

Schrijvende vrouwen

Een kleine
literatuurgeschiedenis
van de Lage Landen
1880-2010

REDACTIE

JACQUELINE BEL

THOMAS VAESSENS



AMSTERDAM UNIVERSITY PRESS

SCHRIJVENDE VROUWEN

Schrijvende vrouwen

Een kleine literatuurgeschiedenis
van de Lage Landen
1880-2010

ONDER REDACTIE VAN

JACQUELINE BEL EN THOMAS VAESSENS

AMSTERDAM UNIVERSITY PRESS

Omslag afbeelding: *Hella Haasse*, Collectie Letterkundig Museum
Omslag ontwerp: Kok Korpershoek
Boekontwerp: Kok Korpershoek en Femke Lust [ko]

ISBN 978 90 8964 216 5
e-ISBN 978 90 4851 213 3
NUR 621

© Jacqueline Bel en Thomas Vaessens / Amsterdam University Press, 2010

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch, door fotokopieën, opnamen of enige andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

Voor zover het maken van kopieën uit deze uitgave is toegestaan op grond van artikel 16B Auteurswet 1912 jº het Besluit van 20 juni 1974, Stb. 351, zoals gewijzigd bij het Besluit van 23 augustus 1985, Stb. 471 en artikel 17 Auteurswet 1912, dient men de daarvoor wettelijk verschuldigde vergoedingen te voldoen aan de Stichting Reprorecht (Postbus 3051, 2130 KB Hoofddorp). Voor het overnemen van gedeelte(n) uit deze uitgave in bloemlezingen, readers en andere compilatiewerken (artikel 16 Auteurswet 1912) dient men zich tot de uitgever te wenden.

De uitgeverij heeft ernaar gestreefd alle copyrights van in deze uitgave opgenomen illustraties te achterhalen. Aan hen die desondanks menen alsnog rechten te kunnen doen gelden, wordt verzocht contact op te nemen met Amsterdam University Press.

MET BIJDRAGEN VAN

*Manu van der Aa, Agnes Andeweg, Jacqueline Bel, Erica van Boven,
Ernst Bruinsma, Luc Daems, Yra van Dijk, Elsbeth Etty,
Jaap Goedegebuure, Odile Heynders, Ena Jansen, Michiel van Kempen,
Mieke Koenen, Vilan van de Loo, Henriette Louwerse, Maaïke Meijer,
Aad Meinderts, Annie van den Oever, Pamela Pattynama,
Saskia Pieterse, Olf Praamstra, Fleur Speet, Aagje Swinnen,
Gitta Timmers, Gé Vaartjes, Thomas Vaessens, Liselotte Vandenbussche,
Bart Vervaeck, Ernestine van der Wall en Dietlinde Willockx*

Inhoudsopgave

- Schrijvende vrouwen
- 13 **Inleiding**
Jacqueline Bel en Thomas Vaessens
- De struggle for life
- 19 **Virginie Loveling (1836-1923)**
Liselotte Vandenbussche
- Een feministe
- 23 **Mina Kruseman (1839-1922)**
Olf Praamstra
- Dochter van Indië
- 27 **Melati van Java (1853-1927)**
Vilan van de Loo
- Het zingende, vlammeende en bloedende hart
- 31 **Hélène Swarth (1859-1941)**
Erica van Boven
- Het oosterse paradijs
- 35 **Augusta de Wit (1864-1939)**
Olf Praamstra
- 'De Hollandsche Negerhut'
- 39 **Cécile Goekoop-de Jong van Beek en Donk (1866-1944)**
Jacqueline Bel
- Schrijfster, journaliste, critica
- 43 **Anna de Savornin Lohman (1868-1930)**
Ernestine van der Wall
- Socialisme, symbolisme en beeldende kunst
- 47 **Henriette Roland Holst (1869-1952)**
Jacqueline Bel

- Het Nederlandse naturalisme
53 **Margo Scharten-Antink (1869-1957)**
Jacqueline Bel
- Existentiële eenzaamheid
57 **Ina Boudier-Bakker (1875-1966)**
Gé Vaartjes
- Onvervuldheid en ironie
63 **Top Naeff (1878-1953)**
Gé Vaartjes
- Modernistisch filosoof en zoekend antidogmaticus
67 **Carry van Bruggen (1881-1932)**
Jacqueline Bel
- De 'hartstochtelijk onbevredigde ziel' van de onafhankelijke vrouw
73 **Annie Salomons (1885-1980)**
Gitta Timmers
- 'Hier en daar en overal'
77 **Maria Dermoût (1888-1962)**
Pamela Pattynama
- 'Ik heb de liefde liefgehad'
83 **Alice Nahon (1896-1933)**
Manu van der Aa
- Enthousiaste lezers en geërgerde critici
87 **Willy Corsari (1897-1998)**
Erica van Boven
- Groteske maatschappijkritiek
93 **Henriëtte van Eyk (1897-1980)**
Gé Vaartjes
- Successen en schandalen
97 **Madelon Székely-Lulofs (1899-1958)**
Erica van Boven
- 'Van de tijd ontdaan...'
103 **Rose Gronon (1901-1979)**
Manu van der Aa en Luc Daems

- Lichtend voorbeeld voor de moderne vrouw
107 **Josepha Mendels (1902-1995)**
Elsbeth Etty
- Een beperkt maar opmerkelijk literair geluid
113 **Jacoba van Velde (1903-1985)**
Aagje Swinnen
- Liefde op de snijtafel
117 **Anna Blaman (1905-1960)**
Aad Meinderts
- Het huis in stand gehouden
121 **Ida Gerhardt (1905-1997)**
Mieke Koenen
- 'Met zwerversvoeten op netgeharkte paden'
125 **Clara Eggink (1906-1991)**
Erica van Boven
- 'Een orde, waarin ruimte voor de chaos is'
129 **M. Vasalis (1909-1998)**
Maaïke Meijer
- Oorlog, erotiek en ascese
135 **Etty Hillesum (1914-1943)**
Jacqueline Bel
- 'Maatloos ontembaar'
139 **Elisabeth Eybers (1915-2007)**
Ena Jansen
- Schrijven tussen geloof en twijfel
143 **Maria Rosseels (1916-2005)**
Aagje Swinnen
- De randfiguur als held
147 **Hella S. Haasse (1918)**
Jaap Goedegebuure
- De jodenvervolging als ongeloofelijk verhaal
153 **Marga Minco (1920)**
Ernst Bruinsma en Annie van den Oever

- Vermorzeld door een kwaadaardige God
157 **Hanny Michaelis (1922-2007)**
Maike Meijer
- Lezen en leven
163 **Christine D'haen (1923-2009)**
Dietlinde Willockx
- Een poet's poet
167 **F. (ten) Harmsen van (der) Beek (1927-2009)**
Annie van den Oever
- Oorlog en literatuur
173 **Anne Frank (1929-1945)**
Jacqueline Bel
- Van man tot vrouw
177 **Dirkje Kuik (1929-2008)**
Elsbeth Etty
- De koningin van de column
183 **Renate Rubinstein (1929-1990)**
Jaap Goedegebuure
- Nietsontziende eerlijkheid
185 **Frida Vogels (1930)**
Jaap Goedegebuure
- Kruistocht tegen de gemakzucht
189 **Andreas Burnier (1931-2002)**
Jaap Goedegebuure
- Ontwrichtingen van het alledaagse
193 **Judith Herzberg (1934)**
Maike Meijer
- Je eigen geschiedenis onder ogen zien
199 **Helga Ruebsamen (1934)**
Elsbeth Etty
- 'Die intiemste spier, het hart'
203 **Elly de Waard (1940)**
Maike Meijer

- Componist van een gevaarlijk huwelijk
211 **Margriet de Moor (1941)**
Fleur Speet
- Het omgekeerde dubbeltalent
215 **Charlotte Mutsaers (1942)**
Bart Vervaeck
- Duistere, gekwelde poëzie
219 **Neeltje Maria Min (1944)**
Maaïke Meijer
- Een persoonlijke geschiedenis
223 **Anja Meulenbelt (1945)**
Maaïke Meijer
- Verantwoordelijk schrijverschap
227 **Nelleke Noordervliet (1945)**
Odile Heynders
- ‘Vrouwvriendelijk’ schrijven met geslepen pen
231 **Monika van Paemel (1945)**
Aagje Swinnen
- De horror van alledag
237 **Mensje van Keulen (1946)**
Jaap Goedegebuure
- ‘Een onuitroeibare neiging tot vreedestichten’
239 **Tessa de Loo (1946)**
Fleur Speet
- Dood, verlies, verraad
243 **Doeschka Meijsing (1947)**
Jaap Goedegebuure
- Alles wat gelukkig en ongelukkig maakt
247 **Astrid Roemer (1947)**
Michiel van Kempen
- De kwetsbaarheid van schoonheid
251 **Anneke Brassinga (1948)**
Odile Heynders

- Ironisch, maar niet frivol
257 **Marja Brouwers (1948)**
Saskia Pieterse
- De schrijver als fictionele figuur
261 **Carl Friedman (1952)**
Elsbeth Ety
- Reizen om te schrijven
267 **Lieve Joris (1953)**
Odile Heynders
- Verhalen zijn hamerslagen
271 **Renate Dorrestein (1954)**
Agnes Andeweg
- Illusieloze betrokkenheid
275 **Kristien Hemmerechts (1955)**
Jaap Goedegebuure
- Filosoof en romanschrijver
279 **Connie Palmén (1955)**
Saskia Pieterse
- ‘Liever verantwoordelijk dan vogelvrij’
285 **M. Februari (1963)**
Yra van Dijk
- De romanschrijver als publieke intellectueel
289 **Désanne van Brederode (1970)**
Odile Heynders
- ‘Ik ben goed in verhalen’
293 **Naima El Bezaz (1974)**
Henriette Louwerse
- 298 **Illustratieverantwoording**
- 300 **Beknopte lijst geciteerde werken**
- 305 **Secundaire bibliografie**
- 318 **Index van auteurs**

Schrijvende vrouwen

Inleiding

JACQUELINE BEL EN THOMAS VAESSENS

DIT BOEK LAAT DE LEZER IN EENENZESTIG schrijversportretten kennismaken met de breedte en de rijkdom van de Nederlandstalige literatuur. De behandelde auteurs, allen vrouw, zijn uit verschillende hoeken van die literatuur afkomstig: het betreft gecanoniseerde en vergeten schrijvers, successchrijvers en *poet's poets*, schrijvers die schreven over eeuwige thema's en schrijvers die zich meer richtten op de politieke actualiteit, realisten en schrijvers die zich vooral op de verbeelding toeleiden. Naast bekende auteurs als Carry van Bruggen, Christine D'haen, Marjolijn Februari, Charlotte Mutsaers, Monika van Paemel, Astrid Roemer, Henriette Roland Holst en M. Vasalis staan niet (meer) zo bekende auteurs als Mina Kruseman, Anna de Savornin Lohman, Alice Nahon, Maria Rosseels en Jacoba van Velde.

Schrijvende vrouwen kan gezien worden als een beknopt vervolg op het vuistdikke overzicht *Met of zonder Lauwerkrans* onder redactie van M. Schenkeveld-van der Dussen, dat de vrouwelijke auteur tot ongeveer 1860 belicht. Ook daarna blijkt de vrouwelijke literatuur in de Lage Landen uitermate dynamisch en veelkleurig te zijn. De in dit boek verzamelde portretten laten zien dat sommige schrijvers onder te brengen zijn in een deelverhaal van de (post)koloniale literatuur, de oorlogs- of de migrantenliteratuur, dat anderen passen in het verhaal van de elkaar opvolgende stromingen als naturalisme, modernisme of postmodernisme, en dat weer anderen aansluiten bij het vertoog over vrouwenemancipatie en (homo)seksualiteit, of een bijdrage leveren aan de geschiedenis van een concept als de *gothic novel*. We hebben er niet voor gekozen een van deze perspectieven centraal te stellen. Het was ons er juist om te doen de uiteenlopende rollen te laten zien die vrouwelijke auteurs gedurende de afgelopen anderhalve eeuw gespeeld hebben in de literatuur en, als publieke intellectueel, in het maatschappelijke debat.

Dit uitgangspunt brengt met zich mee dat de afzonderlijke bijdragen ook aandacht besteden aan de cultuurhistorische achtergrond van de besproken schrijverschappen. Daarmee hopen we een beeld te geven van de vitaliteit van de moderne Nederlandse en Vlaamse letterkunde als geheel.

De portretten

Elk van de portretten in dit boek kan, als introductie op een bijzonder schrijverschap, op zichzelf staan. In de bijdragen is rijkelijk uit de besproken oeuvres geciteerd, zodat ook de niet ingevoerde lezer een beeld krijgt van de aard en de specificiteit van de betreffende schrijver. De portretten proberen de kern of de drijfveer van haar schrijverschap bloot te leggen, en daarbij wordt ook aandacht besteed aan de wijze waarop de auteur zich buiten haar werk manifesteert. Daarnaast is er aandacht voor de positie die de auteur inneemt in het dominante verhaal van de literatuurgeschiedschrijving (in hoeverre kan de schrijver worden ingebed in de gangbare literair-historische stromingen, en vooral: in hoeverre niet). Alle portretten samen vormen, in hun chronologische ordening, dus een kleine geschiedenis van de moderne Nederlandse en Vlaamse literatuur.

Een kleine geschiedenis

Als alle geschiedenissen is ook deze kleine geschiedenis selectief. We hebben ervoor gekozen het belangrijkste selectie criterium (de auteurs moeten vrouw zijn) niet op de voorgrond te plaatsen. Bij het experiment dat we in dit boek uitvoeren, draait het om de vraag wat er gebeurt wanneer we een louter vrouwelijke lijn door de moderne Nederlandse en Vlaamse literatuur trekken. Die vraag wordt niet in elk portret expliciet aan de orde gesteld, maar vanzelfsprekend speelt het genderperspectief in veel bijdragen wel een rol. Hoe anders te schrijven over Cécile Goekoop die in *Hilda van Suylenburg*, bijgenaamd ‘de Hollandsche Negerhut’, de vrouwenkwesatie aansneet en propageerde dat de vrouw alleen met een betaalde baan gelukkig kan worden? Of over Annie Salomons, die in haar min of meer autobiografische debuutroman *Een meisje-studentje* (1907) het destijds gevoelige thema aansnijdt van het meisje dat een studie verkiest boven de liefde? Hoe anders te schrijven over Anja Meulenbelt die, voortgestuwd door de tweede feministische golf, afrekent met het mannenbolwerk waarin literatuur van vrouwen wordt afgedaan als ‘damesromans’?

Maar we hebben ons nadrukkelijk niet tot de emancipatoire thematiek beperkt. Connie Palmen wordt gepresenteerd als schrijver én filosoof, Carry van Bruggen als literaire intellectueel (en sparringpartner van Menno ter Braak). Het betekent dat het portret van Maria Rosseels onder meer ingaat op haar (journalistieke) werk over vrouwenonderdrukking door de eeuwen heen, maar ook op haar filmrecensies en haar romans over geloofsvraagstukken. Hella Haasse wordt als grote eenling geportretteerd, maar ook als auteur die verwantschap vertoont met Borges. En sommige portretten geven een beeld van het onbegrip dat de betreffende schrijver, zelfs in eigen land, ten deel valt. Bijvoorbeeld de observatie dat de volwassenenromans van de ten onrechte alleen als kinderboekenschrijver bekende Top Naeff in antiquariaten bij de jeugdboeken staan.

Sommige van de besproken auteurs, lang niet allemaal, werden vooral door vrouwen gelezen. Het werk van weer andere is sterk verbonden met de eerste of de tweede feministische golf. Maar ook dat geldt niet voor alle schrijvers die u in dit boek aantreft. We wilden

ontsnappen aan de gedachte dat de geschiedenis van de Nederlandstalige literatuur het verhaal is van voornamelijk mannelijke schrijvers.

Beeldvorming

In 1992 liet de Groningse neerlandicus Erica van Boven in haar proefschrift *Een hoofdstuk apart* zien hoe rondom de zogenoemde ‘damesroman’ in de eerste decennia van de twintigste eeuw een negatieve beeldvorming ontstond. En ook hoe daardoor het idee werd bestendig dat vrouwelijke auteurs een aparte categorie vormden, als betrof het een vreemde diersoort. In het officiële verhaal van de twintigste-eeuwse Nederlandse literatuurgeschiedenis zijn nog tal van voorbeelden aan te wijzen die deze beeldvorming bevestigen, ook na de Tweede Wereldoorlog. In 1988 had Maaïke Meijer in *De lust tot lezen, Nederlandse dichters en het literaire systeem* al laten zien dat de aandacht voor de ‘groten’ van de naoorlogse Nederlandse literatuur, zoals de Vijftigers in de poëzie en Hermans, Reve en Mulisch in het proza, het werk van hun vrouwelijke collega’s stelselmatig in de schaduw stelde. Ook Marianne Vogel schreef over deze literatuurhistorische uitsluitingsmechanismen, in haar studie *Baard boven baard* (2001).

De veronachtzaming van vrouwelijke auteurs in de literatuurgeschiedenis hangt samen met twee hardnekkige misverstanden die in elkaars verlengde liggen en die elkaar versterken. In de eerste plaats dachten critici en literatuurgeschiedschrijvers dat het feit dat vrouwen schreven, en waarover ze schreven, verklaard kon worden uit de vrouwenemancipatie. Literatuur van vrouwelijke schrijvers werd – anders dan teksten van hun mannelijke collega’s – vooral met een sociologische blik bekeken, als product van maatschappelijke ontwikkelingen. En een enkele keer als een afgeleide van een politieke inzet. Maar zelden werden de teksten van vrouwelijke schrijvers bekeken als literaire prestatie. Want het tweede misverstand van critici en literatuurgeschiedschrijvers was dat vrouwen alleen schreven over actuele kwesties met politieke of emancipatoire bedoelingen. Dat was literatuur met een korte houdbaarheidsdatum. Echte literatuur was immers universeel en tijdloos, en ontsteeg de context waarin ze tot stand kwam. Dat leidde ertoe dat vrouwelijke auteurs in de geschiedschrijving eerder als onderdeel van de politieke of cultuurhistorische *context* van de literatuur werden gezien dan als ankerpunten in het verhaal van de literatuur zelf.

Een beroemd boek als *Vrouwenspiegel* (1936), de literatuursociologische dissertatie van schrijver en historicus Annie Romein-Verschoor, heeft in dit opzicht onbedoeld aan de negatieve beeldvorming bijgedragen. Het doel van Romein-Verschoor was niet om vrouwelijke schrijvers te rehabiliteren. Vanuit haar marxistische visie constateerde zij dat vrouwelijke auteurs verzuimd hadden in hun bevrijdingsstrijd aansluiting te zoeken met die andere misdeelde groep, het proletariaat. In haar betoog velde ze en passant een meedogenloos oordeel over de literaire kwaliteit van deze schrijvers. Dit verleidde de dichter M. Nijhoff, destijds in Nederland ook een vooraanstaand criticus, ertoe het boek ‘een doorgaans grimmig requisitoir’ te noemen.

Er is in de beeldvorming en in de literatuurgeschiedschrijving de afgelopen decennia wel iets veranderd. Schrijvers als Charlotte Mutsaers, Désanne van Brederode en Marjolijn

Februari worden als belangrijke postmoderne auteurs gezien. Een aantal keren, overigens nog steeds niet vaak, vielen vrouwen in de literaire prijzen. Zo kreeg Anneke Brassinga recent zowel de VSB Poëzieprijs (2002) als de Constantijn Huygens-prijs (2008), Doeschka Meijzing de AKO Literatuurprijs (2008) en Charlotte Mutsaers de P.C. Hooft-prijs (2010) (onder meer M. Vasalis, Hella Haasse, Judith Herzberg en Eva Gerlach gingen haar voor). Over het werk van Nederlandstalige vrouwelijke auteurs is door neerlandici en literatuurwetenschappers in de afgelopen decennia veel gepubliceerd, vaak vanuit feministisch perspectief (in de late jaren tachtig en de jaren negentig kan men gerust van een 'inhaalslag' spreken: de feministische literatuurbeschouwing in die periode was bijzonder productief en succesvol). Inmiddels lijkt aandacht voor vrouwelijke auteurs onder critici en wetenschappers veel vanzelfsprekender dan twintig, dertig jaar geleden. Literatuur van vrouwen is geen 'hoofdstuk apart' (Van Boven) meer.

Toch kan het nog steeds nuttig en interessant zijn de oude vanzelfsprekendheid eens om te draaien, en een voorstelling te maken van de Nederlandstalige literatuur met weglating van alle mannelijke auteurs. Dat gebeurt bijvoorbeeld jaarlijks door de jury van de Anna Bijns Prijs, vernoemd naar de Middelnederlandse schrijfster Anna Bijns, die als eerste vrouw wist rond te komen van onder meer haar gedichten. De prijs werd in 1985 ingesteld als weerwoord tegen de toen belangrijkste Nederlandse onderscheiding in Nederland, de P.C. Hooft-prijs, die tot dat moment slechts vier keer (van de vijfendertig) naar een vrouwelijke auteur was gegaan.

Ook in dit boek zijn de mannelijke auteurs weggelaten, want vrouwelijke auteurs mogen inmiddels een stevige plaats hebben ingenomen in de Nederlandstalige literatuur, dat neemt niet weg dat ook buiten de toch altijd betrekkelijk smalle canon een grote rijkdom en variëteit bestaat aan vrouwelijke stemmen in de literatuur. En van die veelkleurige rijkdom hebben we in dit boek een indruk willen geven.

Selectie

We hebben ons in dit boek beperkt tot auteurs uit Nederland en Vlaanderen van de afgelopen anderhalve eeuw. We hebben een keuze gemaakt uit literaire auteurs met een voldoende omvangrijk oeuvre (meer dan twee romans, dichtbundels of egodocumenten). Omdat we de volle breedte van het literaire spectrum wilden laten zien, hebben we ons niet laten inperken door een al te strikte definitie van literatuur. Alle proza en poëzie die in de eigen tijd of later als literatuur werd gezien, dat wil zeggen in literaire kolommen werd geprezen en soms werd afgebroken, kwam voor selectie in aanmerking. Niet alleen gecanoniseerde schrijvers zijn belicht, maar ook inmiddels vergeten schrijvers die slechts voor een korte periode schitterden als ster aan het literaire firmament. Daarnaast hebben we bij de selectie gelet op spreiding door de tijd en op diversiteit.

In de hiernavolgende hoofdstukken wordt in enkele gevallen een auteur geportretteerd die niet aan alle genoemde criteria voldoet. Anne Frank is opgenomen, ook al heeft zij geen omvangrijk oeuvre. Haar dagboek is echter wereldberoemd geworden: het is in vele

talen vertaald en wereldwijd zijn er meer dan 35 miljoen exemplaren van het boek verkocht. De vraag of haar werk tot de 'schone letteren' mag worden gerekend, heeft aanleiding gegeven tot discussie. Als argument om deze vraag ontkennend te beantwoorden is wel naar voren gebracht dat met de kwalificatie van Franks dagboek als 'literatuur' (of als 'roman') de onbedoelde indruk kan worden gewekt dat het hier om fictie zou gaan. Wij hebben Anne Frank in dit boek opgenomen omdat haar dagboek moeiteloos past in de brede begripsbepaling van 'literatuur' die ons voor ogen stond. Anne Frank had bovendien zelf literaire aspiraties. Hetzelfde kan gezegd worden van Etty Hillesum, wier brieven en dagboeken uit de oorlog internationaal bekendheid genieten.

De beperkte omvang van dit boek maakte strenge selectie noodzakelijk. Met leedwezen hebben we nogal wat belangrijke, dierbare, interessante of anderszins opmerkelijke schrijvers buiten de selectie moeten houden: Cornélie Huygens, Jacqueline van de Waals, Marie Koenen, Til Brugman, Eva Gerlach, Lidy van Marissing, Anna Enquist, Esther Jansma, Patricia de Martelaere, Joke Hermsen, Astrid Lampe, Saskia de Coster, Esther Gerritsen... Vanaf het einde van de negentiende eeuw nam het aantal vrouwelijke auteurs vooral in Nederland enorm toe. Sinds het midden van de jaren zeventig verschijnen er meer dan driehonderd Nederlandstalige literaire titels per jaar, waarvan zeker de helft door vrouwelijke schrijvers. Bij een dergelijke productie is een encyclopedisch overzicht van de literaire ontwikkelingen met volledige 'dekking' volstrekt onmogelijk. We hebben dus streng moeten kiezen.

Ook binnen de oeuvres van de geselecteerde auteurs zijn keuzes gemaakt. De auteurs van de afzonderlijke bijdragen aan dit boek hebben zich bij die keuzes niet alleen laten leiden door hun gevoel voor 'kwaliteit' (als de bijdragen over vergeten of juist gerehabiliteerde auteurs iets laten zien, dan is het wel dat ons idee van kwaliteit sterk veranderlijk is), maar ook door de cultuurhistorische betekenis en de blijvende vitaliteit van de verschillende onderdelen van de besproken oeuvres.

Voor wie verder wil lezen

Omwille van de leesbaarheid zijn in de portretten geen literatuurverwijzingen opgenomen. Informatie over de oeuvres van de schrijvers is eenvoudig te vinden via de onvolprezen Digitale Bibliotheek voor de Nederlandse letteren (www.dbnl.org/auteurs), waar per auteur een primaire bibliografie is opgenomen. Vindplaatsen van de citaten zijn opgenomen in een beknopte lijst achter in het boek. Wie geïnteresseerd is in secundaire literatuur over de auteurs treft daar ook, in de secundaire bibliografie, een korte lijst met beschouwingen over leven en werk aan. Hier is niet naar volledigheid gestreefd. Ook is in de bibliografie een lijst van algemene studies op het terrein van de Nederlandstalige literatuur van vrouwen opgenomen. Van elke besproken auteur is een foto opgenomen. Alleen van Frida Vogels niet: zij verkiest het haar beeltenis niet openbaar te maken.



De struggle for life

Virginie Loveling

1836-1923

LISELOTTE VANDENBUSSCHE

GEK GENOEG IS HET MEEST hedendaagse werk van Virginie Loveling ook het minst bekende. De Vlaamse auteur wordt vaker in verband gebracht met de poëzie en romans die ze in de negentiende eeuw schreef dan met de evolutionair getinte werken die ze rond de eeuwwisseling publiceerde. Loveling staat vooral bekend om de debuutbundel *Gedichten* die ze met haar zus Rosalie in 1870 in Nederland uitgaf, haar novellebundels, haar politieke romans *In onze Vlaamsche Gewesten* (1877) en *Sophie* (1885), of de roman *Een dure Eed* (1891), waarvoor ze in 1895 de Vijfjaarlijkse Prijs voor Nederlandse Letterkunde kreeg. Over de *Gedichten* waren zowel Vlaamse als Nederlandse critici erg enthousiast, omdat ze een breuk maakten met de oudere romantische poëzie door de sobere stijl, scherpe observatie en sombere en melancholische inhoud. Het antiklerikale *Sophie* werd door de Nederlandse naturalist Frans Netscher in een brief aan Albert Verwey geprezen als 'het beste prozawerk, dat in de laatste jaren in Holland geschreven is'.

Loveling wordt wel beschouwd als een intellectueel wonder omdat ze een literaire carrière wist uit te bouwen in een tijd waarin de opleiding van vrouwen niet veel om het lijf had. Ook Loveling had geen grondige scholing achter de rug, maar kon volop profiteren van de kennis waarover haar liberale en intellectuele familie beschikte. Haar visie op mannen en vrouwen is daar een voortvloeisel van. Zo levert ze subtiel kritiek op de evolutionaire ideeën die in de laatste decennia van de negentiende eeuw opgang maakten. Hoewel het niet zeker is of Loveling het oorspronkelijke werk van Darwin had gelezen, was ze ongetwijfeld vertrouwd met zijn ideeën. Niet alleen omdat ze deel uitmaakten van de *idées reçues* van heel wat negentiende-eeuwse intellectuelen, maar vooral omdat ze goed bevriend was met tal van Vlaamse wetenschappers die de evolutionaire theorieën grondig hadden bestudeerd.

Vooraf in de novelle *Meesterschap* (1898) en de romans *Erfelijk belast* (1906) en *Een revolverschot* (1911) komen evolutionaire invloeden zoals erfelijkheid en atavisme aan de orde, maar ook in *Het Lot der Kinderen* (1906) en ouder werk als 'De kwellende gedachte' (1874) of *Een Idylle* (1893) spelen darwinistische mechanismen een rol. Loveling spreekt over de 'grootte, wreede, gruwzame strijd voor het geluksbestaan, een strijd van leven of dood' (*Een revolverschot*). Ze benadrukt daarbij in *Erfelijk belast* het belang van de erfelijke afkomst en de sturende invloed van de voorouders:

Zij sloot de oogen; sluiser omving haar, als met armen van dons, een sluiser vol waakbewustheid, en allengs ontstond een onbepaalde herinnering in haar, dat wat ze nu onderging, en wat haar nieuw had geschenen, niet nieuw was, dat alles van verre, verre... van heel verre kwam; dat anderen vóór haar, aan wie ze door heimelijke natuurbanden was vastgeschakeld, het ook gevoeld hadden, en het een erfdeel van hen was... en dat in de nevelen der toekomst voor haar... misschien... nog meer van dergelijke zalige verdooving lag...

Volgens Darwin waren mannen moedig, strijdvaardig en krachtig, en vrouwen intrinsiek zacht, intuïtief en moederlijk, zoals hij, in lijn met de vooroordelen en Victoriaanse normen van zijn tijd, in *The Descent of Man* schreef. Loveling ging een eind mee met de ideeën van Darwin over de psyche van man en vrouw. In haar oeuvre streven mannen ook naar dominantie en macht en worden heel wat vrouwen als zorgzaam en gevoelig getypeerd.

