de door hem bewonderde Vladimir Nabokov: ‘To say a story is a true story is an insult to both art and life’.

{Visie op de wereld} In zijn krantenstukken toont Weijts zich een vrijdenker. Hij is niet een columnist die per se het progressief-linkse gedachtegoed uitserveert dat abonnees van de *NRC* en *De Groene* gewend zijn aan te treffen in hun krant of periodiek. Maatschappelijke verschijnselen analyseert hij met open vizier en niet zelden tegendraads. In 2016 hekelde hij bijvoorbeeld in *NRC Handelsblad* de eenzijdigheid van het wereldbeeld dat de jongste kinderen wordt voorgeschoteld via kinderliedjes en -boeken. De populaire teksten van Kinderen voor Kinderen wekken volgens Weijts de indruk ‘of het partijprogramma van GroenLinks op muziek is gezet’, terwijl de samenleving toch uit een veel gevarieerder ideologisch palet is opgebouwd. Deze openheid voor diversiteit

van meningen en ideeën betekent zeker niet dat Weijts een populistische visie tentoonspreidt, integendeel. Hij is eerder een uitgesproken voorvechter van elitair zelfbewustzijn: 'Kunst is per definitie een elitair gebeuren, misschien moet dat ook maar eens gezegd worden'. Toen de NS Publieksprijs in 2013 naar *Gijp* van Michel van Egmond ging, riep Weijts literaire uitgeverijen op de prijs voortaan te boycotten: 'Door zich openlijk *hors concours* te verklaren kan de literatuur duidelijk maken dat ze andere koek is dan sport-, showbizz- en dieetgoeroeboeken'. In zijn scheppende werk wordt de lat voor de lezer steeds hoger gelegd. *Euforie* werd door Jeroen Vullings aangeprezen als een 'antipopulistische, nadrukkelijk elitaire roman' en *Het valse seizoen* is met zijn ingewikkelde vertogen over klassieke muziek duidelijk geschreven voor een klein, begenadigd publiek.

{Kritiek} Weijts wordt wijd en zijd geprezen als 'chroniqueur van zijn tijd', zoals de jury die hem voor *Via Cappello 23* de Gerard Walschapprijs toekende de schrijver typeerde. Zijn rake schetsen van de tijdgeest oogsten alom bewondering en lof, al stippen critici aan dat met name in *Euforie* de beschouwing al te zeer de overhand dreigt te krijgen op het verhalende gedeelte. Arjen Fortuin sprak bijvoorbeeld van 'onontkoombare looiigheid' en Rob Schouten typeerde de roman als 'vierhonderd pagina's columns' en 'een en al gedachtengoed'. Jeroen Vullings was daarentegen vol lof over *Euforie*: 'zo'n ideeënrijkdom, zo'n typering van onze tijd [...], zo'n alles omspannende compositie, zo'n begenadigde pen'. *Het valse seizoen* dwong respect af om zijn titanische ambities, het treffendst verwoord door Thomas van den Bergh: 'Het wonder is dat dit gigantische bouwwerk overeind blijft. Hoogmoed komt nu eens niet voor de val'.

Max Pam was enthousiast over *Art. 285b*, zoals hierboven al opgemerkt, maar hij merkte wel op dat je kon proeven 'dat de auteur heeft geworsteld met het einde'. Kritiek op het slot is een terugkerend gegeven in recensies van Weijts' romans. *Via Cappello 23* heeft een 'chaotisch slot', meent opnieuw Max Pam, en wanneer het einde van *Euforie* in zicht komt worden volgens Simone van Saarloos 'de touwtjes [...] aan elkaar geknoopt en conclusies [...] ten overvloede getrokken'. De razendsnelle afwikkeling van de thriller *De linkshandigen* lijdt onder 'knip-en-plakwerk', zo stelt Arjen Fortuin, en Dieuwertje Mertens noemt het slot van *Het valse seizoen* een 'voorspelbaar slotakkoord'. De climax

van *Furore* is volgens Thomas de Veen zelfs ‘een draak van een ontknoping’.

{Ontwikkeling} *Furore* verscheen op 3 november 2020 en is een gewaagde combinatie van een historisch verhaal met documentaire trekken en dystopische science fiction. Het historische gedeelte is gesitueerd in 1905 en handelt over de vergeten journalist Tom Schilperoort, die in Parijs tot de entourage van de artistieke bohème behoorde en die vaak genoemd wordt als de persoon op wie Nescio zijn ‘uitvreter’ in de gelijknamige novelle baseerde. Berooid teruggekeerd naar Nederland nodigde Schilperoort zijn Parijse kennis Pablo Picasso uit in zijn vakantiehuisje in Schoorl. Weijts deed uitgebreide research naar Schilperoort, wat hij in de roman weer uitbesteedt aan de protagonist in het toekomstverhaal. De kunsthistoricus Kris ontwikkelt in 2054 voor Chinese toeristen een virtual reality-tour over het bezoek van Picasso aan Nederland en stuit bij zijn onderzoek op de fascinerende figuur Schilperoort, die boeiend en meeslepend schreef over de nieuwe fenomenen van zijn tijd, zoals de auto-mobiel, de film en de moderne kunst, en de maatschappelijke woelingen in de aanloop naar de Eerste Wereldoorlog. Ook Kris leeft in een wereld van permanente politieke spanningen en geweldsuitbarstingen, in een tijd die evenzeer gedomineerd wordt door nieuwe technologie (zelfrijdende auto’s, verkrachtingsapps, DNA-manipulatie) die diep ingrijpt in het leven van het individu. Verleden en toekomst vormen zo de twee vervormende lenzen waarmee Weijts de vooruitgangsobsessies van het heden becommentarieert. *Furore* was al in de drukproeffase toen de coronacrisis van 2020 uitbrak. In de roman is dit het jaar waarin Kris wordt geboren. Weijts kon er op de proeven nog de typering ‘dat rare jaar’ 2020 in verwerken, zo vertelde hij interviewer Marjolijn de Cocq van *Het Parool*.

{Kritiek} *Furore* ontving wisselende recensies. Er was veel waardering voor de manier waarop Weijts het historische gedeelte in de verf had gezet. De kritiek spitste zich vooral toe op het toekomstscenario, volgens Gerwin van de Werf ‘een totaal chaotisch verhaal’. Thomas de Veen vond de lectuur ‘een beproeving’. De plotwendingen deden Bo van Houwelingen denken aan ‘functionele haakjes om nieuwe gedachten aan op te hangen’. Leendert Torn daarentegen roemde het raffinement en de virtuositeit waarmee de spiegelingen tussen verleden en heden in deze ‘monumentale’ roman zijn aangebracht. Jeroen Vul-

lings was wederom onverdeeld positief, hij vond *Furore* getuigen van ‘ongekende verbeeldingskracht’ en prees onder meer de ‘scherpe typering van onze tijd’ en het ‘compositorisch vernuft’ van de auteur. ‘Wanneer een schrijver uitzonderlijke prestaties aaneenrijgt, dreigen we daaraan te wennen. Maar dat almaar gehandhaafde kwaliteitskeurmerk maakt Christiaan Weijts’ romans natuurlijk niet minder bovenmaats. Dat moet gezegd blijven worden’.

3. Primaire bibliografie

- Christiaan Weijts e.a. (red.), *Sodalicum Literis Sacrum. Bundel ter gelegenheid van het 26^e lustrum 26 oktober 2002*. Leiden 2002, Bijvoet, EB.
- Christiaan Weijts, *Sluitingstijd. Columns*. Leiden 2003, Desolation Row, CB.
- *Art. 285b. Roman*. Amsterdam/Antwerpen 2006, De Arbeiderspers, R. (licentie-uitgave: 2014, Uitgeverij Rainbow, Rainbow 1125)
 - De dag dat Giulietta Capuleti terugschrijft. In: *Radioboek 13*. Brussel 2007, DeBuren, radioboek. (verwerkt in *Via Cappello 23*)
 - *Via Cappello 23. Roman*. Amsterdam/Antwerpen 2008, De Arbeiderspers, R.
 - *De etaleur. Dansnouvelle*. Amsterdam/Antwerpen 2009, De Arbeiderspers, N.
 - Nawoord. De polyfonie van het innerlijk. In: Fernando Pessoa, *Gedichten*. Vert. August Willemsen. Amsterdam 2010, Athenaeum-Polak & Van Gennep, Perpetua-reeks, E, pp. 179-184.
 - *Christiaan Weijts*. Nijmegen 2010, Literair Productiehuis Wintertuin, serie ‘Ich bin ein Holländer’, toespraak.
 - Voorwoord. In: Willem Frederik Hermans en F. Bordewijk, *Een onmiskerbare verwantschap. Brieven 1944-1965*. Bezorgd door Marsha Keja & Arno Kuipers. Den Haag, Amsterdam 2011. WFHi, De Bezige Bij, E, pp. 7-11.
 - *De taakgestrafte. Een epiloog*. Hilversum 2011, Tungsten, V. (bibliofiele uitgave van verhaal eerder verschenen in *De Revisor*, jrg. 33, nr. 6, december 2006, pp. 32-41; ook opgenomen in *Achternamiddagen*)
 - Beste Multatuli. In: *Ons Erfdeel*, jrg. 54, nr. 3, augustus 2011, pp. 207-215, E.
 - Het onuitsprekbare vertellen. In: Cees Nooteboom, *Mokusei! & De Boeddha achter de shutting. Twee verhalen*. Amsterdam 2012, 4^e druk, De Bezige Bij, E, pp. 109-112.
 - *Euforie. Roman*. Utrecht, Amsterdam, Antwerpen 2012, De Arbeiderspers, R.
 - Fatale ironie en kale details. De donkere kamer van Damokles als klassieke roman. In: *De donkere kamer van Damokles doorgelicht*. Amsterdam 2012, Stichting Collectieve Propaganda van het Nederlandse Boek; keerdruk met Willem Frederik Hermans, *De donkere kamer van Damokles*. 49^e druk, uitgave ter gelegen-

- heid van de actie Nederland Leest, E. (ook opgenomen in *Achternamiddagen*)
- Thomas Blondeau, *Mijn beste gedicht dat u nooit zult lezen*. Samenst. Ellen Deckwitz en Christiaan Weijts. Amsterdam 2014, De Bezige Bij, Bl.
 - Christiaan Weijts, *Achternamiddagen. Rondleiding door het atelier van de schrijver*. Utrecht, Amsterdam/Antwerpen 2014, De Arbeiderspers, E.
 - *De linkshandigen. Roman*. Amsterdam/Antwerpen 2014, De Arbeiderspers, R.
 - Moeten we Boon verbranden? Over de gevaarlijke pornografie van 'Mieke Maaiké's obscene jeugd'. In: Rick Honings, Lotte Jensen en Olga van Marion (red.), *Schokkende boeken!* Hilversum 2014, Uitgeverij Verloren, pp. 81-88, 302-303, E.
 - *Het valse seizoen. Roman*. Amsterdam/Antwerpen 2016, De Arbeiderspers, R.
 - *Aanraken a.u.b., Please Touch. Pleidooi voor kunst als kracht*. [Den Haag 2018], Instituut voor Kunst en Kritiek, E.
 - Akiem Helmling & Christiaan Weijts, De sociale sculptuur herzien. Een verkenning in twaalf stellingen. In: *Kunst en Crisis 1 – 7*. Red. Christiaan Weijts. [Den Haag 2020], Instituut voor Kunst en Kritiek, E.
 - Christiaan Weijts, *Furore. Roman*. Amsterdam 2020, De Arbeiderspers, R.

4. Secundaire bibliografie

- Geerten Meijnsing, Een hel van herkenning. In: *Vrij Nederland*, 3-6-2006. (over Art. 285b)
- Max Pam, Lees goed boek Weijts doe! In: *HP/De Tijd*, 9-6-2006. (over Art. 285b)
- Theo Hakkert, Weijts zet rijke traditie naar zijn hand. In: *Haarlems Dagblad*, 24-6-2006. (over Art. 285b)
- Dirk Leyman, Net goed om te vingeren. In: *De Morgen*, 28-6-2006. (over Art. 285b)
- Daniëlle Serdijn, Caplocksvertoon van Christiaan Weijts. In: *Het Parool*, 6-7-2006. (over Art. 285b)
- Kees 't Hart, Get a life. In: *De Groene Amsterdammer*, 28-7-2006. (over Art. 285b)
- Aleid Truijens, 'Waarvoor is een man nog nodig'. In: *de Volkskrant*, 25-8-2006. (interview)
- Tom Kellerhuis, Ik kan een stuk beter. In: *HP/De Tijd*, 10-11-2006. (interview)
- Redactie, Christiaan Weijts. Hol gezelschap. In: *Humo*, 20-02-2007. (interview)
- Elsbeth Etty, Deze Fee is niet te temmen. In: *NRC Handelsblad*, 17-10-2008. (over *Via Cappello* 23)
- Rob Schouten, Conservatief, behalve als het gaat om seks. In: *Trouw*, 18-10-2008. (over *Via Cappello* 23)
- Max Pam, Het benepen universum. In: *HP/De Tijd*, 24-10-2008. (over *Via Cappello* 23)
- Daniëlle Serdijn, Gefnuikt door fatale vrouwen. In: *de Volkskrant*, 31-10-2008. (over *Via Cappello* 23)
- Arie Storm, Duf seksproza. In: *Het Parool*, 5-11-2008. (over *Via Cappello* 23)
- Atte Jongstra, Op eigen schrijversbenen. In: *Leeuwarder Courant*, 19-12-2008. (over *Via Cappello* 23)
- Herman Stevens, Schrijfbeest. In: *HP/De Tijd*, 6-3-2009. (interview)

- Daniël Rovers, Kleine kinky. Over Art. 285b van Christiaan Weijts. In: *Parmentier*, jrg. 18, afl. 2, juni 2009, pp. 65-72. (over Art. 285b)
- Maarten Dessing, Ineens licht. In: *Knack*, 22-10-2009. (over *De etaleur*)
- Annette Embrechts, Machteloze engel in het luchtledige. In: *de Volkskrant*, 30-10-2009. (over *De etaleur*)
- Jaap Goedegebuure, Het warenhuis als valparadijs. In: *Het Financieele Dagblad*, 12-12-2009. (over *De etaleur*)
- Elsbeth Etty, Verdreven uit vreemde hof. In: *NRC Handelsblad*, 8-1-2010. (over *De etaleur*)
- Lies Schut, Novelle in staccato. In: *De Telegraaf*, 20-2-2010. (over *De etaleur*)
- Jann Ruyters, Elkaar naderen en weer uiteen gaan. In: *Trouw*, 27-2-2010. (over *De etaleur*)
- Sander Bax, Christiaan Weijts, Art. 285b. In: *Lexicon van literaire werken. Besprekingen van Nederlandstalige literaire werken 1900-heden*. 85^e aanvulling, februari 2010. Groningen: Martinus Nijhoff, pp. 1-11, I.
- Dirk Leyman, Nederlandse schrijver Christiaan Weijts ontvangt Gerard Walschapprijs. In: *De Morgen*, 27-3-2010. (interview)
- Sven Vitse, Het spul waar dromen van gemaakt worden. Ironie en utopie in het proza van Christiaan Weijts. In: *Ons Erfdeel*, jrg. 54, nr. 2, mei 2011, pp. 14-23.
- Ben de Bruyn en Pieter Verstraeten, De revanche van de populaire cultuur. In: *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde*, jrg. 128, nr. 2, 2012, pp. 160-182. (over *Via Cappello* 23)
- Arie Storm, Uitgesteld raadseltje. In: *Het Parool*, 14-11-2012. (over *Euforie*)
- Thomas de Veen, Een bomkrater vol emoties. In: *NRC Handelsblad*, 15-11-2012. (over *Euforie*)
- Rob Schouten, Een en al gedachtegoed. In: *Trouw*, 17-11-2012. (over *Euforie*)
- Catrien Spijkerman, 'Liefdesoproepjes verzonnen we zelf'. In: *Trouw*, 17-11-2012. (interview)
- Simone van Saarloos, Euforie. In: *de Volkskrant*, 17-11-2012. (over *Euforie*)
- Arjen Fortuin, Architect van het kleine. In: *NRC Handelsblad*, 23-11-2012. (over *Euforie*)
- Maria Vlaar en Mark Cloostermans, 'De tijd van frivoliteit is voorbij'. In: *De Standaard*, 30-11-2012. (interview over *Euforie*)
- Jaap Goedegebuure, Christiaan Weijts vertilt zich aan boek vol verikkelingen. In: *Het Financieele Dagblad*, 1-12-2012. (over *Euforie*)
- Jeroen Vullings, Niet van deze wereld. In: *Vrij Nederland*, 1-12-2012. (over *Euforie*)
- Gaea Schoeters, Beroepsgeheim. Christiaan Weijts. In: *De Standaard*, 18-1-2013. (interview)
- Sara Berkeljon, 'Overmoed, dat is het kernbegrip van deze crisis'. In: *de Volkskrant*, 2-2-2013. (interview)
- Sander Pleij en Jeroen Vullings, 'Kunnen we nou eindelijk gaan zingen?' In: *Vrij Nederland*, 16-3-2013. (interview)
- Koen Rymenants, Mevrouw Stam en de alleskunner. 'Euforie' van Christiaan Weijts. In: *Ons Erfdeel*, jrg. 56, nr. 2, mei 2013, pp. 162-163. (over *Euforie*)
- Marc van Zoggel, De ondraaglijke gedetermineerdheid van het bestaan. Over 'Euforie' van Christiaan Weijts. In: *Dietsche Warande & Belfort*, jrg. 158, nr. 5, december 2013, pp. 795-801. (over *Euforie*)