Toch wijkt ze op cruciale plaatsen ook af van dat traditionele rolpatroon. Mannen en vrouwen zijn in dezelfde mate vatbaar voor erfelijke waanzin of een hysterische aanval. Wanneer vader en dochter in 'De kwellende gedachte' vernemen dat hun schoonzoon en toekomstige echtgenoot is omgekomen, vervalt de vader 'in radelooze verslagenheid, en trok zich de haren uit het hoofd. Césarine stond roerloos als een beeld in het vernietigend bewustzijn, dat het laatste, het schrikkelijkste thans was gekomen.'

Wat eveneens opvalt is Lovelings nadruk op het vermogen van mannen om zorgtaken op zich te nemen. In haar werk wordt 'zorg' verbeeld als een complex leerproces in plaats van een aangeboren vrouwelijke kwaliteit. In *Een Idylle* is het Guido die zijn vader verzorgt tijdens diens laatste dagen:

Hij waakte heel den nacht bij de sponde. Hij duldde niet, dat de hand van den gehaalden broeder van liefde den kranke anders dan tot toegevoegde hulp aanraakte. Hij zelf hief hem in zijn krachtige armen op en bracht het lavend glas aan de onmachtige, vertrokken lippen. Er lag zooveel opgehoopte en steeds teruggedrongen teederheid, zooveel berouw in zijn plotselinge, driftige, wat woeste toewijding.

Bovendien noemt Loveling het in *Een Idylle* een natuurlijke drang van vrouwen om te streven naar heerschappij in huis en stelt ze dat heel wat mannen daarmee instemmen:

Haar hart was vrijgebleven en de behoefte aan meesterschap en heerschappij, die zoo machtig veel er toe bijdraagt om de jonge meisjes op zekeren leeftijd tot het huwelijk te verlokken, had bij haar bevreemding gevonden, nog voordat die behoefte zich gelden deed. Zij was de meesteres des huizes en haar vader stond zijn wil aan den haren af.

Lovelings visie op vrouwen is complexer dan die van Darwin. Ze weigert om vrouwen enkel in hun rol van echtgenote, dochter of verzorgster te zien. De schrijfster benadrukt de fascinatie van een aantal vrouwen voor wetenschap en stelt dat zij dezelfde intellectuele standaard kunnen bereiken als mannen. De *struggle for life* verwijst niet enkel naar de

strijd om voedsel, ruimte of macht. Het gevecht om te overleven impliceert volgens Darwin ook een zoektocht naar de juiste partner om de kans op gezonde nakomelingen te vergroten. Hij ontdekte dat het bij heel wat diersoorten de vrouwtjes zijn die de mannetjes selecteren. Ook auteurs als George Eliot, Charlotte Perkins Gilman en Olive Schreiner benadrukken dat aspect van de darwinistische theorie in hun feministische herwerkingen van traditionele liefdesplots. Toch is die keuze al bij al beperkt. De vrouwelijke partner kan een aanbieder die naar haar gunsten dingt weigeren of accepteren, maar kan niet zelf op zoek gaan naar een partner. Zoals nu algemeen wordt aangenomen in de evolutionaire psychologie, strijden ook vrouwen met elkaar in het proces van seksuele selectie. In Lovelings *Een revolverschot* proberen Marie en haar zus Georgine allebei door hun uiterlijk Luc Hancq, de man van hun dromen, voor zich te winnen, een strijd die bij Marie wordt gestuurd door een primitieve, redeloze kracht:

Zij was op het punt het lijf met geweld open te scheuren; den kanten halsdoek – van hare schouders getrokken – onder den voet te vertreden, in de smartelijke overtuiging, dat de kunst niet baat, indien de natuur niet medehelpen wil. Waarom den strijd niet opgeven, zich niet overwonnen verklaard? Waarom een geraamte willen optoeien, in mededinging treden met Georgine, de groote, schoone, weelderige, jonge, gehate Georgine! [...] En terwijl al het erbarmelijk-belachelijke van haar laatste handelswijze Marie klaar voor de geest stond, dreef een sterkere, redeloozen, verafschuwde macht haar aan om den halsdoek op te rapen, in een sierlijken knot te binden, een gouden speld er op te steken, armbanden van goud aan hare magere polsen te doen.

Bovendien, zo schrijft Darwin in *The Descent of Man*, zal elk vrouwelijk organisme sowieso een mannelijke partner kiezen, zelfs al is het diegene die het minst aan haar smaak voldoet. In *Een revolverschot* worden de risico's om aan die regel te verzaken in het licht gesteld. Marie slaagt er niet in om met de man van haar dromen te trouwen en wijst ondertussen andere kandidaten af. Wanneer zij aan het einde van de roman waanzinnig wordt, lijkt dat wel een straf voor haar bewuste weigering om een andere kandidaat als echtgenoot te kiezen.

De roman mag dan wel een stereotiep einde hebben, waarin voor vrouwen geen zelfrealisatie is weggelegd, toch kan het ook worden gezien als een verhulde kritiek op de maatschappelijke beperkingen en eisen die aan vrouwen werden gesteld. Hoewel Marie ten slotte beseft tot welk leed de 'sterkere, redeloozen, verafschuwde macht' haar heeft gedreven, stelt die irrationele, overgeërfde ontembare kracht en dierlijke drift die tot haar waanzin leidt net als in gotieke romans de stabiliteit van de gevestigde orde ter discussie.

Met de romans die Loveling rond de eeuwwisseling publiceerde, was haar carrière nog niet ten einde. Ze publiceerde verhalen in tal van tijdschriften en liet in *Nederland, Het Lees kabinet, De Vlaamsche Gids* en *Carolus* onder meer enkele bijdragen verschijnen over de bootreis naar Australië die ze rond 1900 had gemaakt. Loveling bleef ook tijdens de Eerste Wereldoorlog schrijven. Ze hield vanaf 1914 een dagboek bij dat postuum is uitgegeven en heel wat succes kende. De laatste decennia zijn nog enkele van haar verhalen en romans heruitgegeven, maar van een echte herleving is nog geen sprake.



Een feministe

Mina Kruseman

1839-1922

OLF PRAAMSTRA

ALS ZANGERES NOEMDE ZE ZICH STELLA ORISTORIO DI FRAMA en onder die naam schreef ze in 1872 een open brief aan Alexandre Dumas waarin ze naar aanleiding van diens antifeministische boek *l'Homme-Femme* fel opkwam voor de rechten van de vrouw. Achter dit pseudoniem ging de Nederlandse Mina Kruseman schuil, die kort daarna onder haar eigen naam aan een geruchtmakende tournee begon door Nederland en België, waar zij voor volle zalen de emancipatie van de vrouw bepleitte. Ze was de meest bewonderde en tegelijkertijd de meest verguisde feministe van haar tijd. Eind 1873 verscheen haar eerste roman, *Een huwelijk in Indië*, die in korte tijd was uitverkocht. Het was één lange aanklacht tegen het huwelijk, waarin de vrouw een volstrekt ondergeschikte positie innam. De literatuurhistoricus Jan ten Brink vatte indertijd haar boodschap in drie zinnen treffend samen: 'Vrouwen zijn engelen! Mannen zijn ellendelingen! Kinderen zijn naar!'

Ze maakte een toneelbewerking van haar roman onder de titel *De echtscheiding*, waaruit ze regelmatig fragmenten voorlas, en het lukte haar zelfs om het stuk op het repertoire van een toneelgezelschap te krijgen – met haarzelf in de hoofdrol –, al haalde het niet meer dan zes voorstellingen. Meer succes had ze met de opvoering van Multatuli's drama *Vorstenschool*, maar door deze opvoering kreeg ze een laaiende ruzie met Multatuli, die grotendeels in het openbaar werd uitgevochten.

En toen, op het hoogtepunt van haar roem, vertrok ze in augustus 1877 plotseling naar Nederlands-Indië, het land van haar jeugd waar ze van haar vierde tot haar vijftiende had gewoond, de langste tijd in Semarang. Ze bracht het niet langer op om haar beste krachten te wijden aan een land 'dat geen hart heeft voor zijn dichters en geen brood voor zijn kunstenaars':

Ik heb voor mijn vaderland gedaan, wat ik kon. Zeven jaren lang heb ik gewerkt om het te wekken uit den doodslaap, waarin het gevallen was; één oogenblik is het me gelukt het even op te schrikken, verbaasd heeft het een blik op zichzelf geworpen, verbaasd ook op mij. Toen heeft het geglimlacht en gezucht... en de grijsaard sliep weer in, te ontzenuwd om te gevoelen, te versuft om te denken, te versleten om te handelen.

Als afscheid liet ze haar even omvangrijke – negenhonderd pagina's in drie delen – als omstreden autobiografie *Mijn leven* na. In Semarang was ze vrij geweest, en gelukkig. Ze hield ervan, schrijft ze in *Mijn leven*, om heel vroeg, bij zonsopgang, door de vrije natuur te wandelen. Later in Nederland voelde zij zich een 'natuur-kind' dat na haar terugkeer 'geperst was geworden tussen geloof en fatsoen'. Met haar vertrek naar Indië sloot ze bewust een periode van een onstuimig leven in de openbaarheid af. 38 jaar was ze, en even plotseling als ze in het openbare leven was opgedoken, wilde ze er weer uit. Maar zo gemakkelijk ging dat niet.

Op 18 oktober 1877 kwam ze in Batavia aan, waar ze liet weten piano-, zang- en voordrachtlessen te zullen geven. Maar de mensen verlangden meer, ze wilden haar zien. Kruseman ging erop in. Ze las in Batavia voor uit eigen werk en maakte een tournee door Java. Vooral in Soerabaja oogste zij succes. De redacteur van het *Soerabajaasch Handelsblad*, J.A. Uilkens, was buiten zichzelf van enthousiasme. Alles aan haar vond hij mooi: haar uiterlijk, haar stem, haar gebaren, haar houding, haar ideeën. Indië, vond hij, was 'voor haar te klein, veel te klein'. Zij was 'eene der voortreffelijkste vrouwen die Nederland ooit heeft voortgebracht' en daarom speet het hem dat zij voor een anoniem bestaan als lerares in Batavia had gekozen. Zij zou een wereldtournee moeten maken.

Terug in Batavia begon Kruseman met haar lessen en van tijd tot tijd trad ze ook nog wel eens op. Maar de pers in Batavia was haar niet gunstig gezind. Dat had ze grotendeels aan zichzelf te danken, want zij weigerde de journalisten vrijkaartjes voor haar voorstellingen te geven en had zich in het openbaar denigrerend over het Bataviase *journalille* uitgelaten. De pers liet haar niet met rust en door de slechte recensies nam bovendien de toestroom van nieuwe leerlingen af. Kruseman begon een hekel aan Batavia te krijgen en besloot naar Soerabaja te verhuizen. Hier lukte het haar eindelijk om een tamelijk onopvallend leven te leiden. Ze had het druk met lesgeven en maakte daarnaast toneelkleding en balkostuums. Maar in 1880 werd dit kalme bestaan ruw verstoord.

Zij had in de schouwburg van Soerabaja een 'soirée artistique' georganiseerd waar haar leerlingen voor de pauze muziek en zang ten gehore brachten en na de pauze het toneelstukje *Cendrillon* opvoerden. Kruseman had deze bewerking van het sprookje van Assepoester zelf geschreven en zichzelf de rol van fee toebedacht. De belangstelling was enorm: de mensen verdrongen zich om kaartjes te kopen. Het werd een fiasco. Een van de hoofdrolspeelsters trok zich vlak voor de voorstelling terug, en dronken militairen verstoorden de avond. Op het moment dat Kruseman zich aan Cendrillon als fee bekendmaakte – zij deed dat door haar kleding te laten vallen, waardoor ze in een lang wit gewaad op het toneel stond – had een van de militairen geroepen: 'Daar staat Mina in der flanelletje!' Dat was dodelijk geweest.

De recensies waren vernietigend en haar reputatie als actrice maar vooral als zang- en toneellerares stond ter discussie. Dit kon Kruseman niet over haar kant laten gaan. Ze sloeg hard terug. Het leverde een heftige polemiek op. Woedend legde Kruseman uit dat zij zich gedwongen voelde tot deze verdediging:

als allerhande nulliteiten samenspannen, en mij aanvallen om mij te vernietigen, dan spring ik op en verdedig mij met alle wapenen, die mij ten dienste staan, tien slagen terug voor één als het kan, en de meesten op het hoofd van den sterkste.

Ze ging uitvoerig op de recensies in en toonde aan dat haar tegenstanders geen enkel recht van spreken hadden. Kruseman was op haar best in zulke polemieken. Haar stijl kreeg dan een levendige directheid, die men in haar verhalend werk jammer genoeg mist.

Voor Kruseman was een overwinning in deze pennenstrijd niet genoeg. Om het ongelijk van haar tegenstanders aan te tonen, organiseerde zij een 'tweede soiree artistique', op 8 september. Het was het begin van een hele reeks van zulke voorstellingen, waarin de leerlingen van Kruseman zongen en toneelspeelden.

Eind 1882 huurde Kruseman een groot huis en breidde haar zakelijke activiteiten sterk uit: ze gaf nu ook Franse conversatieles, verkocht piano- en zangmuziek, en verhuurde kamers. Een van die huurders was haar leerling Frits Hoffman die in haar huis een fotostudio opende. De toen 43-jarige Kruseman kreeg een innige relatie met de bijna twintig jaar jongere fotograaf. Voor de buitenwereld wisten zij die goed verborgen te houden, totdat Kruseman ontdekte dat ze zwanger was. Halsoverkop ontvluchtten de geliefden Soerabaja. Een tijdgenoot herinnerde zich dat deze vlucht groot opzien baarde: 'Er werd gezegd dat zij de knaap ontvoerd had.'

Eerst vestigden ze zich in Napels, drie jaar later verhuisden ze naar Parijs. Vanaf dat moment lijkt Kruseman te zijn vergeten. Eén keer nog haalde ze het nieuws toen in 1900 *Parias* verscheen, haar laatste roman, die grotendeels berust op herinneringen uit de tijd die zij in Soerabaja had doorgebracht. In deze roman is weinig waardering te bespeuren voor Indië en de autochtone bevolking. Uit *Parias* rijst het beeld op van Javanen die lui, dom en achterbaks zijn: het zijn gifmengers en moordenaars die geen enkele vorm van dankbaarheid kennen. Niet minder ongunstig worden de Europeanen in de kolonie beschreven: de bestuursambtenaren zijn ijdel en corrupt, de militairen dom en wreed, de ondernemers uitsluitend bezig met de jacht op fortuin – en allemaal zijn ze roddelziek. Sympathie is er alleen voor de tussengroepen in de Indische samenleving: de Chinezen en de Indo-Europeanen, de *parias*, die van alle kanten worden gediscrimineerd.

Toen *Parias* verscheen, leidden Kruseman en Hoffman een moeizaam bestaan, levend van de weinige inkomsten die hij als fotograaf en zij met zanglessen verdienden. De roman bracht daarin geen verandering: hij trok weinig aandacht. Hierna liet Kruseman slechts heel af en toe nog iets van zich horen, het laatst tijdens de Eerste Wereldoorlog, in haar *Appel à toutes les femmes du monde entier*. Hierin riep ze alle vrouwen ter wereld op om zich tegen de mannenwereld te keren, waarin nooit een einde kwam aan oorlogvoeren. Zo eindigde haar schrijverscarrière zoals die begon: met een feministisch pamflet, geschreven in het Frans.



Dochters van Indië

Melati van Java

1853-1927

VILAN VAN DE LOO

IN 1873 VERLOOR MELATI VAN JAVA (pseudoniem van Marie Sloot) haar geliefde moeder Louise Sloot-van Haastert. Kort daarvoor was haar grootmoeder Philothea Sajia overleden. Van drie opeenvolgende generaties die in de kolonie Nederlands-Indië waren geboren en getogen, was Melati van Java de oudst overgeblevene. Dit was een keerpunt in haar leven, schreef ze later:

Wat ik vóór den dood van mijn moeder schreef, was eigenlijk niets anders dan het onbewust verwerkte uit de herinneringen die ik had van [...] mijn dagelijkse lectuur. Toen het verdriet in mijne ziel was geboren, een zéér groot verdriet, was het of de heele wereld en de menschen eensklaps waren veranderd.

Melati van Java was op achttienjarige leeftijd uit Indië naar Nederland gekomen en keek hier met nieuwe ogen om zich heen. In haar werk zou ze vele misstanden aan de kaak stellen, misstanden die vooral meisjes en vrouwen raakten. Vaak waren deze vrouwen dochters van een bijzondere moeder, vaak ook waren zij Indisch. Daarmee bracht de auteur haar eigen levensgeschiedenis in de letteren en benadrukte ze tegelijkertijd de culturele erfenis die zij bezat, als dochter van een Indo-Europese moeder en als kleindochter van een Indonesische grootmoeder. Dat was de erfenis die Indië aan haar geschonken had, een erfenis die zij waard wilde zijn, zoals ook andere Indo-Europese dochters die waard moesten zijn. Dit kon alleen door de eigen, gemengdbloedige afkomst te erkennen en met trots te aanvaarden, ook al stelde de maatschappelijke norm ‘pur sang Hollands’ als ideaal. Het is deze overtuiging die de rode draad is in het oeuvre van een vrijwel vergeten schrijfster uit een vervlogen koloniale periode. De laatste jaren evenwel lijkt er sprake te zijn van een kentering. Er is een voorzichtige herwaardering op gang gekomen van deze opmerkelijke ‘dochter van Indië’.

Melati van Java werd geboren te Semarang als eerste kind van een Indo-Europese moeder en een Nederlandse vader. Ze bleek intelligent en leergierig. Volgens familieoverlevering kon zij als driejarige lezen en ontpopte ze zich als vijfjarige als fantasierijk vertelster. Vanwege haar slechte gezondheid ging zij niet naar school, maar werd zij onderwezen door haar moeder. Vanaf haar twaalfde bracht ze enkele jaren door in het meisjesinternaat van de Zusters Ursulinen in Batavia en haalde daarna de akte van hulponderwijzers. In de

winter van 1871 verhuisde het gezin naar Nederland en vestigde zich in Den Haag en later in Roermond.

In 1891 begon voor Marie een zelfstandig leven, toen ze in Amsterdam ging wonen met haar levensgezellin Lina Scheffler. Hier begon een literair zeer productieve periode voor de schrijfster. Daarnaast was ze met Lina actief in katholieke kringen. Haar romans werden vaak herdrukt; dat een titel langer dan tien jaar circuleerde was heel gewoon. Ook van de gevestigde critici kwam waardering. In 1893 nodigde de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde voor het eerst in haar bestaan vrouwen uit om lid te worden, onder wie Melati van Java. Zij was voor zover bekend de enige vrouw van Indo-Europese afkomst. Haar Indische romans beschouwde de Maatschappij als realistische weergaven van het Indische leven, zij het min of meer geïdealiseerd. Enkele jaren na de viering van haar gouden schrijftersjubileum overleed Melati van Java in een hotel te Noordwijk aan Zee, op 13 juni 1927. Enkele jaren voor haar dood verzuchtte ze nog in een interview: 'ik zou Indië zo graag eens terugzien.' Lina overleed kort na haar geliefde.

Het nagelaten werk omvat zo'n honderd titels (romans, novellen, toneelstukken en varia) en een voorsnog ontelbaar aantal essays, boekbesprekingen en artikelen. Marie Sloot publiceerde onder verschillende andere pseudoniemen, zoals Mathilde en Max van Ravestein. Daarnaast zijn er nog haar correspondenties met bijvoorbeeld redacties van tijdschriften en uitgevers, waarvan gedeelten in verschillende archieven bewaard zijn gebleven. Binnen dit grote en naar genre en inhoud zeer diverse oeuvre nemen de Indische romans een bijzondere plaats in.

Gedurende meer dan 25 jaar schreef Melati van Java romans waarin Indië als het decor, land van herkomst of bepalende locatie aanwezig was. Vrijwel altijd was de hoofdrol toebedeeld aan een dochter van Indië. Tegen alle contemporaine vooroordelen in was deze gemengdbloedige vrouw niet sloom en sensueel, maar daadkrachtig en verstandig. Zij voldeed weliswaar niet aan het Hollands ideaal van struise blonde vrouwelijkheid; ze was door haar exotische schoonheid en haar acceptatie van haar afkomst toch alles wat een Indische moeder zich als dochter kon wensen. Een dergelijke Indische dochter verscheen in *De familie van den Resident* (1875), *Nazomer* (1880), *Hermelijn* (twee delen; 1885), *Fernand* (1878), *Rosa Marina* (1892), *Prada* (1894), *Herfstdraden* (1896), *Bonte wimpels* (1897), *Het Boschmeisje* (1903) en *Orchidée* (1905).

Zo verschijnt in de *De Familie van den Resident* (1875), gesitueerd op Java, Constance van Welven, het voorkind (voorhuwelijkse kind) van resident Frans van Welven en een naamloze Indonesische vrouw. Constance komt als jong meisje bij haar vader en stiefmoeder in huis. Ondanks de slechte behandeling die haar ten deel valt, blijft haar edele karakter onaangetast. Daarmee is zij de vleesgeworden deugd constantia, de standvastigheid. In de roman is zij de stuwende kracht en ook de bron van goedheid waardoor in een penibele situatie de eer van de resident behouden blijft. En dat terwijl zij als voorkind een zwaar leven in het ouderlijk huis heeft. Het gemis van haar eigen moeder drukt zwaar op haar, ook al ontvangt ze begrip van haar Indische vriendin mevrouw Rever:

Je kunt zeker niet goed met je stiefmoeder overweg? Ach, Constance; er is niets anders te doen dan geduld te hebben. Ik ben ook een voorkind geweest en heb ook een

Hollandsche stiefmoeder gehad. Van jongs af aan moest ik voor baboe spelen met mijn zusjes en broertjes. Dat is 't lot van ieder onzer.

Feitelijk vormt deze nevenintriage een aanklacht tegen de ondergeschoven positie van de 'voorkinderen' in de Indisch-Europese maatschappij in Indië. Zo deed Melati van Java dat: kritiek in de marges van de roman, maar duidelijk en scherp aanwezig.

Haar mooiste Indische roman is zonder twijfel *Fernand* (1878), waarin de geschiedenis van een Indische man staat. Hierin ook verschijnen vier Indische vrouwen, die rond de titelheld cirkelen. Een van de vrouwen is Theodora van Vaerne:

Zij was volgens het oordeel der heeren een beauté, maar de dames vonden haar te brutaal van uiterlijk om mooi te zijn. Zij had een paar oogen en een trek om den mond, die duidelijk te kennen gaven, dat zij niet voor een kleinigheid vervaard was; maar die trotsche, moedige, zelfs overmoedige donkergrijze kijkers werden beschaamd door zulke lange zwarte wimpers, dat zij al hun vuur daaronder konden verbergen; hield zij ze neergeslagen, dan was er geen zachter, liever gelaat te bedenken.

Theodora is de dochter van een vroeg afwezige moeder; een autobiografisch Melati-thema. Zij vindt een tegenstandster in de moeder van Fernand. Deze moeder oefent ook invloed uit op Nora van Noorden en haar zachtaardige moeder Ida. Elk van deze vrouwen toont een andere vorm van vrouwelijkheid. Theodora en Fernands moeder zijn elk een fiere zelfstandige Artemis, Ida en Nora meer Demeters, vol zachte huiselijkheid. Zij raken verwikkeld in een complexe intrige vol macht en passie. Dat deze roman met dergelijke Indische Artemissen kon verschijnen in een tijd waarin de vrouw voor de wet een tweederangsburger was, is zonder meer fascinerend. Net als in haar andere romans, is ook in *Fernand* Melati's commentaar op de maatschappij aanwezig in de nevenintriage.

Terwijl het publiek, getuige de herdrukken, een grote en aanhoudende waardering voor Melati's werk voelde, keerde de literaire kritiek zich ervan af. Men stelde andere eisen aan literatuur en de Indische romans pasten niet binnen nieuwe opvattingen over kolonie en kolonialisme. Melati verdween geleidelijk uit de literaire canon en gleed in enkele generaties het nationale vergeetboek in.

Via een groot digitaliseringsproject (www.melativanjava.nl) werden haar romans toegankelijk; enkele artikelen, lezingen en zelfs toneelstukken wezen op de waarde van juist haar Indische romans en het Indisch dochterschap dat zij daarin uitdraagt. Een nieuwe editie van *Fernand* verscheen in januari 2010. Ook zijn de eerste contouren zichtbaar van een proefschrift over deze bijzondere vrouw, die vóór alles een dochter van Indië was.



Het zingende, vlammeende en bloedende hart

Hélène Swarth

1859-1941

ERICA VAN BOVEN

*Ik gaf aan de menschen mijn vlammeend hart,
Maar zij martelden 't wreed, tot het bloedde van smart.*

‘HET ZINGENDE HART IN ONZE LETTERKUNDE’, zo noemde de dichter Willem Kloos zijn leeftijdgenote Hélène Swarth in 1888. Tien jaar daarvoor had zij gedebuteerd met Franstalige verzen, want zij was als kind naar Brussel verhuisd en schreef aanvankelijk in het Frans. Haar eerste Nederlandstalige bundels, *Eenzame bloemen* (1884), *Blauwe bloemen* (1884) en *Beelden en stemmen* (1887), werden met toenemende geestdrift door de critici ontvangen. Lodewijk van Deyssel meldde al na lezing van haar eerste bundel dat hij als een kind juichend zou willen rondspringen en Kloos was na de derde bundel volledig voor haar gewonnen; hij noemde haar ‘de soevereine kunstenaressen van ons land’ en meende ‘dat aan Hélène Swarth de toekomst onzer dichtkunst behoort’.

De woorden ‘het zingende hart’ – die haar tot in lengte van dagen zouden aankleven – vormden uit de mond van Kloos een niet gering compliment. Het ‘hart’ stond centraal in zijn visie op het dichterschap; dichters zonder hart waren volgens hem als lampen die geen licht geven. Hart, stemming, gevoel en passie vormden de kern van de nieuwe poëzie die hij propageerde als woordvoerder van de Tachtigers, een beweging die in die jaren een omwenteling in de letterkunde teweegbracht. De stemmingsgedichten van Hélène Swarth, die ‘zich geeft aan de wereld’ en die ‘weent en klaagt en beeft’, sloten volledig aan bij wat de Tachtigers nastreefden. In het tijdschrift van deze jonge generatie, *De Nieuwe Gids*, werden haar gedichten van meet af opgenomen en besproken. Het eerste was het sonnet ‘Passiebloem’:

*Is haar in 't hart de passiebloem ontloken,
Zoo wordt de vrouw aan 't martelkruis geklonken,
De bittere beker wordt haar volgeschonken,
Haar hoofd gebogen en haar kracht gebroken.*

*Doch de alsem wordt haar wijn en, lijdensdronken,
Dunkt haar, als 't woord van liefde is uitgesproken,*

*De doornenkroon, van paerels bloed omblonken,
Een diadeem in 't vorstelijk haar gestoken.*

*Laat vrij de kudde zedig-vrome vrouwen
Voor 't schoon gebed de handen samenvouwen:
-- "Heb dank, o Heer! dat wij niet zijn als deze!"*

*Laat vrij de schare hoonend samenrotten,
Vol lagen lust, en met haar lijden spotten!
Wie lijdt om Liefdes wille kent geen vreeze.*

Dit beeld van de vrouw die lijdt om haar gepassioneerde liefde, voorgesteld als Christus die met doornen wordt gekroond en gekruisigd, maar toch ver verheven is boven de spottende menigte, bevat alle elementen van passie, lijden, eenzaamheid en zelfverheffing die ook Kloos' opvatting van het dichterschap kenmerkten. Zo werd Swarth de enige vrouw die doordrong tot de gelederen van de *Nieuwe Gids* – al publiceerde zij ook in de 'oude' *Gids* en behield haar positie iets tweeslachtigs. In latere overzichten is zij vaak een representant van Tachtig, zelfs 'de grootste dichteres van Tachtig' genoemd.

Toch kregen de Tachtigers zelf al tamelijk snel genoeg van haar. Het keerpunt kwam met de bundel *Rouwviolen* (1889). Van Deyssel, die een paar jaar eerder onder de indruk was geweest van Swarths vrijmoedigheid en erdoor was getroffen 'dat in Nederland een vrouw [...] zich zoo in oprechtheid geeft aan de menschen', vond dat zij nu toch te ver was gegaan. Hij meende dat deze intieme gedichten over de liefde van de (inmiddels dertigjarige) dichteres voor een jonge man 'maatschappelijk-esthetisch niet presentabel' waren en zelfs iets hadden van 'hatelijke komiekheid'. Een vrouw moest wel gracieus en waardig blijven; Swarths openhartigheid was gestuit op de grenzen van wat Van Deyssel voor een vrouw gepast achtte. Het ging dan om strofen als deze:

*En als hij kwam, zoo vlug, zoo slank, zoo blond,
Stormde ik de trap af, tot ik vóór hem stond.*

*Mijn wang was bleek, mijn hart klopte in mijn stem,
Mijn handen beefden, als ik zat naast hem.*

*Hij kuste zacht mijn vingers, één voor één,
En vlammen stroomden door mijn boezem heen.*

Het was gedaan met de belangstelling van Van Deyssel en ook Kloos verloor zijn interesse. Rond 1900 sloeg ook de stemming van andere critici om. Swarth behield weliswaar haar status van belangrijke dichteres, maar men zag weinig verrassends meer in haar werk. De onafgebroken stroom van bundels (tot in de jaren dertig verschenen er tegen de dertig, met titels als *Passiebloemen*, *Bloesem en vrucht*, *Blanke duiven*, *Diepe wateren*, *Najaarsstemmen*, *Octoberloover*, *Stille dalen*) wekte geleidelijk zelfs ergernis; in de recensies was

steeds vaker sprake van herhaling, sleur en routine en men ging haar haar sentimentaliteit verwijten. De dichter J.C. Bloem sprak in 1932 van een ‘onophoudelijke stortvloed van gelijkmatigheid’, maar hij wees ook op de andere kant: het zeldzame gegeven dat een dichter zo veel jaren hetzelfde hoge peil wist te handhaven. Hij was het ook die in 1952 vastlegde waarin haar blijvende betekenis school: ‘de groote stem, die zingt van de essentialia van leven en dood, van liefde en leed en al die weinige eeuwige dingen, die te allen tijde het werkelijke van het menschenleven hebben uitgemaakt.’