- Rob Schouten, De ideale vrouw: heilige of hoer? In: *Trouw*, 16-8-2014. (over Art. 285b)
- Arjen Fortuin, Hij is nooit uit één stuk – hooguit de helft van zichzelf. In: *NRC Handelsblad*, 14-11-2014. (over *De linkshandigen*)
- Irene Start, Stel op de vlucht. In: *Elsevier*, 15-11-2014. (over *De linkshandigen*)
- Theo Hakkert, Ook linkshandigheid helpt de privacy niet. In: *Provinciale Zeeuwse Courant*, 1-12-2014. (over *De linkshandigen*)
- Daniëlle Serdijn, Een leerschrift over privacy verkleed als roman, met thrillerelementen. In: *de Volkskrant*, 27-12-2014. (over *De linkshandigen*)
- Lies Schut, Cartoonske ‘road novel’. In: *De Telegraaf*, 2-1-2015. (over *De linkshandigen*)
- Mark Cloostermans, Een cartoonist op de vlucht. In: *De Standaard*, 16-1-2015. (over *De linkshandigen*)
- Dirk Leyman, Te scabreuze grappen. In: *De Morgen*, 4-2-2015. (over *De linkshandigen*)
- Maarten Dessing, Hoe de ijdelheid in toom te houden. Twee boeken van Christiaan Weijs. In: *Ons Erfdeel*, jrg. 58, nr. 2, mei 2015, pp. 177-178. (over *De linkshandigen* en *Achternamiddagen*)
- Toef Jaeger, Moeten we weer troost bieden? In: *NRC Handelsblad*, 25-11-2016. (over *Het valse seizoen*)
- Rob Schouten, Mooie meisjes, mooie muziek. In: *Trouw*, 26-11-2016. (over *Het valse seizoen*)
- Persis Bekkering, Hoe te leven in een wereld waarin niets meer echt is? Misschien helpt dan nog de muziek. In: *de Volkskrant*, 26-11-2016. (over *Het valse seizoen*)
- Dieuwertje Mertens, Is de massale ontroering echt of kitsch? In: *Het Parool*, 1-12-2016. (over *Het valse seizoen*)
- Thomas van den Bergh, De essentie van schoonheid. In: *HP/De Tijd*, 1-12-2016. (over *Het valse seizoen*)
- Marnix Verplancke, Het valse seizoen. In: *Knack*, 7-12-2016. (over *Het valse seizoen*)
- Leendert Torn, De vriend van Picasso. In: *Nederlands Dagblad*, 6-11-2020. (over *Furore*)
- Thomas de Veen, Zing dan, personage, zing toch! In: *NRC Handelsblad*, 13-11-2020. (over *Furore*)
- Gerwin van der Werf, Vanuit 2045 op zoek naar Picasso. In: *Trouw*, 14-11-2020. (over *Furore*)
- Bo van Houwelingen, Virtueel verleden. In: *de Volkskrant*, 14-11-2020. (over *Furore*)
- Marjolijn de Cocq, Op de bonnefooi naar Montmartre. In: *Het Parool*, 26-11-2020. (interview over *Furore*)
- Lies Schut, Experiment met lef. In: *De Telegraaf*, 8-12-2020. (over *Furore*)
- Jeroen Vullings, Ragfijn vervlochten. In: *Elsevier Weekblad*, 12-12-2020. (over *Furore*)
- Maria Vlaar, Alleen godinnen en hoeren. In: *De Standaard*, 16-1-2021. (over *Furore*)

16. MAARTJE WORTEL

door Sven Vitse

1. Biografie

Maartje Wortel wordt op 26 oktober 1982 geboren in Eemnes. Na een niet-afgeronde studie journalistiek volgt ze de opleiding Beeld en Taal aan de Rietveld Academie in Amsterdam. In 2007 wint ze de schrijfwedstrijd Write Now! met het verhaal '45 km', dat wordt opgenomen in haar eerste boek, *Dit is jouw huis*. Deze verhalenbundel verschijnt in 2009 bij uitgeverij De Bezige Bij en wordt een jaar later bekroond met de Anton Wachterprijs.

In 2011 volgt haar eerste roman, *Half mens*, die wordt genomineerd voor de Opzij Literatuurprijs en de BNG Nieuwe Literatuurprijs. Eind 2013 wordt Maartje Wortel in *De Volkskrant* door 100 schrijvers, recensenten en uitgevers uitgeroepen tot 'literair talent nr. 1' van 2014. In 2014 verschijnt haar tweede roman, *Ijstijd*, waarmee ze de BNG Literatuurprijs wint. Haar verhaal 'Iemand die het meent' wordt datzelfde jaar opgenomen in *De Tien*, het tiende nummer van het tijdschrift *Das Magazin*.

In 2015 kondigt Wortel haar overstap aan van De Bezige Bij naar Das Mag Uitgevers. Haar tweede verhalenbundel, *Er moet iets gebeuren*, is het eerste boek dat deze nieuwe uitgeverij publiceert. Een jaar later brengt Das Mag onverwacht *Goudvissen en beton* uit, een novelle die Wortel schreef naar aanleiding van haar gastschrijverschap bij het TILT-festival. In 2019 verschijnt haar meest recente roman, *Dennie is een star*.

Maartje Wortel woont en werkt in Amsterdam. Ze publiceert geregeld verhalen, gedichten, artikelen en columns in literaire tijdschriften als *De Revisor*, *Das Magazin*, *Passionate*, *Tirade* en *De Gids*, en bladen als *De Morgen*, *Trouw* en *NRC*.

2. Kritische beschouwing

In het eerste decennium van haar schrijverschap is Maartje Wortel uitgegroeid tot een veelbesproken en herkenbare stem in de Nederlandse literatuur. Haar boeken krijgen verscheidene herdrukken en haar werk wordt overwegend welwillend ontvangen, hoewel sommige recensenten ook kritische geluiden laten horen. Wortels nog jonge oeuvre vertoont een sterke thematische en stilistische consistentie. Thema's als het huis, identiteit, schrijverschap en het verlangen naar verbinding komen in alle tot dusver gepubliceerde boeken terug. Niettemin laten deze werken een ontwikkeling zien: de verteltechniek en de verknoping van motieven worden complexer. Bovendien verkent Wortel in recent werk nadrukkelijker de grens tussen fictie en autobiografisch schrijven.

{Thematiek} In 'Verkocht', een verhaal uit Wortels debuutbundel, stelt Gergio zijn huis te koop. Nadat drie vrouwen hem hebben verlaten wil hij graag een keer zelf de persoon zijn die weggaat: 'Hij kon niet altijd degene zijn die verlaten werd' (67). Dit is dan ook zijn motivatie om het huis te verkopen: 'het was de tijd voor hem om iets achter zich te laten' (67). Wanneer het huis verkocht is, blijft hij er nog een tijdje in wonen en beseft hij 'in het huis van een ander' (70) te verblijven. Echt nieuw is die ervaring echter niet: dat gevoel had hij altijd al, 'alsof hij een lifter is die werd afgezet op de verkeerde plek' (70). Aangezien Gergio zich slechts een plaatsvervanger voelt in zijn eigen huis kost het hem weinig moeite zich voor te stellen dat een ander 'zijn plek in zou kunnen ne-

men' en zijn leven zou kunnen verderzetten 'buiten hem om' (67).

Enkele dominante thema's in het werk van Maartje Wortel komen in dit verhaal samen: thuisgevoel en identiteit. Deze thema's zijn met elkaar verbonden, aangezien het huis ervaren wordt als een plek waarmee je nooit helemaal kunt samenvallen en waar je identiteit zich nooit volledig kan hechten. Omdat veel personages in Wortels proza zich in hun huis alleen voelen, verlangen velen onder hen naar een huis waarin ze zich met zichzelf of met een ander verbonden voelen. De verteller van 'Dit is jouw huis', uit de gelijknamige bundel, fotografeert huizen en stelt zich daarbij een existentiële vraag: wat betekent het om ergens te wonen, 'zomaar in een huis ergens op de wereld (...) ergens in een huis?' (46). Zoals vaker voorkomt in Wortels proza spreekt de verteller een onbestemde tweede persoon aan, de 'jij' die in het gefotografeerde huis woont en wiens bestaan in dat huis de foto dient te bevestigen: 'Ik wilde het bewijs leveren van jou in je huis' (47). De relatie tussen het huis en de bewoner is blijkaar onzeker.

Het huis wordt geregeld omschreven in termen van afstand en nabijheid, het is een ruimte die je kunt betreden en verlaten. Zoals de hoofdpersoon in het verhaal 'Reus' het formuleert: thuis is slechts '[d]e plek die ik innam' (56). Ook voor dit personage geldt echter dat dit huis 'niet echt iets van mezelf' is: in zijn kamer staan enkel 'spullen van de vorige bewoner' (52). Een nevenpersonage wijst consequent een bushokje aan als zijn huis. Het huis wordt door deze personages dus niet meer als een privéruimte opgevat. In 'Bezoek', het openingsverhaal van *Dit is jouw huis*, brengt de gastvrouw van een feestje een groot deel van de avond door in het huis van de buurman. De protagonist van 'Iemand die het meent' verblijft dan weer in een camper in de polder – 'alleen, eigenlijk illegaal' (13) – in het bewustzijn dat 'weggaan of blijven [...] op hetzelfde neer [komt]' (15).

Beide protagonisten in Wortels eerste roman *Half mens* ervaren een soortgelijk gevoel van ontheemding. Niet toevallig zijn beiden als immigranten in de V.S. komen wonen. Michael Poloni emigreerde samen met zijn moeder en broers uit Mexico en verhuisde vervolgens van San Francisco naar Los Angeles. Zijn moeder keerde al na twee weken terug naar Mexico en 'is nog steeds ziek van heimwee' (75). Michael ziet zichzelf als iemand die permanent op de vlucht is

voor zichzelf en die om die reden vaak verhuist. Die mobiliteit geeft hem echter niet de gemoedsrust die hij zoekt: 'je verhuist steeds opnieuw wanneer je uitgevlucht bent, en alles wat er van je wordt is een man met zijn broek op zijn enkels' (175).

Het gezin van de Nederlandse Elsa Helena van der Molen verhuisde naar Los Angeles voor haar vaders werk. Wanneer ze door een aanrijding een been verliest, dienen haar ouders namens haar een enorme schadeclaim in. Het verworven bedrag investeert Elsa in een eigen huis, een villa aan zee die destijds speciaal werd ingericht voor een gehandicapte veteraan: '[H]elden verdienen huizen' (161). Voor Elsa is een eigen huis de enige positieve uitkomst van haar ongeluk, een houvast dat de loop van de tijd zal doorstaan. 'Misschien is een huis sowieso het enige wat er van welke geschiedenis dan ook overblijft' (158), aldus Elsa.

Ook in *Half mens* is het thuisgevoel verbonden met identiteit. Al zijn hele leven verlangt Michael naar een vanzelfsprekend zelfgevoel, maar vooralsnog ervaart hij slechts een onbestemd gemis. Aan zijn arts legt hij uit: 'Misschien ben ik altijd op zoek naar iets, misschien ben ik het zelf' (32). De titel van de roman verwijst naar zijn zelfbeeld, hij beschouwt zichzelf als een 'half mens' (32). Elsa's ongeval lijkt echter zijn leven te veranderen, omdat hij als passagier in de taxi zat die haar aanreed en hij in haar geamputeerde been zijn eigen gevoel van gemis herkent. De oproep om als getuige op het proces aan te treden raakt hem in de kern van zijn bestaan. Terwijl hij doorgaans sociaal contact mijdt uit angst voor het beeld dat anderen van hem hebben en 'om het idee dat hij van zichzelf had te bewaren', voelt hij zich door de brief van Elsa's advocaat in zijn wezen aangesproken, want 'deze brief ging wél over hem' (155). Na het proces volgt hij Elsa naar haar nieuwe huis en herkent hij dit huis meteen als zijn bestemming: 'Hij wist dat hij goed zat, dit was haar huis, de plek waar hij zijn moest' (173).

Deze thematiek wordt verder geëxpliciteerd in *Ijstijd*, waarin de protagonist en verteller James Dillard in hotelkamers woont. James is niet welkom in het huis van zijn moeder, een welgestelde en drukbezette zakenvrouw, en kan evenmin terecht bij zijn getraumatiseerde vader, een oorlogsveteraan die veel tijd door-

brengt in het buitenland. Zijn thuisloze bestaan verzinnebeeldt de ontheemding nadrukkelijker dan de migratie van de personages in *Half mens*. Door in hotels te leven blijft James ook fysiek buiten de samenleving staan. Hij is zich bewust van zijn onvermogen om ‘midden in het leven’ te staan: ‘Ik denk aan de hotelkamers: je moet het inderdaad willen, midden in het leven staan. En als je het wilt, moet het je ook nog lukken’ (64).

Wanneer hij in het heden van de roman zonder enige aanleiding een voorstel krijgt om een boek uit te geven wil hij zich niet langer door zijn moeder laten onderhouden en verruilt hij zijn luxueuze hotelkamer voor een bed in een hostel. Deze verhuizing symboliseert James’ verlangen om de verantwoordelijkheid voor zijn eigen leven te dragen. James wil de vrijblijvendheid van zijn onthechte bestaan ontstijgen en hoopt zo uiteindelijk een eigen thuis te vinden. ‘Ik wil eens een keer blijven waar ik ben, me ergens thuis voelen[.] Ik weet alleen: ik moet naar huis’ (218).

Verwant aan het thema identiteit is het schrijverschap, dat Wortel uitwerkt in het plot van *Ijstijd*. De roman kan gelezen worden als een satire op het uitgeefbedrijf, dat steeds op jacht is naar nieuwe bestsellers en het publiek tracht te verleiden met zogeheten waargebeurde verhalen. Daarnaast verbeeldt *Ijstijd* de cultus en de aantrekkingskracht van het schrijverschap. Zo James heeft een ‘vriend die schrijver wil worden voor de anderen, zodat ze zijn naam zien staan’ (79). Deze man ziet in het schrijverschap een manier om zijn identiteit te bevestigen en om te bestaan in de ogen van de ander. Hoewel James de status van schrijver volstrekt arbitrair in de schoot geworpen krijgt, beschouwt hij dit voorstel als een kans om iemand te worden. Zijn identiteit geeft hij vorm door te beantwoorden aan de verwachtingen van anderen, in eerste instantie van redacteur Monica, die hem begeleidt bij het schrijven van het boek. James hoopt echter ook om als schrijver alsnog tegemoet te komen aan zijn ex-vriendin Marie, die hem uitdaagde om zichzelf en zijn leven ernstiger te nemen. ‘Ik ben iemand van wie ze altijd had gehoopt dat ik zo zou worden. Iemand. In de ogen van andere mensen, want iemand van jezelf maken, dat kan iedereen’ (147).

In de bundels *Dit is jouw huis* en *Er moet iets gebeuren* nemen metafictionele verhalen een centrale plek in, respectievelijk ‘De schrijver’ en ‘De schrijver II’. De

verteller van dat eerste verhaal zweert tijdelijk het fictieschrijven af omdat zijn verzinsels hem vervreemden van zijn eigen leven. Schrijven is voor deze auteur niet blijven, maar integendeel verdwijnen: ‘Met ieder woord dat ik schreef, wiste ik mezelf uit’ (71). Om ‘[d]e grip op [z]ijn bestaan’ (72) te herwinnen beperkt hij zich tot feitelijke, autobiografische notities. Gaandeweg echter gaan de feiten, waarin hij zichzelf had willen terugvinden, hem vervelen en accepteert hij dat de schrijver door te verdwijnen zichzelf kan heruitvinden: ‘Misschien was jezelf uitwissen wel hetzelfde als jezelf tevoorschijn toveren’ (79).

‘De schrijver II’ herneemt deze thematiek maar geeft er een andere wending aan. Zo voegt dit verhaal er een cruciale dimensie aan toe, namelijk de lezer. Hiermee bedoelt de verteller zowel een anonieme lezer – ‘Ik kan me bijna geen voorstelling maken van jou’ (77) – als de lezers die ze persoonlijk kent, zoals haar ‘ex-vriendin K.’ (78) en haar huidige partner Marie. De verteller beleeft het schrijven als een vorm van ‘uitsterven’, in de eerste plaats van het geschrevene: ‘In ieder hoofd vormt zich – als het goed is zelfs op dit specifieke moment – een ander verhaal’ (77). De auteur zelf, aldus de verteller, blijft ‘(a)chter’ (77). Anders dan de auteur uit ‘De schrijver’ is ze niet bang in haar literaire werk te verdwijnen: ‘er wordt geen gat in me geslagen dat niet meer te vullen is’ (78).

Bovendien laat schrijver II in dit verhaal fictie en autobiografie zelfbewust vervloeien, zonder krampachtig aan dat onderscheid te willen vasthouden. Dit vervloeien betreft in de eerste plaats de verhouding tussen auteur en verteller. Die laatste vertoont immers enkele in het oog springende overeenkomsten met de auteur Maartje Wortel. Ze verwijst bijvoorbeeld naar haar verhaal ‘Daar is de hond’, een bestaand verhaal van Wortel dat in dezelfde bundel als ‘De schrijver II’ is opgenomen. Een tweede grensvervaging vindt plaats in het verhaal zelf. Het verslag van een reis naar Istanbul met haar partner gaat naadloos over in de tekst die de verteller over die reis schrijft. De verteller expliciteert het schrijfproces door het verhaal te onderbreken voor metafictionele beschouwingen: ‘Ik zit achter mijn bureau’ (74). Of: ‘Want nu sta ik op het punt om het hele verhaal op mijn laptop over te tikken en naar de uitgeverij op te sturen’ (76). Bovendien wijst ze op opmerkingen van haar redacteur én van Marie, die haar verwijt dat ze de intimiteit van hun relatie in haar werk te grabbel gooit: ‘Niet iedereen hoeft alles te weten. Ik voel me daar nogal ongemakkelijk bij’ (114).

De zorg om de partner en om de stem van de partner in ‘De schrijver II’ illustreren het affectieve karakter van Wortels thematiek. Thema’s als het schrijverschap, het thuisgevoel en identiteit worden vaak ingevuld met affectieve begrippen als intimiteit, contact en afstand. Over de taal spreekt de verteller in dit verhaal als een vorm van nabijheid: ‘Ik wil dichtbij blijven. Juist in de taal’ (112). Hoewel dit verhaal suggereert dat taal kan leiden tot vervreemding tussen het ik en de ander, streeft de verteller ernaar taal te gebruiken als medium dat intiem contact mogelijk maakt. De metafictionele reflectie op taal, fictie en werkelijkheid betreft hier in de eerste plaats de afstand of nabijheid tussen het ik en de ander.

Afstand, contact en nabijheid spelen in de hele bundel *Er moet iets gebeuren* een belangrijke rol. In ‘Een niet te stillen honger’ gaat een oudere vrouw op zoek naar iemand die haar – in ruil voor een gratis kamer in haar huis – elke dag wil aanraken: ‘Ze wilde geaaid worden alsof het de normaalste zaak van de wereld was’ (132). Tussen de geliefden in het verhaal ‘Hoe het was’ groeit dan weer steeds meer afstand. Alex’ vriendin klaagt dat hij ‘ver weg’ is en legt zijn hand op haar lichaam in de hoop dat hij haar nabijheid voelt: ‘Ik ben hier dus gewoon. Onder je hand. Voel je dat?’ (228)

De personages in Wortels proza worden bovenal gedreven door het verlangen om geraakt te worden, om zich intiem verbonden te voelen met een ander en zo hun existentiële eenzaamheid te overwinnen. Dat affectieve verlangen gaat vaak gepaard met de wens om fysiek aangeraakt te worden. In *Half mens* realiseert Elsa zich na haar ongeluk dat ‘aanrakingen godverdomme alles waren’ en dat ze niet langer ‘van een afstand’ wil toekijken (203). Voor Michael is intiem fysiek contact nog niet voldoende: ‘Ik wil dicht bij je zijn’ (226), zegt hij tijdens het vrijen. In het plot van de roman wordt het verlangen om geraakt te worden letterlijk genomen wanneer Elsa aangereden wordt. In eerste instantie ervaart Elsa het ongeluk als een asymmetrische aanraking: ‘Als twee mensen elkaar raken, hoeven ze nog niet alle twee geraakt te worden’ (37). Later blijkt dat het voorval Michael even sterk geraakt heeft als Elsa, zij het dan affectief in plaats van fysiek.

Tussen fysiek en affectief geraakt worden, bestaat in *Ijstijd* een complexe ver-

houding. James gebruikt herhaaldelijk fysieke beelden om te beschrijven wat het betekent om emotioneel geraakt te worden. Zo verbindt hij raken met het overschrijden van de grens tussen buiten en binnen: '[J]e weet dat je elkaar nooit zult raken omdat je allebei niet weet hoe dat moet, binnenkomen' (38). Deze beelden koppelen aanraking echter ook aan vernietiging. In een e-mail aan Monica gebruikt James het beeld van gebroken glas: 'Je moet ervoor zorgen dat je het glas van de ander breekt, al is er dan tegelijkertijd ook voor altijd iets kapot' (184). De impact van geraakt worden vergelijkt hij daarnaast met de aanraking van een piano-toets, maar ook met boksen en met oorlog. In al deze gevallen 'gaat [het] vooral om de terugslag; om het moment tussen de aanraking en het terugtrekken van je hand' (170).

Zo intens als James en Marie elkaar raken, zo hard is vervolgens de terugslag. Marie snakt ernaar om 'dicht bij iemand in de buurt' (101) te zijn en heeft fysieke aanraking nodig om haar gevoel van identiteit te bevestigen. Ze wil het liefst vrijen in het donker, 'op de tast', en legt uit: '[A]ls jij mij aanraakt weet ik dat ik het ben, dit lichaam' (204). Niettemin staat haar negatieve lichaamsbeeld emotionele verbinding in de weg. Meer nog dan in *Half mens* is de aanraking asymmetrisch: wanneer James beseft dat het leven op het Zweedse eiland hem 'heeft kunnen raken' (214) laat Marie hem er alleen achter. In het heden van de roman heeft James een asymmetrisch erotisch contact met de Amerikaanse schrijver Chuck Palahniuk, die hem in zijn Amsterdamse hostel verleidt tot een homo-seksueel contact. Niettemin lijken deze aanrakingen James vooruit te helpen, zoals het hoopvolle slot suggereert: 'En ik weet nog iets: ik heb mezelf terug, het is gebeurd op het punt ergens tussen raken en loslaten, een tussenmoment, zoals bij het boksen' (235).

Zoals uit bovenstaand citaat blijkt, krijgt het (aan)raken behalve een ruimtelijke ook een temporele dimensie. De tijdsbeleving van Wortels personages is georganiseerd rond het verlangen naar dit 'tussenmoment': het moment waarop iemand geraakt wordt. De titel van Wortels tweede verhalenbundel vat kernachtig het levensgevoel van vele personages samen: er moet iets gebeuren. In het titelverhaal tracht de verteller het leven met haar man opnieuw op te pakken na de zelfmoord van hun zoon: 'En ik weet dat er iets moet gebeuren. [...] Ik moet beginnen bij mijn man, eerst moet hij geholpen worden' (67). De

beleving van de man wordt verbeeld in het verhaal 'Het is al gebeurd', dat met het voorgaande een tandem lijkt te vormen. Voor de man is het overlijden de beslissende gebeurtenis, die hij niet achter zich kan laten. Hij spreekt berichten in op de voicemail van zijn zoon: 'Ik leefde alsof alles nog ging gebeuren, maar het is al gebeurd' (198).

Volgens Michaels arts, in *Half mens*, wacht iedereen 'tot er eindelijk iets staat te gebeuren. Michael wachtte nu al zijn hele leven' (48). Deze gebeurtenis overkomt je zonder je er erg in hebt en de betekenis wordt pas achteraf zichtbaar. Dit realiseert Elsa zich na haar ongeluk: 'Als er een kantelpunt is in je leven, dan besef je dat meestal pas nadat alles omgevallen is. Dus het moment waarop alles valt, gaat langs je heen' (33). Het beslissende moment onttrekt zich aan de waarneming. Michael verwijst dan ook naar een psychologisch experiment waarbij deelnemers gevraagd wordt aandachtig te kijken naar twee teams die basketballen naar elkaar gooien. Wanneer een gorilla door het beeld loopt, blijkt niemand die op te merken. Pas wanneer de kijker op het dier wordt ge-
wezen, ziet hij het.

Personages in Wortels proza verlangen vaak naar een verandering, een moment dat het dagelijkse ritme doorbreekt, en hebben dan ook een bijzondere belangstelling voor chronologie, oftewel voor wanneer iets begin of eindigt. In 'Niemand gered', het slotverhaal van *Er moet iets gebeuren*, mijmeren Annabel en Adam over het tijdsverloop in een verhaal. Annabel houdt meer 'van het begin. Als je niet weet wat er komen gaat' (236). Adam geeft er de voorkeur aan het begin van het verhaal open te laten: 'Je weet niet wat eraan voorafging' (235). Paradoxe chronologie speelt al in Wortels eerste verhalen een thematische rol, bijvoorbeeld in enkele schijnbaar terloopse opmerkingen in 'Verkocht'. Over Gergio's hond Iver, die gaat liggen naast een opgezette hond in huis, luidt het: 'De twee beesten zijn het bewijs dat de tijd stil kan staan en kan lopen tegelijkertijd' (67).

De paradoxale combinatie van stilstand en beweging typeert de tijdsbeleving in *Ijstijd*. James slaagt er niet in zijn leven chronologisch te ordenen. Hij gebruikt steeds de tegenwoordige tijd omdat het zo lijkt alsof er nooit iets voorbijgaat. Omgekeerd lukt het hem niet om in zijn herinneringen aan Marie een

beginpunt aan te wijzen, en evenmin het begin van het einde van hun relatie: 'Je weet nooit wanneer en hoe iets precies begint. Het begin kan alleen maar achteraf gezien belangrijk worden, praktisch nooit op het moment zelf' (81). De verstoorde tijdsbeleving roept in deze roman het verlangen op naar een interventie: enkel door een keuze te maken en de verantwoordelijkheid voor die keuze te dragen, kan James aan zijn impasse ontsnappen.

De verwevenheid van begin en einde staat centraal in Wortels novelle *Goudvissen en beton*. De verteller fantaseert over een tijd zonder begin en einde en spreekt de ander aan als 'een schakel' in een keten, 'dat je het einde bent, en tegelijkertijd het begin' (51). In een circulaire tijd is alles verbonden en worden de problemen met chronologie en stilstand opgeheven. Het thuisgevoel, ook in deze novelle een belangrijk thema, wordt met deze tijdsbeleving verbonden. In de eerste paragraaf citeert de verteller haar vader: 'Pas als je een thuis hebt begint het, je leven' (9). De verteller ervaart de eigen woonplaats als arbitrair: thuis is de plek die de vader toevallig heeft gekozen. 'Hij is dus de reden dat ik hier woon' (21). Zij gelooft echter 'dat het evengoed met een thuisgevoel kan eindigen' (9), een thuisgevoel dat ook in de taal tot stand kan komen.

Een lineair verhaalverloop is in deze verbrokkelde tekst nauwelijks te ontwaren, maar de toenadering tussen de verteller en de aangesproken 'je' vormt een minimale narratieve spanningsboog (zie ook *Techniek*). Het verlangen naar contact staat centraal in deze novelle. De moeder van de verteller is overleden en sindsdien ervaart die laatste het leven als gebroken. Zo is de verteller geïntrigeerd door de 'breuken' en 'scheurlijnen' in porseleinen vazen (42). De breuk tracht de verteller te herstellen in het contact met een aangesproken 'je'. Typerend voor deze herstelbeweging is het taalspel rond het woord holisme. De verteller beschouwt zichzelf als holist en denkt in eerste instantie dat dit een geloof in 'leegte' en 'uitholling' impliceert (12). Gaandeweg gaat echter de correcte betekenis van holisme overheersen: het geloof 'dat alles onlosmakelijk met elkaar verbonden is' (12). Leegte maakt plaats voor verbinding.

In Wortels meest recente roman, *Dennie is een star*, komen veel van de hierboven besproken thema's samen. De verteller Ted komt aan het einde van haar verhaal, nadat haar kat Dennie is gestorven tot een hoopvolle slotsom: 'Ik weet

nu wat thuis is' (158). Het verlangen naar een thuisgevoel, typerend voor de personages in Wortels proza, heeft tot dusver haar leven overschaduwd. Zo vertelt ze dat ze een tijdje dwangmatig huurhuizen bezocht die niet bij haar pasten, 'in de hoop dat mijn eigen huis dan wat meer voor me zou gaan betekenen. Het heeft niets geholpen' (85).

Dat Ted zich nooit heeft kunnen wortelen op een plek hangt samen met haar onvermogen om zich te verbinden aan een ander. Talloze geliefden passeren de revue maar een duurzame hechting komt niet tot stand. Teds identiteitscrisis is verwant aan die van James in *Ijstijd*: ze ontleent haar identiteit vooral aan de blik van de ander en verliest daardoor zowel zichzelf als haar partner uit het oog. Het resultaat is een kwetsbare verbinding die lijdt onder Teds drang om te verdwijnen. 'Eigenlijk wilde ik vooral onder mezelf in een relatie uit kunnen, en onder wie ik was in de ogen van iemand met verwachtingen' (34).

Uiteindelijk is het de kat Dennie die haar een gevoel van verankering geeft en het verlangen om altijd weer haar plek te verlaten stilt. De keuze om de zorg voor een kat op zich te nemen doet haar '[s]nappen dat mijn huis een plek is waar ik kan zijn zonder altijd maar weg te willen' (79). Ted gelooft dat Dennie haar 'op een vanzelfsprekende manier wat over [samenleven] kan leren' (130), bijvoorbeeld hoe ze de ander ruimte kan geven en kan zien 'wie de anderen echt waren' (107). In een brief aan een ex-geliefde, Suki, gebruikt ze het kattenluik als metafoor voor een samenleven waarin verbinding en eenzaamheid harmoniëren. 'Ik geloof alleen in een kader als het een luik is waardoor ik kan verdwijnen en terugkomen wanneer ik wil' (139).

De kat belichaamt voor Ted de zoektocht naar een geloof in een zingevend verband. In tegenstelling tot haar vriendin Elise denkt Ted deze 'verbindende factor voor de mensen' (64) niet in 'een economisch of politiek systeem' (65) te vinden – de 'nieuwe god (...) moet een kat zijn' (65). Ted voelt zich niet aangesproken door het verwijt van 'de oudere generatie (...) dat onze generatie niet bezig was met maatschappijkritiek' (58) en ze spreekt zich expliciet uit 'tegen ironie' (130). Met haar vrienden zoekt ze naar een verhaal om in te geloven, maar welk verhaal dat moet zijn – het verhaal van Teds lelijke auto 'de Blauwe Parel' (56), 'het verhaal van anderen' (61), of toch 'gewoon God' (61) – is minder

duidelijk. Hun halfslachtige bezorgdheid om het klimaatprobleem geeft aan dat voor deze vrienden oprechte betrokkenheid bij de fundamentele kwesties waarmee ze geconfronteerd worden allerminst vanzelfsprekend is. Teds keuze voor Dennie als god, nog voor ze een kat heeft die deze naam kan dragen, suggereert dan ook dat geloof een arbitrair en performatief karakter heeft: 'Dat je eerst een God bedenkt en hem daarna pas ziet' (62). Het verhaal dat je betrokkenheid vormgeeft, moet je eerst zelf verzinnen.

Niettemin verzinnebeeldt de kat niet alleen de contingente grond van een gemeenschap, het dier symboliseert ook een bepaalde visie op tijd en verhalen. Waar de hond volgens de verteller staat voor een lineaire tijd en een rechtlijnig verhaalverloop verbeeldt de kat een minder gestroomlijnde tijd en een verhaal zonder duidelijk begin, midden en eind. 'Ik moest de tijd niet zien als een aangelijnde hond. Die kan alleen vooruit of achteruit. De tijd is een kat. Een kat aanlijnen is onmogelijk' (19). Wie de kat als nieuwe god omarmt, accepteert dan ook dat leven zich niet in een coherent verhaal laat vatten. '[E]r is geen verhaal en als er al een verhaal is, is het overal. We zitten er middenin, ook als alles valt' (19). De verteller 'weet niet wat tijd betekent' en kijkt volgens een kennis 'alleen maar terug of vooruit' (13). Voor Dennie is ze bereid 'de chronologie los [te laten]' (63).

Deze thematiek werkt Wortel ook in eerdere romans uit. In *Dennie is een star* verbindt ze die nadrukkelijk met reflecties over het heelal en over de existentiële vragen die de ondoorgrondelijke kosmos oproept over het begin en einde der tijden. 'Soms word ik niet goed van wat alles uiteindelijk is. Ik vraag me altijd af wat er achter het einde zit' (54). Een terugkerend beeld in de roman is het zwarte gat: een verdwijnpunt met een vernietigende aanzuigkracht, waarin alle orde en logica te pletter slaan. Tegelijkertijd lijkt de verteller met deze onzekerheid en met de grenzen van het menselijke vermogen tot synthese in het reine te willen komen. Precies in die aanvaarding gaat een nieuwe, precaire synthese schuil.

{Stijl}Critici kenschetsen Wortels stijl doorgaans als kaal, suggestief en absurdistisch. Een typerend voorbeeld is het verhaal 'Daar is de hond' uit *Er moet iets gebeuren*, waarin Sanderijn en Hans hun overleden hond willen begraven. De

openingsalinea bestaat uit korte mededelende zinnen die tegelijk redundant en impliciet zijn: ‘Toen de hond was doodgegaan, waren er dingen veranderd in en om het huis. Anders geworden. In de eerste plaats was de hond dood. Weg’ (35). De opeenvolgende zinnen herhalen dat de hond is doodgegaan, maar verhelderen niet de impact van die gebeurtenis. Wanneer het stel wordt aangesproken door politieagenten raken ze verstrikt in een semantische verwarring over het woord ‘vernietiging’. De agent geeft aan dat de hond moet worden ‘vernietigd’: ‘Maar de hond is al vernietigd, zei Sanderijn. [...] Reden te meer om hem nogmaals te vernietigen, zei de dikste politievrouw’ (38). De emotionele lading van deze woordenwisseling blijft onuitgesproken, waardoor het gesprek zowel een schrijnende als een absurde indruk kan maken. Die dubbelheid wordt versterkt door de scène waarin Hans speelt dat hij een hond is om zijn vrouw te troosten.

Het valt op dat woorden voor de personages in Wortels proza een groot gewicht hebben. Doordat ze taalgebruik erg serieus nemen, krijgen alledaagse situaties een vervreemdend karakter. Een verkoopster vraagt James Dillard, in *Ijstijd*, of hij lid wil worden van de boekhandel en wijst daarbij naar de kassa, ‘[a]lsof kassa’s en lidmaatschap onlosmakelijk met elkaar zijn verbonden’ (57). Vervolgens hecht James veel meer betekenis aan de uitdrukking ‘lid worden’ dan die in de situatie heeft: ‘Ze geven je een formulier en je bent lid van een club, ze bellen je op en je wordt schrijver, ze sturen je een brief en je wordt soldaat’ (58).

Naar aanleiding van *Half mens* constateert Rob Schouten dat personages de neiging hebben formuleringen vrij letterlijk op te vatten. Deze vorm van taalgebruik sluit aan bij de thematiek in Wortels proza en illustreert hoe moeilijk de personages het vinden om in de taal contact te maken met de ander. Wanneer de arts die net haar been heeft geamputeerd Elsa ‘heel veel sterkte’ wenst, kan Elsa deze woorden niet accepteren als een conventionele uitdrukking van medeleven: ‘Dat iemand ooit bedacht had om die woorden te gaan gebruiken maakte me woest’ (100). Op Elsa’s vraag ‘Hoe ben je hier gekomen?’ – waarmee ze bedoelt: hoe heb je mijn huis gevonden? – antwoordt Michael ‘(m)et de taxi’ (191). ‘Dan had ze de vraag maar goed moeten stellen’, merkt de verteller op (191). Omgekeerd krijgen uitdrukkingen soms een extra symbolische lading door de context waarin ze gebruikt worden. Over de arts merkt Elsa op: ‘Ze schudde me de hand, deze vrouw die me veranderd had’ (99).