Bij het publiek bleef Hélène Swarth veel langer populair dan onder critici. Zij wist een enorme hoeveelheid lezers en vooral lezeressen te bereiken en te raken, bijvoorbeeld met de dikke verzamelbundel *Poëzie*, die in 1892 verscheen en tot 1920 diverse malen werd herdrukt. Vele lezers kwamen door haar met poëzie in aanraking en werden door de melancholieke, zangerige verzen ontroerd:

*De koekoek roept, de merel fluit,
Kastanjes bloeien, wit en rood...
-- O vogel zoet, fluit niet zoo luid!
Mijn lente is heen, mijn liefde is dood.*

of:

*Nog éens met u naar het groene woud,
nog éens naar het zilvren meer,
Nog éens met u door het korengoud,
nog éens en dan nimmer weer!*

In *Poëzie* staan vele van haar bekendste gedichten, zoals ‘Sterren’ waarvan de eerste regels luiden:

*O de heilige onsterflijke sterren, hoog boven mijn sterfelijk hoofd,
Waar 't geloof met zijn kindervertrouwen mij een hemel eens had beloofd*

De weerklink die Swarth bij de lezers vond, heeft heel wat sporen nagelaten in schriftelijke getuigenissen en in de literatuur. Daaruit spreekt de bijzondere betekenis van deze veelgelezen dichteres. Zo'n spoor is bijvoorbeeld te vinden in de bestseller *De klopp op de deur* (1930) van Ina Boudier-Bakker. De hoofdpersoon, de huisvrouw Annette Craets die overigens geen literaire belangstelling heeft en de nieuwe richting in de poëzie helemaal niet kan volgen, leest wél de verzen van Hélène Swarth, ‘beurteilungen in ontroering en verzet’:

“Maar hemel!” zei ze hardop, schudde haar hoofd en keek in de spiegel, – “dat een vrouw dat alles maar zo zegt. Voor Jan en Alleman: dat een man niet van haar houdt en hoe ze daaronder lijdt. Dàt kan ik niet uitstaan! Maar... wat is 't ook mooi, ach wat is 't prachtig gevoeld – en gezègd.” En ze las opnieuw.

Deze burgervrouw vindt (aan het einde van de jaren tachtig van de negentiende eeuw) Swarths openhartigheid nog schokkend. Annette Craets kan die van een vrouw moeilijker accepteren dan van bijvoorbeeld de dichter Jacques Perk, 'die mòcht nu eenmaal over de liefde alles zeggen'. Dat was een niet gering deel van de betekenis van Hélène Swarth: dat sinds lange tijd, voor het eerst eigenlijk sinds Elisabeth Maria Post met haar *Gezangen der liefde* (1794), een vrouw in Nederland de conventies tartte door zich onverbloemd uit te spreken. In het toenmalig klimaat, waarin het damestijdschrift *De Hollandsche Lelie* de lezeressen waarschuwde: 'Ik bid U, weer allereerst zulke bundeltjes van uw boekenrekje!', was dat een gebeurtenis van belang.

Uiteindelijk raakte Swarth ook bij de lezers uit de mode. Rond 1920 had haar gevoelswereld van liefde, verlangen, verlies en eenzaamheid weinig raakvlakken meer met wat het publiek toen bezighield. In die jaren zette de neergang van haar roem definitief door. Tot aan haar dood in 1941 werd zij nauwelijks meer besproken en gelezen en het kostte steeds meer moeite een uitgever voor haar werk te vinden. Haar laatste jaren stonden in het teken van eenzaamheid en miskennis. In het gedicht 'Vondeling' (uit de bundel *Avonddauw* 1930) staat te lezen hoe het haar in die jaren te moede was:

*En sedert zong, wijl Vader 't mij gebood,
'k Eerst blij, toen droef, mijn onbeluisterd lied.
Nu zijg ik neer en tuur naar 't avondrood.*

De laatste jaren is er een zekere opleving te bespeuren in de belangstelling voor Hélène Swarth. Een moderne bloemlezing bestaat er echter niet en evenmin is de dichteres toege- laten tot het 'Pantheon van de Nederlandse Letteren', waartoe onlangs honderd auteurs zijn uitverkoren.

Het oosterse paradijs

Augusta de Wit

1864-1939

OLF PRAAMSTRA

IN HET VOORWOORD VAN *Facts and fancies about Java* (1898) haalt Augusta de Wit met instemming een Engelse dame aan die een verblijf op Java even onvoorstelbaar vindt als op Jupiter. Ook De Wit kan zich nauwelijks voorstellen dat ‘such a thing of dreams and fancies’ werkelijk bestaat. Het is, schrijft ze, alsof je in een atlas de plaats van de regenboog of het land van de Lotus-eters aanwijst.

Java is het belangrijkste eiland van Nederlands-Indië, het land waar Augusta de Wit geboren werd en haar eerste kinderjaren doorbracht. Tien jaar oud verhuisde ze naar Nederland, waar ze de middelbare school en een opleiding voor onderwijzeres volgde. Van 1888 tot 1890 studeerde ze Engels, Duits en geschiedenis in Londen en Cambridge. In die tijd begon ze ook te publiceren, korte verhalen – in tijdschriften –, maar met Nederlands-Indië hadden die niets te maken.

Indië begint pas weer een belangrijke rol in haar leven te spelen wanneer ze in 1894 terugkeert om lerares in Batavia te worden. De indruk die het weerzien met het land maakt – ze is dan dertig jaar oud – is overweldigend. Ze ging terug, schrijft ze, om ‘het Indië van mijn kinder-herinneringen’ te zoeken. ‘Ik vond een ander. Maar niet een minder, niet minder fantastisch, noch minder mooi. Midden in drukke steden is het me soms geweest als wandelde ik door den droom van een blijd dichter.’

Indië geeft haar schrijverschap een ongekennde impuls. Naast haar werk als lerares schrijft ze voor het Singaporese dagblad *The Straits Times* impressies van het leven in Indië: over de aankomst met de boot, de eerste dagen in een hotel, het leven van de Europeanen, Javanen, Arabieren en Chinezen, en vooral – in lyrische bewoordingen – de onuitputtelijke natuur. In 1898 worden deze stukken gebundeld als *Facts and fancies about Java*. Zeven jaar later werd het in het Nederlands vertaald als *Java, feiten en fantasiën*.

Het woord Java in de titel wekt overigens meer verwachtingen dan De Wit waarmaakt. Ze komt niet veel verder dan Batavia en omgeving, maar het is genoeg om na *Facts and fancies* achter elkaar de verhalenbundel *Verborgene bronnen* (1899), de novelle *Orpheus in de dessa* (1903) en de roman *De Godin die wacht* (1903) te laten verschijnen. Als deze boeken verschijnen is ze alweer terug in Nederland. Hoe mooi ze Indië ook vindt, ze blijft er maar twee jaar. Na haar terugkeer werkt ze eerst nog even als lerares, maar vanaf 1905 leeft ze van haar pen en leidt een reizend en trekkend bestaan.



In 1911 brengt ze een tweede bezoek aan Nederlands-Indië en weer maakt Java op haar een verpletterende indruk: 'Neen ik geloof niet dat het ergens op deze schoone wereld schooner is dan hier op Java! Zooveel schoons heb ik toch al gezien; maar zoo veel en zoo velerlei allerschoonst als nú, hier, nooit nog, nergens.' Bijna drie jaar blijft ze en deze keer maakt ze een rondreis door de hele archipel. Ze schrijft hierover reisreportages, die gebundeld worden in *Natuur en menschen in Indië* (1914). En evenals de vorige keer verschijnen na de reisimpressies verhalenbundels en een roman.

Het enthousiasme waarmee De Wit tot twee keer toe haar land van herkomst begroet, verraadt al dat haar Indië grenst aan het paradijs. Het is dan ook grotendeels een Indië van eigen maaksel dat zij zo uitbundig bejubelt. 'Het Oosten van Augusta de Wit', merkte de Indonesische vrijheidsstrijder Soetan Sjahrir wrevelig op, 'bestaat alléén voor mensen als Augusta de Wit.' En daarin heeft hij gelijk. Voor haar is Indië in de eerste plaats het land van de ongeëvenaarde schoonheid van de natuur. Een mooi voorbeeld daarvan biedt haar beschrijving in *Java, feiten en fantasiën* van het aanbreken van de dag:

Geen dageraads-rood en -goud had aan den oostelijken hemel geblonken; alleen was het twijfelachtige licht, dat over het landschap hing, gaandeweg klaarder geworden, toen plotseling, op eenige hoogte boven den horisont, een driehoekige schitterplek uit brak, een groot hart van vuur. Dat was de zon. Door de plassen en poelen van het ondergelopen moerasveld schitterden plotseling purperen vorens op. De palmboomen, die er in opstaken, schitterden als verguld brons; en de blauwige damp tusschen de stammen, waar zij in lichte groep bijeen stonden, werd doorboord van purperen licht-lansen.

Pagina na pagina getuigt zij in deze stijl van haar bewondering voor de Indische natuur, en het is juist om deze natuurbeschrijvingen dat zij aanvankelijk in de kritiek zo uitbundig geprezen wordt. Haar stijl is een schoolvoorbeeld van de *écriture artiste*, van het 'schilderen met woorden'.

Maar het is niet alleen om de impressionistische en esthetiserende beschrijving van de Indische natuur dat De Wit zo veel weerklank vindt bij haar tijdgenoten; ook de manier waarop zij het Oosten idealiseert, is volkomen in overeenstemming met ideeën over de ideale samenleving die dan gangbaar zijn. Hiervan staat eveneens een mooi voorbeeld in *Java, feiten en fantasiën*. In het laatste hoofdstuk geeft ze een idyllische schets van een 'inlandsche dessa', waarin de bewoners in harmonie met de natuur en met elkaar wonen door een sterk ontwikkeld 'overgeërfd gemeenschaps-gevoel'. De hele samenleving, zowel de dessa als het gezin, is doortrokken van, zoals zij het noemt, 'het communistisch beginsel'. Niemand werkt meer dan strikt nodig is voor het levensonderhoud en haast is een onbekend begrip.

Welbewust creëert De Wit een tegenstelling tussen Oost en West die bijna al haar werk beheerst en de thematiek ervan bepaalt. Ze is jaloers op de 'blijde schoonheid' van het Javaanse landleven en ziet op tegen de terugkeer 'naar de wereld daarbuiten, naar de vermoeidheid, het koortsige jachten en de zorg, waartoe wij, die behooren tot het overwinnende ras, ons zelf veroordeeld hebben'. Een bedachtzaam Oosten, wijs en gelukkig in zijn onschuld staat tegenover een driftig en haastig Westen dat een spoor van vernietiging

trekt in de landen en onder de mensen waarvoor het verantwoordelijk is. Het mooist heeft De Wit deze thematiek verwoord in *Orpheus in de dessa*. In deze novelle, die in 1900 in *De Gids* en in 1903 als afzonderlijke publicatie verscheen, staat in wezen alles wat zij te zeggen had. De novelle werd tientallen keren herdrukt en zou een van de succesvolste Nederlandse verhalen uit het begin van de twintigste eeuw worden.

De hoofdpersoon is Willem Bake, een jonge Nederlandse ingenieur die werkt in een suikerfabriek op Java. Op een avond terwijl hij zit te lezen, hoort hij buiten de klanken van een fluit. Hij gaat op zoek naar de muzikant en raakt ondertussen zo onder de indruk van het fluitspel dat hij de natuur en de omgeving op een heel andere manier ervaart dan gewoonlijk. De suikerrietvelden 'schenen [...] hem nieuw en vreemd. Dat waren niet meer akkers met zorgvuldig gekweekte rijkdom, het was een door geen mens nog betreden vlakke vol prachtig gewas.' En de witte fabrieksgebouwen veranderen 'in blanke klippen en rotsen waar een langzame beek van maneglanzen afvloeide'. Niet lang daarna ontmoet Bake de fluitspeler, de jonge kreupele Javaan Si-Bengkok, die evenals zijn klassieke voorbeeld Orpheus met zijn fluitspel dieren kan lokken en bedwelmen, en erin slaagt om Bake uit de materialistische (onder)wereld van geld en geld verdienen te bevrijden en hem naar hogere sferen te voeren. Wanneer Bake naar Si-Bengkoks fluitspel luistert, verandert Indië van een koloniaal wingewest in een exotisch, sprookjesachtig land waar egoïsme en geldzucht geen rol spelen. Zodra Si-Bengkok echter uit zijn omgeving verdwijnt, krijgt Bakes materialistische instelling weer de overhand – met fatale gevolgen. Aan het einde van het verhaal jaagt Bake een aantal gestolen buffels na die worden meegelokt door iemand die op een inheemse fluit speelt. Bake schiet de fluitspeler neer en ontdekt dan tot zijn grote schok dat het Si-Bengkok is. Hij probeert hem nog te redden, maar op weg naar de dokter sterft de jongen in Bakes armen.

Het paradijselijk Oosten, waarin de mensen in een volmaakte 'communistiche' maatschappij in harmonie leven met elkaar en hun natuurlijke omgeving zou een voorbeeld moeten zijn voor het Westen. Maar het 'kapitalistische' Westen heeft hier geen oog voor en laat deze wereld uit hebzucht te gronde gaan.

De ideeën van De Wit raakten al tijdens haar leven omstreden – het communisme werd een gevaar – en haar impressionistische stijl werd door een jongere generatie afgewezen. Vanaf 1920 werden haar boeken steeds kritischer besproken, en nam ook de publieke belangstelling zienderogen af. Na haar overlijden zijn nauwelijks meer herdrukken van haar werk verschenen. Slechts één boek heeft zich aan deze neergang weten te onttrekken: *Orpheus in de dessa*. Dat werd in 1983 voor de 29ste keer herdrukt. Uiteindelijk is Augusta de Wit de schrijver geworden van één boek.

‘De Hollandsche Negerhut’
Cécile Goekoop-de Jong
van Beek en Donk

1866-1944

JACQUELINE BEL

ROND 1900 WAREN ROMANS met een boodschap in Nederland in de mode. Actuele maatschappelijke stromingen werden gethematiseerd, zoals het anarchisme, het socialisme of het feminisme. Maurits Wagenvoort schreef de anarchistische tendensroman *De dreamers* (1900) en Cornélie Huygens publiceerde de socialistische sleutelroman *Barthold Meryan* (1898), een boek dat het goed deed in de kritiek. Maar de tendensroman die in het fin de siècle onmiskenbaar het meest de aandacht trok, was de feministische roman *Hilda van Suylenburg* uit 1897 van Cécile Goekoop-de Jong van Beek en Donk. Hoewel de kritiek zuinig reageerde, genoot dit boek, bijgenaamd ‘De Hollandsche Negerhut’, een fabelachtige populariteit. Goekoop speelde volgens tijdgenoten voor Nederlandse vrouwen een vergelijkbare rol als Elisabeth Beecher Stowe jaren eerder in Amerika voor de zwarte bevolking met haar bekende boek *De negerhut van oom Tom*: ze werd door velen als een bevrijdster gezien. In 1902 rolde de zesde druk van de persen, waarmee *Hilda van Suylenburg* in die tijd een van de meest herdrukte nieuwe Nederlandse romans was. Het boek werd bovendien vertaald in het Duits, Frans en Zweeds.

De populariteit van ‘De Hilda’, zoals de critici het boek noemden, paste binnen de destijds alom gevoerde, heftige discussie over de vrouwenkwestie, die vaak werd gekoppeld aan de Nationale Tentoonstelling van Vrouwenarbeid uit 1897. Deze was, naar Amerikaans voorbeeld – de Women’s Building op de Wereldtentoonstelling in 1893 in Chicago – in Den Haag georganiseerd ter ere van de kroning van de jonge koningin Wilhelmina. De auteur van *Hilda van Suylenburg* was voorzitter van het organiserend comité.

De roman *Hilda van Suylenburg* volgt de hoofdpersoon, een jonge vrouw uit de betere kringen, op haar zoektocht naar een levensdoel. Het lege bestaan waarin alles draait om feesten en de huwelijksmarkt bevredigt haar niet. Het klassieke tijdverdrijf voor welgestelde dames, liefdadigheidswerk, ruilt Hilda in voor een universitaire studie. Ze wil advocaat worden en op die manier iets doen aan de ellende die ze om zich heen ziet. Een aanzoek van een goede partij wijst ze af en ze kiest ten slotte voor de socialist Maarten, die ze met hart en ziel liefheeft. Uiteindelijk vestigt ze zich als advocaat en leeft ze gelukkig verder met man en kind. Naast deze hoofdlijn lopen nog verschillende andere verhaaldraden. Zo is er de arts Corona,



een geëmancipeerde vriendin van Hilda, die een 'nette' verhouding heeft met een getrouwde man. Deze wil van zijn vrouw scheiden, maar zij geeft aanvankelijk geen toestemming. Wanneer de scheiding er ten slotte toch doorkomt, sterft de geliefde plots aan de 'vliegende tering' en blijft Corona met een gebroken hart achter.

De vele verhaallijnen in *Hilda van Suylenburg* dienen om het feminisme van verschillende zijden te belichten. De hoofdstrekking is dat een vrouw pas gelukkig wordt wanneer ze een betaalde baan heeft (een echtgenoot daarbij is ook niet weg). Goekoop laat haar romanfiguren bovendien eindeloze gesprekken voeren over kwesties als het vrouwenkiesrecht, de rechteloosheid van de vrouw binnen het huwelijk, de leegheid van het vrouwenbestaan in de betere kringen, de oprichting van crèches voor kinderen van werkende vrouwen, moderne opvoedingstehuizen en gelijke lonen voor mannen en vrouwen. Daarnaast passeren allerlei nieuwerwetsigheden uit die tijd de revue. Zo zegt een van de personages:

't Is net een aanstekelijke ziekte tegenwoordig, dat geleuter over sociale vragen! En nu zit je natuurlijk tot over de ooren in enquêtes, werkstakingen, vrouwenemancipatie, kiesrecht, arbeiderswoningen, anarchisme, socialisme, gemeenschapskunst, vredebon-den, godsdienstcongressen, vrije liefde, vegetarisme en god-weet-wat!

Hilda van Suylenburg past duidelijk in een idealistisch stramien, met voorbeeldige hoofdpersonen, een grillige verhaalloop en een goede afloop. Deze literaire stroming karakteriseerde veel negentiende-eeuwse romans voordat het naturalisme, dat een objectieve weergave van de werkelijkheid beoogde, vernieuwing bracht. 'De Hilda' liet weliswaar al een nieuw geluid horen, maar nog in een oud jasje. De hoofdpersonen zijn inderdaad voorbeelden voor de lezer. Hun mooie uiterlijk is een weerspiegeling van hun reine innerlijk. Hilda 'behoorde tot die zeldzame, volkomen geëquilibreerde reine gemoederen, waarlangs het kwade heenglijdt als modderspatten langs zwaneveeren' en Corona wordt beschreven als 'een mooie verschijning, met iets zeer edels, de hoge slanke gestalte in 't lange zwart fluweelen kleed, dat tegen het bonte lichtglanzen der andere damestoiletten streng afstak, maar mooi deed bij den zuidelijken ivoorteint en de groote grijze oogen'. Ook de plots optredende ziekte van Corona's geliefde past uitstekend in het idealistische schema, waarin onverwachte – en soms onwaarschijnlijke – gebeurtenissen de intrige bepalen. Corona heeft nog maar net in de brief van haar geliefde kunnen lezen dat niets een huwelijk meer in de weg staat, of ze hoort het fatale nieuws dat hij is gestorven. En zoals het in een idealistische roman betaamt, loopt het verhaal voor de hoofdpersoon goed af: na enkele honderden bladzijden is Hilda advocaat geworden en kan ze zich op die manier inzetten voor de verdrukten. Bovendien heeft ze de man van haar dromen gevonden. Een kind vergroot hun geluk.

Er treedt in 'De Hilda' weliswaar geen auctoriale verteller op die zich tot de lezer richt, nog een ander kenmerk van de idealistische roman, maar dat betekent niet dat de lezer niet wordt gestuurd in zijn oordeelvorming. Feministen zijn goed; anderen, vooral mannen, worden getekend als beesten en nietsnutten. Een van de antipathieke mannen zegt bijvoorbeeld:

De Rus die z'n vrouw met den knout geeft [...] was veel beter menschenkenner dan de Amerikaan, die haar als z'n gelijke behandelt, want de vrouw is nou eenmaal de geboren onderdane [...]

Ook het portret van Eugenie, een van Hilda's wufte Haagse nichtjes, laat weinig ruimte voor een genuanceerd oordeel. Ze wordt afgeschilderd als een typisch voorbeeld van een vrouw uit haar stand die niets uitvoert en wacht tot de ware Jacob haar komt halen. Als dit niet gebeurt, wordt ze aan het eind van het boek half krankzinnig opgenomen, waarmee het oordeel van de auteur over dit soort vrouwen gegeven is.

Critici vonden de tendens in de roman te overheersend, maar toonden begrip voor wat zij beschouwen als het doel van de schrijfster: dat haar boodschap gehoord werd. In de tijdschriften woedde geruime tijd een discussie over 'De Hilda' en daarnaast grepen zeker twintig mensen naar de pen om een brochure tegen de roman te schrijven. Anna de Savornin Lohman bijvoorbeeld, poneerde in haar vlugschrift *De liefde in de vrouwenquestie* de stelling dat vrouwen niet waren voorbestemd om te werken, maar dat de liefde voor een man het belangrijkste was. Een eigentijds element aan die restauratieve opvatting was dat ze het huwelijk als instituut van geringe betekenis achtte. Haar kritiek kwam voort uit het klassieke beeld van de dienende taak van de vrouw, een visie die op dat moment ook actueel was en door grote groepen vrouwen actief werd uitgedragen. Cornélie Huygens ging hier in haar brochure *Over de liefde in het vrouwenleven voorheen en thans* tegenin. Ook op Goekoops roman had ze kritiek: die was uitsluitend voor de bourgeoisie geschreven. Ze sprak van een 'pijnlijke klassebijziendheid', een probleem dat ook door enkele critici werd gesignaleerd. De discussie over de rol van de vrouw leidde uiteindelijk tot een polemiek tussen Lohman en Huygens.

Louis Couperus, de gevierde schrijver van de naturalistische roman *Eline Vere* (1888) waarin hij het lege leven van figuren uit de Haagse *high society* had vereeuwigd, bemoeide zich op een andere manier met de discussie. In zijn roman *Langs lijnen van geleidelijkheid* uit 1900 voerde hij de gescheiden feministe Cornélie de Retz van Loo op die net als Hilda brochures schreef over de vrouwenkwestie, en die bovendien verdacht veel leek op de adellijke en inmiddels eveneens gescheiden Goekoop. Met Cornélies feministische plannen liep het slecht af: zij stortte zich aan het eind van de roman weer in de armen van haar man 'die ze in haar bloed had'. Zo nam Couperus op elegante wijze 'wraak' op Goekoops roman, die indirect gericht was tegen *Eline Vere* en een waarschuwing bevatte tegen 'de Madame Bovary's, de Eline Vere's van de geheele wereld, die in haar zinnelijk romantisch egoïsme ten onder gaan'. Goekoop keerde, anders dan Couperus suggereerde, overigens niet terug naar haar man. Ze ging in Parijs wonen en schreef nog twee romans: *Lilia* (1907), over een ongehuwde moeder, en *Bij de waskaarsen* (1922), een roman met een katholieke strekking. Beide werken werden nauwelijks opgemerkt door de kritiek. Goekoop zou alleen bekend blijven als de auteur van *Hilda van Suylenburg*, een roman die in 1984 met een inleiding van Tessel Pollmann werd herdrukt bij uitgeverij Sara, in de nadagen van de tweede feministische golf.

Schrijfster, journaliste, critica

Anna de Savornin Lohman

1868-1930

ERNESTINE VAN DER WALL

MEET HAAR ROMAN *Vragensmoede* uit 1896 vestigde jonkvrouwe Anna de Savornin Lohman definitief haar naam als schrijfster, en het was deze roman waaraan haar naam vooral verbonden zou blijven. Dat was ook niet verwonderlijk omdat zij in *Vragensmoede* thema's aansneed die typerend werden voor haar verdere werk. Gesitueerd in het neocalvinistische milieu van Abraham Kuypers, diens politieke partij (de Anti-Revolutionaire Partij) en wetenschappelijke instelling (Vrije Universiteit), behelst deze roman een nauw verholen aanval op het weinig principiële handelen van gereformeerde christenen in de politiek. Het werd een hoofdmotief in Lohmans literaire werk: de aanklacht tegen een fatsoenschristendom dat maar al te graag aan het Haagse regeringspluche gekleefd bleef en daarom geneigd was tot schaamteloze concessies, heimelijk maar ook publiekelijk.

Direct daarmee verbonden was het thema van geloofs zekerheid tegenover geloofswijfel. De kille hardheid van geloofs zekerheid contrasteerde zij met de twijfel waaraan sommigen, zoals de vrouwelijke hoofdpersoon in *Vragensmoede*, door de bittere ondervinding van het leven ten prooi vielen. Geloofs zekerheid had in Lohmans ogen alles te maken met hypocrisie. 'Huichelarij met godsdienst is voor mij het ergste wat er bestaat. De huichelarij van het zich naar Christus *noemen* zonder het in het minst te *meenen*', schreef zij in haar *Herinneringen* (1909). In haar romans, die zich veelal afspelen in Haagse aristocratische kringen, met een vleugje Indischgasten, vormen de leiders van de anti-revolutionaire partij en hun aanhang de volmaakte belichaming van die hypocrisie. Haar 'excellenties' schrijven hun venijnige stukjes voor hun 'christelijke bodes' en 'vaandels' in studeerkamers waar van de wanden op hen neerblikken 'dat steil-wreede gelaat van Calvin' naast 'het deftig-aristocratisch gezicht van Groen van Prinsterer en het dikke krulhoofd van Abraham Kuypers'. Sympathieker stond zij tegenover het rooms-katholicisme, en al helemaal tegenover zogenaamde ongelovigen, die vaak veel christelijker handelden dan de christenen zelf.

Haar eigen bijdrage aan de contemporaine literatuur zag Lohman gelegen in haar durf om het christelijke politiek-maatschappelijke gekonkel in de schijnwerpers te plaatsen. De titel van haar roman *Ik zeg de waarheid* (1913) kunnen we als programmatisch beschouwen. Al beklemtoonde zij sterk haar individualisme – zoals vrouwelijke auteurs in haar tijd gewoonlijk deden –, zij gaf aan dat zij zichzelf zag staan in de lijn van het pessimistisch realisme van Ibsen en Zola. Ook wist zij zich verwant met Multatuli. Haar romans behoren



tot de tendensromans, romans met een niet mis te verstane boodschap. Tot de ‘waarheid’ die Lohman wenste te verkondigen, behoorde het aan de kaak stellen van de dubbele moraal, of beter gezegd, de drievoudige moraal. Het was haar een doorn in het oog dat mannen zich in moreel opzicht veel meer vrijheden konden veroorloven dan vrouwen; dat vrouwen die de dupe werden van die mannelijke vrijheden gedegradeerd werden tot ‘gevallene vrouwen’; en dat deze laatste categorie maatschappelijk veroordeeld werd door zogenaamde ‘fatsoenlijke’ vrouwen (vrouwen van wie de echtgenoot nogal eens deze vrouwen hadden doen ‘vallen’). Daar kwam dan nog bij dat de sociale elite voor zichzelf andere maatstaven aanlegde dan voor de arbeider: hetzelfde immorele gedrag werd de laatste door de elite veel strenger aangerekend. Dat een vrouw als Anna Lohman, van adellijke afkomst, en dan ook nog ongehuwd, zich zo vrij over allerlei morele en maatschappelijke zaken uitsprak, werd haar zeker niet door alle tijdgenoten in dank afgenomen.

Zo bekend als Lohman was in het fin de siècle, zo vergeten is zij sinds haar overlijden in 1930. Haar werd geen plaats waardig gekeurd in literaire en feministische canons en zo is zij vrijwel geheel uit ons zicht verdwenen. Vanuit literair oogpunt is dat begrijpelijk, want de literaire waarde van haar oeuvre (een dertigtal romans en novellen) is niet groot, al zijn enkele romans en novellen zeker verdienstelijk: niet zonder reden werd zij wel de ‘vrouwelijke Couperus’ genoemd. Haar werk stond evenmin een uitnodiging voor het lidmaatschap van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde in de weg.

Mag vanuit literair oogpunt een kritische noot te kraken zijn, vanuit cultuurhistorisch oogpunt is haar oeuvre alleszins de moeite waard. Dat geldt ook zeker voor het opiniërende weekblad *De Hollandsche Lelie* waarvan zij tussen 1902 en 1915 de hoofdredactie voerde. Via de artikelen en correspondentierubriek in dit blad krijgen we een interessant zicht op het fin de siècle, en tevens op de persoonlijkheid van de hoofdredacteur. Want net als in haar boeken en kritische essays was Lohman in *De Hollandsche Lelie* zelf krachtig aanwezig. Door haar fans werd deze niet te vermijden presentie van harte toegejuicht, door anderen betreurd, zo niet belachelijk gemaakt. Onder haar leiding onderging het blad een transformatie van een tijdschrift voor jonge meisjes tot een opinieblad voor volwassen mannen en vrouwen. Daarnaast bouwde zij een carrière op als critica van het *Soerabaiaasch Handelsblad* en andere bladen. Ook in dit genre toonde zij niet wars te zijn van een onafhankelijk oordeel en sommige kritieken zijn nog altijd zeer lezenswaardig.