Aan de hand van deze motieven brengt Wortel de symbolische lading van de woorden vaak opzichtig aan. In het verhaal 'Krater' uit *Dit is jouw huis* wordt de eenzaamheid van de hoofdpersoon bekrachtigd door het symbolische karakter van haar baan als telefoniste: '[Ik] verbind mensen door [...] ik ben de schakel tot een gesprek' (104). Het voorbijgaan van de tijd wordt in '45 km', uit dezelfde bundel, geaccentueerd doordat de personages ijsjes eten. '[E]r gaat niets boven deze tijdelijkheid', zegt de opa over zijn 'ijslolly' (28). In het openingsverhaal van de bundel, 'Bezoek', verbindt Conner de kras op zijn cd met het litteken op Maries kin: 'Ook een kras' (24).

Dezelfde stilistische techniek hanteert Wortel in *Ijstijd*, waarin verscheidene concrete verhaalelementen expliciet gethematiseerd worden. Zo bestudeert Marie in haar opleiding '[b]odems. De bodem', waaraan ze toevoegt: 'Misschien had ik behoefte aan grond onder mijn voeten' (64). Hieraan verwant zijn de talrijke apodictische uitspraken van vertellers en personages, die tegelijk gewichtig en nietszeggend zijn. In *Half mens* zegt Elsa bijvoorbeeld: 'Eigenlijk spreken alleen mensen die niet echt van je houden je naam uit' (118).

{Techniek} Niet alleen de stijl maar ook de verteltechniek in Wortels werk is opvallend. De auteur toont een sterk vormbewustzijn en experimenteert herhaaldelijk met het vertelperspectief. De meeste verhalen in de debuutbundel *Dit is jouw huis* worden vanuit een ik-vertelperspectief of vanuit een personaal perspectief verteld. Een opvallende uitzondering is het verhaal 'Jij bent het', dat in de tweede persoon geschreven is. De openingszin luidt: 'Stel je voor, je bent een jongen van drieëntwintig jaar' (107). Het is niet duidelijk of de verteller zichzelf aanspreekt in de tweede persoon of een derde. Deze je-vorm is functioneel omdat het verhaal de identiteit van de protagonist ter discussie stelt. Die lijkt immers vervreemd te zijn van zichzelf: 'Je hoorde je eigen stem als de stem van een ander' (109). De verteller spreekt de hoofdpersoon aan als Niels en een vriend stuurt hem een e-mail waarin staat dat hij zich moet proberen voor te stellen dat hij Niels is. Dat lukt niet helemaal, aangezien de hoofdpersoon een e-mail gericht aan Niels niet opent: 'Daar kan jij niet bij' (111).

Soortgelijke gemarkeerde vertelwijzen komen in Wortels verhalen vaker voor. Net als 'Jij bent het' is het verhaal 'Een kleine planeet' in *Er moet iets gebeuren*

in de je-vorm gesteld en ook hier lijkt de verteltechniek gerelateerd te zijn aan de thematiek. Het verhaal is een fragmentaire opsomming van handelingen en situaties waarin communicatie, eenzaamheid en verbondenheid de gemene delers zijn. Zo ziet de hoofdpersoon een kunstwerk dat bestaat uit brieven of belt ze na een feestje waar ze niemand kende een vriend die de telefoon niet opneemt. 'Ik bel je op, zeg je. Om te zeggen dat ik alleen kan zijn' (146). Het voorzetsel 'tussen' wordt in de tekst benadrukt, bijvoorbeeld in een sms waarin de hoofdpersoon schrijft 'dat vrijheid en misschien zelfs wel geluk, bijna altijd tussen twee momenten van betekenis in liggen' (143). De je-vorm is dan ook een narratieve tussenvorm, die een communicatieve situatie impliceert.

Verwant aan de je-vorm is een vertelwijze waarbij een ik-verteller occasioneel een tweede persoon aanspreekt. Het blijft echter onduidelijk of het gaat om een lezersaanspreking of om een impliciete dialoog. In *Dit is jouw huis* komt deze vertelwijze voor in het verhaal 'Boarden', waarin een tiener vertelt over zijn stiefvader. 'Ik moet voorzichtig zijn zoals je zult begrijpen' (126). De roman *Half mens* heeft een meervoudige vertelsituatie, waarbij de hoofdstukken afwisselend vanuit het personale perspectief van Michael Poloni en vanuit het ik-perspectief van Elsa Helena van der Molen verteld worden. Aan het begin en het einde van de roman, en tweemaal tussendoor, komt nog een tweede ik-verteller aan het woord, James Dillard, die tweemaal jurylid is op een proces waarbij Michael en Elsa betrokken zijn. James spreekt geregeld een onbekende tweede persoon aan, zoals op de laatste pagina van het boek: 'Het volgende zei ik niet tegen mijn moeder [...] maar tegen jou kan ik het wel zeggen' (238).

De naam James Dillard komt terug in *Ijstijd*, hoewel beide personages op hun rijke moeder en liefde voor dure kazen na weinig overeenkomsten vertonen. In *Ijstijd* lijkt James als ik-verteller af en toe in gesprek met een tweede persoon. Over zijn ex-vriendin Marie zegt hij: 'Dit meisje is woest aantrekkelijk, ze is er namelijk gewoon, begrijp je?' (60) De roman heeft voorts een enkelvoudige ik-vertelsituatie, maar het temporele perspectief is complex. Het grootste deel van de roman vertelt James namelijk in de tegenwoordige tijd, zowel gebeurtenissen in het verhaalden als herinneringen aan gebeurtenissen uit het verleden, bijvoorbeeld zijn relatie met Marie. Toen hij acht was, viel het zijn oppas al op dat hij 'in de tegenwoordige tijd praat, ook als het over het verleden

gaat' (19), omdat het zo lijkt alsof niets echt voorbijgaat. Enkel in een ingebedde tekst, een e-mail aan zijn redacteur Monica, slaagt James erin over Marie te vertellen in de verleden tijd en zo in de taal afscheid van haar te nemen, wat hem naderhand ook verrast: '[I]k realiseer me dat ik in de verleden tijd aan Monica heb geschreven. Dat ik het heb aangedurfd' (187-8).

In haar meest recente proza lijkt Maartje Wortel een wat vrijere vertelwijze te hanteren. In de novelle *Goudvissen en beton* is andermaal sprake van een ik-verteller die een tweede persoon aanspreekt, maar die laatste wordt in deze novelle sterker gedramatiseerd dan in de hierboven besproken werken. De verteller thematiseert de afstand die haar van de tweede persoon scheidt en suggereert dat ze de 'je' vooralsnog enkel kan toespreken maar niet zien of horen: 'Omdat we nog niet zover zijn (in beeld) luister je alleen maar, door de telefoon [...] Omdat ik je nu niet kan zien bedenk ik je erbij. [...] Je luistert. Je stilte is allesomvattend' (23).

De vertelsituatie reflecteert een centraal thema in het werk van Wortel: het verlangen naar contact tussen het ik en de ander: 'Misschien denk je: waar blijf ik? (in beeld) [...] Je komt eraan' (37). De tweede persoon komt even later inderdaad in beeld als personage in het verhaal, wanneer de twee elkaar ontmoeten bij een kunstwerk van Anish Kapoor: 'We keken allebei naar het gat en ik weet dat je de eerste was die precies hetzelfde zag als ik' (45).

Dennie is een star heeft een minder strakke verhaalstructuur dan Wortels eerdere romans. Op een associatieve praattoon neemt de verteller de lezer mee in haar opeenvolgende relaties, in haar overweging en bespiegelingen, en in haar gesprekken met vrienden. De overkoepelende spanningsboog in het verhaal – de komst en het overlijden van Dennie, de breuk en het weerzien met Daan – zijn ondergeschikt aan de meanderende en uitwaaierende gedachtstroom van de verteller.

{Intertekstualiteit} Naast de referentie aan Kapoor bevat Wortels werk tal van culturele en intertekstuele verwijzingen, bijvoorbeeld citaten van andere auteurs. Een personage in het verhaal 'Love is a horse with one leg' uit *Dit is jouw huis* noteert in haar schrift 'in grote roze letters: 'Love is a horse with one leg

while 45.000 people are watching him run' (86). De verteller merkt op dat ze deze zin 'min of meer gejat had van schrijver Bukowski' (86) maar hij betwijfelt of ze dat zelf ook weet. Het correcte citaat van Charles Bukowski luidt: 'Love is a horse with a broken leg trying to stand while 45.000 people watch.'

Een soortgelijke situatie komt voor in *Ijstijd*, waarin Marie een zin van Sylvia Plath citeert en James zich afvraagt 'of ze dat zelf weet' (38). Ook hier is het citaat niet nauwkeurig. Marie zegt: 'Ik wil alles in één keer voor altijd doen en er dan voorgoed vanaf zijn' (38). Het citaat uit *The Bell Jar* luidt echter: 'I wanted to do everything once and for all and be through with it'. Deze vorm van intertekstualiteit maakt deel uit van de karakterisering van de personages en zegt iets over de functie van literatuur in hun leven. De verwijzingen evoceren een literaire cultuur waarin auteurs voortleven in populaire citaten die bijdragen aan de identiteit en het welbevinden van individuele lezers. In deze cultuur is de gevoelswaarde van het citaat voor de lezer bovendien belangrijker dan nauwkeurige kennis van de literaire bron.

De Amerikaanse auteur Richard Brautigan heeft een bijzondere positie in Wortels proza, hij wordt in verschillende werken aangehaald. In *Ijstijd* leest James 'een paar gedichten van Richard Brautigan' (43) in de hoop Marie te vergeten. Dezelfde James Dillard toont zich in *Half mens* een groot liefhebber van Brautigans werk: 'Die gast was fucking briljant, begrijp je?' (124) Vervolgens citeert hij het gedicht 'Love poem'. Dit gedicht wordt eveneens geciteerd in het verhaal 'De schrijver II' uit *Er moet iets gebeuren*. De verteller – die ook Maartje Wortel heet – citeert een brief die ze voor de Vlaamse krant *De Morgen* aan Richard Brautigan schreef en waarin dit gedicht is opgenomen. Brautigan, aldus de verteller, 'is niet echt mijn held, zoals helden die levens veranderen, maar toch is hij mijn held' (87). Deze verwijzingen naar Brautigan zijn interessant om twee redenen. In de eerste plaats suggereren ze overeenkomst en continuïteit tussen het fictionele personage James Dillard en Maartje Wortel – zowel het personage in 'De schrijver II' als de auteur, die daadwerkelijk de genoemde brief schreef. Daarnaast lijken ze een affectieve relatie met literatuur uit te drukken: voor de personages heeft het werk van Brautigan een persoonlijk en emotioneel belang.

Deze affectieve relatie met literatuur verbeeldt Wortel in *Ijstijd* door een auteur,

de Amerikaan Chuck Palahniuk (bekend van de verfilmde roman *Fight club*) als personage op te voeren. Protagonist James Dillard ontmoet Palahniuk in Amsterdam, waarna de auteur hem aanmoedigt om te schrijven en hem in zijn hostel opzoekt. Het erotische contact lijkt James te helpen om het afscheid van Marie te verwerken.

In *Goudvissen en beton* is intertekstualiteit dan weer verwerkt in de motievenstructuur. De verteller geeft aan dat zij en haar geliefde 'niet [zijn] als de vissen uit het verhaal van David Foster Wallace' – bedoeld wordt het essay 'This is water' (2005) – die 'vergeten wat water is omdat ze in het water zijn' (27). Deze referentie is ondergeschikt aan het vismotief in de novelle, dat terugkomt in het beeld van een goudvis die sterft op het beton. 'Ik dacht water om de vis heen. [...] Maar de vis viel niet meer te redden' (55). Dit motief illustreert de verbondenheid tussen de verteller en de aangesproken jij: twee vissen die het samen zullen redden. Die verbondenheid drukt de verteller daarnaast uit aan de hand van een citaat uit *De ontdekking van de wereld* van de Braziliaanse auteur Clarice Lispector.

{Literair-historische context} Het proza van Maartje Wortel kan in verband gebracht worden met de ontwikkeling van de Nederlandse literatuur na de periode van het literaire postmodernisme. Rond het jaar 2010 – Wortels debuteert in 2009 – komt in de Nederlandse literatuur een nieuwe auteurs-generatie op die in het nieuwe millennium (literair) volwassen is geworden. Deze zogeheten millennial-generatie in de Nederlandse literatuur omvat naast Wortels auteurs als Hanna Bervoets, Daan Heerma van Voss, Nina Polak, Joost de Vries en Niña Weijers. Deze auteurs hebben allen bijgedragen aan het succesvolle literaire tijdschrift *Das Magazin*, dat verscheen tussen 2012 en 2018.

Met het proza van haar generatiegenoten vertoont het literaire werk van Maartje Wortel enkele thematische overeenkomsten. Kenmerkende thema's in de verhalen en romans van deze generatie zijn de zoektocht naar identiteit, het verlangen naar betrokkenheid en verbondenheid, en de spanning tussen fictionaliteit en oprechtheid. Deze auteurs geven zich rekenschap van de literaire erfenis van het postmodernisme, met name de filosofische reflectie op taal en werkelijkheid, maar trachten die ook te ontstijgen. Hoewel ze het ironische le-

vensgevoel van het postmodernisme hebben meegekregen, streven ze in hun sterk zelfbewuste werk naar oprechte en geëngageerde communicatie.

{Kritiek} Hoewel *Dit is jouw huis* bekroond wordt met de Anton Wachterprijs weet Maartje Wortels eerste verhalenbundel de literaire kritiek nog niet helemaal te overtuigen. Niet alleen verschijnen er weinig recensies, twee daarvan zijn erg kritisch over dit debuut. Hans Demeyer ergert zich aan de banale beelden en ‘de beschrijvende, expliciete stijl’ die spanning en inleving verhindert. De stijl irriteert ook Karin Overmars, die Wortels verhalen bedacht en pretentius vindt: ‘de echtheid [schiert] erbij in’. Daniëlle Serdijn en Sonja de Jong reageren gematigd positief en beschouwen Wortel als een veelbelovend jong talent. Volgens die eerste heeft dit debuut ‘Arnon Grunberg-achtige kwaliteiten’ en is haar stijl in de beste verhalen ‘absurd, komisch ook en soms bijtend en ongegeneerd wreed’. Niettemin blijkt uit andere verhalen Wortels ‘onrijpheid’ en is haar kale schrijftuur ‘soms gewoon karig’.

Wortels romandebuut *Half mens* trekt heel wat meer aandacht: de Anton Wachterprijs, die bijna alle recensenten vermelden, heeft de auteur op de kaart gezet. Bovendien wordt de roman overwegend lovend besproken, niet in de laatste plaats vanwege Wortels eerder bekritiseerde stijl. In haar ‘korte, spreektaalachtige zinnen’ herkent Dries Muus ‘een écht unieke stijl’. Liever dan ‘heftige gevoelens’, aldus Arjan Peeters, biedt deze auteur haar lezer ‘een groot aantal droge zinnestjes, die een groter effect sorteren’. Volgens Rob Schouten geeft Wortel haar lezer het gevoel zich ‘in een soort talig universum te bevinden’. In haar stijl evocert Wortel de moeizaamheid van communicatie en ‘de problematische werking’ van taal. Jaap Goedegebuure is onder de indruk van deze ‘onthutsende roman’, die ‘[o]nder de huid klopt en schrijnt’, en ook Lies Schut is gefascineerd door Wortels ‘ontregelende’ vertelwijze.

Behalve door de stijl intrigeert de roman door zijn mysterieuze plot, die volgens Hassan Bahara ‘aan een soort poëtische logica gehoorzaamt die eerder nagevoeld dan naverteld kan worden’. Vanwege die plot vindt Mieke Opstaele *Half mens* ‘geen gemakkelijk boek’, omdat je als lezer het gevoel krijgt ‘dat je iets mist’. Sebastiaan Kort bleef aan het einde van de roman ‘verbijsterd achter’ en vraagt zich af of de auteur niet ‘te ambitieus de grens van het suggestieve

schrijven [heeft] opgezocht'. Niettemin noemt hij *Half mens* 'een bovengemiddeld romandebuut'.

Met haar tweede roman *Ijstijd* lijkt Wortel de hoge verwachtingen gewekt door *Half mens* helemaal waar te maken. De besprekingen zijn talrijk, in Nederland en Vlaanderen, en nagenoeg eensluidend enthousiast. Critici prijzen de roman om zijn 'spitse dialogen en plotwendingen' (Marnix Verplancke), zijn 'aangenaam ironisch onderkoeld proza' (Sonja de Jong) en zijn 'kwinkslagen en andere fijne observaties' (Joep van Ruiten). De literaire verwijzingen en reflecties tillen het verhaal op een hoger niveau: 'zeker geen intellectueel gekoketteer', aldus Sofie Gielis. Bart Vanegeren bevestigt: 'nergens zit haar [Wortels] slimmigheid de gevoeligheid in de weg'.

Net als verscheidene collega's memoreert Fleur Speet dat Wortel eind 2013 'door 100 recensenten, uitgevers en schrijvers [werd] uitverkoren tot literair talent van het komende jaar'. Dat is volgens Speet, die Wortel 'de Nederlandse Haruki Murakami' noemt, zonder meer terecht. Jaap Goedegebuure bevestigt dat Wortel 'met deze roman haar generatiegenoten de maat neemt' en Theo Hakkert ziet Wortel met haar 'fijnzinnige stijl' boven haar collega's uitstijgen. Wortels 'dwarsigheid', aldus Daniëlle Serdijn, is 'zeldzaam, vandaag de dag'. De recensent heeft haar eerdere reserves laten varen en prijst de auteur voor haar trefzekere 'schrijftrant'.

Slechts enkele recensenten formuleren voorzichtige kritische bedenkingen. Volgens Jann Ruyers houden Wortels taalvondsten de lezer 'wat aan de buitenkant van alles'. Arjen Fortuin voelt als lezer niet 'de urgentie' die James Dillard 'zelf in zijn leven zo mist'. Wat scherper klinkt het bij Marja Pruis: hoewel Wortels schrijfstijl bewondering wekt, blijft lijkt James' verhaal 'nergens echt pijnlijk te mogen worden'.

Met *Ijstijd* lijkt Wortel de voorlopige piek in haar kritische receptie te hebben bereikt. De tweede verhalenbundel *Er moet iets gebeuren* wordt met gemengde gevoelens onthaald. Janet Luis ergert zich aan 'de hakketakkerige manier van vertellen' en vindt dat de verhalen van 'losse beweringen en tegenstrijdigheden aan elkaar [hangen]'. Volgens Arjan Peeters is Wortel 'lui geworden' doordat te

veel recensenten (onder wie Peeters zelf) haar hebben gecompimenteerd ‘met haar korte zinnnetjes’. De nieuwe bundel is ‘kinderlijk’, monotoon en koket.

Daar staan echter lovende recensies tegenover. Jeroen Vullings en Maartje den Breejen merken beiden op dat de kale, vervreemdende stijl de verbeelding prikkelt. Als geen ander, aldus Bart Vanegeren, slaagt Wortel erin ‘de stilte voor de storm’ te evoceren in verhalen waarin nauwelijks iets gebeurt. Volgens Annick Vandorpe lukt het Wortel om in deze diep melancholische verhalen ‘de toon licht [te houden]’ en Dries Muus noemt ‘haar toon net zo helder’ als in haar eerdere werk. Marja Pruis bevestigt dat Wortels toon ‘onweerstaanbaar [is] in zijn geraffineerde combinatie van kinderlijkheid en onverschrokkenheid’.

De novelle *Goudvissen en beton* lokt weinig reactie uit. Bovendien bespreken twee recensenten het samen met het debuut van Jente Posthuma. Toch is de ontvangst positief. Volgens Annick Vandorpe is ‘(d)it boekje poëtischer en intiemer dan haar ander werk’ en Thomas de Veen noemt het ‘wild en energiek’, een gedurfde experimentele ‘woordenstroom’. Marja Pruis is onder de indruk van ‘de urgentie van de verteltoon’, die de lezer dwingt om mee te gaan ‘met de stroom’. Dit is ‘een verhaal om op te drijven’, zo oordeelt ook Sofie Gielis.

De ontvangst van Wortels meest recente roman, *Dennie is een star*, laat een gemengd beeld zien. Marja Pruis is erg enthousiast over Wortels ‘beheerste onbeheertheid’, de grillige en meanderende vertelwijze die van de lezer ‘overgave’ vraagt. Dit is een grappig en tegelijk ernstig boek over verbinding en loslaten – ‘een kwetsbaar kleinood’. Rob Schouten prijst Wortels ‘authenticiteit’ en haar streven naar ‘echtheid’ in deze roman. Veel lof krijgt de auteur ook van Marnix Verplancke, die haar ‘eindeloos grappig en genadeloos spits’ noemt. Andere recensenten formuleren reserves bij de experimentele schrijftuur. Jozefien Van Beek vindt *Dennie is een star* ‘een ronduit verwarrend boek’ en ze vergelijkt het met een ‘jazzsolo’ die je niet snapt maar ‘waar je toch van kunt genieten’. Het meest kritisch is Thomas de Veen. Door de woekerende vertelwijze heeft het boek ‘een laag soortelijk gewicht’: ‘doen deze anekdotes, deze bijzinnen ertoe?’ Net als het proza van Maartje Wortel lijkt ook de kritische receptie ervan nog volop in beweging.

3. Primaire bibliografie

- Maartje Wortel, Love is a horse with one leg. In: *De Gids*, jrg. 172, nr. 6-7, 2009, pp. 571-577, V.
 - *Dit is jouw huis*. Amsterdam 2009, De Bezige Bij, VB.
 - Een speciale dag. In: *Tirade*, jrg. 54, nr. 433, 2010, pp. 40-44, V.
 - Reus. In: Dennis Gaens en Markim Pause (red.), *Hier. Stadsverhalen*. Nijmegen 2010, pp. 49-58, V.
 - Dag Karel. In: Hassan Bahara en Thomas Blondeau (samenst.), *Agents provocateurs. 20 onder 35*. Amsterdam 2011, Prometheus, pp. 142-147, V.
 - *Half mens*. Amsterdam 2011, De Bezige Bij, R.
 - En dan ben je terug. In: *Tirade*, jrg. 55, nr. 3, augustus 2011, pp. 35-37, V.
 - Daar is de hond. In: *De Revisor. Halffaarboek voor nieuwe literatuur*, nr. 3, 2011, pp. 7-12, V.
 - Was will das Weib. In: *De Gids*, jrg. 175, nr. 2, 2012, V.
 - Wij (in samenwerking met Philip Huff). In: *Hollands Maandblad*, jrg. 54, nr. 773, april 2012, pp. 9-14, V.
 - Souvenir. In: *Hollands Maandblad*, jrg. 54, nr. 775-776, juni-juli 2012, pp. 35-37, V.
 - Terugkijken. In: *Tirade*, jrg. 56, nr. 444, juni 2012, pp. 67-73, V.
 - Als de dingen beginnen te draaien. In: *Hollands Maandblad*, jrg. 54, nr. 779, oktober 2012, pp. 13-15, V.
 - Er moet iets gebeuren. In: *Hollands Maandblad*, jrg. 55, nr. 787-788, juni-juli 2013, pp. 19-20, V.
 - Een honger te stillen. In: *De Gids*, jrg. 177, nr. 1, 2014, V.
 - *Ijstijd*. Amsterdam 2014, De Bezige Bij, R.
 - Iemand die het meent. In: *Das Magazin*, nr. 10, 2014, pp. 12-24, V.
 - Nawoord. In: Tippi Marugg, *De morgen loeit weer aan*. Amsterdam 2014 (dertiende druk), De Bezige Bij.
 - Nawoord. In: Jan Arends, *Ik had een strohoed en een wandelstok*. Amsterdam 2014, De Bezige Bij, E.
 - *Er moet iets gebeuren*. Amsterdam 2015, Das Mag Uitgevers, VB.
 - Voorwoord. In: Lucia Berlin, *Handleiding voor poetsvrouwen*. Amsterdam 2015, Lebowski Publishers, E.
 - Vaste grond. In: Wiel Kusters & Maartje Wortel, *Eerste biecht en Vaste grond*. Haarlem 2015, Het Milde systeem, V.
 - Het verlies past in een hand. In: H.M. van den Brink (samenst.), *Nieuwe lusten. 22 verhalen uit De Tuin der Lusten van Jeroen Bosch*. Breda 2016, De Geus, pp. 67-71, V.
 - Nawoord. In: Anton Tsjechov, *De dame met het hondje en andere verhalen*. Amsterdam 2016, Veen, E.
 - *Goudvissen en beton*. Amsterdam 2016, Das Mag Uitgevers, N.
 - Ahumbah. In: *Das Magazin*, nr. 20, 2016, pp. 143-149, G.
 - I don't want nobody baby. In: *Das Magazin*, nr. 22, 2017, pp. 76-81, V.
 - Woord vooraf. In: A.H.J. Dautzenberg & Diederik Stapel, *Van licht en donker*. Amsterdam 2017, Uitgeverij Jurgen Maas, E.
 - Persoonlijke notities bij (lang niet al) het werk van Alex van Warmerdam. In: *De Gids*, jrg. 181, nr. 2, 2018, E.

- Familie. In: *Das Magazin*, nr. 25, 2018, pp. 164-171.
- *Dennie is een star*. Amsterdam 2019, Das Mag Uitgevers, R.

4. Secundaire bibliografie

- Daniëlle Serdijn, Pronkkamers en prutvertrekjes. In: *de Volkskrant*, 21-8-2009. (over *Dit is jouw huis*)
- Sonja de Jong, Als het leven je overkomt. In: *Haarlems Dagblad*, 2-9-2009. (over *Dit is jouw huis*)
- Karin Overmars, Iets schommelt in het hoofd. In: *Het Parool*, 16-9-2009. (over *Dit is jouw huis*)
- Hans Demeyer, Dit is jouw huis. In: *Leesideeën*, 31-12-2010. (over *Dit is jouw huis*)
- Erik Brus, Wachten op een keerpunt. Maartje Wortel over haar roman 'Half mens'. In: *Passionate*, jrg. 18, nr. 5, sep-okt 2011, pp. 22-26.
- Rob Schouten, Taal is een obstakel, een moeizaam medium. In: *Trouw*, 17-9-2011. (over *Half mens*)
- Dries Muus, Alleen in LA. In: *HP/De Tijd*, 23-9-2011. (over *Half mens*)
- Arjan Peeters, Na een uur is je been weg. In: *de Volkskrant*, 1-10-2011. (over *Half mens*)
- Jaap Goedegebuure, Erotische obsessie blijft nog dagenlang schrijven. In: *Het Financieel Dagblad*, 15-10-2011. (over *Half mens*)
- Hassan Bahara, Beter navoelen dan navertellen. In: *De Groene Amsterdammer*, 20-10-2011. (over *Half mens*)
- Sebastiaan Kort, Heb je intussen de gorilla gezien? In: *NRC Handelsblad*, 21-10-2011. (over *Half mens*)
- Lies Schut, Zoeken naar zingeving. In: *De Telegraaf*, 28-1-2012. (over *Half mens*)
- Mieke Opstaele, Half mens. In: *De Leeswolf*, 15-7-2012. (over *Half mens*)
- Toine Donk, Het werkkabinet. In: *Das Magazin*, nr. 2, 2012, pp. 12-19. (algemeen)
- Fleur Speet, Trekpop op een hotelkamer. In: *De Morgen*, 8-1-2014. (over *IJstijd*)
- Joep van Ruiten, Kwikzilverige liefde en literatuur. In: *Dagblad van het Noorden*, 11-1-2014. (over *IJstijd*)
- Sonja de Jong, *IJstijd*. In: *Haarlems Dagblad*, 14-1-2014. (over *IJstijd*)
- Marja Pruis, Wat je zegt. In: *De Groene Amsterdammer*, 16-1-2014. (over *IJstijd*)
- Arjen Fortuin, Smeken om een beetje tegengas. In: *NRC Handelsblad*, 17-1-2014. (over *IJstijd*)
- Theo Hakkert, Woorden zonder vet op de botten. In: *De Twentsche Courant*, 18-1-2014. (over *IJstijd*)
- Jann Ruyters, U hebt cultpotentie. In: *Trouw*, 18-1-2014. (over *IJstijd*)
- Marnix Verplancke, *IJstijd*. In: *Knack*, 22-1-2014. (over *IJstijd*)
- Daniëlle Serdijn, *IJstijd*. In: *de Volkskrant*, 25-1-2014. (over *IJstijd*)
- Bart Vanegeren, *IJstijd*. In: *Humo*, 28-01-2014. (over *IJstijd*)
- Jaap Goedegebuure, Maartje Wortel neemt onvolwassen dertigers op de hak. In: *Het Financieel Dagblad*, 1-2-2014. (over *IJstijd*)
- Daphne van Paassen, En dan ineens ben je iemand. In: *Opzij*, 1-2-2014. (over *IJstijd*)

- Sofie Gielis, Wie niet stilstaat, is gezien. In: *De Standaard*, 21-2-2014. (over *Ijstijd*)
- Bert van Raemdonck, Het ijs is gebroken: de boeken van Maartje Wortel.
In: *Ons erfdeel*, jg. 57, nr. 3, augustus 2014, pp. 144-146. (algemeen)
- Maarten den Breejen, Wortel reset gedachten. In: *Opzij*, 9-11-2015. (over *Er moet iets gebeuren*)
- Annick Vanderpoele, De pijn van het mens zijn. In: *De Morgen*, 18-11-2015. (over *Er moet iets gebeuren*)
- Dries Muus, Steengoed zonder plot. In: *Het Parool*, 26-11-2015. (over *Er moet iets gebeuren*)
- Janet Luis, Ik ben mezelf, één en waanzinnig. In: *NRC Handelsblad*, 27-11-2015. (over *Er moet iets gebeuren*)
- Arjan Peeters, Kinderlijke stijloefeningen. In: *De Volkskrant*, 28-11-2015. (over *Er moet iets gebeuren*)
- Marja Pruis, Een schrijver redden. In: *De Groene Amsterdammer*, 3-12-2015. (over *Er moet iets gebeuren*)
- Jeroen Vullings, Er moet iets gebeuren. In: *Vrij Nederland*, 5-12-2015. (over *Er moet iets gebeuren*)
- Jacco Doppenberg & Roel Smeets, Dit is pas het begin. Interview met Maartje Wortel.
In: *Vooy's*, jrg. 33, nr. 2, juli 2015, pp. 64-72.
- Bart Vanegeren, Bijengelogen levens. In: *Humo*, 12-1-2016. (over *Er moet iets gebeuren*)
- Annick Vanderpoele, Verrukkelijk verlangen naar oneindigheid. In: *De Morgen*, 31-8-2016. (over *Goudvissen en beton*)
- Marja Pruis, Eigenlijk gebeurt er niets. In: *De Groene Amsterdammer*, 1-9-2016. (over *Goudvissen en beton*)
- Sofie Gielis, Een verhaal om op te drijven. In: *De Standaard*, 2-9-2016. (over *Goudvissen en beton*)
- Thomas de Veen, Twee vrouwen en een dode moeder. In: *NRC Handelsblad*, 9-9-2016. (over *Goudvissen en beton*)
- Sven Vitse, Geen enkele tijd is veilig. In: *nY*, nr. 28, 2016, pp. 99-116. (over *Ijstijd*)
- Jozefien van Beeck, De kat als god. In: *De Standaard*, 15-3-2019. (over *Dennie is een star*)
- Rob Schouten, Achter een stip aan rennen. In: *Trouw*, 16-3-2019. (over *Dennie is een star*)
- Marnix Verplancke, Dennie is een star. In: *Knack*, 20-3-2019. (over *Dennie is een star*)
- Marja Pruis, Verlangen naar verlossing. In: *De Groene Amsterdammer*, 28-3-2019. (over *Dennie is een star*)
- Thomas de Veen, Een verhaal dat zich niet laat aanlijnen. In: *NRC Handelsblad*, 29-3-2019. (over *Dennie is een star*)



17. MIEK ZWAMBORN

.....

door Beatrix van Dam

1. Biografie

Miek Zwamborn werd in 1974 te Schiedam in Zuid-Holland geboren. Haar verschillende opleidingen laten haar brede en uiteenlopende belangstellingen zien. In 2000 rondde zij een Bachelor of Fine Arts aan de Gerrit Rietveld Academie in Amsterdam af, maar ze volgde ook een opleiding voor edelsmid in Schoonhoven en behaalde verschillende nautische brevetten. Haar werk is dienovereenkomstig divers. Naast beeldend kunstenaar en schrijver is zij ook literair vertaler uit het Duits. Ze voer ook een half jaar op een zeevarend kraaneiland en was van 1998 tot 2014 werkzaam als brug- en sluiswachter in en om Amsterdam. Ze werkt mee aan de literaire tijdschriften *Terras* en de digitale heruitgave van *Raster* en was genomineerd voor verschillende literaire prijzen. Zo stond ze in 2018 met *Wieren* op de shortlist voor de Jan Wolkers Prijs voor het beste Nederlandse natuurboek. *Wieren* verscheen in het Duits (2019) en in het Engels (2020). Haar roman *De duimsprong* werd vertaald in het Duits en het Zweeds. Naast Nederland was Zwitserland tijdelijk haar woonplaats. Sinds 2017 begeleidt zij samen

met beeldend kunstenaar Rutger Emmelkamp aan de Schotse westkust het natuurkundig-ecologisch-artistiek project *Knockvologan Studies*.

2. Kritische Beschouwing

{Stijl/Techniek} Op het eerste gezicht is het oeuvre van Miek Zwamborn uiteenlopend divers, vooral wat de vormen betreft waarin deze schrijver-kunstenaar zich uit. Haar werk omvat romans, dichtbundels, autobiografische verhalen en essays, maar bestaat ook uit kunstenaarsboeken, tekeningen, sculpturen, installaties, foto's en performances. Vaak genoeg kruisen en bestuiven de beeld- en schrijfkunst elkaar ook in één werk: van de foto's in *De duimsprong* (2013) en het zelfgetekende zeewier in *Wieren* (2018) tot tekst- en kunstenaarsboeken als *Getemde hemel* (2016) waarin beeld en tekst gelijkwaardig naast elkaar staan. Wat in de schrijfkunst meestal achter de gedrukte tekst verborgen blijft, wordt bij Zwamborn waarneembaar. Als kunstenaar is zij ook schrijvend gevoelig voor de materialen waarmee ze werkt, de verschillende soorten papier, de inkt, het materiaal van de boekomslag, de manier waarop het boek is gebonden enzovoort. Het schrijven beperkt zich niet tot het vasthouden van gedachten en verhalen, maar is een concreet ambachtelijk proces waar ook het maken van een boek onderdeel van uitmaakt.

De sensualiteit van het schrijven, maar ook van het lezen, treedt op de voorgrond. Zo kan de manier waarop een blad anders valt als het is omgeslaan of de transparantie van een zijdepapier deel uitmaken van een kunstwerk. Zwamborn speelt met het contrast tussen gedrukte en handgeschreven tekst, dat in verschillende handschriften tot uitdrukking kan komen. Of het scheuren van papier is, zoals in *Oology* (2017), als mini-installatie in een boek geïntegreerd. In dit werk moet de lezer de papieren hoes van een gedicht zelf openbreken om daarin een tekst over het ei van de zeekoet te vinden wiens 'eierschillen' zij in handen houdt. Dat gedachten en indrukken zich niet alleen door een gedrukte tekst uiten in een boek, maar ook in veelkleurige drukken of andere kunstvormen zicht- en tastbaar worden, betekent ook dat Zwamborn vaak met andere schrijvers, boekbinders en kunstenaars samenwerkt in projecten die in boekvorm in kleine oplages voor bibliofielen verschijnen.