In elk geval was de ‘militante jonkvrouw’ of de ‘strijdbare schone’, zoals Lohman werd aangeduid, in de vroege twintigste eeuw een bekende persoonlijkheid die heftige reacties oproep. Haar naam raakte alom bekend door haar bijdrage aan het debat rond de befaamde feministische roman *Hilda van Suylenburg* (1897) van Cécile Goekoop waarin zij een geheel eigen geluid liet horen, een merkwaardig amalgaam van vooruitstrevende en conservatieve opvattingen dat haar vrienden en vijanden in alle kampen bezorgde. Zo kwam zij enerzijds op voor gelijke rechten voor man en vrouw, vooral ook voor een goede opleiding van de vrouw, maar was zij er anderzijds diep van overtuigd dat het geluk van de ‘waarachtige, als vrouw denkende en voelende vrouw’ niet gelegen was in het hebben van een werkkring, maar in slechts één ding: liefde. Wat haar weer minder conservatief maakte, was haar overtuiging dat voor de liefdevolle overgave van een vrouw aan een man een huwelijk niet per se nodig was.

Dat Lohman een loopbaan in het literaire veld had geambieerd, kunnen we niet zeggen. Integendeel, alles scheen haar voor te beschikken voor het leven van een rijke aristocrate zonder noemenswaardige bezigheden. In 1868 te Assen geboren als vijfde kind en enige dochter van jonkheer Maurits Adriaan de Savornin Lohman (oudere broer van de politicus Alexander Frederik) en jonkvrouwe Florentina Johanna Alberda van Ekestein, groeide zij op in een milieu gekenmerkt door de vanzelfsprekende aanwezigheid van een fortuin. Haar jeugd stond grotendeels in het teken van een strikt-calvinistische, ascetische rechtzinnigheid. Dit godsdienstig-politiek klimaat werd bepalend voor haar geestelijke positie. Aanvankelijk volbloed aanhangster van Abraham Kuyper keerde zij zich zo rond haar twintigste levensjaar voorgoed af van alles waarvoor Kuyper in haar ogen stond en ontwikkelde zij zich tot een agnoste. In die afwending van het gereformeerde geloof speelden bepaalde levenservaringen een rol: de roerige jaren in Suriname waar haar vader een totaal mislukt gouverneurschap bekleedde, het gelijktijdig verlies van het ouderlijk fortuin, gevolgd door een zeer moeizame periode in Berlijn, Schotland en Nederlands-Indië.

In Batavia besloot Lohman een poging te wagen om voortaan met schrijven in haar levensonderhoud te voorzien. Zij beseftte terdege dat zij bepaald niet tot de literaire top zou behoren, zo lezen we in haar *Herinneringen*, maar zij was eveneens van mening dat zij niet zo veel slechter schreef dan het merendeel van haar literaire broeders en zusters. En zo, uit financiële nood, werd de auteur Anna Lohman geboren. Haar vaste uitgever werd L.J. Veen. Dat zij om den brode moest publiceren, verklaart voor een deel het haastwerk dat zij soms afleverde, en ook dat zij het hoofdredacteurschap van *De Hollandsche Lelie* op zich nam. Aan haar taak als *opinion leader* ontleende zij overigens veel levensvreugde, vooral omdat zij via haar correspondentierubriek, waarin allerlei actuele vragen aan de orde kwamen, een hechte band met haar lezerskring wist op te bouwen.

Met een van deze lezers werd de band wel zeer hecht: in 1915 huwde zij, 47 jaar oud, Hendrik Spoor, getrouw abonné van de *Lelie*. Gehoor gevend aan zijn wens besloot zij haar publieke werkzaamheden te beëindigen, wat haar des te gemakkelijker viel omdat haar echtgenoot niet onbemiddeld was. Met dit huwelijk kwam tevens een einde aan haar innige relatie met Petronella Reyers, haar 'zielsvriendin' met wie zij zo'n vijftien jaar had samengeleefd. Spoor overleed in 1919, Lohman werd collectrice bij de Staatsloterij, en schreef voor zover bekend nog één roman, *Levensraadsele* (1920), waarin zij haar spijt betuigde over haar vroegere kritische uitlatingen. In de jaren die volgden, leefde zij een teruggetrokken leven, af en toe stukjes schrijvend in dag- en weekbladen.

De moed te bezitten '*om een waarheid te zeggen*': dat ideaal streefde Anna Lohman na in haar literaire, kritische en journalistieke werk. In dat opzicht was zij een typische vertegenwoordigster van de generatie rond 1900 die de cultus van durf en oprechtheid zo uitbundig wenste te vieren.

Socialisme, symbolisme en beeldende kunst

Henriette Roland Holst

1869-1952

JACQUELINE BEL

‘ONTWAAKT VERWORPENEN DER AARDE! Ontwaakt, verdoemde in hongers sfeer!’ Met deze woorden begint de Internationale die aan het begin van de eenentwintigste eeuw nog steeds – zij het steeds minder vaak – gezongen wordt in Nederland op herdenkingen of socialistische manifestaties. Henriette Roland Holst vertaalde het strijdlied van Eugène Pottier rond 1900. Socialisme, communisme en literatuur speelden een belangrijke rol in leven en werk van de talentvolle, hyperactieve en gefortuneerde notarisdochter. In 1895 verscheen haar eerste dichtbundel *Sonnetten en verzen in terzinen geschreven* en daarna volgde de ene bundel na de andere.

In 1897 werd Roland Holst met haar goede vriend de dichter Herman Gorter actief lid van de toen net opgerichte marxistisch georiënteerde SDAP, de Sociaal-Democratische Arbeiderspartij. Ze hield lezingen door het hele land, schreef veel artikelen, brochures en de economische studie *Kapitaal en arbeid in Nederland*. Ook redigeerde ze onder meer het tijdschrift *De Nieuwe Tijd*. Vanaf 1918 speelde ze een leidende rol in de Nederlandse communistische beweging, maar in 1927 keerde ze de partij de rug toe om een religieus gekleurd socialisme aan te hangen.

Roland Holst was bekend in politieke kringen buiten Nederland. Zo raakte ze bevriend met de befaamde Duitse marxiste Rosa Luxemburg, over wie ze in 1935 een biografie schreef, en ook met de Russische partij-ideoloog Leo Trotski, met wie ze volgens geruchten zelfs kort een verhouding zou hebben gehad. Tijdens de Eerste Wereldoorlog, in 1915, nam Roland Holst deel aan de Zimmerwald-conferentie in Zwitserland, de eerste internationale bijeenkomst van socialisten, waar kopstukken als Lenin en Trotski zich bogen over de vrede in de wereld in naam van de klassenstrijd. Roland Holst was medeopsteller en ondertekenaar van het manifest waarin de ‘proletariërs’ van Europa werden opgeroepen tot de revolutie. In 1921 bezocht Roland Holst het nieuwe Rusland en woonde ze een congres bij van de Communistische Internationale. Haar teleurstelling over de situatie in Rusland verwoordde ze later in de bundel *Tusschen twee werelden* (1923).

Ook over het feminisme liet Roland Holst zich uit. Rond 1900 werd de beweging voor het algemeen vrouwenkiesrecht en het recht op arbeid voor vrouwen vooral gedragen door dames uit de bourgeoisie, iets wat in SDAP-kringen niet werd gewaardeerd, ook niet door Roland Holst. Zij stelde zich op als een felle tegenstander van de Nationale Tentoon-



stelling voor Vrouwenarbeid in 1898, in haar ogen een speeltje van bourgeoisvrouwen die zich verveelden. Bovendien zou dit bourgeoisfeminisme de revolutie van de 'proletariërs' in de weg staan. In haar gedichten was ze overigens minder antifeministisch dan in sommige brochures en redevoeringen. Zo richtte ze in haar dichtbundel *Het feest der gedachtenis* uit 1915 een pantheon op voor beroemde vrouwen die de weg naar een socialistische en feministische heilstaat hadden geplaveid: Mary Wollstonecraft, Louise Michel, de heldin van de Commune, en Kartoma Vraskovskaja, de heldin van de Russische revolutie.

Roland Holst was naast haar politieke activiteiten zeer actief als letterkundige, dichteres en toneelschrijfster. En uiteraard klonken in haar gedichten haar politieke opvattingen duidelijk door. Haar dichtbundels zijn goed te lezen als autonome literaire producten, maar reflecteren ook de ontwikkelingsgang van de dichteres. In *De nieuwe geboort*, haar tweede bundel uit 1902, beschrijft ze bijvoorbeeld haar overgang tot het socialisme in gedichten vol toekomstverwachting. De dag van de revolutie verbeeldt zij als volgt:

*De dag zal blink zijn als een watervlak
en de stad zal vol geflits van gouden seinen:
in middagbrand komt dan, een donkre vlak,
de drom opdringen door de straten, naar de pleinen.*

Haar toneelstuk *De gebroeders* uit 1910 thematiseert de mislukte Russische revolutie van 1905. En in *De vrouw in het woud* uit 1912 staat: 'Socialisme's heerlijkheid straalde open'.

Het socialisme en later het communisme waren dus cruciaal in het literaire werk van Roland Holst, maar daarnaast had zij een goede antenne voor artistieke en literaire modestromingen uit het fin de siècle. Dat bleek al uit haar eerste, mystieke, verzen die ze in 1893 publiceerde onder haar meisjesnaam Van der Schalk in *De Nieuwe Gids*, het Nederlandse avant-gardetijdschrift dat toen overigens zijn hoogtepunt al achter de rug had. De gedichten werden in 1895 uitgegeven onder de titel *Sonnetten en verzen in terzinen geschreven*. De bundel vormt een hecht geheel en is opgebouwd uit verschillende reeksen waarin een steeds mystieker gekleurde visie doorklinkt. Heeft het eerste gedicht als titel 'Over het ontwaken mijner ziel', het laatste gedicht heet 'Hoe de vergeestelijking der dingen, die mystiek genaamd wordt, ons vrede geeft en vertroost'. Mystiek was rond 1900 in zwang onder kunstenaars en literatoren. Het traditionele geloof was in hun kringen vaak afgezworen, maar alleen de waarneembare werkelijkheid volstond niet. In plaats daarvan dweepten zij met een soort 'nieuwe zweverigheid'.

In het tweede, poëtische, gedicht uit die bundel, met de bewust moeizaam geformuleerde beginregels 'Niet mijn de makkelijke en onbenepen / wellende sprakingen', zet het lyrisch ik zich krachtig af tegen de opvattingen van de Tachtigers, de beroemde dichters en prozaïsten van de vorige generatie zoals Kloos en Van Deyssel. In haar ogen waren die te individualistisch en lieten zij zich te veel leiden door hun emoties. Ze wilde geen gemakkelijke taal, geen 'joelende en brood-dronken woorden / frazig gepraal, als wapperende reepen / feestelijk doek', maar moeizaam geformuleerde, naar binnen gekeerde verzen.

De bundel van Roland Holst was representatief voor de vernieuwing van de Nederlandse poëzie in de jaren negentig, die zich afwendde van het individualisme en van de

zichtbare werkelijkheid en op zoek ging naar een idee, een gedachte. Middeleeuwen en mystiek waren in de mode en de late middeleeuwer Dante was een mystieke cultfiguur in die tijd. Dante zou haar hele leven lang een inspiratiebron blijven. Naar het voorbeeld van Dantes *Divina Commedia*, die rond 1900 verschillende keren werd vertaald, had Holst haar debuutbundel in terzinen geschreven.

Het debuut van Roland Holst was inhoudelijk vernieuwend, maar baarde ook als esthetisch object opzien, met zijn modieuze ‘middeleeuwse’ omslag. De vormgeving was van haar echtgenoot, de beeldend kunstenaar Richard (Rik) Roland Holst, met wie ze in 1896 was getrouwd. Hij had zich laten inspireren door ideeën over gemeenschapskunst zoals de socialistische ontwerper William Morris die in Engeland en de beeldend kunstenaar Jan Veth in diens voetsporen in Nederland hadden verspreid. Met deze bundel brachten de Holsten een soort gesamtwerk tot stand, waarin sprake was van samenwerking tussen verschillende kunstvormen, in de traditie van Richard Wagner, toen ook zeer geliefd in artistieke kringen. De titels van de gedichten en afdelingen waren op verzoek van de vormgever heel lang gemaakt, omdat ze in een bepaald kader moesten passen. De beeldtaal doet denken aan symbolistische schilderijen, zoals die van de Engelse schilder-dichter Dante Gabriel Rossetti over wie Roland Holst een bewonderend essay schreef (1898) of van Jan Toorop, een goede vriend van Roland Holst. In het openingsvers van haar debuutbundel worden ‘de volle dagen’ vergeleken met ‘hooge witte vrouwen’ die zo uit een van Toorops symbolistische schilderijen gestapt lijken:

*De volle dagen komen met bedaarde
stappen schrijdend, als hooge witte vrouwen
uit tooversprooken: bloem in handen houden
ze en licht is om hun hoofden, goud-behaarde.*

Ook wanneer de dichteres in *De nieuwe geboort* (1902) is overgegaan tot het socialisme blijven fin de siècle-elementen als mystiek, ondergang en verlies de poëzie kleuren. Soms klinkt twijfel of weemoed door over het verloren verleden:

*Op de kentering der tijden geboren
in onze oogen nog de ondergangen
van de oude werelden die verbleeken,
onze lippen geplooid ten nieuwen groet,
en in ons hart een tweedracht van verlangen
naar dromen van weleer, die wij verloren,
naar de nieuwe, wier bloesems openbreken -
zoo moeten wij door bittre jaren zwerven,
het is altijd een strijd en een ontbreken:
alles in ons beweegt zich als een vloed
en somtijds zinkt het weg, alsof wij sterven.*

In haar vierde bundel, *De vrouw in het woud*, door sommigen haar beste werk genoemd, komen die gevoelens van verlies terug: Roland Holst thematiseert de leegte waarin ze terecht komt na de partijscheuring in 1909. Gorter stapte toen uit de SDAP. Zelf zou zij die partij in 1912 verlaten. Het eerste sonnet in de bundel verwijst naar de titel en bevat een citaat van Dante uit de *Divina Comedia*:

*Ook ik ben omstreeks 't midden mijner dagen
verdwaald geraakt in levens donker woud.*

In *Media vita* – in het midden van het leven – is de ik-figuur, net als Dante, verdwaald in een donker bos van smart en twijfel, zonder god, zonder steun, zonder gids, behalve het eigen gemoed en ‘d’enk’le trouwe handen’ die de ik opbeuren. Tegenwoordig zouden we spreken van een *midlifecrisis*, aldus biograaf Elsbeth Etty. Het leven heeft niet gebracht wat de ik-figuur ervan heeft verwacht en de ‘makers’ hebben haar in de steek gelaten. Het donkere woud fungeert als een beeld van crisis en wanhoop. De bundel, die uit vier delen bestaat, is rond deze *midlifecrisis* opgebouwd.

Daarnaast bevat de bundel verwijzingen naar sprookjes, ook een modegenre rond 1900. Er is sprake van ‘het land van de schoone droom’ en de ‘boom van groot verdriet’, van allegorische figuren als de pelgrim en de zuster. Het landschap verbeeldt de stemming en de ontwikkelingsgang van de ik-figuur. Lichtplekken in het bos zijn als ‘dauwdruppels’ van geluk. Aan het hart is een reeks gewijd:

[...]
*Als een bloemstengel met duizende kelken
D'opp're barst ope', als d'ondere verwelken,
Zoo is het hart, het bloeiend rijke hart.*

De vrouw in het woud werd zeer goed ontvangen. Roland Holst werd de ‘beste thans levende Nederlandsche dichteres’ genoemd. Zowel socialisten, avant-gardisten als christelijke critici droegen haar op handen.

Roland Holst overleed in 1952. Zij is de literatuurgeschiedenis ingegaan als een grote politieke persoonlijkheid die nationaal en internationaal aan de weg heeft getimmerd en als een dichteres die ooit heel beroemd was en veel dichtbundels heeft gepubliceerd, maar misschien geen grote literaire kunst heeft voortgebracht. Een vaak gehoord bezwaar is dat haar poëzie én haar bundels slordig zijn en geen vormkracht zouden hebben – misschien omdat ze vaak gebruikmaakte van het vrije vers, toen een noviteit, het vrije metrum en veel enjambementen. Maar verschillende dichtbundels van Roland Holst zijn zorgvuldig opgebouwd uit reeksen die thematisch samenhangen. De reeksen in *De nieuwe geboort* hebben bijvoorbeeld de opbouw van een muziekstuk, zoals Th. Weevers heeft laten zien, waarin telkens gevarieerd wordt op een thema. Verder bevatten haar gedichten, zoals in *De vrouw in het woud*, veel intertekstuele verwijzingen naar Dante, Wagner-opera's en sprookjes. De beeldtaal in haar poëzie verwijst naar de symbolistische beeldende kunst uit haar tijd, roept echo's op van de door haar zeer bewonderde

schilderijen van Jan Toorop en van gestileerde Jugendstil-afbeeldingen. De verzen van Henriette Roland Holst verdienen nadere studie, niet alleen in politiek, maar ook in intertekstueel en kunsthistorisch verband.

Het Nederlandse naturalisme

Margo Scharten-Antink

1869-1957

JACQUELINE BEL

‘SCHIER TE FORSCH IS DIT TALENT VOOR EEN VROUW’, noteerde *De Nederlandsche Spectator* in 1899 in een recensie van *Catherine*, het debuut van Margo Antink. De naturalistische roman, die overwegend positief ontvangen werd door de kritiek, gaat over een wild, zelfstandig meisje uit de Belgische Ardennen dat haar zinnelijkheid voelt ontwaken na een ontmoeting met een man uit de stad. Opmerkelijk is dat de recensenten de ‘mannelijkheid’ van haar werk bewonderden, iets wat men niet gewend was van ‘damesproza’. Dat was in die tijd vaak synoniem voor flauw, slap en zoet. De bekende schrijver Lodewijk van Deyssel ging er zelfs van uit dat de onbekende A. Antink op de titelpagina een man was. ‘Hij heeft de natuur zelf waarlijk gezien, met zijn eigen verbeelding’, constateerde hij in het *Tweemaandelijksch Tijdschrift*. De kritiek waardeerde vooral de zakelijke aanpak en het eigen geluid dat Antink liet horen. Enkele latere literatuurgeschiedschrijvers namen dit positieve oordeel over. W.J.M.A. Asselbergs bijvoorbeeld schreef in 1951 over haar debuut: ‘Er loopt een lyrische trek door dit eerste werk, dat een zeer groot vertellerstalent aankondigt.’

In 1902 trouwde Antink met de dichter Carel Scharten. Samen zouden ze als het schrijversduo Scharten-Antink in de eerste helft van de twintigste eeuw een begrip worden in de Nederlandse literatuur – de ene bestseller volgde op de andere met titels als *Een huis vol mensen* en *Het leven van Francesco Campana*. Scharten debuteerde in 1899 met de dichtbundel *Voorhal*. Antink zat nog op de middelbare school toen ze in de *Bergen op Zoomsche Courant* onder het pseudoniem Victorine d’Oxème het feuilleton *Georges Couvron* publiceerde, een verhaal dat vervolgens verscheen als premie-uitgave.

Catherine, haar eerste echte roman, werd al snel gevolgd door ander werk, zoals *Sprotje* waarvan het eerste deel in 1906 in boekvorm verscheen. De driedelige roman beschrijft hoe de jonge Sprotje – haar bijnaam heeft het scharminkelige meisje met sprietige haren en ‘groen-beslagen tandjes’ te danken aan haar vissenmond – dienstmeisje wordt. Sprotjes moeder vindt dat haar dochter na haar twaalfde, wanneer ze van de naaischool komt, naar de fabriek moet om geld te verdienen. De roman begint na de laatste naailes. Naar de fabriek wil Sprotje niet omdat ze bang is van de grote machines:

God, ’t fabriek – de gore, hooge holten, die ze wel eens éven door ’n kierende deur had ingekeken, terwijl ’n zure stank door ’n bitteren roet-walm heen, haar in de keel sloeg,



– als ze daar in moest, tusschen de troepen vuile kerels en ruwe meiden, zooals zij ze, van school komend, dikwijls naar buiten had zien drommen in 't schaftuur! ... Nee [...] ... een dienstje, een stil dienstje, bij vriendelijke, bedaarde menschen [...].

Grote gebeurtenissen staan de lezer niet te wachten. Er wordt veel gedweild, er worden aardappelen geschild, kousen gestopt en schorten gestreken:

Door de holle keuken [...], hing nog de wasemig-frissche geur van 't strijkgoed en de zwoel-zoete stijfzellucht, die het kind zoo graag rook.

Maar het boek beschrijft ook Sprotjes denk- en droomwereld:

Zij deed het in een vagen duizel van verslondenheid en aandacht; haar gansche wezen was enkel wil om dat werk goed te doen, en al het andere was haar onwezenlijk en ver.

Annie Romein-Verschoor noemde *Sprotje* in haar *Vrouwenpiegel* uit 1935, een uiterst kritisch overzicht van de Nederlandse vrouwelijke schrijvers na 1880, het eerste 'vrouwenboek' na *Sara Burgerhart* dat een plaats verdiende in de Nederlandse letterkunde. Ze was vol lof – op zich al een zeldzaamheid – en prees *Sprotje* zelfs als een toppunt van realistische beschrijvingskunst en als 'de stem van zijn tijd'. Hoewel deze formulering verschillende interpretaties toelaat, valt *Sprotje* gemakkelijk in verband te brengen met de opkomst van de arbeidersklasse – de roman schetst ook een beeld van het leven van een gezin uit de lagere klasse rond 1900: het harde werken thuis en in de fabriek, het sappelen om een paar centen – en de literaire stroming van het naturalisme.

De naturalistische roman probeerde een objectief beeld te schetsen van de werkelijkheid, 'un coin de la vie, vu à travers un tempérament', zoals Emile Zola, de godfather van het naturalisme het formuleerde. Erfelijkheid en milieu spelen in *Sprotje* een belangrijke rol. Sprotje is anders dan haar twee zusters, niet alleen omdat ze ongezonder is, zwak van geboorte, maar ook omdat ze is opgevoed door haar inmiddels overleden vader, een zacht-aardige figuur. Vader was door een treinongeluk invalide geworden, hij had Sprotje opgevoed, haar flesjes gemaakt en haar pap gekookt. De eerste tien jaar van haar leven hadden ze samen doorgebracht, terwijl moeder de kost verdiende voor het hele gezin. Na zijn ongeluk was hij door al het medelijden van de mensen van een degelijk werkmans verweekt tot een soort burgerheer, zo kunnen we lezen. Het verklaart waarom Sprotje de fabriek niet aankan en alleen dienstmeisje wil worden.

In tegenstelling tot naturalistische hoofdpersonen als Couperus' Eline Vere of Van Deysse's Mathilde komt Sprotje uit de lagere kringen. Ze spreekt plat: 'Júffrouw, motte we morrege wel drie brooie nemen van de bakker?' Maar net als haar naturalistische soortgenoten heeft zij een droom: ze wil 'hogerop' door dienstmeisje te worden. In afwijking van andere naturalistische romans, waarin het immers meestal om de geschiedenis van een ontuchttering gaat, bereikt het ziekelijke, schuchtere, tobberige stadsmeisje haar doel: Sprotje krijgt verschillende dienstjes, al zijn die niet allemaal even ideaal.

In elkaar geschurkt, haar kleine lichaam als gebroken van het beukende werk, wroette en wrong zij over den grond als een vertrap insect.

Haar leven eindigt wél op naturalistische wijze weinig idyllisch in het kraambed, als een karkas dat wordt verbrijzeld door het kind dat zij baart.

Opmerkelijk is dat de roman aan de ene kant koel registreert, en aan de andere kant voor de meeste personages verzachtende omstandigheden aanvoert. Het naturalisme krijgt daardoor een menselijk trekje, anders dan de meedogenloze analyses op de snijtafel die in die tijd gangbaar waren. Terwijl de personages in *Bleeke levens* van Coenen of in de sombere romans van Emants uitsluitend baden in ellende, kent *Sprotje* ook momenten van euforie, bijvoorbeeld wanneer ze voor het eerst een vriendin heeft.

Soms is *Sprotje* ook grappig: met haar stopwoordjes 'echies' en 'leukies' en haar zenuwlachje:

Plotseling vertrok het gezicht van het kind in een krampachtige mondsperring van moeilijk en mal onderdrukt gelach. [...] zij had gezien, dat de dokter één grijs oog had en één bruin... Dit leek haar zoo buitengewoon komiek, dat over haar narigheid en ziekvoelen heen, dat zenuwachtige, zotte lachertje toch uitgebroken was.

Ook in dit opzicht wijkt het boek af van andere naturalistische romans en dit is opnieuw een van de punten die Romein-Verschoor waardeerde: 'Het [boek] is niet naargeestig als v. Groeningens Martha de Bruin, niet diep-tragisch als de Meester's Geertje, niet dik-opgelegd als Querido's Menschenwee [...].'

Sprotje werd al snel een kaskraker. De roman verscheen eerst in *De Gids*, daarna in drie vervolgdelen en een verzamelband. Het boek trok destijds de belangstelling van de kritiek en had een goede pers, ook bij een aantal literatuurgeschiedschrijvers. Toch komt de naam Antink niet of nauwelijks meer voor in recente literatuuroverzichten, zelfs niet in Ton Anbeeks studie *De naturalistische roman in Nederland* (1982). Na *Sprotje* publiceerde Antink niet meer alleen, maar altijd samen met Carel Scharten, aanvankelijk alleen bestsellers. Ook opereerden ze een tijd samen als critici in *De Gids*. Over hun samenwerking als romanciers werd druk gespeculeerd. Antink zou vooral verantwoordelijk zijn voor de verhaallijn van de romans, Scharten voor de lyrische intermezzo's. Sommige critici lieten in hun recensies doorschemeren dat Antink de meest talentvolle was van het duo. Een tijdlang ging het goed, maar in de jaren twintig en dertig begon de waardering voor de auteurs terug te lopen. Het rappe publicatieritme van de Schartens was voor de lezers niet te volgen. En toen de auteurs in de jaren dertig in de ban raakten van het Italiaanse fascisme, en zelfs een fascistische propagandaroman publiceerden, *Littoria* (1935), leek hiermee het einde van hun schrijverscarrière ingeluid te worden. De Schartens bleven actief, maar echte bestsellers schreven ze niet meer. Het schrijversechtpaar zakte vervolgens steeds verder weg in het literaire geheugen en daarmee raakten ook de succesvolle en nog steeds leesbare boeken die Antink alleen had geschreven in de vergetelheid. Misschien is het tijd voor een herwaardering van haar werk en dan vooral van haar naturalistische roman *Sprotje*.

Existentiële eenzaamheid

Ina Boudier-Bakker

1875-1966

GÉ VAARTJES

DE ROMAN *Armoede*, waarmee Ina Boudier-Bakker in 1909 haar naam vestigde, speelt in de kringen van de welgestelden en in dit opzicht is de titel misleidend: niet het materiële gebrek staat centraal, maar een tekort op geestelijk, emotioneel en communicatief terrein. Een van de personages denkt:

Er schuilt een armoede in ieder mensenbestaan. En die armoede scheidt ze in verbittering van onbegrepenheid, of drijft ze naar elkaar toe in hulpeloosheid van verlangen, maar alle liefde vermag niet de leemte te vullen – eenzaam blijft ten slotte ieder, naast degene die hem 't liefst is.

Deze gedachte werd het centrale thema van Boudier-Bakkers oeuvre. Vijftig jaar later schreef zij in *De eeuwige andere* (1959):

[...] elk mens is alleen, zelfs in zijn beste ogenblikken. Wàt weet hij van den ander. Het is een ongeschreven wet.

Het was een overtuiging waarvan zij zich al jong bewust was. Als kind verloor zij twee broertjes, van wie er één zwakzinnig was, en registreerde zij het verdriet en de emotionele spanningen die haar ouders voor haar verborgen trachtten te houden. Het waren ervaringen die haar vormden. Later schreef zij erover:

[...] je voelt als kind die dingen, al worden ze niet uitgesproken – het heeft, zo jong als ik toen was, – door enkele momenten dat het naar buiten brak – al héél jong begrip van leed – ongeneeslijk leed – gevestigd. En de weerklank ervan heeft zich in mijn later werk onbedoeld natuurlijkweg geopenbaard.

Voor Boudier-Bakkers personages geldt wat de door haar bewonderde Ibsen schreef: 'Ieder mens heeft een lijk aan boord: zijn verleden.' Haar verhaal- en romanfiguren zijn verankerd in ervaringen die het heden intensief bepalen. Er is maar een geringe associatie nodig om



een soms schijnbaar nietig aspect uit het verleden de kop te doen opsteken en zijn invloed te laten gelden.

Het verhaal 'De moeder', uit de bundel *Altijd elders* (1956), beschrijft de laatste uren van een oude vrouw. Haar man en volwassen kinderen zitten liefdevol verenigd aan haar sterfbed. Maar Ina Boudier-Bakker ontregelt de situatie. Het stormt en plotseling slaat een raamluik open. Het moment voert de stervende vrouw terug naar een stormnacht lang geleden, toen zij in de armen werd gedreven van een man die tijdelijk bij haar op kamers woonde; het verhaal suggereert dat een van de kinderen het zijne is. De vrouw sterft met de naam van haar geliefde op haar lippen – man en kinderen hebben geen idee van dit geheim, dat hun moeder in haar verder 'gelukkige' huwelijk met zich meege dragen heeft.