Gezien tegen deze interdisciplinaire en intermediale achtergrond zijn de vertalingen uit het Duits die Zwamborn heeft gemaakt van Monika Rincks poëzie en Arno Camenisch' verhalen uit Zwitserland een elementair onderdeel van haar kunst: het omzetten van iets naar een ander medium staat centraal in haar werk. Zwamborns kunst is een voortdurend proces van transformatie. Dat leidt tot een dynamisch oeuvre dat zich ook door de samenwerking met kunstenaars uit verschillende disciplines moeilijk laat categoriseren als klassieke literatuur of beeldende kunst. Om diezelfde reden is het ook logisch dat Zwamborn zichzelf als kunstenaar met een grote vanzelfsprekendheid aanwezig laat zijn in haar eigen werk. De meegefotografeerde, gehandschoende vingers op een foto van een tekening van Isaac Israël uit het museumarchief in *Getemde hemel* sluiten ook aan bij die visie. De kunstenaar wordt opgevoerd als centraal medium van het creatieve proces en als de oorsprong van alle vertalingsprocessen in elke kunst.

{Thematiek} Als men kijkt naar de vragen die Zwamborn bezighouden en die ze op uiteenlopende manieren verwerkt, vallen duidelijke lijnen op in haar oeuvre. Een belangrijke toegang tot haar kunst is de scheidslijn tussen natuur en cultuur. In haar werken wordt die voortdurend afgetast, verkend, beschouwd en geproblematiseerd. Haar landschapsfoto's roepen diverse vragen op: hoe wordt natuur kunst in een foto? Is natuur op zich al geen kunst, die enkel in een foto weergegeven wordt? Opnieuw treedt hier de kunstenaar als medium op, want natuur wordt door haar werk of door haar blik landschap als gecultiveerde ruimte.

Te denken is hier niet per se aan zeventiende-eeuwse landschapsschilderijen, maar beslist ook aan de schoonheid van een booreiland temidden van de eindeloze oceaan in *Oploper* (2000). Cultuur heeft namelijk niet alleen betrekking op kunst als specifieke en gespecialiseerde vorm van cultuur, maar op alles wat mensen maken, ook het gigantische technische kunstwerk van een booreiland dat alleen nog wordt overtroffen door de immensiteit van de omliggende zee. Het booreiland is een cultuurproduct, een gefinetuned mechanisme om olie te winnen. Ondanks deze functionaliteit bezit de manier waarop alles op het booreiland in elkaar grijpt een vorm van schoonheid en in die zin kan het booreiland vergeleken worden met een kunstwerk. In *Oploper*, waarin Zwamborn

haar werkzaamheden op het booreiland beschrijft, probeert ze delen en geheel op een vergelijkbare manier op elkaar af te stemmen, het apparaat te laten werken.

{Kunstopvatting} Tegelijkertijd krijgt het booreiland ook een esthetische functie in de tekst, want door deze constructie wordt het mogelijk voor de kunstenaar om haar blik te verruimen en aan te scherpen. In die zin kan het booreiland met een gigantisch camerastatief worden vergeleken dat een totaalperspectief op de natuur – de zee – belooft. *Oploper* is Zwamborns debuut en ze introduceert zichzelf als ‘kluizenaar’ die op het booreiland midden in de zee isolement en rust zoekt om kunst te laten ontstaan: ‘Ik wil enkel als kluizenaar bestaan, ik wil voorgoed in eenzaamheid leven. Alleen dan ben ik in staat om hard te werken.’ Deze kunstenaar in wording die zich afzondert om de schoonheid op te sporen heeft niet voor niets Peter Handke als bedlectuur meegenomen. De Oostenrijkse schrijver maakte de *Langsamkeit* (‘traagheid’) tot levens- en schrijfprincipe en nam graag de tijd om in gepeins te verdrinken over de vraag of in plaats van langzaamheid niet toch *Bedachtsamkeit* (‘bedachtzaamheid’) een betere term is: ‘Vielleicht sagt man statt Langsamkeit noch treffender Bedachtsamkeit. Nie, nie schnell werden, nie suggerieren, immer Abstand halten zu den Dingen und scheu sein.’

Door de speciale setting van het booreiland in de zee geeft Zwamborn deze houding in *Oploper* concreet vorm. In de programmatische onthaasting van het maandenlange bestaan op de oceaan probeert zij zichzelf weg te cijferen om de schoonheid om zich heen erfahrbaar te maken: ‘Als je alles grijs maakt is de kleinste afwijking een belevens.’ Met alle zinnen op scherp wordt de kunstenaar een seismograaf die ook de allerkleinste trillingen kan registreren. Om dit te kunnen communiceren moeten de indrukken in beeld en tekst worden omgezet (waarbij de tekeningen die de verteller maakt in *Oploper* alleen maar beschreven worden). Op die manier wordt de zee erfahrbaar als persoon die de isolatie doorbreekt: ‘Ik lig in de armen van de zee die me troost.’

Zoals deze zin laat zien is Zwamborns schrijven geen vergeestelijkt proza. De lichamelijkheid van mensen, machines en stoffen is integendeel overal aanwezig. De lichamen van de arbeiders van het booreiland worden onderdeel van

de machine: 'Inslingeren noemen de mannen dat. Alsof ze machines zijn.' Het menselijke lichaam, als levend organisme onderdeel van de natuur, lijkt hier machine te worden en verbindt op die manier natuur en cultuur.

Nauwkeurig documenteert de verteller in *Oploper* alles wat ze waarneemt in de vorm van een dagboek. Het lukt haar echter niet om de situatie zo stil te zetten dat deze documentatie volledig kan slagen. Ook dit probleem is een gegeven dat door heel het werk van Zwamborn heen loopt. De alsmaar gelijkblijvende zee lijkt statisch. Maar deze indruk is bedriegelijk, het booreiland blijft namelijk voortdurend in beweging. Het is haast onmogelijk om deze dynamiek vast te leggen. Het hoofdprobleem blijkt dat de verteller zichzelf als waarnemer niet helemaal weg kan cijferen, ook al trekt zij zich terug in een monade-achtige hut op het booreiland (een soortgelijk object duikt in de *Knockvologan Studies* weer op in de vorm van 'the observatory'). Ze is gedwongen om vanuit een standpunt te vertellen waarvan de positie zich moeilijk laat bepalen.

Door de tekst duidelijk autobiografische trekken te geven, integreert en accentueert Zwamborn deze problematiek van begin af aan in haar werk. De verteller in *Oploper* kan niet voorkomen dat haar aanwezigheid de omgeving die zij zo precies wil omschrijven verandert – in *Oploper* komt dit mooi tot uitdrukking door de erotische spanning die zij als enige vrouw onder tweehonderd mannen op het eiland veroorzaakt. 'Oploper' is de vakterm voor een ijsbreker, die het ijs niet kan naderen zonder het te breken. Toenadering heeft altijd haar prijs en ze moet volgens Zwamborn door Handkes schuwe terughoudendheid gecompenseerd worden. Noch deelnemen noch buitenstaan is uiteindelijk mogelijk. Het documentatieproces blijft altijd vervalsend zodat de verteller concludeert: 'Ik betwijfel of ik ooit iets zal kunnen maken dat mooier is dan de werkelijkheid.'

In *Vallend hout* (2004) komt de thematiek van cultuur en natuur op een meer gecondenseerde manier aan bod. De tuin verschijnt als de plek bij uitstek waar cultuur en natuur als het ware vergroeien en ingewikkelde vertakkingen vormen. Tuinieren, een bezigheid waarbij het cultiveren van natuur centraal staat, staat voorop in deze novelle-achtige vertelling. Het hoofddoel van de tekst lijkt de nauwkeurige beschrijving te zijn van het werk van twee mensen in een tuin,

verteld door een van de twee. Weer weerhoudt geen enkel element in de tekst de lezer ervan om deze verteller gelijk te stellen aan de auteur van het boek. Het werk dat zij beschrijft is geen genieten van de tuin van Eden, maar omvat zware menselijke arbeid, met een grote nadruk op de lichamelijke van het werk: ‘De grote verscheidenheid aan grassen houden we in stand door regelmatig te maaien. Niks geen machines die een droog gazon vereisen. [...] We snijden alles met de zeis, dan voel je meteen waar je *musculus obliquus externus abdominis* zit.’

De klemtoon ligt op de verschillende werkprocessen die duidelijk laten zien dat het onderhouden van een tuin een ambacht is die grote deskundigheid vereist. De afbeeldingen die in dit boek opduiken illustreren de terminologische inspanningen die mensen zich moeten getroosten om vat te krijgen op de natuur. Vaktermen voor planten worden in schematische en mooie vormen getoond en laten zo zien hoe men ernaar streeft om de wildgroei aan woorden en benamingen van plantenfamilies en ondersoorten te ordenen. Vaak worden in de tekst categorisering en weergegeven waardoor de mens fenomenen uit de natuur probeert te systematiseren, zoals de schaal van Beaufort voor verschillende soorten windkracht. Voor de woorden geldt hetzelfde als voor de tuin – wildgroei en uitweidingen worden niet getolereerd. Dit is ook voor de stijl van de vertelling zelf van toepassing, die erg sober en zakelijk is, maar tegelijkertijd ook met veel nuance de bedrijvigheid in de tuin omschrijft zonder er waardeoordelen of emoties aan te verbinden. Deze zelfbeperking houdt een disciplinerende in die langzaam maar zeker voor spanning zorgt. Net als in *Oploper* ontstaat onder de zakelijke oppervlakte weer een onbeheersbare dynamiek.

Aanvankelijk lijkt de vertelling zich te beperken tot de beschrijving van de natuur en de manier waarop die door mensenhanden wordt gevormd. De tekst schetst veeleer een beeld daarvan en vertelt niet echt een verhaal. De natuur als object van beschrijving begint zelf voor plotwendingen en drama's te zorgen zonder dat de protagonisten daar iets voor hoeven te doen. Zo is het bloeien van de victoriawaterlelie een grote gebeurtenis die de twee tuiniers 's nachts wakker houdt. Langzamerhand komt er ook meer vaart in deze 'natuurlijke' gebeurtenissen; ze worden geleidelijk aan gewelddadiger. Een storm die 'precies volgens de schaal van Beaufort' aanzwelt, vernielt de tuin. De wedloop met het weer zet de tuiniers onder druk omdat ze de tuin winterklaar moeten maken.

Toch valt de eerste sneeuw op een moment waarop nog niet alles is voorbereid. Aan het einde van de roman wordt duidelijk dat de tuin zich als grote derde protagonist van het verhaal ontpopt. ‘De tuin slokte ons op’ was al aan het begin van het verhaal de indruk van de verteller. Als de tuin ‘langzaam [...] onder de sneeuw vandaan[komt]’, komt hij als gelijkwaardige figuur in het verhaal te voorschijn.

De verhouding tussen tuin en hoveniers is niet harmonisch, maar lijkt veeleer op een gevecht. Waar de tuiniers tijdens het snoeien de bomen en struikgewassen wonden toebrengen, treden ook bij de mensen verwondingen op: ‘Siep had tijdens het klimmen zijn pols bezeerd.’ De tuiniers lijken op avonturiers die verbeten hun missie doorzetten. Eerst lijkt het klimmen in de bomen op een symbiose tussen mens en natuur, maar bij nader inzien schudt de natuur deze poging tot bezetting van zich af. Het hoogtepunt van het verhaal is de val van de oude, ervaren (en gewonde) tuinier uit een boom, aan het einde van het eerste deel. De natuurwet van de zwaartekracht wordt een wapen. De verteller-hoveniersassistente blijft in het tweede deel van de roman alleen over, in een hulpeloze positie die in geweld ontaardt nadat zij het gevoel niet kan verjagen dat ‘de tuin me negeerde’.

Volgens J.W. Goethe zorgt in een novelle een *unerhörte Begebenheit* (‘een ongehoord incident’) voor de omslag van orde in wanorde of chaos. Dat is precies ook in deze tekst aan de orde. Na de val van haar mentor verruilt de ik-verteller de zeis voor de motormaaier. Als wraakactie gaat ze de bomen in de tuin omhakken, wat resulteert in het titelgevende ‘vallende hout’. Als zo’n boom is omgehakt, beschrijft de ik-verteller de keep in de valzijde van de boom als ‘mond van hout die naar me lachte’. Ondanks die ingrepen blijkt het onmogelijk om de natuur helemaal te beheersen. Uiteindelijk verlaat de ik-verteller de tuin waar de natuurmacht overwint. Ook de vertelling heeft de orde niet in stand weten te houden; de geordende beschrijving mondt uit in het verhaal van een verwoesting met een open einde.

{Ontwikkeling} Nadat in *Vallend Hout* op deze manier cultuur en natuur als nauw verbonden tegenspelers geïntroduceerd zijn, zet Zwamborns poëziedebuut *Het krieken van Sepia* (2008) geschiedenis als derde speler tussen de twee

op de kaart. De titel van de bundel, 'Het krieken van sepia', verbindt de twee elementen van natuur en cultuur met elkaar door de term 'sepia'. Sepia verwijst zowel naar een kleurstof die uit inktvissen wordt gewonnen als naar de sepiatoning van oude zwart-wit foto's, die een sfeer van nostalgie en vergankelijkheid oproept. De sepiatoon van foto's kan ook door UV-straling veroorzaakt worden waarbij zwart-wit foto's, naarmate ze ouder worden, de bruine kleur van sepia krijgen. Met het 'krieken van sepia' verwijst de titel naar deze ontwikkeling in de tijd en verbindt hij dit verschijnsel via de inktvis-kleur 'sepia' met de 'tijdloze' natuur.

Het krieken van sepia is het product van een verblijf in een Vlissings kunstenaarscentrum aan de Westerschelde. Grafische elementen zijn duidelijk aanwezig. De elkaar kruisende lijnen op de kaft verwijzen opnieuw naar het meten en categoriseren van de natuur als culturele bezigheid, deze keer met betrekking tot de voor de scheepvaart zo belangrijke cartografie. In de bundel ingesloten is een klein fotoboekje dat het overstromen van een kade of een schip fotografisch vastlegt en daarmee de thematiek van de bundel, het zinken van een schip, oproept. Tegelijk wordt zo het vastzetten van beweging in momentopnames tot onderwerp gemaakt. Dit zet de toon voor de bundel die draait rond de vraag of de natuur als tijdloos gegeven moet worden gezien terwijl de cultuur tijd en ontwikkeling kent. In het boek wordt de tijdloos geachte natuurgeschiedenis tegenover de cultuurgeschiedenis als geschiedenis van de ontwikkeling van de mensheid gezet (zie ook *De duimsprong*).

De bundel verbindt in poëtische taal het verhaal van een zeereis met een tijdsreis. Deze combinatie van tijd en ruimte betekent ook dat natuurgeschiedenis en cultuurgeschiedenis op een paradoxale manier met elkaar worden verbonden. De tekst behandelt de problematiek van het vergaan van tijd en de poging om desondanks momenten vast te houden of ze uit het verleden terug te halen. De spannende ervaring van een zeereis wordt met het diepgravende van archiefonderzoek gecontrasteerd. Deze combinatie van ervaringsgerichtheid en een focus op studie blijft een essentieel kenmerk van Zwamborn's werk. Uiteindelijk laat de tekst de twee in elkaar overvloeien door archiefstukken nieuw leven in te blazen om zo de verleden tijd erfahrbaar te maken. De brokstukken uit het verleden die niet meer precies geïdentificeerd kunnen worden krijgen een

gezicht. Verteld wordt een avontuur waarbij een schip zinkt en de bemanning zich nog net kan redden. Het schip is in het ‘toenmalige hier’ niet meer dan een ‘karkas’ op de bodem van de zee. Juist dit ‘toenmalige hier’ wordt in het verhaal weer tegenwoordige tijd.

Het leven op de schepen van toen wordt in de tekst in al zijn specifieke alle-daagsheid (de kleding, het eigen jargon) opgeroepen. Dit gebeurt ook doordat het lyrische ik zich naar de verleden tijd verplaatst. Opnieuw zitten daarin duidelijke autobiografische elementen verwerkt. De ik-figuur heeft de voor de toenmalige tijd typische ‘emblematische’ op de jassen genaaid’ zijn in haar kraag: ‘M’ en ‘Z’ – een onmiskenbare verwijzing naar de naam van de auteur. De auteur-verteller functioneert als brug tussen heden en verleden en stapt het historische schip op om te vertellen hoe dit schip gezonken is.

De tekst roept authenticiteit ook met behulp van oude zeemanstaal op, gebaseerd op bronnen zoals oude logboeken. Deze taal is helemaal toegespitst op de voorbije wereld van windschepen. Zo duikt een term als ‘labberkoelte’ op – een uitdrukking waarmee vóór de schaal van Beaufort een bepaalde (zwakke) windkracht werd uitgedrukt. Hier treedt wederom de thematiek van *Vallend hout* op de voorgrond: de natuur kan niet door de taal beheerst worden. Het precieze uitdrukken van windkracht in taal beschermt de bemanning niet tegen de storm die het schip laat zinken.

Zwamborn zet haar reflectie op geschiedenis voort in haar bijdrage ‘Blue Lias’ in *Do We Ever Know Where History Is Really Made* (2012), een verzameling van reflecties over de constructie van geschiedenis door verschillende kunstenaars. Ook in deze bijdrage verwerkt zij haar fascinatie voor natuur en geschiedenis in de vorm van een natuurgeschiedenis. Die krijgt vorm in een beeld-tekst-combinatie: een meditatie op een schilderij van de negentiende-eeuwse Engelse paleontologe Mary Anning van 1842 door B.J.M. Donne. De reflectie op geschiedenis is hier tweeledig. Aan de ene kant reflecteert het gedicht op het schilderij als medium dat een historische persoon weergeeft, het is een ‘herinnering aan haar gestalte’. Aan de andere kant verwijst het gedicht naar Mary Annings’ bezigheid als paleontologe, naar het verzamelen van fossielen en daarmee naar de zoektocht naar prehistorisch leven. Hier verbindt zich de cultuurgeschie-

denis met de natuurgeschiedenis van de aarde die pas sinds de negentiende eeuw ook als ontwikkeling beschouwd wordt. Tegelijkertijd stelt het gedicht de poging van de mens ter discussie om ook aan de natuur een ontwikkeling toe te schrijven: 'haar oneindig geraamte wordt verstoord / door de vraag wanneer dit is'. Opnieuw staan de tijdloze natuur en de menselijke geschiedenis tegenover elkaar.

'Blue Lias' kan in zekere zin als voorstudie voor de roman *De duimsprong* (2013) worden beschouwd, waarin de geschiedenis van de aarde een centrale rol speelt. Ook de paleontologe Mary Anning figureert in deze tekst. Een parallel met de boeken *Vallend hout* en *Het kriecken van sepia* is dat hier een natuurstudie wordt verbonden met een verhaal over menselijke protagonisten. Zoals vaker bij Zwamborn drijven de twee elementen van een descriptieve studie en een verhaal hier en daar uit elkaar.

Het verhaal draait om een ik-verteller die met een goede vriend, Jens, in de Zwitserse bergen gaat wandelen tot Jens spoorloos verdwijnt. De titel 'De duimsprong' verwijst wederom naar een manier om de natuur te categoriseren, in dit geval door een afstand in de bergen onder inzet van je eigen lichaam – je duim – ongeveer te meten en zo wandelafstanden in te kunnen schatten. Deze manier van meten zorgt aan het begin van de roman al een keer voor moeilijkheden bij Jens. De lezer bekruipt op dit moment het onheilspellende vermoeden dat het romantische idee dat je door het wandelen één kan worden met het landschap hier niet op een harmonische manier in vervulling zal gaan. De tekst is doorspekt met beelden, episoden en elementen die de obsessie met het vallen uitbeelden, bijvoorbeeld het verhaal van de Niagara-koorddanser Maria Spelterini. Het meest komen foto's van gevallen bergklimbijlen voor, die emblematisch worden voor de angst voor de val. Op een kenmerkend impliciete manier verwijzen zij naar de hulpeloze wandelaar die door het verlies van dit belangrijke bergklimattribuut in een gevaarlijke en hulpeloze situatie terechtkomt of in het ergste geval misschien zelfs al gevallen is.

De oorzaak voor Jens' verdwijning wordt net zo min duidelijk als de consequentie van de val van de tuinier in *Vallend hout*: de vraag of hij dood is wordt nooit opgelost, hij verdwijnt gewoon uit het verhaal. Zijn verdwijnen is voor

de ik-verteller het hellende vlak van waaruit het verlangen om te vertellen ontstaat. Vanuit dit vertrekpunt begint zij het verhaal van haar verlies te verweven met het verhaal van de negentiende-eeuwse Albert Heim die de nieuwe discipline van de geologie hielp ontwikkelen. Ook andere historische personen zoals de al genoemde Mary Anning en Maria Spelterini duiken op. In een al eerder beschreven constellatie wordt de natuurbeleving tijdens bergwandelingen gecombineerd met de culturele bezigheid van archiefbezoeken en het reconstrueren van het verleden. Door de figuur van de geoloog Albert Heim wordt deze geschiedenis van en over mensen verbonden met de geschiedenis van de aarde. Het idee dat ook de aarde in ontwikkeling is, kwam pas in de negentiende eeuw tot stand. Het bracht het traditionele onderscheid tussen statische natuurgeschiedenis en dynamische cultuurgeschiedenis aan het wankelen. In *De duimsprong* staat dit verschil niet alleen op inhoudelijk niveau centraal; in het boek wordt ook geëxperimenteerd met de poëtische strategieën van zowel natuur- als cultuurgeschiedenis.

In *De duimsprong* vormt het poëtische vermengen van cultuurgeschiedenis en natuurgeschiedenis – een proces dat ook al in *Het krieken van sepia* opdook – een verbindend element tussen beschrijving en vertelling. Hiervoor is het belangrijk om weten dat tot de negentiende eeuw natuurgeschiedenis, *historia naturalis*, en de mensheids- of cultuurgeschiedenis, als wezenlijk van elkaar verschillend geconceptualiseerd werden. De natuurgeschiedenis was in de oudheid en tot de negentiende eeuw (dus vóór de evolutieleer) niet het verhaal van verleden gebeurtenissen, maar bestond in de eerste plaats uit het beschrijven van de natuur, die men zich, en dat is het belangrijke punt, als *onveranderlijk* voorstelde. De natuurgeschiedenis wordt daarom in tegenstelling tot cultuurgeschiedenis gekenmerkt door statische descriptiviteit als poëtisch principe – niet door causaliteit en het zoeken naar redenen. Deze statische beschrijving van de dingen in de natuur werd als tegengesteld gezien tot de mensheids- of cultuurgeschiedenis die in haar ontwikkeling moet worden beschreven, waarvoor het verhaal als medium geschikt is omdat het zich op gebeurtenissen en handelingen baseert.

{Intertekstualiteit} Zoals gezegd verbindt *De duimsprong* statische, descriptieve en dynamische, verhalende elementen met elkaar. Het meest opvallend

komt dit naar voren in de foto's die in de tekst geïntegreerd zijn en die qua esthetiek aan de Duitse naoorlogse auteur W.G. Sebald doen denken. In Sebalds werken staat de ervaring van verlies en trauma centraal. Die thema's worden tegen de achtergrond van Walter Benjamins geschiedenisbeeld onderzocht, met de Shoa als dieptepunt. Ook al draait Zwamborns tekst om persoonlijk verlies en niet om het trauma van de Tweede Wereldoorlog, de verlieservaring is ook hier de aanleiding om de ontwikkelingen stil te zetten in momentopnames. Dit betekent dat aspecten van gebeurtenissen uit hun narratieve context worden gehaald, dat op enkele momenten wordt ingezoomd en dat deze worden vastgezet als emblematische beelden. Tekstueel en in afbeeldingen worden bijzondere details (een schoenzool, klimbijlen, opgezette dieren, doodshoofden enzovoort) getoond die niet de chronologie op de voorgrond zetten, maar eerder discontinuïteit en verschrikking oproepen. De verteller is net als Benjamins engel van de geschiedenis een machteloze getuige, die oneindig veel details van de catastrofe ziet.

Op een kunstmatige manier moet door de beelden ondanks alle pseudo-objectiviteit empathie gewekt worden bij de lezer die zich moet kunnen verplaatsen in de situatie. Om de catastrofe te vatten worden de dingen vertraagd en uiteindelijk stilgezet net als bij mensen die hun waarneming bij een kop-staartbotsing beschrijven: opeens lijkt wat in seconden gebeurt in *slow motion* tot het bewustzijn door te dringen. De schrik maakt de zintuigen scherper, in het gezicht van het schrikbeeld probeert het oog te vluchten in details. De verteller in *De duimsprong* raakt bijvoorbeeld gefascineerd door een detail in de schoenzool van Albert Heim, die in 1887 tijdens een wandeling een groepsfoto van zichzelf en zijn studenten liet maken. De schoenzool van de geoloog is voorzien van precies honderdvijftien spijkers, observeert de verteller en ziet dit als 'de aankondiging en het overblijfsel van Heims aanwezigheid in het landschap'. Alleen indirect verwijzen de spijkers in de schoenzolen naar de gevaren van het wandelen in de bergen.

In het beeld van de bespijkerde schoenzool die sporen in het landschap achterlaat komt het voornaamste doel van de tekst naar voren – de speurtocht naar wat ooit is geweest. De hoop is dat niets helemaal kan verdwijnen. De speurtocht wordt van een persoonlijk naar een (aard-)historisch niveau verheven.

Hier ontstaat een dubbele beweging. Het verhaal wordt in geïsoleerde momenten stilgelegd om de verschrikking te kunnen vatten. Tegelijkertijd heeft het idee dat zelfs de Alpen uiteindelijk in beweging zijn, zoals Heim dat in de negentiende eeuw ontdekt, iets troostends. Niets is ooit weg, alles gaat in elkaar over. De grenzen van stilstaan en bewegen vloeien in elkaar over: 'Ik sprong naar de volgende steen. De overkant kwam naar mij toe, alsof niet de voet naar een steen zocht, maar de steen tijdens mijn springen onder die landende voet geschoven werd.' Blijven en bewegen zijn dan geen tegenstellingen meer en bieden een oplossing voor de vraag die sinds *Oploper* en *Het krieken van sepia* gesteld wordt: hoe kan beweging vastgelegd worden? Momentopnames staan niet meer per se in tegenstelling tot beweging.

In *De duimsprong* speelt opnieuw de cartografie een grote rol. De ik-verteller raakt door haar historisch onderzoek naar de geoloog Albert Heim net als hij gefascineerd door kaarten en modellen van bergen die proberen het landschap in kaart te brengen. Uiteindelijk wordt er geen verschil gemaakt tussen deze bezigheid (zoals ook het onderzoek naar fossielen door de paleontologe Mary Anning) en het niet los willen laten van de herinnering aan Jens, de weigering om het verlies te accepteren zoals die ook bepalend is voor de werken van Sebald. De poging om de dingen vast te zetten is tegelijk een poging om ze vast te houden. Er worden beelden gezocht om dynamiek en stasis met elkaar te verzoenen zoals de materie of het lichaam dat bewegingen opslaat. Schijnbaar dode materie wordt daarbij een 'levend archief van ontelbare bewegingen' en de archiefbezoeker hoeft deze energie alleen nog maar de ruimte te geven om een verhaal te laten ontstaan.

Nog een element dat *De duimsprong* deelt met Sebalds werken is het associatieve vertellen dat aan de weergave van de gedachtewereld van een ik-verteller is gebonden. De verteller filtert alles en geeft het door haar waarneming subjectief weer. Vaak is deze ik-verteller op reis zoals bijvoorbeeld in Sebalds *Die Ringe des Saturn* (1995), waarin de verteller een lange pelgrimstocht maakt. Het associatieve schrijven is een spiegel van deze fysieke reisbewegingen – de verteller gaat moeiteloos van het ene onderwerp naar het andere over, wat op een wandelbeweging lijkt. Ook in *De duimsprong* vinden we deze wandelbeweging van gedachten, ook al is Zwamborn's tekst iets minder coherent en vinden hier en

daar sprongen plaats (bv. tussen Zwitserland en Engeland). Dit komt overeen met het landschap waarin de ik-verteller in *De duimsprong* wandelt: de Alpen, die andere en soms abruptere bewegingen vergen dan Suffolk in de *Ringe des Saturn*. De titel 'De duimsprong' houdt al een verwijzing naar dit (gevaarlijke) springen in.

In *Wieren* (2018) keert Zwamborn terug naar haar uitgangspunt van beschrijven en (met woorden) tekenen. De tekst is niet opgebouwd als novelle of als roman en verbindt de beschrijvende elementen niet – of niet dominant – met een handeling. Veeleer gaat het om een soort encyclopedie die echter in dit geval de wetenschappelijke pretentie van deze tekstsoort verbindt met esthetiek in een hybride tekst tussen kunst en wetenschap. De geschiedenis speelt opnieuw een belangrijke rol. Hier ligt ook de eigenlijke fascinatie van de tekst, die natuur en cultuur in de vorm van een 'culturele' natuurstudie met elkaar verbindt. In de flaptekst wordt dan ook van een 'cultuurgeschiedenis' van de wieren gesproken en zo wordt ook de paradoxale positionering van de tekst tussen natuur en cultuur aangeduid. De tekst zelf reflecteert steeds weer op de deze positionering, bijvoorbeeld in de beschrijving van het werk van de negentiende-eeuwse algologe Eliza M. French, die de algen in haar album 'volgens een persoonlijk principe' heeft geordend: 'Er zit geen systeem achter, waardoor ik veel dichter bij de verzamelaarster kom dan bij een veldgids waarin de wieren op soort zijn gerangschikt. Het scalpel waarmee Eliza French haar zeewieren fatsoeneerde zou je kunnen zien als schildersgereedschap.' French's werk bevindt zich, net als *Wieren* zelf 'in de zo hedendaagse tussenruimte, halverwege kunst en wetenschap'. De hybriditeit van de tekst komt ook op het niveau van representatie naar voren die niet louter wetenschappelijk-encyclopedisch is, maar door de weer duidelijk aanwezige ik-verteller een persoonlijke kant krijgt. De eerste aanraking met zeewier aan het begin van het boek is bijvoorbeeld een haast erotisch sensueel avontuur met de nadruk op de lichamelijke van zowel mens als plant: 'Ik knielde neer en liet mijn vingers over de strengen gaan.'

Wieren laat zien dat elke beschrijving van de natuur cultuurgebonden is en in die zin nooit neutraal of objectief kan zijn. Dit idee wordt vertaald naar de stijl van de tekst, die in tegenstelling tot 'normale' niet-fictionele tekstsoorten geen 'objectieve' representatie nastreeft. De autobiografische ik-verteller, die de in-

formatie filtert en op basis van persoonlijke voorkeuren weergeeft, signaleert dit duidelijk. Een blik op de inhoudsopgave laat zien dat de esthetische en persoonlijke kant overweegt. De titels van de hoofdstukken zijn eerder lyrisch dan informatief en de lezer moet de thematiek van een hoofdstuk zelf ontsluiten. Zo duidt de woordspeling in de titel 'Wierzin' aan dat het hier om visuele weergaven van zeewier gaat. De beschrijvingen van afzonderlijke zeewiervormen in het tweede deel van het boek worden zelfs 'Portretten' genoemd en presenteren natuurbeschrijvingen op die manier als kunstvorm. Dit onderstreept dat een objectieve weergave weliswaar door de vorm van een tekst gesignaleerd kan worden, maar dat deze belofte, ook in natuurwetenschappelijke teksten, nooit ingelost wordt. Ook (natuur-)wetenschap blijft een cultuuruiting.

{Visie op de wereld} Het boek legt er dus de nadruk op dat natuur zonder cultuur, zonder de waarneming van mensen, niet bestaat, althans niet in een communiceerbare vorm. Zodra mensen de natuur beginnen te bestuderen, maken ze de natuur onderdeel van hun cultuur. *Wieren* gebruikt hiervoor de overeenkomst tussen vorm en gestalte van zeewieren en schriftletters als voorbeeld. Op een gegeven moment laat hagel op het strand uit zeewieren letters ontstaan: '[E]n nog onleesbare tekst wordt door samengebalde ijskristallen op het strand geschreven. Elk aangespoeld wier genereert een ander font. Kelp rekt letters op tot kapitalen terwijl strengen knotswier aantekeningen maken in schuinschrift.' Pas door de mens kan dit proces waargenomen en gelezen worden. 'Cultuurgeschiedenis' van wieren gaat dus na waar en op welke manier mensen in aanraking met zeewier komen of kwamen. Het eerste deel van het boek verkent allerlei vormen van 'contact' tussen de mens en deze plant en begint met Christoffel Columbus die in 1492 in een grote verzameling zeewier verstrikt raakte (eerste hoofdstuk, 'Sargassoze'). In het tweede hoofdstuk van het eerste deel ('Droogvallen') staat de vraag centraal waarom wieren zo tot de menselijke verbeelding spreken en bijvoorbeeld veel zeemonsterverhalen rond zeewier bestonden. De verbeelding beperkt zich daarbij niet tot cultuur en kunst, maar speelt ook in de wetenschap een rol. Het boek zinspeelt hierop bijvoorbeeld door de benamingen en categorisering van zeewier in verschillende talen te vergelijken en te accentueren hoe 'sprekend' en haast poëtisch ook deze namen zijn.

Het is in dit verband belangrijk om op te merken dat de publicatie *Wieren* in de tijd van het natuurkundig-artistische *Knockvologan Studies*-project valt, waarvoor Zwamborn sinds 2017 samen met beeldend kunstenaar Rutger Emmelkamp op de Isle of Mull in Schotland kunst, literatuur, wetenschap en natuurbescherming met elkaar verbindt. Het begrip 'studie' krijgt hierdoor een bredere invulling. Door werken als *Het krieken van sepia* en *De duimsprong* was al de dubbele betekenis van studie als natuurstudie en archiefonderzoek naar voren gekomen. Het *Knockvologan*-project voegt hieraan de dimensie van kunst als studie toe – een manier van bestuderen die weliswaar anders is dan (natuur-)wetenschappelijk of historisch onderzoek, maar niettemin een studie. De boven genoemde tekst-platenboeken *Oology* en *Tireragan* (2017) zijn hier voorbeelden van. Ook de talrijke afbeeldingen van zeewier in *Wieren* tonen de manier waarop wetenschap en kunst als studie parallel kunnen lopen: de wetenschappelijke afbeeldingen van zeewier die de plant zo nauwkeurig mogelijk proberen weer te geven, krijgen in hun multiperspectiviteit, kleur en representatie duidelijk esthetische trekken. Deze afbeeldingen zijn alleen schijnbaar descriptief. *Wieren* verbindt de 'neutrale' beschrijving van zeewieren dan ook expliciet met een normatieve dimensie door de ecologische waarde van zeewieren te benadrukken. Ook de scheidslijn tussen beschrijving en oordeel, tussen normatief en descriptief, vervalt hiermee.

{Literair-historische context} Er wordt in *Wieren* dus geen verschil gemaakt tussen kunst en wetenschap, tussen descriptiviteit en normativiteit, tussen objectiviteit en subjectiviteit. Deze vermenging van anders streng gescheiden domeinen is programmatisch voor de tekst, die hierdoor naadloos aansluit bij het postmoderne paradigma van de eenentwintigste eeuw: verworvenheden van de moderniteit, zoals de differentiëring van de disciplines, worden tegenwerkt en zelfs teruggedraaid. De tekst sluit bij voormoderne tekstvormen zoals G.E. Rumphius' *Rariteitkamer* (1705) aan, die kunst, religie, wetenschap, verhaal en beschrijving ongegeneerd vermengen. Uitgaand van het natuurverschijnsel zeewier wordt daardoor een ingewikkeld waarnemingsproces op gang gebracht waarbij de meest verschillende domeinen door elkaar lopen. De relativiteit van de beschrijving van wieren laat het boek ook zien in vergelijkingen van de betekenis van zeewier in verschillende culturen, zoals in de Japanse (dicht-)kunst.