In veel van Boudier-Bakkers werk is sprake van een huwelijk waarin de man of de vrouw een essentiële geestelijke band heeft buiten het huwelijk. Ook met dergelijke driehoeksverhoudingen demonstreert zij dat optimale relaties niet bestaan en belijdt zij haar opvatting over existentiële eenzaamheid. In *Het spiegeltje* (1917) speelt dit motief een hoofdrol en in *De klopp op de deur* voelt Annette Craets-Goldeweyn zich met haar jeugd vriend Karel de Roos sterker verbonden dan met haar man.

De klopp op de deur is een omvangrijke familieroman, die Boudier-Bakker schreef nadat zij Thomas Manns *Buddenbrooks* herlezen had. Zij kreeg toen zin in een verhaal met veel personages, wat aangeeft dat het haar in haar werk voornamelijk ging om het uitdiepen van karakters en minder om uitgesproken opvattingen en standpunten. Juist om haar sterke karakterbeschrijvingen van vooral vrouwen en kinderen – haar werk werd in handboeken doorgaans bij het 'psychologisch realisme' ondergebracht – kreeg zij in het begin van de vorige eeuw veel lof. Haar kracht lag ook meer in de psychologie dan in haar stijl, die soms matig is. *De klopp op de deur* borduurt voort op het stramien van naturalistische familieromans, een genre dat in feite passé was toen het boek in 1930 verscheen. De pers was verdeeld, maar het grote publiek dweept met het boek, dat een *hype* werd. Zelfs *The New York Times* besteedde er aandacht aan. De gezaghebbende criticus en schrijver Frans Coenen beschouwde als essentie van de roman dat de mens eenzaam is, dat elke nieuwe generatie een raadsel is voor de voorgaande en dat misverstand het begin en einde is van alle menselijke verkeer.

De roman beschrijft ook ruim zestig jaar Amsterdamse geschiedenis en is een ode aan de hoofdstad, de geboorteplaats van de schrijfster:

Wanneer is Amsterdam schoner dan als het ijs in de grachten ligt – de platgereden en getreden sneeuw aan de oude Jordaanbuurten geeft de zwaarmoedige tinten van vuil-geel, grijs tot nauwelijks wit – en tussen de grauwwitte wal het donkere water zwart. De lange, strenge winter van achttien-honderd-vijf-en-negentig regeerde in de stad; op de oude torens en gevels plakte de sneeuw... Breitner en Witsen legden die symfonie in grijs en wit vast in hun doeken. De stad was heerlijk in de lente met het tere groen over de grachten – in de zomer onder de blauwige zonnedamp – in de herfst met de stervende kleuren van zijn grachten en parken. Maar het schoonste van alles in de melancholie van een grauwwerschemerende wintermiddag.

De klop op de deur zou een recensent geïnspireerd hebben tot de kortste recensie uit de Nederlandse literatuur: 'Niet opendoen'. Deze prachtig bedachte kreet is echter geen serieuze kritiek, maar een zinnetje uit een rubriek in een tijdschrift waarin actuele boektitels ironisch becommentarieerd werden. Het kennelijke plezier waarmee deze grappig bedoelde zin geregeld als officiële kritiek wordt geciteerd, is illustratief voor de wijze waarop tegen Boudier-Bakker en haar werk wordt aangekeken. Zij staat bij velen bekend als auteur van 'dikke boeken' of 'damesromans', een wel erg eenzijdige kwalificatie voor een schrijfster die naast inderdaad *enkele* omvangrijke romans verder vooral novellen en kleine romans schreef. Juist dit meer beknopte werk lijdt niet onder al te uitvoerige beschrijvingen, is suggestiever van inhoud en soberder van stijl.

In dit opzicht is *De straat* (1924) een hoogtepunt in haar oeuvre. Zij beschrijft in deze novelle een notabelengemeenschap die bekneld zit in een dwangbuis van fatsoensconventies en lafheid. Met de zinloosheid van hun bestaan worden zij één keer per jaar geconfronteerd, als de kermis bezit neemt van hun straat; dan voelt ieder zijn eigen tekort en eenzaamheid nog heviger. Dit jaar zijn er nóg twee factoren die hun onrust bezorgen: de komst van ondervoede Hongaarse kinderen – het is kort na de Eerste Wereldoorlog – die onderdak moeten krijgen en de naderende dood van steenfabrikant Bogert:

En over de dansende mensengolven heen, keken zij naar het huis, waar een van hen, die zo lang te midden van hen geleefd had, aan 't eind was gekomen.

Zij wachtten...

Het was de Dood die door de Straat ging. Midden tussen de rosse kermis trok hij zijn onverbiddelijke zwarte lijn. Het was de Dood, dachten de vrouwen, het was de vrijheid voor een van hen...

De kermis werkt als katalysator en uiteindelijk zal deur na deur zich openen om een kind op te nemen. Egoïsme en standsvooroordeel maken plaats voor menselijkheid en solidariteit. Het is Boudier-Bakker wel verweten dat zij haar werk te zeer schreef vanuit het perspectief van de gegoede burgeres die zij was. Van *De straat* kan dit onmogelijk beweerd worden, want in deze novelle overschrijdt zij de standsgrenzen even ontroerend als overtuigend. Het verhaal geeft een verre van geflatteerd portret van de gegoede burgerij.

In 1935 vertilde zij zich aan een historische roman over Jacoba van Beieren, *Vrouw Jacob*. Criticus Menno ter Braak ontdekte dat grote fragmenten vrij letterlijk uit een bron waren overgenomen en betichtte haar van plagiaat. Er was in feite vooral sprake van ondeskundigheid en slordigheid, maar de literaire rel die volgde, heeft de reputatie van Boudier-Bakker zwaar beschadigd. Ter Braaks oordeel over dit ene boek wordt vaak gebruikt om haar hele oeuvre mee neer te sabelen; dit is niet alleen ongenueanceerd, maar doet ook de literatuurgeschiedenis geweld aan.

In de jaren vijftig, toen Boudier-Bakker gebukt ging onder depressies – zij was melancholiek van aard en kampte met onverwerkt leed uit haar jonge jaren – had zij het schrijven, dat voor haar als medicijn fungeerde, sterker nodig dan ooit. *Finale* (1957) is de neerslag van haar geestelijke gevecht in die periode, getekend in *De Oude Vrouw* – een naam heeft zij niet – die strijd levert met haar verleden, ten slotte zichzelf overwint en tot haar

eigen verbazing constateert dat het leven opnieuw lukt. 'De dagen lengen', luidt de slotzin. Net als in *De straat* rekt Boudier-Bakker in *Finale* af met vooroordelen, kil fatsoen en christelijke onverdraagzaamheid. Tegen de overheersende normen van haar tijd, de jaren vijftig, in komt De Oude Vrouw op voor haar zwangere, ongehuwde kleindochter en kiest zij voor het ongeboren kind: 'Dit is een geboorte, geen ramp.' *Finale* kreeg een lovende pers, onder anderen van de belangrijke criticus Jan Greshoff; een herdruk in 2001 werd als 'verrassend modern' ontvangen.

Het is dit kleinere, fijnzinnigere werk dat essentieel is voor Boudier-Bakker, meer dan de uitvoerige romans die haar tijdens haar leven bij een groot publiek populair gemaakt hebben. Over een plaats voor *De straat* in een canon van de Nederlandse literatuur zou niet getwijfeld mogen worden.



Onvervuldheid en ironie

Top Naeff

1878-1953

GÉ VAARTJES

IN *Charlotte von Stein* (1921), haar essay over Goethes vriendin, noteerde Top Naeff enkele opvattingen die als basis van haar schrijverschap beschouwd kunnen worden:

Alles wat wij neerschrijven, hetzij in kunstvorm, hetzij als inhoud van een brief, is belijdenis, verraad aan onszelf. Meer of minder bewust, meer of minder beheerscht, meer of minder bedekt.

En:

Een schrijver van zeker gehalte zal feiten en gebeurtenissen uit zijn omgeving vermijden, hij zal niet kunnen beletten dat zijn ziel in dit verband kleur bekent. [...] Het vinden van den vorm voor een kunstwerk beteekent: het vinden van een transformatie voor de ervaringen in de ziel. Het eigene, in vervreemden staat.

Zij geeft hiermee de lezer als het ware een vrijbrief: lees mijn werk, en vind mij onder het verhaalglaazuur. Voor Naeff was literatuur 'auto-biographie van de ziel', een vernuftig verdraaien van feitelijke gebeurtenissen, een maskeren van het autobiografische. In haar werk is dan ook weinig concreets uit haar leven terug te vinden, maar haar oeuvre geeft wel een psychische en emotionele autobiografie – het eigene, in vervreemde staat.

Top Naeff trok als beginnend schrijfster in 1900 veel aandacht met haar meisjesboek *School-Idyllen*, dat zij geïnspireerd door het werk van Louisa M. Alcott en Tine van Berken geschreven had. In de bakvis Jet van Marle, die als wees wordt opgevoed door een liefdeloze oom en tante, schreef zij haar eigen jeugd van zich af. Naeff was enig kind en werd door haar 'doorgaans aannemelijke ouders' streng opgevoed. Ook haar weinig succesvolle middelbareschooljaren, waarin zij de luie clown uithing, kregen een hoofdrol in het boek, dat opviel door zijn humor en de afwezigheid van opvoedkundig gemoraliseer. Dat de heldin ziek werd en stierf, maakte op de lezeressen een onuitwisbare indruk:

Nog enkele dagen ging 't op en neer. Zij sprak niet veel meer, ééns nog vroeg ze naar de datum en een andere keer zei ze, dat ze hoopte, dat 't mooi weer zou zijn als ze begraven

werd. Dat was alles. De tweede december stierf zij, zonder pijn, geheel bij bewustzijn. Niemand was er bij dan Huug en Karel van Laer. 't Was net op haar verjaardag.

Voor velen is Top Naeff de schrijfster van dit ene boek gebleven, een auteur van 'meisjesboeken'. In menig antiquariaat staan haar romans en novellen voor volwassenen op de afdeling kinderboeken opgesteld.

Kinderen zouden echter weinig begrijpen van haar literaire werk, dat telkens weer gaat over verlangen, deceptie, onmacht, onvervuldheid en eenzaamheid. Het zijn thema's die het leven haar had aangereikt. Naeff was enkele jaren getrouwd met een weinig sprankelende huisarts toen zij hevig verliefd werd op de, eveneens gehuwde, regisseur en acteur Willem Royaards (1867-1929). Het zou een liefde op afstand blijven, waarbij haar gevoelens niet beantwoord werden op de wijze die zij zich wenste. Jarenlang leefde zij een dubbelleven, dat een uitweg vond in haar werk. In haar eerste 'grote' roman, *Voor de poort* (1912), gaat hoofdpersoon Liesbeth van Landschot ten onder aan haar felle passie voor een man, die niets merkt van haar gevoelens. Dat zij als vrouw, gemangeld tussen de fatsoensconventies van haar tijd en milieu, in deze situatie vleugellam is, frustriert haar hevig. Naeff, die niets moest hebben van openbaar strijden voor vrouwenemancipatie – zij had een hekel aan -ismen en uitgesproken tendensen – rekt impliciet af met bekrompenheid. Later beweerde zij dat zij wel nooit meer een romanpersonage zou maken dat zó 'haarzelf' was als Liesbeth.

Een dergelijke gelijkenis had ze ook met Charlotte von Stein. De keuze voor een essay over deze vrouw was begrijpelijk; in Charlotte, gefnuikt door haar gevoelens voor de egocentrische Goethe, zag Naeff een emotionele tweelingzuster. Zij maakte er de balans van haar leven als vrouw van begin veertig in op en erkende:

Op den langen duur wordt het geheele leven een compromis en wat niet heeft willen buigen, breekt.

Na de dood van Royaards schreef Naeff *Offers...* (1932), waarin zij zich verschuilt achter een mannelijke hoofdpersoon, Lodewijk de Bordes, die verliefd is op Madeleine, een getrouwde vrouw. Madeleine pleegt zelfmoord – net als Willem Royaards – en haar minnaar blijft vertwijfeld achter. Hij ziet het leven als een 'onbegrijpelijk eenzame, ongelijke, machteloze opgave', een 'misverstand tusschen God en de menschen, die de uitlegging der dingen niet weten en vruchteloos trachten naar de orde in den chaos der gelijkenissen...'. Opnieuw tilt Naeff het particuliere drama op tot universeel niveau. *Offers...* is ook een roman over vergankelijkheid:

de wanhoop van het vergaan... Dat een mensch van deze aarde verdwijnen kon in één seconde, als een fatamorgana... om nimmer weer te keeren in zijn eigen vorm en staat [...].

De Bordes' houding tegenover het huwelijk noemt Top Naeff 'een naïef geloof in een genadige bedoeling, welke dit bolwerk, met de heerlijkheid van het paren en vereenigd blijven onder één dak, voor man en vrouw had opgericht'. Het waren Naeffs eigen wrange verworvenheden.

Was *Offers...* een schreeuw van gemis en wanhoop, drie jaar later accepteert hoofdpersonage Gustaaf Rippe in *Een huis in de rij* de onvervuldheid van het bestaan:

Neen, zijn huwelijk met Toos ten Hope – waarom het te ontkennen – was niet gelukkig geweest, een van die jeugdige dwalingen, welke men eenmaal begaat en waarop voor de meesten geen verhaal meer is. [...] Hij leefde met haar het gewoontelevens, zooals het door tal van mannen en vrouwen, aan wie het huwelijk niet de groote vervulling heeft gebracht, in vrede en vriendschap wordt voortgezet; gepantserd allengs tegen illusies en teleurstellingen boven de daadkracht hunner gevoelens.

‘Wat kende de een van den ander, zelfs nadat men twintig jaren het bed en het brood heeft gedeeld!’, denkt Rippe. Uiteindelijk overheerst in hem deernis, met in wezen alle mensen die hij als lotgenoten, medeslachtoffers ziet, en met zijn onnozele Toos in het bijzonder. Hij wenst alleen nog dat ze elkaar verdragen en zich aanpassen. ‘Was dat niet het parool van heel deze moede wereld?’ Hij fungeert als spreekbuis voor Naeff.

Top Naeff was een geestige, soms sarcastische vrouw en ook deze kant is in haar werk herkenbaar. *School-Idyllen* en haar andere meisjesboeken (*De tweelingen*, 1901, *t Veulen*, 1903, en *In den dop*, 1906) zijn doordrenkt van (bakvissen)humor, maar ook haar werk voor volwassenen is vaak ironisch getint. In haar verhaal ‘Emplettes’ (uit de bundel *Oogst*, 1908) gaat een bekrompen domineesechtpaar een dagje in de stad op koopjesjacht. Op het eind bezoekt het echtpaar een melksalon waar het besmuikt de meegebrachte boterhammen uitpakt. Ze bestellen er cacao bij en Naeff maakt er dit einde van:

*Toen kwam ’t meisje terug, zag de papieren, ried er onder de boterhammen:
‘Blijft u van Houten’s of Driessen’s cacao?’*

Hij peinsde.

‘De prijs is gelijk’, begreep ’t meisje.

*En zonder zijn vrouw’s smaak in deze te raadplegen, bestelde hij met waardigheid:
‘Van Houten’s cacao.’*

De intonatie was minstens oesters en champagne waardig geweest.

Haar ironie werd door sommigen ‘voor een vrouw’ te scherp, gevonden, te negatief. Zo riep haar bundel schetsen over het meisje *Letje* (1926) bij enkele critici, onder wie Martinus Nijhoff, weersin op. *Letje* is een afrekening met het ‘schijnheilig tijdperk’ waarin zowel zij als Top Naeff geboren en getogen was. *Letje* is enig kind en wordt door haar opvoeders liefdevol geterroriseerd, uit angst dat ze verwend zal worden. Zij groeit op tot een meisje bij wie ‘verbeelding noch praktisch verstand [...] tot enig oorspronkelijk verzinsel, tot avontuur of muiterij’ reikte. Een ‘eerlijk’ kind, ‘Minder uit ethische beginselen, dan wel omdat het ingewikkeld samenstel der leugen haar geestelijke vermogens in de meeste gevallen te boven ging.’ *Letje* is geen uiting van expliciet engagement of vrouwenemancipatie, maar wel een impliciet pleidooi voor de vrouw als zelfstandig en ondernemend wezen.

Vooraf in haar korte verhalen toonde Top Naeff haar geestige kant en bewees zij dat zij aanleg had voor het schrijven van columns. Dit blijkt ook uit de honderden invloedrijke

toneelkritieken die zij schreef, onder meer voor het gerenommeerde weekblad *De (Groene) Amsterdammer*. Het zijn meer essays dan recensies, intelligent en met grote kennis van het theater geschreven, met vaak humoristische typering van wat zij op de planken gezien had. Dankzij haar scherpe geestigheid was Top Naeff welkom gezelschap in kringen van de Vereniging van Letterkundigen, de PEN-club en in tijdschriftredacties. Na de dood van haar vriend Herman Robbers in 1937 was zij enkele jaren zijn opvolger als redacteur van *Elsevier's Maandschrift*. Zelf genoot zij intens van het literaire en toneelleven, liefst in Amsterdam, dat zij, die haar hele leven in het provinciaalse Dordrecht woonde, als haar tweede geboortestad zag.

Menno ter Braak, die weinig waardering had voor schrijvende vrouwen, zag Top Naeff in de jaren dertig als een zeldzame uitzondering op haar seksegenoten. Hij bewonderde haar om haar intelligentie en haar 'superieure ironie'. Het zijn deze kwalificaties die ook ruim zeventig jaar later overeind blijven en bewijzen dat typering van Naeff als schrijfster van 'meisjesboeken', of van oppervlakkige 'damesromans' haar niet alleen tekortdoen, maar ook onrechtvaardig zijn.

Modernistisch filosoof en zoekend
antidogmaticus

Carry van Bruggen

1881-1932

JACQUELINE BEL

CARRY VAN BRUGGEN, die inmiddels tot de grote Nederlandse auteurs wordt gerekend, werd geboren in een traditioneel joods milieu als Caroline de Haan. Haar vader was rabbijn in een klein dorp. Het geloof zou Carry van Bruggen al snel achter zich laten, maar het joodse milieu zou telkens blijven terugkeren in haar romans en verhalen. Vanaf 1900 werkte ze aanvankelijk als onderwijzeres op een lagere school in Amsterdam, maar al na korte tijd stapte ze over op de literatuur en bouwde ze, onder de naam van haar eerste echtgenoot, de journalist Kees van Bruggen, een veelzijdig oeuvre op. Haar broer, de schrijver en dichter Jacob Israël de Haan introduceerde haar in Amsterdamse literaire en artistieke kringen. Na haar huwelijk in 1904 woonde ze vier jaar in Nederlands-Indië, waar ze na haar terugkeer ook enkele romans en verhalenbundels aan zou wijden: *Goenong Djati* (1909), *Een badreisje in de tropen* (1909) en veel later *Een Indisch huwelijk* (1921). Haar eerste huwelijk strandde in 1914 en in 1918 scheidde ze, maar haar schrijversnaam behield Van Bruggen, ook toen ze opnieuw trouwde.

In Van Bruggens literaire werk is een ontwikkeling te zien van naturalisme tot modernisme. Haar vroege literaire werk is vooral beschrijvend, met veel aandacht voor een realistische tekening van het milieu, en past met enige goede wil in een naturalistisch stramien. Maar daarnaast heeft haar debuutwerk ook een boodschap. In *In de schaduw van kinderleven* richt ze de aandacht op de vaak moeilijke positie van joodse kinderen in de samenleving. Het verhaal 'Uitdrijving' beschrijft hoe een dorpsgemeenschap zo te keer gaat tegen een joodse familie die ergens nieuw is komen wonen, dat het gezin weer moet vertrekken. Het verhaal begint als volgt:

's Middags had ze weer gevochten.

Om vier uur bij 't uitgaan van de school. In September was het, een zonrijke dag van begin herfst.

Het meisje, dat een jaar of acht is, wil net als de andere kinderen takken verzamelen om ermee te spelen. Maar wanneer ze een mooie tak te pakken heeft, willen de kinderen haar die afnemen. Dat weigert ze en een vechtpartij is het gevolg. Haar jurk is gescheurd, haar



gezicht zit vol schrammen. Wanneer ze in angst de hulp inroept van twee tuinmannen die staan te kijken, weigeren deze haar te helpen:

D'een, ouwelijk, kromruggig kereltje met dun prijs kinbaardje, keerde zich, met de hand afwerend gebarend, om, slenterde weg. Hij zou geen ruzie maken met de boeren om dat Jodekind. De andere, vóór z'n kameraad te volgen, bleef nog even staan en, de wenkbrauwen optrekkend, schreeuwde hij, langzaam-luid-nadrukkelijk, over de hoofden heen: 'Je eigen schuld, dan had-je maar door motten lopen. Je had hier toch niks-niemendal te maken? Nee, meissie, nou kan ik je niet helpen!

De verlatene, haar vaak herdrukte roman uit 1910, thematiseert de losmaking van het joodse geloof. De roman, die begint en eindigt met de viering van de Seideravond, beschrijft de problemen van een traditioneel joods gezin dat wordt geconfronteerd met de invloeden van de seculiere grote stad. De kinderen komen in opstand tegen hun joodse milieu – de discriminatie waar ze mee te maken krijgen – maar ook tegen de joodse godsdienst, zoals die wordt geïncarneerd in de strenge vader. Langzaam maar zeker wordt de vader door de kinderen verlaten. Ze trouwen met niet-joodse partners en aan het eind van de roman sterft op Seideravond de vader eenzaam en alleen, omdat zijn kinderen de feestavond niet meer belangrijk vinden.

In haar latere werk laat Van Bruggen het naturalisme steeds meer los en neigt ze naar het intellectuele modernisme (1910-1940). Daarmee is ze in de Nederlandse literatuur een vroege representant van deze literaire stroming die zich afzette tegen naturalisme en symbolisme en in Europese context representanten had als James Joyce, Virginia Woolf, Marcel Proust en Thomas Mann. In Nederland worden de invloedrijke letterkundigen E. du Perron en Menno ter Braak als modernisten gezien.

Van Bruggens autobiografische roman *Heleen* uit 1914 laat een duidelijke verandering zien in haar werk. Hierin beschrijft ze een hoofdpersoon die van stelligheid overgaat naar twijfel. De personages worden niet meer als handelende wezens, maar vooral in de vorm van denkprocessen beschreven. Al eerder, in de roman *De verlatene*, kondigde het modernisme zich aan door de relativiserende toon, de intellectualistische schrijfwijze en de sterke reductie van het handelingsniveau. Ook *Het huisje aan de sloot* (1921), destijds haar meest geliefde roman die bekroond werd door de *Haagsche Post*, en *Avontuurtjes* (1922) hebben al modernistische kenmerken.

In haar twee filosofische geschriften, *Prometheus, Een geschiedenis van het individualisme* (1919) en *Hedendaagsch fetischisme* (1925), profileert Van Bruggen zich als een zoekende intellectueel, een antidogmaticus. In *Prometheus* keert zij zich tegen het wetenschappelijke dogmatisme dat het kerkelijke vervangt en tegen het verstarde denken in collectiviteiten. Prometheus, de god die het vuur uit de hemel stal en voor straf door Zeus aan een rots werd geklonken, staat voor haar symbool voor het individuele streven tegen de 'machthebbende meerderheid'. Ze erkent slechts één realiteit, die van het contrast: 'Zien we geen contrast dan onderscheiden we niet, dan zien we dus niets, want we merken de dingen slechts op door hun contrast met andere dingen'. Begrippen als waar en onwaar, gelijk en ongelijk zijn in haar ogen niet bruikbaar. Twijfel is voor Van Bruggen cruciaal:

wie niet twijfelt kan in haar ogen geen individualist zijn. Daarnaast acht zij humor, verdraagzaamheid en historisch besef kenmerken van diegene die afstand doet van de oude dogmatische, autoritaire levensbeschouwing.

In *Hedendaagsch fetischisme* gaat zij vooral in op de ontoereikendheid van de taal, waarmee ze zich in de traditie stelt van Nietzsches *Sprachskepsis*. Zowel *Prometheus* als *Hedendaags fetischisme* was een belangrijke modernistische inspiratiebron voor Menno ter Braak, zoals onder meer te lezen is in diens *Politicus zonder partij* (1934). *Prometheus* noemde hij een ‘sensatie van de eerste rang’:

[...] ik weet, dat ik tegenover dit boek nooit ondankbaar zal zijn. [...] het legt getuigenis af van een belezenheid die tot iets gediend heeft. Ik zag hier een koppige streep door mijn filosofisch kasboek getrokken, die persoonlijk groepeerde, wat in mijn academische hersens chaotisch dooreenlag; [...]

Ter Braaks bewondering voor Carry van Bruggen is overigens pikant, omdat hij in de jaren dertig een belangrijke rol speelde als bestrijder van het vaak succesvolle proza dat door vrouwen werd geschreven.

Van Bruggens roman *Eva* (1927) kan als een uitwerking gezien worden van haar filosofische geschriften. De roman geeft het bewustwordingsproces weer van de hoofdpersoon, Eva, wier leven gelijkenis vertoont met de biografie van de auteur: grof gezegd gaat het om de ontwikkeling van onzekere jonge joodse onderwijzeres tot wijzere gescheiden vrouw van veertig, moeder van twee kinderen. De roman concentreert zich op het associatieve gedachteleven, de *stream of consciousness* van Eva. De lezer krijgt alles alleen vanuit haar te zien (in de zij-, jij- of ik-vorm), waarbij het accent valt op reflectie. Samenhang bestaat slechts in de geest van de hoofdpersoon, schreef een recensent uit die tijd kritisch, daarmee een modernistisch element aanstippend. Toch is de grote lijn van het verhaal te volgen, onder meer doordat de chronologie wordt aangehouden. Daarbinnen worden echter veel sprongen gemaakt van binnen- naar buitenwereld, van heden naar verleden en terug. Dat Eva is getrouwd met Ben, merkt de lezer bijvoorbeeld pas wanneer ze een kind heeft gekregen. Dat is ook het moment waarop ze zich haar huwelijk pas werkelijk bewust wordt. ‘En daar stond Ben en kwam naast mij aan het raam, en daarom lig ik nu hier, en daarom heb ik hem [...].’

Eva kan zich niet binden aan een dogma en is een individualist die voortdurend op zoek is, nooit over een definitief houvast beschikt. Een van de vragen die haar bezighoudt is – in het voetspoor van Van Eedens roman *Johannes Viator* (1892) – de tegenstelling tussen geestelijke en lichamelijke liefde, waarbij zij de lichamelijke liefde, de seksualiteit, als het lagere en slechte beschouwt.

Regelmatig is in de roman sprake van de ‘slingerslag’, zoals in de volgende monologue intérieur van Eva waarin zij ook de ontoereikendheid van de taal aan de orde stelt, een typisch modernistisch uitgangspunt:

En neemt je de slinger mee naar links, dan veracht je het leven en je rukt aan je keten [...]. En neemt je de slinger naar rechts, dan haat je den dood en je klemt je

aan het leven, zoals beesten zich aan het leven klemmen, blind. Met de beesten... en de sterren... ben je in den slingerslag gevangen... en buiten den slingerslag is er niets. Niets. Het zal je zwaar vallen, dit te grijpen, te begrijpen... het zullen woorden blijven... tot ééns... één keer... het Woord wordt Geest... en je weet het... voor eeuwig, neen, voor even... Woord wordt woord opnieuw, zinledigheid.

Met de slingerslag doelt zij op twee krachten: de levensdrift die gericht is op het hier en nu, en het eenheids- of doodsverlangen dat van een hogere orde is. De levensdrift zorgt ervoor dat de mens toegeeft aan instinctieve neigingen en gelooft in vaste waarheden. De levensdrift laat de mens in groepsverband opereren. Levensdrift is gekoppeld aan collectivisme. De tegenvoeter van de collectivist is de individualist in wie juist het eenheids- en doodsverlangen overheerst. Gaandeweg de roman ontdekt Eva dat er naast individualisten zoals zichzelf is ook collectivisten bestaan en langzaam maar zeker ziet ze dat deze haar slechts in schijn de baas zijn. Aanvankelijk laat ze zich door hen imponeren, maar in de loop van de roman weet ze zich van hen los te maken. Daarom strandt haar huwelijk met Ben, een man die alles zeker weet en vaste waarheden kent; daarom neemt ze afstand van haar joodse achtergrond.

Een belangrijke ontdekking is ook dat de twee polen van de slingerslag, levensdrift tegenover eenheids- en doodsverlangen, ook in haarzelf bestaan: de tweespalt, het idee dat ze niet uit één stuk bestaat, maar dat ze twee in een is. '... ik ben als doormidden gekliefd... ik ben als in tweeën gevallen... ik ben twee... [...].'

Eva was Van Bruggens laatste roman. Vanaf 1928 begon ze te lijden aan zware depressies. In 1932 overleed ze aan een overdosis slaappillen.



De ‘hartstochtelijke onbevredigde ziel’
van de onafhankelijke vrouw

Annie Salomons

1885-1980

GITTA TIMMERS

ANNIE SALOMONS MAG DAN de geschiedenis zijn ingegaan als een brave katholieke blauwkous die op literair gebied niet veel voorstelde, maar wie zich in haar werk en leven verdiept, ontdekt een zeer veelzijdige vrouw. In een interview met Johanneke van Slooten, kort voor haar dood in 1980, zei ze: ‘Ik houd meer van bohemiens, vrouwen die niet altijd zo langs het rechte pad lopen, maar die ook eens iets wagen en uitbundig zijn.’ Gewaagd en uitbundig was ze zelf vooral in de honderden journalistieke artikelen en columns waarmee ze jarenlang bekend en geliefd was bij een groot lezerspubliek. Ze had een scherp observatievermogen, de gave om zichzelf weer te geven zoals ze was – innemend en ontwapenend – en in haar romans en korte verhalen wist ze haarfijn in te spelen op destijds actuele en gevoelige onderwerpen.