De grootste kunstgreep van *Wieren* is dat het object van beschrijving dit proces belichaamt: zeewier is bij uitstek een centrumloze, rizomatische structuur die op oncontroleerbare wijze groeit, overal kan woekeren of uitstulpingen kan krijgen. Zij onttrekt zich aan duidelijke rangschikkingen en is een postmodern voorbeeld van ‘concrete vormen die niet iets representeren, maar zuiver formeel zijn’. Niet alleen de vermenging van benaderingen tot zeewier weerspiegelt deze structuur, maar ook de vorm van de tekst die in zijn encyclopedische opbouw elk centrum negeert en toch ook niet helemaal zonder verhaal blijft door de autobiografische ik-verteller die zichzelf als reizende en onderzoekende protagonist beschrijft. In deze meanderende encyclopedie is geen hiërarchie te vinden, recepten staan naast natuurwetenschappelijke feiten, de tekst zelf waaiert uit. Alles staat gelijkwaardig naast elkaar. Er wordt geen poging ondernomen om de tekst te stroomlijnen. Dit sluit aan bij de poëtische strategie van natuurgeschiedenis uit *De duimsprong*, waarbij indrukken naast elkaar gezet worden in plaats van een coherent verhaal te vertellen. *Historia Naturalis* als inventarisatie van wat er is door een zo groot mogelijk aantal dingen te beschrijven is het overheersend principe van deze tekst en dringt de verhaalgische ontwikkeling van de cultuurgeschiedenis terug.

[Kunstopvatting] Bovenal is er geen onderscheid tussen theorie en praktijk. Dit komt vooral in de kunst naar voren, die niet louter reflectieproces is, maar ook sensuele verkenning. Niet voor niets benadrukt *Wieren* dat zeewier de ‘sensueelste waterplantenfamilie’ is. In deze sensualiteit sluit kunst aan bij de empirische wetenschappen die eveneens de fenomenen uit de wereld via de zintuigen verkennen. Al in *Getemde hemel* (2016) wordt erop gewezen dat kunst levenloos blijft als zij zich tot het museum beperkt. Het museum wordt gekenmerkt als paradoxale plek die aan de ene kant de zintuigen van de bezoeker door kunst stimuleert, maar aan de andere kant het gerepresenteerde in zijn zintuigelijkheid systematisch uitsluit. Tussen de lijsten van een schilderij is de hemel ‘getemd’, hij is niet meer in zijn oorspronkelijke vorm ervaarbaar, wordt theorie zonder praktijk. Opnieuw treedt hier de platonische vraag naar voren of natuur niet de meest oorspronkelijke vorm van kunst is. Een ervaring zonder begrenzing, zonder lijst. Een project als *Knockvologan Studies* probeert het museum te vervangen door een plek waar natuurervaring en kunst samen horen.

De nadruk op de praktijk van kunst betekent eens te meer een bijzonder oog voor het ambachtelijke van kunst als vakmanschap. Dit ambachtelijke aspect van kunst maakt ook duidelijk waarom er niet per se een verschil tussen kunst en techniek hoeft te zijn zoals al in *Oploper* duidelijk werd. Beschouwd als cultuuruiting is er geen kwalitatief verschil tussen kunst, techniek en wetenschap. In *Wieren* wordt steeds weer beschreven door welke technieken de zeeplanten geconserveerd en bijvoorbeeld in albums tentoongesteld werden. Het meest indrukwekkende voorbeeld is een vroege vorm van fotografie door zeewier:

Het allereerste fotoboek ter wereld betreft wieren. [...] Atkins boek ontstond onder water. Elk bladzijde ervan werd ondergedompeld. De zon belichtte het papier en het wier dat erop lag uitgespreid hield het licht tegen, waardoor het silhouet tijdens fixatie in het spoelbad tevoorschijn kwam.

De nadruk op het ambachtelijke proces waardoor kunst tot stand komt accentueert dat kunst niet ontstaat door na te denken, maar door te verkennen, door te onderzoeken, door te ervaren met je lichaam. Lichamelijke ervaring is dan het uitgangspunt van praktijk en theorie zowel in kunst als in wetenschap. Het materiaal moet verkend worden zoals in het steentableau in *De duimsprong* dat de berg op een hele andere manier dan een foto kan vatten omdat het door de zintuigen en handen van een kunstenaar is ontstaan. Kunst is in the 'joy of seeing' een bijzondere vorm van empirisme en leidt tot handgemaakte producten als Matisse's zeewiercollagen of de religieuze kunst die met de vormen van zeewier werkt. In die zin programmeert *Wieren* de notie van het 'Gesamtkunstwerk' uit de hoogtijdagen van het moderne denken postmodern om: een totale kunst bestaat niet, maar veeleer is kunst niet te onderscheiden van andere domeinen van het menselijke bestaan en heeft het op die manier een alomvattende geldigheid.

3. Primaire bibliografie

- Miek Zwamborn, *Oploper*. Amsterdam 2000, Meulenhoff, D.
- Sluwe Vos. In: *Bunker Hill 16/17* [Het lange, lange winternummer], 2001, p. 63, G.
- *Vallend hout*. Amsterdam 2004, Meulenhoff, N.

- Parade. In: Vanessa van Dam en Sjaak Langenberg (red.), *Biografie van de vaarweg Lemmer – Delfzijl*. Groningen 2006, Noordboek, pp. 38-42, E.
- Platte nacht. In: *Slem*, 2007, pp. 141-142, G.
- Depot I. In: *Raster [Ultra kort & Langer]*, nr. 122, 2007, pp. 111-117, G.
- Suppoost. In: *Raster*, nr. 119 [*Gedicht / Geen gedicht*], 2007, pp. 144-146, G.
- *Het krieken van sepia*. Middelburg 2008, CBK Zeeland, Slibreeks 125, GB.
- Sepia. In: *nY*, nr. 2 [*Rafel mee*], 2008, pp. 203-207, E.
- Het. In: *Tirade*, nr. 422 [*Elisabeth Eybers*], 2008, pp. 77-80, G.
- Venus Spa. In: *Tirade*, nr. 425 [*Koffernummer*], 2008, pp. 34-38, G.
- Lijster. In: *Raster*, nr. 125 [*Het einde*], 2009, pp. 413-416, G.
- Boom van een vlok. In: *Kluger Hans*, nr. 4, 2009, pp. 7-15, G.
- De maquette. In: *nY*, nr. 8 [*Landverschuiving*], 2010, pp. 521-529, E.
- Het uur nul. In: *De gids*, nr. 5, 2011, pp. 599-600, G.
- Staketsel. In: *Tirade*, nr. 438 [*In memoriam*], 2011, pp. 26-27, G.
- Aambeeld. In: *Tirade*, nr. 439 [*De kamer van J.H. Leopold*], 2011, pp. 40-43, E.
- Blue Lias. *Do We Ever Know Where History Is Really Made*. Extrapool 2012, G.
- Wakkeren. In: *Mister Motley*, nr. 32, 2012, pp. G.
- Omhoog. In: *Terras*, nr. 2 [*Ruïne*], 2012, Website/losbladig essay.
- *De duimsprong*. Amsterdam 2013, Van Oorschot, R.
- Drijfijs. In: *Dietsche Warande & Belfort*, nr. 4 [*Rijndorst*], 2013, pp. 582-599, V.
- Mary Anning. In: *Armada*, nr. 70 [*Heldinnen*], 2013, pp. 86-87, G.
- Camenisch, Arno. *Achter het station*. Vertaald door Miek Zwamborn. Amsterdam 2013, De Bezige Bij, R. (vert.)
- Camenisch, Arno. *De laatste*. Vertaald door Miek Zwamborn. Amsterdam 2013, De Bezige Bij, R. (vert.)
- Camenisch, Arno. *Sez Ner. Trilogie*. Vertaald door Miek Zwamborn. Amsterdam 2013, De Bezige Bij, R. (vert.)
- Een huis in een kuil. In: *Dietsche Warande & Belfort*, nr. 159 [*50 fictieve gebouwen*], 2014, p. 34, E.
- Een steen weet de weg niet. In: *Teylers Museum jaarverslag*, 2014, pp. 23-27, E.
- Een herbarium als gids. In: *Onze Eigen Tuin*, 2014, pp. 8-10, E.
- Bladeren door de geschiedenis. In: *de Volkskrant*, 21-8-2014, E.
- Hoogslapers. In: *de Volkskrant*, 2-3-2014, E.
- Monika Rinck, *Honingprotocollen. Zeven schetsen voor gedichten die uitstekend zijn*. Vertaald door Miek Zwamborn. Amsterdam 2015, Stichting Perdu, GB. (vert.)
- Miek Zwamborn, Hoe nabij ik ook toesla, ik snoep aan je. In: *Tirade*, nr. 458 [*Meester en leerling*], 2015, E.
- *Wir sehen uns am Ende der Welt*. Vertaald door Bettina Bach. München 2015, Nagel & Kimche, R.
- Miek Zwamborn en Ton Zwerver, *Tussen de lijnen*. Amsterdam 2015, Eigen beheer, GB/fotoboek.

- Miek Zwamborn, *Getemde hemel*. Maastricht 2016, Van Eyck, GB/E/Kunstenaarsboek.
- De agaatslijpers. In: On line 2016. Project Probe 36, E.
- Amalgaam. In: *Terras*, nr. 10 [*Metalen*], 2016, pp. 157-58, E.
- *Tireragan*. Afbeeldingen: Rutger Emmelkamp. Vertaling naar het Engels: Michele Hutchison. Design: Jo Frenken. Maastricht 2017, Van Eyck, GB/Kunstenaarsboek.
- *Oology*. Afbeeldingen: Richard & Cherry Kearton. Vertaling naar het Engels: Michele Hutchison. Vertaling naar het Duits: Bettina Bach. Besprekend papier: Sandra Merten. Kaart van een kievit ei: Rutger Emmelkamp. Design: Jo Frenken. Maastricht 2017, Van Eyck, GB/Kunstenaarsboek.
- Tireragan. In: *Terras*, nr. 12 [*Catacomben*], 2017, pp. 27-29, G.
- Onderzees. In: *Extaze 17/18* [*Water-Zee*], 2015, p. 31. G.
- *Laminaria*. Maastricht 2018, Van Eyck, GB/Kunstenaarsboek.
- *Wieren*. Amsterdam 2018, Van Oorschot, E.
- Bonte kraai / Watersnip / Zeekoet. In: *Revisor*, nr. 21, 2018, pp. 45-47, G.
- Flüela. In: *Terras*, nr. 14 [*Elders*], 2018, pp. 86-89, E.
- *Arandora Star*. Maastricht 2019, Van Eyck, GB/Kunstenaarsboek.
- *Algen. Ein Porträt*. Vertaald door Bettina Bach. Berlijn 2019, Matthes & Seitz, E.
- Brief aan Krijn Giezen, In: *nY*, nr. 38 [*Stationair*], 2019, pp. 46-52, E.
- *Seaweed. An Enchanting Miscellany*. Vertaald door Michele Hutchison. Vancouver/Berkeley 2020, Greystone Books. E.

4. Secundaire literatuur

- Monica Soeting, Een vrouw onder varende mannen. In: *de Volkskrant*, 1-12-2000. (over *Oploper*)
- Dirk-Jan Arensman, Een beetje stoer. Debuut van Miek Zwamborn. In: *Het Parool*, 13-10-2000. (over *Oploper*)
- Daniëlle Serdijn, Een treurig liefdesverhaal. In: *Het Parool*, 13-1-2005. (over *Vallend hout*)
- Brigitte Jonkers, Onaangedane kroniek van de verwoesting van een tuin. In: *Brabants Dagblad*, 8-2-2005. (over *Vallend hout*)
- Jan-Hendrik Bakker, Met snoeischaar het leven te lijf. In: *Haagsche Courant*, 4-3-2005. (over *Vallend hout*)
- Lies Schut, De teloorang van een tuin. In: *de Telegraaf*, 12-6-2005. (over *Vallend hout*)
- Janet Luis, De tuin onder de duim. *NRC*, 3-11-2005. (over *Vallend hout*)
- Bart van der Bruggen, Vallend hout. In: *Leesideeën Off Line*, 1-1-2006. (over *Vallend hout*)
- Ali Pankow, Struinen door het maritieme verleden. In: *PZC*, 22-4-2008. (over *Het kriecken van Sepia*)
- Arend Evenhuis, Verdrongen woorden uit een op de kade uitlekkende taal. In: *Trouw*, 31-1-2009. (over *Het kriecken van Sepia*)

- Erik Lindner, Schrijven met wind in de zeilen. In: *De Groene Amsterdammer*, 20-3-2009. (over *Het kriecken van sepia*)
- André Keikes, Het missen wordt minder. In: *Leeuwarder Courant*, 3-1-2013. (over *De Duimsprong*)
- Arjen Fortuin, Kijkend naar de zool zie ik de afdruk. In: *NRC Handelsblad*, 20-11-2013. (over *De Duimsprong*)
- Arjan Peters, Reisverslag, onderzoek en roman ineen. In: *de Volkskrant*, 14-12-2013. (over *De Duimsprong*)
- Lies Schut. Naar adem happen, In: *De Telegraaf*, 17-1-2014. (over *De duimsprong*)
- Sanne van Kempen, *De Duimsprong*. In: *Opzij*, 1-4-2014. (over *De duimsprong*)
- Caroline Buijs, Miek Zwamborn (39). In: *Vrij Nederland*, 6-9-2014. (interview)
- Matthijs de Ridder, We (her)scheppen de wereld en doen het met ... reliëf. In: *Behoud de begeerte*, 2-10-2014. (over *De duimsprong*)
- Mieke Opstaele, Het landschap heeft alles gezien. *De duimsprong* van Miek Zwamborn. In: *Ons Erfdeel*, 57, 2014, pp. 163-165. (over *De duimsprong*)
- Henry de Lange, Tot schrijven verleid door kunst en mist. In: *Trouw*, 17-3-2015. (interview)
- Kees 't Hart, Verlangen naar weerzien. In: *De Groene Amsterdammer*, 1-7-2015. (over *De duimsprong*)
- Arjan Peters, Gul geïllustreerd museumboek. In: *de Volkskrant*, 1-8-2015. (over *Getemde hemel*)
- Nico Bleutge, Wo die Erde ihre Stirn runzelt. Die niederländische Autorin Miek Zwamborn erkundet die innere und äußere Landschaft der Schweizer Alpen – und folgt dabei den Karten des Geologen Albert Heim. In: *Süddeutsche Zeitung*, 1-12-2015. (over *Wir sehen uns am Ende der Welt*)
- Dirk Schümer. Geologen-Thriller. Als der Freund beim Wandern für immer verschwand. In: *Die Welt*, 27-12-2015. (over *Wir sehen uns am Ende der Welt*)
- Ben de Bruyn en Pieter Verstraeten, Stoelen, manden, stenen. Objecten in de hedendaagse roman. In: *Tijdschrift voor Nederlandse taal- en letterkunde*, jrg. 131, nr. 2, 2015, pp. 147-170. (over *De Duimsprong*)
- Marting Zingg, Bis ans Ende der Welt. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 28-1-2016. (over *Wir sehen uns am Ende der Welt*)
- Beatrix van Dam. Sebald in den Schweizer Alpen – Wandern am Rande des Abgrunds. In: *www.literaturkritik.de*, 6-10-2016, geraadpleegd op 15 maart 2019. (over *Wir sehen uns am Ende der Welt*)
- Hester van Hasselt, De ultieme vorm van lezen. Een ontmoeting met Anneke Brassinga, Hafid Bouzza en Miek Zwamborn. In: *Poëziekrant*, 40, 2016, pp. 16-21. (interview)
- Daan Pieters, Bloemen van de zee. In: *Tzum*, 3-4-2018. (over *Wieren*)
- Arjan Peters, Heel kalm en precies brengt Miek Zwamborn de wonderlijke vormen van zeewier in kaart. In: *de Volkskrant*, 7-4-2018. (over *Wieren*)
- Wim Noordhoek, Wondere Wieren. In: *Terras*, 11-4-2018. (over *Wieren*)
- Veerle vanden Bosch, O krinkelende winklende waterding. In: *De Standaard*, 30-3-2018. (over *Wieren*)
- Lucas Hüsgen, Een elastische utopie. In: *deReactor*, 12-5-2018. (over *Wieren*)
- Jorik Galama, Wieren: een kunstboek dat de wereld verovert. In: *Metropolis M*, nr.6, 2018/2019 dec/jan. pp. 82-85 (Interview)

COLOFON

.....

Redactie: Sander Bax, Bram Lambrecht, Christina Lammer en Lieselot De Taeye

m.m.v. Lyanne van Beets / Elly Klijsen

Design: DOORLORI / Lori Lenssinck

Publisher: Open Press Tilburg University

Verantwoording illustraties: De illustraties op het omslag en binnenin het boek zijn gemaakt door S. Lloyd Trumpstein, op basis van bestaande foto's beschikbaar gemaakt in het open domein. De originele makers van deze foto's staan hieronder vermeld.

P. 27: Johan de Boose, door Michiel Hendryckx / P. 59: K. Michel, door De Wintertuin / P. 91: Christiaan Weijts, door Vysotsky / P. 113: Marjolijn van Heemstra, door Frank Ruiter / P. 255: Anne Vegter, door Vera de Kok / P. 277: Astrid Roemer, door Raúl Neijhorst / P. 303: Spinvis, door Victor van Werkhoven / P. 365: Maartje Wortel, door Vera de Kok.

ISBN: 9789403676289

DOI: 10.26116/owsw-4n35

This book has been made available Open Access under a Creative Commons Attribution-Non Commercial-No Derivatives 4.0 license (CC BY-NC-ND): This license allows users to copy and distribute the material in any medium or format in unadapted form only, for noncommercial purposes only, and only so long as attribution is given to the creator.

Tilburg, 2022