Annie Salomons werd geboren en groeide op in Rotterdam, op Feyenoord, waar haar vader directeur van de gasfabriek was. Tijdens haar eenzame jeugd vertelde ze zichzelf ‘verhaaltjes’ en begon ze te dichten. Ze zat nog op de meisjes-hbs toen Johan de Meester, auteur en kunstcriticus bij de *Nieuwe Rotterdamse Courant*, zich als mentor over haar ontfermde. De Meester – overtuigd van het grote talent dat in de jonge dichteres schuilde – plaatste enkele van haar ‘amoureuze en levensmoede sonnetten’ in de *NRC* (1901) en baande daarmee voor haar het pad in het literaire circuit van de eerste helft van de twintigste eeuw. Amper achttien jaar oud bewoog Annie Salomons zich tussen de grote literatoren van haar tijd zoals Van Deyssel, Couperus, Van Suchtelen, Boutens, Leopold, Adriaan Roland Holst en Geerten Gossaert. In de boekjes *Herinneringen uit den ouden tijd* (1957), *Herinneringen uit den ouden tijd 2* (1960), *Toen en nu* (1961) en *Nog meer herinneringen uit den ouden tijd* (1962), waarmee ze op 75-jarige leeftijd een *comeback* maakte, haalt Salomons herinneringen op aan de schrijvers, die ze allen persoonlijk kende; contacten waarmee ze haar voordeel deed, want ze wilde schrijven en elke kans die haar daartoe geboden werd, greep ze met beide handen aan.

Haar eerste bundel *Verzen* werd uitgegeven in 1905 en verwierf haar de reputatie ‘dichteres van het verlangen’. Naar haar grote voorbeeld en ‘eerste literaire liefde’ Hélène Swarth, schreef ze over verlangen, weemoed en heimwee. In de dweperige, melancholische

gedichten gaf de jonge Salomons op vrijmoedige wijze uitdrukking aan de ‘hartstochtelijk onbevredigde ziel’ die voortkwam uit ‘hartstocht in zijn eigenlijke beteekenis van trekken van het hart’. Een voorbeeld daarvan is ‘Treurnis’:

Treurnis.
Waarom gaan nog m'n voeten,
Nu 'k nooit meer zal ontmoeten
M'n lief, m'n levenlicht;
Waarom zien nog m'n oogen.
Nu hem niet zien ze mogen,
Deed ik ze liever dicht.

Maar alles is als vroeger,
Alsof ik nimmer droeg er
'n Hart weelde-belaân,
En zonder eig'lijk leven
Zoo heel alleen gebleven,
Moet ik toch verder gaan.

Elke suggestie dat het hartzeer waar ze over schreef haar eigen gekwelde hart betrof, ontkende Annie Salomons heftig. Pas jaren later zou ze in een interview uitleggen dat haar verzen en romans ‘hoogte-golven van haar voorbije ik’ waren en zodoende soms een raakvlak vertoonden met een door haar zelf ervaren ‘zielsconflict’.

De oorzaak van de zielsconflicten in zowel Salomons leven als werk hielden verband met de man-vrouwverhouding waar zij veel over nadacht en mee worstelde. Hoewel man en vrouw in haar visie gelijkwaardig waren, waren ze niet elkaars gelijke; de man was superieur aan de vrouw: hij had meer mogelijkheden, was innerlijk vrijer en hij was niet bereid zich aan te passen aan de ambities van de vrouw. Daarom werd de vrouw gedwongen een keuze te maken: óf zij gaf toe aan het verlangen aan liefde en geborgenheid óf zij bewaarde haar onafhankelijkheid door haar rechten te laten gelden in een door mannen bepaalde maatschappij.

Totdat Salomons door haar eigen huwelijk in 1924 zou ervaren dat ‘de vrouw die geestelijk als de gelijkwaardige van de man was erkend – verschillend maar gelijkwaardig – in het huwelijk een verhouding zou kunnen vinden, die haar bevredigde’, vormde dit ‘begeren en weren’ een belangrijk thema in haar romans en korte verhalen.

In haar debuutroman *Een meisje-studentje* (1907) is het de idealistische Go die zich realiseert dat een gelijkwaardige omgang met de mannelijke studenten zoals zij die nastreeft voorlopig onmogelijk is. Onzekerheid en teleurstelling maken zich van haar meester wanneer ze beseft dat voor een meisje studie en liefde niet samengaan; zij moet een keuze maken. Aan haar nichtje Else, die verliefd is en gaat trouwen, legt Go uit waarom zij voor de studie kiest:

Ik geloof niet, dat studie, voor mij evenmin als voor de meeste meisjes, bepaalde roeping, 't eenige is. [...] Maar daarmee is het studeeren voor meisjes natuurlijk absoluut niet veroordeeld. Ik meen alleen, dat bij háár altijd 'n kwestie van keuze wordt, wat een man vereenigt; – ik bedoel bij 'n huwelijk, en dat ze dan, bijna altijd, niet de studie zullen kiezen. Daarom is het niet haar hoogste roeping; maar wél kan 't iets zijn dat haar heelemaal in beslag neemt, en vult... Zie je, ik geloof, dat 't bij mij zoo is: ik heb veel kracht, en toewijding en levenslust. Die moet ik ergens aan geven. En omdat ik nu hier ben tusschen studeerende menschen, in geestelijk-ontwikkeld milieuo, geef ik ze aan studie.

Het thema lag zeer gevoelig in die dagen en veroorzaakte vooral in de wetenschappelijke wereld een storm van pro- en contrareacties. Annie Salomons – op dat moment zelf nog eerstejaarsstudente Letteren in Leiden – was ‘verrast’, maar kon zich de commotie wel voorstellen, omdat het ‘een gelegenheid was voor mensen om hun hart te luchten, zowel voor hen die zielsgelukkig waren dat een vrouw nu eindelijk mocht studeren, als voor hen die meenden dat de wereld op z’n eind liep, als de vrouw zich niet langer op het gezin specialiseerde’.

De strijd van een intelligente jonge vrouw om zich te handhaven, staat ook nog centraal in de romans *Langs het geluk* (1913), *Herinneringen van een onafhankelijke vrouw* (1915) en *Daadlooze droomen* (1919), die Salomons schreef onder het pseudoniem Ada Gerlo. Vooral *Herinneringen van een onafhankelijke vrouw*, waarvan vijftien drukken verschenen, trok veel aandacht. Het boek is een zogenaamde autobiografie van een jonge vrouw, Ada, die zich als studente bewust begint te worden van haar positie als vrouw. Ze is verliefd op Joost, een medestudent, maar het traditionele beeld dat hij van de vrouw heeft, zorgt voor een breuk. Ada is wanhopig en probeert hem aanvankelijk te overtuigen van haar vrouwelijke afhankelijkheid:

Al ben ik dan een excentriek meisje en voor jou veel te modern en te geleerd, ik ben nog veel te ouderwets om niet een heer en meester te verlangen, krachtige armen die me dragen kunnen; een wil boven mijn wil...

Maar ze kiest uiteindelijk voor zichzelf:

Ik móest het leven alleen aanvaarden, en ik zou. Een roemloze overwinning, zonder beloning; maar zonder dat ik behoefde te marchanderen, zonder dat ik me behoefde te schamen over een onwaardig geluk.

Ook in haar journalistieke artikelen en columns benadrukte Salomons het verschil tussen man en vrouw. In haar eerste ‘stukje’ (1915) voor de rubriek ‘Bijkomstigheden’ in *De Nieuwe Amsterdammer* en later *De Groene Amsterdammer*, waarin ze de rubriek en zichzelf introduceert, schrijft ze er diep van doordrongen te zijn dat de man bedoeld is als ‘leidende geest, de wegbereider en de vrouw als het behoudende element, het verzorgende, het bindende’. Daarom houdt zij het bij ‘die lieve bijkomstigheden, waar een man over heen kijkt, maar

waar vrouwen hun overtuigingen aan toetsen'. Omdat vrouwen zich op het terrein van bijkomstigheden eigenlijk superieur voelen, lijkt het haar beter om 'op een klein veldje zorgeloos rond te grasduinen dan opgeblazen en onnoozel iets over het groote leven en de groote wereld te willen zeggen'.

Salomons vond het heerlijk om allerlei zaken uit het dagelijkse leven te 'beschouwen' en ze geloofde dat 'lyrische journalistiek', zoals zij haar columns noemde, haar eigenlijke *fort* was. Ook vanuit Medan op Sumatra, waar ze samen met haar man van 1924 tot en met 1927 verbleef, beschreef ze in een levendige en lossere stijl dan voorheen wat haar was opgevallen of geraakt had. Deze Indische 'bespiegelingen' werden in 1933 gebundeld uitgegeven als *Het huis in de hitte, drie jaar Deli*.

Het heeft Annie Salomons niet aan waardering voor haar werk ontbroken. Op haar negentigste ontving ze de Jacobsonprijs voor haar hele oeuvre, bestaande uit romans, verhalen, gedichtenbundels en boeken en artikelen over letterkunde. Volgens het juryrapport had Salomons met haar werk een bijdrage geleverd aan het op gang brengen van de discussie over vrouwenemancipatie. Als eerbetoon voor het feit dat ze haar leven had gewijd aan de literatuur was ze erelid van de PEN-club, de Vereniging van Letterkundigen en de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde en werd ze onderscheiden als Ridder én Officier in de Orde van Oranje Nassau.

‘Hier en daar en overal’
Maria Dermoût
1888-1962

PAMELA PATTYNAMA

‘N IET EEN MAN, EEN VROUW KOCHT DE PRAUW...’ Het begin van ‘De sirenen’ (1963), een van de postuum verschenen verhalen van Maria Dermoût, laat al veel los: de komende vertelling zal zich ‘elders’ afspelen en anders dan anders verlopen. En dat klopt ook: het verhaal gaat over een vrouw die haar lot niet afwacht, maar een verre zoektocht naar een onbekend, verloren land onderneemt. Op haar reis neemt zij een mooie jongeman mee. Eenmaal op zee nodigt de vrouw hem uit haar minnaar te worden. De scheepsmaat kijkt daar van op:

Waar hij woonde... daar liep een vrouw anders, stond anders, hield haar hoofd anders, daar keek een vrouw niet recht voor zich en zei dit of dat: en dat een man 's nachts maar naast haar op de slaapbank zou komen liggen.

‘De sirenen’ is een raadselachtige vertelling. Er zitten wel verwijzingen naar Nederlands-Indië in, maar namen worden bijna niet genoemd. ‘Toeankoe Zus of Zo of hoe hij heet’ is vaagweg de aanduiding voor de scheepsmaat. Wel steekt hij op Balinese wijze een bloem achter zijn oor. Ook de herkomst van de vrouw blijft ongewis, alhoewel haar voorgeschiedenis de Minangkabau doet vermoeden, een bevolkingsgroep op Sumatra waar dochters het familiebezit erven en mannen slechts als bezoekers worden gedoogd. De vrouw en haar jongeman bevaren de koraalzeeën en zwerven naar vele eilanden. Uiteindelijk laat zij hem zachtjes sterven en loopt met een vurige tijger naar ‘waar zij heen moesten’. De schone prauw blijft achter, evenals de scheepsjongen:

Iedere nacht, in het licht van de maan, het licht van de sterren, misschien ook in het donker, maar dan ziet geen mens het, ligt een jonge man Toeankoe Zus of Zo, of hoe hij heet, op een verdronken wei ergens in de buurt van Malakka.

Maria Dermoût heeft een klein oeuvre nagelaten. Ze werd geboren in Nederlands-Indië, waar zij ‘hier en daar en overal’ woonde, en stierf in Nederland. Haar hele leven reisde zij heen en weer, maar Indië was haar thuis. De herinneringen aan het land, met name de Molukken, hebben haar werk diepgaand beïnvloed. Dermoût begon al vroeg te schrijven,



maar debuteerde pas toen zij 63 was met *Nog pas gisteren* (1951). Deze eersteling speelt op het verre Java, maar roept meteen een diep, veilig thuisgevoel op:

Op Java, ergens op Midden-Java, tussen de bergen Lawoe en Wilis in, maar dichter naar de kant van de Lawoe toe, lag diep in een ommuurde tuin onder donkere groene bomen een huis.

Nog pas gisteren gaat over het meisje Riek dat veel houdt van haar overspelige tante en van de huisbedienden die haar mooie verhalen vertellen. Het verscheen net na Luceberts antiekoloniale 'Minnebrief aan onze gemartelde bruid Indonesia' (1949). *Nog pas gisteren* bevat niet zulke luidkeelse kritiek. Toch verwijst het wel degelijk naar de ondergrondse spanningen die het kolonialisme veroorzaakte. In 1955 verscheen Dermoûts enige roman *De tienduizend dingen*. Het boek is in dertien talen vertaald en werd een internationaal succes. In 1958 riep het weekblad *Time* de Amerikaanse versie uit tot een van de beste boeken van het jaar. Opmerkelijk is het aantal moedige vrouwen in Dermoûts werk. Ook Felicia van Kleyntjes, hoofdpersonage van *De tienduizend dingen* heeft van haar grootmoeder geleerd 'trots' te zijn: 'Je moet leren een trots meisje te zijn, kleindochter, rechtop! en niet om niets huilen.' De onbuigzame Felicia is de eigenaresse van een 'thuyn' gelegen aan de binnenbaai, op een eiland, op de Molukken:

Was het stil? Soms ruisten de bomen mee in de wind en de droge blaren van de klapperbomen om het huis maakten een kort klepperend geluid. Soms snoof mevrouw van Kleyntjes de geuren van het eiland op: specerijen die lagen te drogen – kruidnagelen, nootmuskaat, folie of serèh-gras; of de bast van kajoe-poetihboompjes; of vanille.

De tienduizend dingen lijkt aanvankelijk uit zes losse verhalen te bestaan, maar bij nader inzien blijken deze door een hecht raamwerk verbonden. De eerste en laatste hoofdstukken, waarin Felicia optreedt, omsluiten de vier binnenste waarin steeds iemand wordt vermoord. Ook de eendere lokalisering en verteltrant, evenals de vele herhalingen, maken het tot één geheel. Na dit meesterwerk verschenen nog vijf verhalenbundels en enkele losse verhalen.

Dermoût wist de verschillende draden van mythen, feitelijkheid en zintuiglijke waarneming geraffineerd door elkaar heen te weven. Het resultaat is verleidelijk vaag en scherp tegelijkertijd. Binnen de Nederlandse literatuur is haar werk dan ook onvergelijkelijk, niet in de laatste plaats door haar unieke schrijfstijl die geïnspireerd is door de orale Indische vertelkunst, ontwikkeld onder Indonesiërs en Indo-Europeanen. Dermoût groeide op met die inheems-Indische verteltaal. De vertellers en vertelsters die zij ontmoette zijn de bezieling geworden van haar eigen vertellingen. Van hen keek zij af hoe spanning kan worden opgebouwd, van hen leerde zij hoe een sfeer bijna zonder woorden voelbaar kan worden gemaakt. Door naar hen te luisteren leerde zij vertragen en zo begon zij gedachtestreepjes, puntjes en uitroeptekens middenin een zin te zetten. Ook haar veelvuldige herhalingen en bezwevende opsommingen, de pauzes, beknopte dialogen en telkens afgebroken zinnen herinneren aan een levendige mondelinge verteltrant:

Soms luisterde mevrouw van Kleyntjes naar het eiland; hoe de baaien ruisten? – de binnenbaai anders dan de buitenbaai en de open zee daarbuiten nog weer anders... En de vertrouwde geluiden: de stemmen van de mensen en kinderen en dieren; muziek, zangen van alledag, uit het dorp over de rivier, op de tuin... Zijzelf hoorde ook bij het eiland – hier! Op haar tuin aan de binnenbaai, voor het logeerpaviljoen, onder de platanen, de golfjes van de branding aan haar voeten.

Toch was Dermoût geen klakkeloze imitator. Evenmin was zij een instinctieve vertelster, zoals weleens is gezegd. Integendeel, haar aanpak was bewust en ambachtelijk. Zij las veel, luisterde scherp, documenteerde zich terdege en koos haar motieven uit allerlei half vergeten bronnen. Zo werden haar verhalen collages van personages en gebeurtenissen die overal vandaan zijn geplukt. Zij arrangeerde ontmoetingen tussen figuren die uit de verbeelding kwamen aanwandelen, en historische personen die ze opdiepte uit de Ambonese of Europese geschiedenis. Verheven of banaal, feit of fictie, Aziatisch of Europees, alles was bruikbaar voor haar gemengde vertelstijl. Een voorbeeld daarvan geeft het eerdergenoemde 'De sirenen'. Dermoût laat de jonge scheepsmaat zwemmen tussen de zeekoeien op een verdronken land. Met hun opgeheven bovenlijven lijken de zeekoeien op vrouwen wier verleidelijke gezang hij niet kan weerstaan:

Begeleid, gedempt, overstemd soms door alle geluiden van zee en golven en wind, was het alsof zij zongen, de zwarte vrouwen onder water, de Sirenen.

Midden in de Indische wereld van prauwen, sarongs en hibiscusbloemen schemert zo opeens de klassiek-Europese held Odysseus door een inheems personage heen.

Een andere belangrijke inspiratiebron vond Dermoût in de door ongeluk achtervolgde blinde natuurvorser Rumphius (1626-1702). Rumphius' faam is gevestigd door zijn gloedvolle beschrijvingen van de onooglijke mosjes, schelpjes en kwalletjes die hij op de Molukse eilanden en in de verdronken zeetuinen eromheen vond. Als 'Meneer Rumphius' duikt hij op in Dermoûts vertellingen. Hun geestverwantschap komt terug in wat wel de 'intieme onmetelijkheid' van haar werk wordt genoemd. Met dezelfde liefdevolle eerbied die Rumphius eigen was, plaatste de auteur de onaanzienlijkste dingetjes in een diepe weidsheid. Zij schiep daarmee een eeuwig raadselachtige verbeeldingswereld:

Toch scheen er op die tuinen iets te zijn achtergebleven van het oude voorbij gegane, van wat al zo lang-geleden was.

Dermoûts in Indië gewortelde verteltrant herinnert aan een verloren tijd. Haar is wel 'te veel nostalgie' verweten. Dermoût wierp tegen dat zij geenszins 'vertederd' of 'betreurend' omzag. Zij kon niet anders dan schrijven over 'destijds, daarginds', omdat zij het allemaal nog zo duidelijk voor zich zag, dat 'wonderlijk samenweefsel van een bepaalde tijd, een land, de mensen die erbij hoorden, landschappen, dieren, dingen, gebeurtenissen, verhalen er doorheen gevlochten'. Zij is bovendien een van de weinige koloniale schrijvers die stelselmatig een inheems perspectief kozen. Haar inheemse personages dienden niet slechts als

couleur locale om de Europeaan uit de verf te laten komen. Dermoût gaf hun een stem, een gevoelswereld en innerlijke conflicten. Mooie voorbeelden zijn twee hoofdstukken uit *De tienduizend dingen*. In 'Constance en de matroos' worden de emoties belichaamd door Constance de kokkin die loopt als een verbannen vorstin, en door Paulien, de naaister die haar aanbidt. De focus ligt dus bij de Ambonese huisbedienden, en niet bij hun Europese werkgevers. Ook in 'De professor' weet Dermoût elke stereotypering te vermijden. Hier speelt de relatie tussen een haveloze maar innemende Schotse professor en Soeprapto, een nurkse, in zichzelf opgesloten Javaanse vorstenzoon. Beiden worden van nabij beschreven. Maar alleen al doordat Dermoût Soeprapto steeds bij name noemt, terwijl de Schot veelal 'de professor' heet, zijn lezers meer geneigd zich te identificeren met het inheemse personage. Uiteindelijk zijn Soeprapto's innerlijke strijd en gedachtewereld interessanter dan die van de titelheld, de Europese professor.



Van de lieve, onbekende
leerlingen van Pater Hilarius
zions een vriendelijk knikje
van dit verzenmeisje
Alice Naloy

‘Ik heb de liefde liefgehad’

Alice Nahon

1896-1933

MANU VAN DER AA

*’t Is goed, in ’t eigen hert te kijken
Nog even voor het slapen gaan,
Of ik van dageraad tot avond
Geen enkel hert heb zeer gedaan;*

ER ZIJN IN VLAANDEREN weinig mensen boven de zestig die deze verzen niet uit het hoofd kennen. En omdat ze te pas en te onpas geciteerd worden, klinken ze nog veel meer Vlamingen bekend in de oren. Het is dan ook niet verwonderlijk dat de lezers van de populaire krant *Het Nieuwsblad* ‘Avondliedeken III’, het gedicht waar de verzen uit komen, in januari 2009 nog verkozen tot het meest geliefde Vlaamse gedicht.

De auteur van het gedicht, Alice Nahon, is echter al lang geleden uit de gratie gevallen van de officiële literatuurgeschiedschrijvers ten voordele van bijvoorbeeld haar tijdgenoot de avant-gardedichter Paul van Ostaijen (1896-1928). Maar toen Nahon in 1920 debuteerde met de bundel *Vondelingskens* en een jaar later *Op zachte vooizekens* liet verschijnen, lagen de kaarten helemaal anders. Nahons zwaar door priester-dichter Guido Gezelle (1830-1899) beïnvloede arrièrre-gardepoëzie kreeg van zowel de contemporaine critici als van het grote publiek, in Vlaanderen en Nederland, een enthousiast onthaal. De oplagen van haar bundels liepen al snel in de tienduizenden. Van Ostaijen moest het stellen met zuinige kritiek en, omdat die er niks van begreep, hoongelach van de doorsnee-lezer. Zijn poëzie was echter modern, een ‘in het metafysische geankerde spel met woorden’ zoals hij het zelf noemde, terwijl de gedichten van Nahon eenvoudig en klassiek van vorm waren en appeleerden aan primaire gevoelens (liefde, verdriet, verlangen...). Nahon schreef gedichten zoals de gemiddelde mens zich een gedicht voorstelt. Bovendien was de dichteres mooi én leed ze aan tuberculose. Dat laatste gold ook voor Van Ostaijen, maar blijkbaar woog dat niet op tegen zijn als ridicuul ervaren poëzie. ‘Zot Polleken’ heeft zelf niet meer mogen meemaken hoe zijn ster begin jaren vijftig van de twintigste eeuw begon te rijzen, om vandaag als de belangrijkste Nederlandstalige dichter van zijn tijd te worden beschouwd.

Rond Alice Nahon ontstond in de jaren twintig een mythe die bij het grote publiek al die tijd overeind gebleven is. De mythe hield onder meer in dat de mooie dichteres, die een verpleegstersopleiding kreeg, haar ziekte had opgelopen bij het verzorgen van gewonde soldaten tijdens de Eerste Wereldoorlog, in alle eenzaamheid lag weg te kwijnen in een sanatorium op het platteland en alleen troost kon vinden in haar geloof. Het moet gezegd dat de gedichten uit die eerste bundel dat beeld niet tegenspraken:

*Het deemstert ginder buiten
– Een goedheid zonder naam! –
Ik tuur door regen-ruiten
En vouw m'n handen saam.
[...]
Mijn hoofdje hangt gebogen,
M'n woningske wordt zwart;
Het deemstert in m'n oogen...,
Het deemstert in m'n hart...*

Het succes van die eerste bundel leidde ertoe dat Nahon, daartoe aangezet door haar vader – die ook haar uitgever was –, in een tweede bundel met meer van hetzelfde kwam. Een in grote oplage verspreide, voor zichzelf sprekende foto deed de rest. Hoe erg ze later ook haar best deed, Alice Nahon zou nooit meer van haar imago van 'weemoedig kwijnmeisje' afgeraken.

Maar zoals dat met imago's gaat: het beantwoordde helemaal niet aan de werkelijkheid. Het heeft wel ontzettend lang geduurd voor er barstjes kwamen in dat zorgvuldig gecultiveerde beeld van de dichteres. In 1991 figureerde Nahon onverwacht in de biografie van de bohémien Paul Pée en nog wel als zijn wellustige minnares, die hij bovendien moest delen met de later bekend geworden avant-gardist Michel Seuphor. De vraag naar wie deze vrouw echt was, werd alsmaar pregnanter.

Uit recent biografisch onderzoek is gebleken dat Alice Nahon – geboren in Antwerpen als derde van tien kinderen – tijdens haar jeugd de indruk moet hebben gekregen dat ze thuis niet echt gewenst was. Vanaf haar dertiende werd ze in katholieke kostscholen geplaatst en nadat in 1914 een slordig medisch onderzoek tot de diagnose tuberculose leidde, verbleef ze in sanatoria. In het begin geloofde Nahon vast dat ze jong zou sterven, zoals zovelen rondom haar, maar stilaan rees de twijfel en begin 1923 bleek dat ze helemaal geen tuberculose had maar chronische bronchitis. Nu denken medische wetenschappers dat de oorzaak van de permanente gezondheidsproblemen waarmee de dichteres kampte en die haar in 1933 fataal werden, een hartafwijking was.

Het tekort aan ouderlijke affectie tijdens haar jeugd zou de constante hunkering naar aandacht, waardering en liefde in Alice Nahons volwassen leven kunnen verklaren. Ze genoot met volle teugen van de aandacht die ze wegens haar gedichten die ze vanaf 1917 in tijdschriften en kranten publiceerde, kreeg van publiek en collega-kunstenaars. Vooral met de laatsten ging ze graag om: ze bouwde in korte tijd een netwerk van artistieke relaties op en werd actief lid van verschillende literaire verenigingen. Bovendien waren de

meeste van haar meer dan een dozijn (gedocumenteerde) liefdesrelaties met schrijvers of schilders. Geen van deze relaties was echter een lang leven beschoren en dat lag meestal aan haar eigen wispelturigheid. In een brief aan een vriendin schreef ze daarover: ‘wij vrouwen gaan soms zoo roekeloos, zoo slordig om met het lieve dat men ons geven wil; we weten het niet altijd maar als we ’t weten is ’t gewoonlik te laat.’

Omdat de dichteres geen vast inkomen had – alleen tussen 1927 en 1930 werkte ze in de Mechelse bibliotheek – was ze bijna altijd aangewezen op de steun van derden. Er waren mecenasen en bekende schrijvers die voor haar in de bres sprongen en lobbyden voor staatstoelagen. Een eigen woning kon ze zich evenmin veroorloven, zodat ze een nomadenbestaan leidde en ging logeren bij wie haar hebben wilde. Zo verbleef ze onder meer in Antwerpen bij het gezin van de schrijver Gerard Walschap, in Brussel bij de Nederlandse auteur E. du Perron en in Amsterdam bij de advocaat-dichter P.W. de Koning.

Bijna al deze mensen wisten dat Alice Nahon niet was zoals het grote publiek haar kende uit haar gedichten of van haar vele optredens, maar in die tijd kwam niemand ermee naar buiten. Zelf hield ze haar turbulente liefdesleven natuurlijk ook liever geheim, al wilde ze wel iets doen aan het feit dat vele mensen haar beschouwden als een weemoedig meisje dat brave, sentimentele gedichtjes schreef. In tijdschriften probeerde ze het met wat vrijmoediger poëzie, maar bij de samenstelling van haar derde bundel, *Schaduw* (1928), zorgde haar vader ervoor dat deze teksten inhoudelijk werden opgeschoond of dat ze gewoonweg niet werden opgenomen. Wel slaagde Nahon erin om *Schaduw* met een modernistische omslag en zonder een portretfoto – die de uitgever vanaf de tweede druk van *Vondelingskens* in al haar bundels tegenover de titelpagina liet opnemen – te laten verschijnen. Bovendien sloeg de dichteres, onder invloed van het humanitaire expressionisme à la Wies Moens, in een enkel gedicht een ietwat modernere toon aan. Zoals in ‘Maskers’:

*De menschen doen hun maskers af,
ze kijken schuw elkander aan
verwonderd dat ze naast elkaar
lijk vreemden staan.*

*Nochtans ze stonden zij aan zij
in zelfden strijd voor zelfde brood;
sleepten zij niet dezelfde sleur
van zorg en nood?*

*Viel niet dezelfde klacht en scherts
van uit hun bitter-blijen mond?
Was ’t niet of men den heelen dag
elkaar verstond?*

De kritiek reageerde lauw en Nahon gaf haar nutteloze verzet tegen haar publieke imago op. Ze publiceerde ook geen nieuwe gedichten meer en de rest van haar korte leven zou ze tegenover haar lezerspubliek de haar opgedrongen rol blijven spelen.

Hoewel de poëzie van Alice Nahon nog steeds veel mensen aanspreekt, kan men moeilijk anders dan toegeven dat de zuiver literaire waarde ervan – volgens de huidige maatstaven althans – niet erg groot is. Maar hoe conservatief Nahon als dichteres was, des te vooruitstrevender was ze als vrouw.

Enthousiaste lezers en geërgerde critici

Willy Corsari

1897-1998

ERICA VAN BOVEN

WILLY CORSARI WAS EEN VAN DE PRODUCTIEFSTE en populairste auteurs van de twintigste eeuw. Dat zij een bijzonder fenomeen was, blijkt onder meer uit de bijnamen die zij kreeg toebedeeld: de Nederlandse Vicky Baum, de Agatha Christie van de Lage Landen. Die namen geven aan waar men haar plaatste in de literaire hiërarchie: niet in de top, maar in de publieksgerichte middelmaat. Zij gold als een schrijfster die handig wist in te spelen op de smaak van het publiek met vlotte, pakkende en licht prikkelende ontspanningslectuur en die een talent had voor spannende misdaadverhalen. De lezers grepen naar haar werk vanwege de *Schwung*, de spanning en het enigszins pikante, waarmee ze zich onderscheidde van iets oudere, degelijkere, echt-Hollandse schrijfsters als Ina Boudier-Bakker en Top Naeff.

Willy Corsari werd geboren als Wilhelmina Angela Schmidt in een voorstad van Brussel. Als enig kind van een mislukte operazanger (wiens artiestennaam Corsari zij als pseudoniem zou aannemen) leidde zij in haar jeugd een ongeregeld leven. Haar ouders trokken met haar van Brussel naar Den Haag, naar Indië en naar Amsterdam. Een reguliere schoolopleiding schoot er met al dat reizen en trekken bij in. Zij ging haar brood verdienen als liedjeszangeres, in bioscopen en in het bekende cabaret van Jean Louis Pissuisse. Ook bracht ze een periode in Berlijn door, in de jaren dat daar een inspirerende sfeer heerste, een 'roes' waarin alles mogelijk leek, zoals ze zelf zei. Die sfeer van het vooroorlogse Berlijn, met zijn rokerige lokalen, zwoele nachtleven, drugs en travestie heeft ze beschreven in haar roman *Nummers*, die ze jong schreef maar die pas in 1931 verscheen:

Ze zaten in de foyer, tijdens de voorstelling. De pauze was bijna afgelopen. Linder had voorgesteld om met een troepje-onder-elkaar naar een nachtzaak te gaan, die hij kende. Een van die 'bars' van een of twee nachten, waar naaktdanseressen de attractie vormden en cocaïne werd verkocht op de toiletten, ergens in een huis, comfortloos, alleen aantrekkelijk zoals altijd de verboden vrucht aantrekt.

[...] al deze hollen waren vol 's nachts, altijd werd er geld verdiend. Wat moest je leven voor een wanstaltig iets zijn, een dwaas-afschuwelijk beeld als in een lachspiegel weerkaatst, als je je hier amuseerde. Hij dacht, turend naar een bleke jongeman, die heel alleen aan een tafeltje zat, macaber-wit, in de ogen een lichtende schijn van



morphine, aan de woorden, die Maeterlinck in Pelléas en Mélisande laat zeggen: 'Si j'étais Dieu, j'aurais pitié du coeur des hommes.'

Corsari's internationale allure, haar herkomst uit de amusementswereld van cabaret en revue, de glamourfoto's waarop ze als een diva poseerde, gaven haar naam een opwindende klank, maar stonden een serieuze letterkundige reputatie in de weg. Daarbij kwam dat ze naast romans ook meisjesboeken en detectives schreef. Die genres waren niet bevorderlijk voor een literaire naam: meisjesboeken golden als typisch dameswerk en detectiveverhalen behoorden tot de amusementssector. Dit alles werkte mee aan de beeldvorming van Corsari als tweederangsauteur. Maar de belangrijkste factor daarin was toch de grote populariteit bij de lezers en vooral lezeressen, die aanving in de jaren dertig en tientallen jaren voortduurde. De eerste romans waren niet meteen bestsellers, maar vanaf *De man zonder uniform* (1933) vertoonde het succes een snel stijgende lijn. In de jaren vijftig was Corsari op het toppunt van haar roem. Zij stond toen bekend als 'onze meest gelezen schrijfster binnen en buiten de grenzen' en iedereen kende haar. 'Als men in de Leidsestraat eens tien mensen, willekeurig gekozen, aanhield om hun te vragen of zij iets van haar gelezen hadden, zouden toch zeker zes of zeven bevestigend antwoorden', schreef de auteur M. Revis in 1950.

De kritiek had toen al afgehaakt. De eerste romans werden serieus besproken en ook geprezen; vooral *De man zonder uniform*, waarin de omstreden kwestie van euthanasie centraal staat (het woord wordt overigens noch in de roman, noch in de kritieken gebruikt). Dat boek werd 'ernstig, rijp en omzichtig' genoemd in plaats van vlot en onderhoudend, zoals haar andere boeken vaak heetten. 'Om dit boek wordt Willy Corsari dus niet beroemd; het is er te goed voor', schreef *De Groene Amsterdammer*. Deze uitspraak onthult een kritische houding die in de jaren dertig de letterkundige positie van Corsari – en veel andere succesvolle schrijfsters – bepaalde. Publiekssucces leidde al gauw tot literaire veroordeling door critici die de literatuur graag verre wilden houden van alles wat naar commercie zweemde. Van meet af aan werd Corsari verweten dat zij tegemoetkwam aan de vraag van een groot lezerspubliek. Haar sterke punten: een gemakkelijke manier van vertellen, een ingewikkelde intrige schijnbaar moeiteloos uitwerken, dialogen natuurlijk laten klinken, werden tegen haar ingebracht als eigenschappen die haar bedenkelijk dicht bij de amusementslectuur brachten.

De houding van de literaire wereld zou voor Willy Corsari een bron van toenemende frustratie vormen. Zij had haar bestaan in de letterkunde met de grootste inspanningen opgebouwd. Tussen de reizen, repetities en optredens door had zij de uren benut voor het schrijven van gedichten, verhalen, een roman, vanuit een behoefte die zij van jongs af had gevoeld. Rond 1930 kon ze het cabaret vaarwel zeggen om zich volledig aan het schrijverschap te wijden. Dat deed ze wederom met grote inzet en discipline, want zij moest van haar inkomsten zichzelf en haar kind onderhouden. Zij schreef uit een diepgevoelde roeping, maar ook uit financiële noodzaak en daar wond zij geen doekjes om. In de jaren dertig en veertig ging zij behoren tot de enkelen die in Nederland van het schrijven konden leven en daar was zij trots op. Intussen gebruikte zij haar niet geringe wilskracht en werkkracht ook om zich verder te ontwikkelen. Zij haalde de kennisachterstand in die zij door haar gebrekkige schoolopleiding had opgelopen en vormde zich tot een ontwikkelde vrouw die de klas-

sieken op haar duimpje kende, een vrouw die ‘behoort tot de happy few, die de “officiële” kunst beheerst’, zoals Carmiggelt in 1949 schreef. De vele literaire verwijzingen in haar romans geven blijk van haar belezenheid, en het brede scala van onderwerpen dat zij behandelde, waarvan sommige ver buiten het geijkte damesterrein lagen (*Schip zonder haven* uit 1938 gaat over de Eerste Wereldoorlog in België), toont haar algemene ontwikkeling. Maar haar werk werd tot de officiële kunst niet toegelaten.

Willy Corsari heeft in haar werk en daarbuiten regelmatig haar cynische kijk gegeven op de literaire wereld met zijn, in haar ogen, pretenties en gewichtigdoenerij. Al in haar debuut, *Chimaera* (1929), klinkt het honend:

Maar het 'Miskende Genie' zit intussen in z'n stamcafé en zwamt over Kunst. Liefst houdt hij er een vrouw op na, die het middageten moet koken voor zijn verhevenheid en dan voorál ook kinderen... omdat hij niet in staat is, ze behoorlijk op te voeden.

Tegenover die ‘quasi-bohemiens’, de zogenaamd geniale schrijvers van onleesbaar werk met hun interessante allures en hun neerbuigende houding tegenover publiekssucces, verdedigde zij de harde werker zonder aanstellerij:

En al die would-be kunstenaars hebben hetzelfde airtje! Wat hebben ze allemaal gewerkt... Balzac, Dostojewski, Flaubert, Maupassant... als koélies... meer dan eenig 'klassebewust arbeider' het zou verkiezen te doen... nuchtere, harde, vermoeiende arbeid...

Naar haar mening had zij met al haar zwoegen haar succes eerlijk verdiend en zij kon het moeilijk verteren dat de literaire wereld daarop neerkeek. Willy Corsari's vertrek bij De Bezige Bij markeerde het einde van haar toch al marginale rol in de letterkunde. De kort na de oorlog opgerichte uitgeverij had in 1945 veel geld verdiend met haar eerste uitgave, Corsari's oorlogsroman *Die van ons*. Toen de uitgeverij een meer literaire koers wilde inslaan, moest Corsari plaatsmaken voor jonge schrijvers als Lucebert, Campert en Mulisch. Zij bleef in de jaren vijftig en zestig boek na boek schrijven; er verschenen nog hoogtepunten in haar oeuvre als *Charles en Charlotte* (1956) en *Kinderen en minnaars* (1961), en zij bereikte de top van haar populariteit toen de Arbeiderspers in 1958 de bekende *Willy Corsari Omnibus* uitbracht, die alle verkooprecords brak; in hetzelfde jaar werden er 205.000 exemplaren verkocht. Inmiddels waren haar romans in vele talen vertaald; vooral in de Scandinavische landen hadden ze succes. Maar in literaire kringen had zij nu volledig afgedaan. Critici bemoeiden zich niet meer echt met haar werk, ze beperkten zich tot de opmerking dat het wel weer goed verkocht zou worden. Van de kant van de auteur groeide de bitterheid over het gesloten literaire kringetje waar werd uitgemaakt wat literatuur was en waar werd bepaald dat wie succes had niet meetelde. Zij was het hartgrondig eens met de uitgever Frits Langelaar uit haar roman *Kinderen en minnaars*, die genoeg heeft van de moderne literatuur en de jonge schrijvers om hem heen:

Het ging je tenslotte net zo erg de keel uithangen. Hij was het alles beu. Het rondhangen in cafés of thuis, met eeuwig dezelfde discussies, dat ophemelen of afkammen van collega's, dat zware gezwam onder veel drinken.



Groteske maatschappijkritiek

Henriëtte van Eyk

1897-1980

GÉ VAARTJES

‘**H**IJ STAPELDE Z’N BAGAGE in ’t gangetje op elkaar, snoot z’n neus en ging er op zitten.’ Met dit soort zinnetje in opzettelijk krom Nederlands bouwde Henriëtte van Eyk een reputatie op. In schoolboeken worden ze in de afdeling ‘stijl en zinsbouw’ wel opgevoerd als voorbeelden van slordig taalgebruik – en dat zijn eigenlijk nog de enige plaatsen die naar de schrijfster verwijzen.

De man die taalkundig op zijn neus ging zitten, is een van de figuren uit *De kleine parade* (1932), het boek waarmee Van Eyk in korte tijd populair werd. Het is een satire op de zogenaamde betere kringen met hun arrogantie, vooroordelen, harteloosheid en neerbuigende meewarigheid. De openingspassage, die enigszins doet denken aan de presentatie van Batavus Droogstoppel in Multatuli’s *Max Havelaar*, is veelzeggend:

Ik heet Wentinck, Thérèse Béatrix Wentinck (met ck!) en ben geen familie van de Wentinks (zonder c!) uit Haarlem, die niets anders zijn dan rijkgeworden bloembollenhandelaars, en van wie sommige mensen denken dat ze familie van ons zijn, wat ze natuurlijk nièt zijn omdat wij Wentinck met een c schrijven. Ja, de Wentinks (zonder c) zijn een heel andere tak.

De onnozele Thérèse Wentinck (met c!) is de arrogante gids in dit boek en leidt de lezer rond in haar milieu waarin een vanzelfsprekend verschil bestaat tussen ‘ons soort mensen’ en alle anderen, die nu eenmaal arm en zielig zijn, zoals het hoort. Van Eyk kende beide werelden. Ze was afkomstig uit een welgestelde familie, met een gouvernante in huis, maar na het faillissement van de familiebank en de vlucht van haar vader naar Amerika kende zij bittere armoede. De vaak neerbuigende bejegening door haar oorspronkelijke milieu na het échec greefde haar. In *De kleine parade* doopte zij haar pen in gal en nam zij literair wraak. De houding van de deftige Wenticks en hun *cercle* jegens ‘mindere’ mensen is stuitend. Zo heeft de familie een bejaarde man in dienst speciaal om het zilver te poetsen, die ‘het zilvermannetje’ wordt genoemd:

Vroeger was ie koetsier bij Mama's Papa, die iets was aan het hof, maar tegenwoordig is ie zeventig en dus iemand om medelijden mee te hebben.

Dat is ook de mening van de sociaal voelende gravin Knal van Hoevelaecke:

Zo'n arm, afgeleefd wrak! Ik zal er onmiddellijk een baal bruine bonen heensturen, dat is erg versterkend voor zulk soort mensen.

Ondanks alle maatschappijkritiek is *De kleine parade* geenszins een sociaal-kritisch pamflet waarin de schrijfster nadrukkelijk haar visies etaleert. Daarvoor is het boek door zijn grillige inhoud en speelse stijl te licht en humoristisch. Die stijl werd haar handelsmerk: aan de spreektaal grenzende formuleringen, vol stijlfouten en aan elkaar geregen zinnen met vreemde gedachtesprongen. Het effect was humoristisch en dat werd versterkt door de hevige fantasie van Van Eyk, die voor dwaze verhalen zorgde.

Met haar fantasierijkheid en opvallende stijl kwam zij tot het schrijven van sprookjes, een genre dat in Nederland tot die tijd nooit uitbundig had gebloeid. In recensies viel de naam Andersen wel eens, maar de grote Deense sprookjesschijver was toch op zijn minst fijnzinniger dan Van Eyk. Zij zette alles zwaarder aan en neigde sterk naar het kolderieke. In feite creëerde zij een geheel eigen type sprookje. In 1935 verscheen *Gabriël. De geschiedenis van een mager mannetje*. Gabriël is een zonnestraal die op aarde terecht komt en de gedaante van een mannetje aanneemt. Hij kijkt zijn ogen uit in een onbekende wereld. Dat Van Eyk de lezer het menselijk gewoel met de ogen van een argeloze buitenstaander laat zien, heeft een vervreemdend effect. Het beeld dat zij van het menselijk bedrijf schetst, is niet erg florissant. Bijna achteloos geeft Van Eyk in een enkele formulering haar visie op mens en maatschappij en daarmee haar kritiek:

[...] en toen meende Gabriël iets vijandigs in de atmosfeer te voelen, en vluchtte door een achterdeur en over drie binnenplaatsen naar een kazerne, waar ze vrijwilligers zochten om het vaderland te verdedigen, en Gabriël zei, dat ie wel niet wist wat 't Vaderland wás, maar dat ie 't zou verdedigen tot z'n laatste druppel bloed, en toen gaven ze hem een pak met strepen en maakten hem sergeant.

Gewone, alledaagse opmerkingen die de naïeve Gabriël maakt, worden dubbelzinnig:

'Ze eten een andermans eten', zei de ouwe juffrouw. 'Begrijpt u waarom de lieve Heer muizen heeft gemaakt? Dat zal nog een heel werk geweest zijn met alles zo klein.'
'Ik begrijp niks', zei Gabriël. 'Nooit.'

Wat Gabriël wél begrijpt, is dat er iets scheef zit in de ethiek van de mensen tussen wie hij terechtgekomen is. Als hij de kerkklokken hoort, die 'brulden': 'Hebt uw naasten lief als uzelve!!!', vraagt hij hoe het dan zit met de treurige mensen 'uit de parken':

De kerkbellen slikten even van de schrik over zó'n brutale vraag. Toen herstelden ze zich en zwaaiden weer plechtig van links naar rechts, en van rechts naar links. 'De mensen uit de parken zijn ónze naasten niet. Klets klats! Bim bam! Boem!'

De kleine parade en *Gabriël* zijn illustratief voor het hele oeuvre van Henriëtte van Eyk: groteske, karikaturale verhalen met meer of minder verholde kritiek op de mens en de systemen die hij bedacht heeft. Daarbij heeft zij een scherp oog voor onrechtvaardigheid, leeg fatsoen en dikdoenerij, zonder dat zij expliciet moraliseert. Haar roman *De jacht op de spiegel* (1952) is wat scherper én somberder van toon, gevoed door Van Eyks oorlogservaringen. Niettemin eindigt het boek gematigd optimistisch: in het land Lobelia, waar spiegels verboden zijn en men zichzelf alleen maar kent door de ogen van anderen, komt men tot enige zelfkennis door uiteindelijk tóch in een spiegel te kijken. Het vrouwtje Marlotje erkent dat zij er beter van geworden is:

'Nu ik in dat scherfje heb gekeken, weet ik wie ik bén. Dat is een hele rust. Het heeft me echt goed gedaan...'

Jock gromde wat. 'U is maar één mens, en één mens is te weinig...'

'Één mens is het begin', zei het vrouwtje. 'Alles begint met één.'

Van Eyk had in de Tweede Wereldoorlog gezien hoe menigeen zijn ware gezicht toonde. Haar toenmalige echtgenoot Ed. de Nève zat al vroeg in het verzet en bracht bijna vier jaar in Duitse concentratiekampen door. Zelf was zij vanaf begin 1942 actief geweest met de financiële ondersteuning van kunstenaars die niet meer konden of mochten werken. Ook was zij medeoprichtster van uitgeverij De Bezige Bij. Haar inzet bezorgde haar een erelidmaatschap van de Vereniging van Letterkundigen en van het PEN Centrum Nederland.

In 1949 verscheen *Avontuur met Titia*, een briefroman die zij samen met Simon Vestdijk, met wie zij een jarenlange relatie had, geschreven had. Het is opnieuw een grotesk verhaal, over de nachtelijke ontmoetingen tussen een oudere kunstenaar en een jonge vrouw in het Amsterdamse Rijksmuseum, en meer interessant als product van het koppel Van Eyk-Vestdijk dan om zijn 'literaire' waarde. Met die waarde liep het geleidelijk terug; meer en meer herhaalde Van Eyk zich en sloop de voorspelbaarheid in haar werk. Wat ooit fris was, rook nu een beetje muf. Zij publiceerde in de naoorlogse jaren veel cursiefjes en korte verhalen, bijvoorbeeld de serie 'Huis aan de gracht' in *Elseviers Weekblad*. Ondanks haar kritische maatschappelijke stellingname verbond zij haar naam aan twee damesbladen, die het establishment vertegenwoordigden: zij werd hoofdredactrice van *Elégance* en schreef voor *Margriet* een etiquetterubriek en de serie 'Het woord is weer aan Joséfine'. De laatste verhalen werden gebundeld in *Joséfine* (1962) en *Zeg maar Joséfine* (1966). Het zijn impressies van de weduwe van een huisarts over haar kinderen, kleinkinderen en de inwonende dienstbode Aafje, geschreven in een 'normaler' Nederlands dan het overgrote deel van Van Eyks werk. Opnieuw greep zij terug op elementen uit haar verleden: Joséfine woont in een huis met verschillende huurders – een reminiscentie aan de periode waarin moeder Van Eyk noodgedwongen kamers verhuurde – en er is telkens weer sprake van zuinigheid, een dubbeltje driemaal omdraaien voor het uitgegeven wordt. Het laatste is een refrein in Van

Eyks leven én werk. In *Joséfine* roept Aafje de herinnering aan een zorgelijk verleden op:

Weet u nog die ouwejaarsdag, dat we niet durfden opendoen omdat we het gas en elektra pas na nieuwjaar zouden kunnen betalen en bang waren, dat ze ons zouden komen afsnijden? We hadden toen niet eens rozijnen en sukade in de olieballen...

Nu, enkele decennia later, geven de anekdotische *Joséfine*-verhalen een speels beeld van het burgerlijke Nederland in de jaren vijftig, bijzonder mild, met zachte ironie, getoonzet.

Die mildheid klinkt ook door in de titel van haar autobiografie *Dierbare wereld* (1973), waarin zij heel globaal door haar leven wandelt en veel verzwijgt of slechts zijdelings aanroert, zoals haar verhouding met Vestdijk. Het is anno 2010 echter vooral haar rol in Vestdijks leven waardoor de ooit veelgelezen Henriëtte van Eyk als naam nog enigszins bekend is; als schrijfster is zij grotendeels door de zeef van de tijd gegleden.

Successen en schandalen

Madelon Székely-Lulofs

1899-1958

ERICA VAN BOVEN

MADELON SZÉKELY-LULOFS KENDE de Indische wereld die ze in haar succesvolle romans beschreef van binnenuit. Volgens haar eerste man en haar dochter kon zij alleen opschrijven wat zij had meegemaakt en zelf zei ze ook, in een later interview, dat ze alleen beschreef wat ze uit persoonlijke ervaring kende. In haar jeugd woonde zij, als dochter van een bestuursambtenaar, aan de westkust van Sumatra en op Java en na haar huwelijk kwam zij terecht in Deli aan de oostkust van Sumatra, waar haar man assistent werd bij een grote rubberonderneming. Dat leven van een jonge assistent, een *singkeh*, en zijn inheemse huishoudster of zijn Europese vrouw op die pas aangelegde uitgestrekte rubberplantages met hun eindeloze rijen jonge rubberbomen zou zij in haar romans indringend beschrijven. In Deli, ver weg van ieder literair leven, zonder literaire contacten of voorbeelden, ontwikkelde Székely-Lulofs zich in de jaren twintig tot schrijfster, aanvankelijk van verhalen voor het weekblad *Sumatra*. In Deli spelen zich ook haar eerste drie romans af, die ze schreef nadat ze in 1930 met haar tweede echtgenoot, de Hongaar László Székely, naar Europa was vertrokken.

In het eerste en bekendste boek, *Rubber* (1931), beschrijft zij het leven op de rubberplantages in de jaren twintig. In de rubberindustrie worden aanvankelijk enorme winsten gemaakt. De inkomsten zijn buitensporig en de planters smijten met geld tot de beurskrach er een abrupt einde aan maakt. De stijl van *Rubber* is wisselend; naast heldere, eenvoudige gedeelten zijn er fraaie beschrijvingen en ook meisjesboekachtige passages. Hier en daar probeert de schrijfster het tempo van de dreigende crisis te vangen in een snelle, jagende stijl:

Toen de laatste klap: de krach in Amerika, in New York, de krach van Wall-street... De koersen tuimelden naar beneden... De telefoons raasden den geheelen dag... Verkoopen!! Redden, wat nog te redden was !! Verliezen van tienduizenden! Verkooppen!!! Verkooppen!!! [...] Holland!... Europa! Ach wat! Wat móet je daar zónder geld! Léven moet je!... Eérst leven!... Gewoon leven: eten hebben, een huis hebben, een dák... Waar ook!... Overal op Gods aardbodem is het goed! Heimwee?! Onzin!! Geld!! Geld! Geld!! Wat móet je anders? Waar moet je heen... zonder geld?... De rubber bleef dalen... daalde tot kostprijs... Daalde tot onder kostprijs... Elken dag was een verlies... Elke liter latex was verlies...



De stijging van de winsten en de ineensstorting van de rubbermarkt vormen één lijn in de roman. Een tweede verhaallijn betreft de veranderingen die de komst van Europese vrouwen bracht in de ruwe plantersmaatschappij, die bij uitstek een mannenwereld was. Toen de vrouwen kwamen, veranderde alles, zo toont de roman. Toen kwam er een einde aan het ongecompliceerde bestaan van de planters met hun leven van 'rubber, bier en de huishoudster', het was gedaan met de simpele kameraadschap: 'En we hadden allemaal een huishoudster en we sloegen elkaar allemaal wel d'r eens op het gezicht, maar dan dronken we het weer af en dan was het in orde.' De komst van de vrouwen leidt tot gekonkel en geruzie, tot het ontstaan van verhoudingen en 'coterietjes' en strijd om promoties. Het leven van de vrouwen zelf op die afgelegen plantages is leeg en eentonig. Zij hebben de lange dagen niets anders te doen dan uitkijken op de kaarsrechte rijen rubberbomen. De enige onderbreking zijn de sporadische feestavonden, die steeds meer ontaarden in uitspattingen:

Marian keek rond. Overal op de divans lagen mannen en vrouwen. Gezichten kon ze niet herkennen... Maar ze zag wél, dat de vrouwen hun rokken tot vér boven de knieën hadden opgetrokken, en dat de mannen haar onbeschaamd over de beenen streken. Heet fluisterende stemmen zeiden ruwe woorden en de vrouwen lachten er om met een diepen wulpschen lach.

Wanneer de feestvierders zijn vertrokken, blijft het clubgebouw ontredder achter. De inheemse bediende blijft onbewogen:

Zwijgend veegde een javaansche bediende al het vuil bijeen en legde op een der divans drie damestaschjes, een kam, een paar spiegeltjes, een poederdons en een roze zijden damesbroekje keurig op een rijtje...

De vrouwen voelen op de plantage steeds de dreiging van een geweldsuitbarsting. Het komt voor dat een koelie plotseling, om iets wat in de wereld van de rubberplanters als een kleinigheid wordt beschouwd, een assistent vermoordt:

En dan lóeide het in je los: je háát aan dit leven! Je haat aan dit volk, dat jij niet begreep en dat jou niet begreep en dat moordde, zonder besef van wát het deed. Dat niet wist, wat dat beteekent voor een Europeaan: dood!... En dán je hóngre naar Europa... naar thuis! Naar veilige muren van civilisatie!

Ook het lot van de koelies, contractarbeiders die in Java en China geronseld waren om op de plantages te werken, heeft Székely-Lulofs beschreven, in *Rubber* maar vooral in de tweede roman *Koelie* (1932). Daarin koos zij de kant van de koelies zelf. Vanuit het perspectief van de Soendanese koelie Roeki, vanuit Java naar Deli gelokt om zich te voegen 'in het juk, dat de blanke beschaving hem op de schouders had gelegd', beschrijft zij het onbarmhartige optreden van de planters, de mishandelingen en het geweld, ook tussen de koelies onderling. De keuze voor een inheems perspectief is bijzonder in de Indische letterkunde. Meestal staat een Europese visie centraal. Toch speelt ook hier de tegenstelling tussen West en Oost een

hoofdrol. Ook in deze roman is Roeki 'de Ander', de ondoorgrondelijke oosterling, met een 'diep-mystieke ziel' en een 'onverklaarbaar wezen'. Zo beschrijft Székely-Lulofs de contractkoelies:

Zij wisten beiden wat er in dat woord lag, maar zij spraken er niet over. Woorden hadden zij alleen voor concrete dingen. Het begrip bleef terug in den blik, die half wegschool achter de neergeslagen oogleden; in den mysterieuzen glimlach om den mond die toch geen glimlach werd. Het bleef in de zware dichte stilte, die de essence is van hun duister wezen en die hen maakt tot de eenvoudigste, de klaarste filosofen en tegelijk tot de wreedste, gruwzaamste kinderen.

Rubber en *Koelie* leidden tot heftige en woedende reacties van een deel van de Indische pers en van de rubberplanters zelf. Toch was de werkelijkheid nog erger. De auteur had zich juist ingehouden in de beschrijving van de wantoestanden die zij zelf had gezien en gehoord; zij wist maar al te goed dat zij beschuldigd zou worden van vooringenomenheid, sensatiezucht en gebrek aan kennis van zaken. Een enthousiast onthaal was er van linkerszijde; het tijdschrift *Links Richtten* bijvoorbeeld sprak van een aanklacht tegen de koloniale uitbuiting zoals er sinds Multatuli niet meer was verschenen. De naam van Multatuli viel vaker in verband met deze boeken, ook in negatieve zin. De prominente criticus Menno ter Braak bracht Multatuli ter sprake om de verschillen in 'peil' en 'rang' te beklemtonen. Met zorg constateerde hij dat de schrijfster het succes van de *Max Havelaar* dreigde te overtroeven en hij verweet haar dat zij 'Multatuli-allures' aannam, terwijl zij op een heel ander, lager plan thuishoorde. Zelf had ze die pretentie overigens niet; aan haar uitgever Robbers schreef ze na *Koelie*: 'Afgescheiden van 't feit, dat ik geen Multatuli kan zijn, wil ik 't ook niet zijn.'

Alle commotie rond deze romans was voor de verkoop niet ongunstig. *Rubber* en *Koelie* waren bestsellers, ook internationaal. Vooral de Duitse versie van *Rubber*, *Gummi*, was een verkoopsucces. Het boek werd voor toneel bewerkt en verfilmd. Dat grote succes was zeker een reden dat Ter Braak zo uit de hoogte reageerde. In de kring rond *Forum* werd in deze jaren een hetze gevoerd tegen bestsellers, modeboeken en damesromans. Székely-Lulofs viel in al deze categorieën; Ter Braak meende dat haar Indische wereld 'bedrieglijk veel weg heeft van de wereld van mevr. Boudier-Bakker', damesromanschrijfster bij uitstek. Hij schaarde haar onder de vrouwelijke bestsellerproducenten en het is tekenend dat hij haar aanraade een boek te schrijven 'waaraan de uitgever een dikke strop heeft'. Hoewel veel andere critici positief op haar romans hadden gereageerd, trok Székely-Lulofs zich de kritiek van de door haar bewonderde Ter Braak sterk aan. Door de gemengde ontvangst van haar derde roman *De andere wereld* (1933) daalde haar zelfvertrouwen nog meer. Het volgende boek, dat zij zelf als haar beste beschouwde, *De hongertocht* (1936), gebaseerd op een verslag van een militaire patrouille in Atjeh in 1911 waarbij 28 patrouilleleden van de honger omkwamen, leidde opnieuw tot heftige reacties. De *Java-Bode* repte al van 'een schandaal' voordat het boek in de winkels lag. De recensies waren weer verdeeld. Daarna vertoonde de loopbaan van Székely-Lulofs een dalende lijn. Na haar dood raakte zij in vergetelheid tot Rob Nieuwenhuys haar werk besprak in *Oost-Indische spiegel* (1972/1978). Erg lovend was hij overigens niet; hij noemde haar weergave van de planterswereld in Deli

'*werkelijk* in de details, maar *onwettelijk* als geheel'. Maar in het kader van de belangstelling voor de Indische literatuur die toen op gang kwam, volgde toch de herwaardering. Rudy Kousbroek was de eerste die afrekende met de 'betuttelende toon' van invloedrijke literatoren als Ter Braak en Rob Nieuwenhuys. Volgens hem waren de observaties en visies op de Indische verhoudingen van Székely-Lulofs juist heel treffend. Daarna verschenen herdrukken met inleidingen, een roman van Kester Freriks getiteld *Madelon* (2006) en in 2008 een biografie door Frank Okker met de titel *Tumult* – een mooie samenvatting van het persoonlijke en het schrijversleven van Madelon Székely-Lulofs.



‘Van de tijd ontdaan...’

Rose Gronon

1901-1979

MANU VAN DER AA EN LUC DAEMS

ROSE GRONON (PSEUDONIEM VAN MARTHE BELLEFROID) werd op 16 april 1901 in Antwerpen geboren als enig kind van ouders die haast twee generaties ouder waren dan zijzelf. Ze groeide op in een voor die tijd typisch bourgeoismilieu, waar men het deftige Frans als voertaal verkoos boven de taal van het volk, het Nederlands. Marthe Bellefroid bleef haar hele leven in haar geboortehuis aan de Lange Beeldekenstraat 44 wonen. Nog jong leerde ze er buurjongen Jan Albert Goris kennen, die als Marnix Gijsen naam zou maken in de Nederlandse literatuur. Gijsen liet in zijn verhalenbundel *Mijn vriend de moordenaar* (1957) de opdracht drukken: ‘Voor Rose Gronon, vroeger een goede buur, thans een verre vriendin’. De auteur – een van Gronons weinige literaire vrienden – was ondertussen cultureel attaché en gevolmachtigd minister voor België in New York geworden.

Marthe Bellefroid was 24 toen haar moeder overleed. Nog ruim een decennium lang bleef ze alleen achter met haar dictatoriale vader, die elke ontvoogdingspoging van zijn dochter de kop indrukte en haar alle levensvreugde ontnam. De verhouding tussen beiden evolueerde van kwaad tot erger toen Marthe in de eerste helft van de jaren dertig een relatie begon met een gehuwde man. Voor de bijna 35-jarige vrouw was die passie niet enkel compromitterend, ze kwam ook te laat. Wat Marthe eraan overhield, was teleurstelling en het besef dat de grote liefde voor haar niet was weggelegd.

Bellefroids debuut viel vrijwel samen met het begin van haar ‘verboden’ verhouding. Onder eigen naam publiceerde ze enkele verhalenbundels en twee romans in het Frans, de taal waarin ze was opgevoed. Vooral *Le livre d’Arnd / Le livre de Claudius*, een tweedelige cyclus die in Zwitserland verscheen, werd bejubeld. Een recensent bestempelde het werk als ‘Un des plus beaux romans du vingtième siècle’. De Duitse vertaling van hetzelfde boek (*Im Geheimnis sind wir verbunden*) kreeg het predicaat ‘Weltliteratur’ mee. Jammer genoeg was het commerciële succes van Bellefroids werk in het buitenland niet even groot als de ‘kritische’ bewondering ervoor.

Halverwege de jaren vijftig stapte de auteur – vanaf nu onder het pseudoniem Rose Gronon – over naar het Nederlands en begon aan een tweede literaire carrière. Ze deed daarmee wat andere Franstalige ‘Vlamingen’, zoals Georges Eekhoud, Emile Verhaeren en Nobelprijswinnaar Maurice Maeterlinck, nooit deden. Zelf oordeelde ze: ‘Het Nederlands is uitstekend geschikt voor sfeerschepping, om de gewaarwordingen van kleur, licht, beweging

en geluid, kortom om de zintuiglijke sensaties uit te drukken. Het Frans is een klare en logische taal die je veel meer bindt aan oude en meer vastgelegde regels. Het Nederlands daarentegen is jong en heeft meer scheppingsmogelijkheden. Vaak kun je met één Nederlands woord iets uitdrukken waarvoor het Frans een hele zin nodig heeft.’

De traumatiserende eenzaamheid van haar kinderjaren en het niet (meer) te verwezenlijken liefdesverlangen, dikwijls uitmondend in vaderaversie, zijn de belangrijkste motieven in Gronons werk.

In de novelle *De reis* (1966) doet de tienjarige Justine (het alter ego van de schrijfster) verslag van een weekendtrip door de Belgische Ardennen. Met vader en moeder, maar toch verschrikkelijk eenzaam, beleeft het kind zelf een parallelle, maar wezenlijk verschillende reis:

Mijn vader vertelt iets aan mijn moeder. Ik hoor het, ik begrijp het niet. Ik denk aan helemaal wat anders. Ik ben in de secure, vertrouwde wereld van de school. Al wat ik geleerd heb, staat netjes in mijn hoofd geschikt, elk beeld precies op zijn plaats, een kruissteek op een groot stramien.

Op het einde van de novelle komen beide werelden brutaal met elkaar in botsing: Justine krijgt van haar vader publiekelijk een onverdiende klap. Het lucide meisje herkent in die bestraffing de poging van ‘het kleinzielige burgermannetje’ om zich te manifesteren tegenover de buitenwereld en wéét dan:

Ik wil geen Pater meer opzeggen. Nooit meer! Wat heb ik aan die Vader, die ergens in de hemelen huist? Autoritair, dom, achterdochtig, verwaand en onrechtvaardig? Aan één vader op de wereld heb ik meer dan genoeg.

Het onbereikbare van de liefde in dit oeuvre weerspiegelt zich in de vaststelling dat er nauwelijks een harmonieuze verbinding tussen man en vrouw in voorkomt. Kameraadschap, niet zelden tussen broers of zielsverwanten, krijgt bij Gronon doorgaans een steviger fundament dan de liefde tussen man en vrouw. Het moeizame samenleven tussen beiden reflecteert zich in een erg herkenbare, tegengestelde uittekening van de seksen. Haar mannelijke personages worden vaak beheerst door hamletiaanse twijfel, door angst en rusteloosheid, karaktertrekken die niet zelden tot hun ondergang leiden. Zo kan Johan in *Sarabande* (1957) – een roman die het zeventiende-eeuwse Antwerpen evoceert – niet kiezen tussen zijn verloofde (metaforisch gesitueerd in het lichte gedeelte van de stad) en zijn maîtresse (die zich aan de donkere kant ervan bevindt) en ziet daardoor niet dat een derde vrouw hem écht bemint:

En toch bleef ik dralen, aarzelend, verstrikt in mijn besluiteloosheid. Er was iets vreemds prikkelends in het gouden licht, dat tussen de huizen bleef hangen – drijvend als rook, traag en geurend, barnsteenkleurig, van felle metaalglans doorzinderd. De straten schenen verlaten, spiedend stil; als in een droom hoorde ik zelfs mijn stap niet meer. De joelende kermisstad van de vorige nacht was me vertrouwd geweest, en

welgezind. Maar deze straten, die wachtten en loerden – Ik wist het, in plotse afschuw: het was de andere stad die me gevangen hield – de nachtelijke stad, die op mysterieuze wijze onder de andere stad schuil ging...

Veel gedecideerder, maar vaak verteerd door haatgevoelens, zijn de vrouwelijke figuren uit dit oeuvre. De meest exemplarische onder hen is Klytaimnestra uit *De ramkoning* (1962). In deze roman, wellicht Gronons meesterwerk, tracht het ik-personage in een grote flashback de moord op haar echtgenoot Agamemnon te rechtvaardigen. Ambitieuze trots leidt de ontknoping in:

Ik stuur de meiden weg, ik kleed me alleen aan. Ik strijk de roodste zalf op mijn mond, ik schilder mijn oogleden goud. Ik neem de zwaarste kroon, ik kies met veel zorg de rijkste juwelen uit. Als Agamemnon me ziet, zal hij de meesteres van Mykene zien, niet een kruipende, bange vrouw. Ik ga, schitterend als de zon, mijn ondergang tegemoet. Ik luister naar het huis, dat suist als een bijenkorf, zodra de bijen voelen, dat de koningin ze verlaten wil.

Rancune over het gemiste bestaan doet de oude, ongetrouwd gebleven Amanda in Gronons bekendste novelle *Het huis aan de St.-Aldegondiskaai* (1958) weerkeren naar het huis van haar jeugd. Ze kijkt in de spiegel:

Ben jij dat, Amanda? Zo erg ben je niet veranderd, ik ken je nog wel. Die koude, sterke mond, die koudere ogen, en de schone, scherpe lijn van het kaakbeen. Jij, Amanda, sterk en kuis, en, ja, schoon! Waarom heeft niemand die schoonheid van je liefgehad? Waarom? Honderden waren er, duizenden, lelijker dan jij, en zwakker, en dommer, en die heeft men liefgehad. Jij niet: geen man, geen kind. Waarom?

Bijna alle bepalende motieven uit het oeuvre van Rose Gronon keren terug in de uitgesproken autobiografische roman *Iokasta* (1970). Louise, het alter ego van de auteur, reconstrueert daarin de teloorgang van haar familie. Nergens bij Gronon wordt de tegenstelling tussen de wereld van het solitaire kind en die van de volwassenen zo scherp uitgetekend als hier. Twee haast demonische tantes liggen aan de basis van de catastrofe. Een van de personages constateert in dat verband: 'De vrouwen bij ons zijn veel sterker dan de mannen.' Daarmee sluit de roman aan bij veel ander werk van Rose Gronon dat matriarchaal gefundeerd is. B.F. van Vlierden stelde in zijn bekende poëtica van de Vlaamse roman dat 'de cultus van de magna mater' in haar werk 'het heilzame middel [is] voor een gekneusde vrouwenziel'.

Vele van Gronons romans en novellen zijn in een historische context gesitueerd, maar dat betekent niet dat ze de neerslag zijn van een vlucht in het verleden. Veeleer moeten haar werken worden beschouwd als pogingen tot identificatie met de 'eeuwige mens' die – geplet tussen ideeën, stromingen en bewegingen – te maken krijgt met steeds dezelfde problemen. Dat dit werk stilistisch zo herkenbaar is, komt wellicht doordat de auteur de kleur en de klank van het Frans erin paart aan de grotere beeldende kracht van het Nederlands. Die 'linguïstische symbiose' en de suggestieve sensualiteit die deze romans en novellen

daardoor uitademen, zorgen ervoor dat het nauwelijks te vergelijken valt met enig ander proza uit ons taalgebied.

Het oeuvre van Rose Gronon, dat in Vlaanderen over het algemeen gunstig werd onthaald, is sinds haar dood wat in de vergetelheid geraakt. Dat ze altijd trouw is gebleven aan één, weinig ambitieuze en inmiddels verdwenen uitgeverij heeft daarmee zeker te maken. (Waarschijnlijk om dezelfde reden bleven onderhandelingen met Sheed and Ward over Engelse vertalingen van haar werk zonder resultaat.) Daarnaast is er het feit dat Gronons in menig opzicht klassieke werk verscheen in een periode dat meer experimenteel proza alle aandacht naar zich toetrok en de traditionele roman, hoe virtuoos ook, in de verdrinking kwam. Dat doet echter niets af aan de onmiskenbare kwaliteiten van haar beste werk.

Lichtend voorbeeld voor de moderne vrouw

Josepha Mendels

1902-1995

ELSBETH ETTY

TOEN JOSEPHA MENDELS in 1986 de juist ingestelde Anna Bijns Prijs voor ‘de vrouwelijke stem in de literatuur’ kreeg toegekend, was zij 84 jaar oud. Zo’n veertig jaar eerder had ze, ook al niet piepjong meer, gedebuteerd met de roman *Rolien en Ralien* (1980), door toonaangevende critici de hemel in geprezen, waar het boek sindsdien in stilte verwijld.

De uit een orthodox-joods Gronings lerarenmilieu afkomstige laatbloeiër dankte haar literaire wedergeboorte aan de ‘tweede feministische golf’ van de jaren zeventig en tachtig. Militante feministische auteurs als Anja Meulenbelt, in 1976 doorgebroken met het in romanvorm gegoten pamflet *De schaamte voorbij*, hadden afgerekend met het door mannen gedomineerde literaire establishment dat hun werk afdeed als ‘damesromans’. Ze stichtten feministische uitgeverijen, boekhandels en tijdschriften en slaagden er ook in een speciaal voor vrouwelijke auteurs bestemde hoogwaardige literaire onderscheiding van de grond te krijgen. Deze Anna Bijns Prijs, genoemd naar de ongehuwde middeleeuwse Antwerpse dichteres die in haar pregnante hekeldichten zo furieus tegen de lutherse ketterij tekeerging, voorzag in een behoefte. Eén blik op het lijstje winnaars van prestigieuze prijzen voor Nederlandstalige literatuur liet zien dat vrouwen op deze canonvormende kwaliteitsmeters zwaar ondervertegenwoordigd waren.

Josepha Mendels was geen feministisch of lesbisch icoon zoals Anna Blaman, maar wel een lichtend voorbeeld voor talrijke moderne vrouwen die na de seksuele revolutie van de jaren zestig worstelden met hun zelfbeeld en toekomstverwachtingen. Hoe te ontsnappen aan het afschrikwekkende keurslijf van huwelijk en gezin? Hoe als geëmancipeerde vrouw je talenten te ontplooiën, je autonomie te bevechten en toch een volledig leven te leiden, inclusief erotiek, liefde en eventueel moederschap?

Carry van Bruggen, de vooroorlogse schrijfster van joodse origine die dankzij haar filosofische studie *Prometheus* (1919) werd erkend door de literaire kritiek, was al door feministen herontdekt. Zij had in romans als *Een kokette vrouw* (1915) en *Eva* (1927) de innerlijke conflicten van de promiscue, of laten we zeggen naar seksuele vrijheid snakkende intellectuele vrouw blootgelegd, maar zijzelf had het, getuige haar zelfmoord in 1932, niet gered. Josepha Mendels werd opgedolven als Carry van Bruggens rebelse zusje dat het als soevereine vrouw wél had klaargespeeld in dit leven.



Het was de hoogleraar Nederlandse taalkunde Frida Balk-Smit Duijzenkunst die *Rolien en Ralien* op het hoogtepunt van de tweede feministische golf onder het stof vandaan haalde. Zij voorzag de herdruk van uitgeverij Meulenhoff van een pittig voorwoord, waarin ze de seksistische receptie van dit debuut aanviel. De gezaghebbende literator en criticus Simon Vestdijk had weliswaar de literaire kwaliteiten van *Rolien en Ralien* geprezen, maar de hoofdpersoon ervan gekenschetst als een schizofreen, suïcidaal meisje. 'Hij bracht zich daarmee in diskrediet, niet alleen als criticus, maar ook als medicus', aldus Balk.

Ze had gelijk. Het personage Rolien, voortdurend kritisch gadeslagen en becomingarierd door haar tweede 'ik', Ralien genaamd, werd bij verschijning van de roman tot medische casus bestempeld, zoals vóór haar Couperus' *Eline Vere* en Flauberts *Madame Bovary* tot ziektegeschiedenissen waren gereduceerd. Voor een nieuwe, door het feminisme aangeraakte generatie lezeressen was het boek echter een spiegel. In de gespletenheid van Rolien/Ralien zagen zij hun eigen schizofrene positie terug: weigering van de traditionele vrouwenrol tegenover seksuele begeerte, weerstand tegen het huwelijk, maar ook verlangen naar geborgenheid, dromen van moederschap en tegelijk wanhoop over verspilde kansen. Deze worsteling werd niet langer beschouwd als ziekte, eerder als voorwaarde voor genezing:

'Voor een volwassene Rolien bestaat er geen mogelijkheid zo verder te leven. Jij hebt mij willen doden, maar denk aan de woorden van Charles L.: Om Ralien te doden moet u eerst Rolien doden. En Ralien zal u wel laten weten wanneer het ogenblik gekomen is dat u moet verdwijnen...'

'Die dag is nu gekomen, Rolien, maar vrees niets. Want ik breng je toch naar die stille einder waarover je in verzen leest, waarover je in verzen schrijft, waar je het aardse verlaat, waar je geen handen en geen ogen voelt, geen mond en geen bloed. Waar je dromen kunt, eeuwig schone droom van niets in niets.'

De herdruk van *Rolien en Ralien* in 1986 oogstte veel bewondering, niet in de laatste plaats wegens de literaire kwaliteit ervan. Hier klonk een stem, of liever een meerstemmigheid, die niet onderdeed voor die van Carry van Bruggen in haar beste romans. Feministische 'bekenenisliteratuur', zo bewees taalvirtuoos Mendels, hoefde niet per definitie het werk van *minor poets* als Anja Meulenbelt en haar epigonen te zijn. Dit was literatuur *pur sang*.

Rolien en Ralien maakte nieuwsgierig naar de auteur van dit baanbrekende werk. Literaire journalisten togen naar het Parijse Montmartre, waar Josepha Mendels al decennia-lang bleek samen te wonen met haar jeugdvriendin, de schilderes Berthe Edersheim. Er verschenen interviews, profielen en monografieën, waarin de frivole oude dame zich presenteerde als hypermoderne voorloopster van de seksuele revolutie. Ze bleek ooit een roman in brieven te zijn begonnen met Anna Blaman, had in haar jeugd gevreeën met de prins der dichters Adriaan Roland Holst en het als journaliste Parijs aangelegd met de experimentele dichter Simon Vinkenoog. Als jodin had zij de oorlog overleefd en daarna, om de naam van haar door de nazi's uitgemoorde familie voor uitsterven te behoeden, op haar 46ste een kind gekregen, verwekt door de getrouwde Nederlandse diplomaat en schrijver Sadi de Gorter.

De eerste winnares van de Anna Bijns Prijs bleek een bom (Bewust Ongehuwd Moeder) *avant la lettre* te zijn en daarmee een *role model* voor onafhankelijke, in het bij-

zonder lesbische, vrouwen met een kinderwens. Het was een rol die de bejaarde Mendels met verve vervulde. Nieuwsgierige interviewers liet zij in het ongewisse over haar seksuele voorkeur. Op de vraag of zij met haar huisgenote Berthe een liefdesrelatie onderhield, weigerde zij commentaar. Mendels uitgekende media-exposure heeft onmiskenbaar invloed gehad op het succes van het werk. Na de publiciteit rond *Rolien en Ralien* kregen ook haar overige romans zoals *Je wist het toch* (1948), *Als wind en rook* (1950) en *Heimwee naar Haarlem* (1958) hernieuwde aandacht. Naar eigen zeggen waren dit stuk voor stuk autobiografische verhalen over haar jeugd, haar romances met getrouwde mannen, haar illegale abortus en haar verlangen te ontsnappen aan haar joodse wortels, waar ze nooit van loskwam.

Na haar middelbare school werkte Mendels in de jaren twintig als kindermisje in het gezin van een joodse diamantair in Overveen en vervolgens tot haar 35ste als directrice van een opvangcentrum voor joodse arbeidersmeisjes in Den Haag. Met haar Overveense werkgever kreeg ze een liefdesaffaire, die voortduurde nadat de man was gescheiden en hertrouwd. In 1936 vertrok zij met haar vaderlijk erfdeel op zak naar Parijs om haar geluk te beproeven als journaliste voor Nederlandse kranten, een carrière die ze nog voor ze goed en wel was begonnen moest opgeven. Zelf noemde ze het een bevrijding dat er wegens het voor joden geldende 'beroepsverbod' voor haar geen emplooi meer was in de journalistiek. Het maakte de weg vrij voor haar lang gekoesterde literaire aspiraties. Kort voordat zij 1943 voor de nazi's via Portugal naar Londen vluchtte, voltooide ze op veertigjarige leeftijd *Rolien en Ralien*.

Als wind en rook, uit 1950, waarvoor Mendels dat jaar de Vijverbergprijs ontving, is haar verwerking van de wonden die de Holocaust in haar ziel had geslagen. Het is een aanklacht tegen de benauwenis van het traditionele huwelijk zoals van haar ouders, maar tevens een ode aan haar vergaste moeder en zusjes en aan de joodse traditie waarin zij opgroeide. Emancipatie, de bevrijding uit knellende tradities als huwelijk of geloof gaat blijkbaar niet over rozen. In *Als wind en rook* loopt hoofdpersoon Elise, moeder van twee dochters, weg van haar orthodox-joodse echtgenoot Simon. Dochter Judith voelt zich echter als adolescente zo aangetrokken tot het jodendom en zelfs het zionisme dat ze juist naar haar vader Simon wil terugkeren, dit tot ontsteltenis van Elise:

'Je kunt hier in Den Haag bij de zionistische jeugdvereniging gaan', zei ik. Maar bij het uitspreken van dat woord zionisme voelde ik mij opeens zo vreemd te moede. Ik ging zitten en dacht: 'Zo is nu de cirkelgang van het leven, en nergens is er dus ook maar een hoekje waar een mens tussendoor kan glippen. Juist heb ik het jodendom afgezworen of het staat hier voor mij, jonger en sterker dan ik het ooit gezien heb, warmer en meer van mijzelf kon het onmogelijk zijn. Het is hier in mijn eigen kind, in mijn oudste dochter die een zoon had moeten zijn.' Ik vroeg haar alleen nog: 'Wanneer is het eigenlijk Chanoeka?' 'Het is juist voorbij', heeft zij geantwoord.'

Dertig jaar later werd *Als wind en rook* herdrukt; de thematiek sprak nog steeds aan. Literair gezien stak deze roman, evenals haar latere werk, echter bleekjes af bij haar debuut. Toen de

stokoude schrijfster de Anna Bijns Prijs ontving 'voor haar gehele oeuvre', was het enthousiasme voor dat oeuvre al weer weggeëbd. Alleen *Rolien en Ralien* bleef overeind als grensverleggende literatuur, de rest werd beoordeeld als koketterie of erger, 'damesromans'. Maar dankzij de Anna Bijns Prijs, tot op heden bekritiseerd als stigmatiserend eerbetoon aan de beschermde diersoort 'vrouwelijke auteur', zal Josepha Mendels naam voortleven in de annalen van de Nederlandse letterkunde.



Een beperkt maar opmerkelijk literair geluid

Jacoba van Velde

1903-1985

AAGJE SWINNEN

KUN JE ALS VROUWELIJKE AUTEUR met een romandebuut van bescheiden omvang een blijvende plaats veroveren in de naoorlogse Nederlandse literatuurgeschiedenis? Het lijkt onwaarschijnlijk, maar toch is Jacoba van Velde daarin geslaagd met *De grote zaal*, voor het eerst gepubliceerd in 1953. Zelden werd een Nederlandstalige roman zo met superlatieven beladen in binnen- en buitenland. Het boek werd in dertien talen uitgebracht en kende de ene herdruk na de andere – de laatste kwam uit in 2005 bij Querido. Het geheim van *De grote zaal* schuilt ongetwijfeld in zijn vertelperspectief en stilistische soberheid. De roman vertelt van binnenuit hoe het hoofdpersonage Geertruida Van der Veen, kortweg Trui, haar laatste levensdagen slijt in een rust- en verzorgingshuis, waar ze terechtgekomen is na een beroerte. De openingsscène maakt de lezer onmiddellijk deelgenoot van Truis binnenwereld, die in toenemende mate gekenmerkt wordt door gevoelens van vervreemding en angst:

WAAR ben ik eigenlijk? Hoe ben ik hier gekomen? Ik kan het me niet herinneren. Het lijkt wel een ziekenhuis, want het was zeker een verpleegster die vanmorgen bij mijn bed stond. Ik deed of ik sliep. Ze is weer weggegaan. Het zijn allemaal oude mensen. Zoals ik. Oude vrouwen, niet prettig om te zien. Een heeft er lange tijd naar me staan kijken. Ik kon haar niet zien, want ik had mijn ogen gesloten, maar ik wist dat ze er stond. Ze heeft zich over mij heen gebogen, ik voelde haar adem op mijn gezicht. Die rook niet goed. [...] Waar zou ik toch zijn en hoe ben ik hier gekomen? Vreemd dat ik me niets kan herinneren. Waar was ik voor ik hier kwam? Zeker moet ik ergens anders geweest zijn, want hier is alles onbekend. Een verpleegster is bij me geweest. Ja, het was een verpleegster. Ze zei: Ik ben zuster Van Maarle. Ik wou antwoorden, maar ik kon niet, ik kon alleen maar klanken uitbrengen die voor mezelf onverststaanbaar waren. Ik werd zenuwachtig. De zuster zei dat ik heel kalm moest blijven, dat ik ziek geweest was, maar dat alles weer in orde zou komen. Ze is weggegaan.

De machteloosheid van Trui, die kan zien, spreken noch handelen in dit fragment, is schrijnend, maar door het hoofdpersonage als ik-verteller op te voeren, beschikt ze toch over een – zij het beperkt – stemgeluid. De zorgafhankelijkheid en eenzaamheid vallen Trui zwaar.

Omdat ze zichzelf altijd ten dienste heeft gesteld van anderen als huisvrouw, echtgenote en moeder, doet de vraag zich noodgedwongen voor welke rol haar nog rest nu ze zelf geheel op anderen aangewezen is. Het antwoord op die vraag is minder eenduidig dan het lijkt en dan literatuurcritici doorgaans hebben opgemerkt.

Aan de ene kant stelt *De grote zaal* de laatste levensfase voor als een donkere periode van toenemend verval en onherroepelijke nutteloosheid. Het leven in het rust- en verzorgingshuis is louter kommer en kwel. De bewoners worden monddood gemaakt en schikken zich in hun hulpeloosheid. Vanwege die rake situatieschets nam Simone de Beauvoir een verwijzing naar *De grote zaal* op in *La vieillesse*, de eerste cultuurgeschiedenis van de ouderdom. Maar in de roman zijn gevoelens van zinloosheid niet alleen karakteriserend voor de ouderdom. Truis getuigenis wordt afgewisseld door passages waarin Helena aan het woord is, de dochter die de zorg voor haar moeder niet op zich kan en wil nemen. De individualistische Helena is een kind van haar tijd en wordt gekweld door de grote levensvragen. Nu de dood in het verschiet ligt, groeien moeder en dochter onverwachts naar elkaar toe. Van Velde heeft de absurditeit van het leven, die niet leeftijdsgebonden is, dan ook als belangrijkste thema van haar debuutroman aangeduid. Daardoor heeft *De grote zaal* het genrelabel existentialistische roman opgekleefd gekregen – weliswaar met naturalistische trekken, vanwege de directheid waarmee de lelijkheid van de ouderdom wordt getypeerd. Een van de belangrijkste redenen voor Truis onbehagen schuilt in haar veeleer positivistische interesse in het verleden. Het hoofdpersonage verstaat de kunst niet om gebeurtenissen van vroeger te herinterpreteren. Ze haalt pijnlijke herinneringen enkel en alleen op om ze als onomstotelijke waarheden in alle hevigheid opnieuw te beleven. Omdat verzoening en aanvaarding bijgevolg buiten bereik blijven, stijgt haar doodsangst. Uiteindelijk moet Truis stem onderdoen voor die van haar dochter. Het einde van het boek correspondeert met het einde van het levensverhaal van de protagoniste:

Ze herkende me niet meer. Onrustig begonnen haar handen te bewegen. Ze gingen van haar hart naar haar keel, van haar keel naar haar hart. Zonder ophouden. Ik nam ze in mijn handen, ze waren ijskoud. Maar ik mocht ze niet vasthouden. Deze strijd, de allerlaatste, moest ze alleen uitvechten. [...] Ze was in de zwarte tunnel. Alleen! Wat gebeurt er in dit verschrikkelijke laatste uur, wanneer men niet meer tot de levenden behoort en ook nog niet tot de doden? Haar adem kwam stotend en met tussenpozen. Steeds vlugger bewogen haar handen. Met een ruk kwam ze overeind, viel toen weer neer. Wilde ze vluchten? Nog eenmaal ademde ze diep en kort. Ze lag roerloos. Haar gezicht werd vreemd en star. Ze was aan het einde gekomen.

Aan de andere kant zijn er sprankjes hoop die het boek verteerbaar maken en nog steeds tot nadenken doen aanzetten. Al vond Van Velde dat haar roman niet als een sociale aanklacht geïnterpreteerd kon worden – en contemporaine lezers als Bordewijk traden haar stelling bij –, auteursintentie heeft geen almacht over betekenis. De roman schetst niet alleen hoe zorgafhankelijkheid vaak samenvalt met de objectivering van de ander, maar biedt ook een alternatief – zij het in een notendop. Trui is immers een onverwachte en impliciete pleitbezorger van wat vandaag ‘warme zorg’ wordt genoemd. Zij spoort haar medebewoners

aan om hun kleine verhalen aan haar toe te vertrouwen en biedt anderen aldus het luiserende oor dat ze zelf ontbeert.

Wie was de persoon achter deze opmerkelijke roman? De levensloop van Jacoba van Velde is vrij onconventioneel en typeert haar onafhankelijke geest. Op haar zeventiende trok ze naar Parijs om daar een balletopleiding te volgen. Met haar eerste man, Harry Polah, vestigde ze zich in Berlijn, waarna ze als danseres door Europa trok. Vaak worden er parallellen gezien tussen Van Veldes levensgeschiedenis en *Een blad in de wind* (1961), haar tweede en laatste boek, omdat daarin de letterlijke en figuurlijke omzwervingen van een danseres, opnieuw Helena genaamd, de plot regeren. Helena heeft bovendien nachtmerries, iets waardoor ook de auteur zou zijn geteisterd:

Ik zit rechtop. Het verschrikkelijke... Wat was het ook weer? Ik weet het. Weer keek ik over de muur naar het strand. Deze afschuwelijke nachtmerries. Als kind had ik ze al. Wat zeggen ze ook weer? Tagesresten? Bij mij is het andersom. Ik ben met de nachtmerries begonnen en op de dag kon ik nachtresten verwerken.

Een blad in de wind werd minder goed ontvangen dan *De grote zaal*, omdat het gebrek aan daadkracht van de protagoniste op weinig waardering kon rekenen.

Aan Van Veldes danscarrière kwam een einde toen ze haar tweede echtgenoot Arnold Clerx leerde kennen, een in Parijs gevestigde journalist en schrijver van Nederlandse afkomst. Via hem en haar broers, de schilders Bram en Geer van Velde, die belangrijke vertegenwoordigers werden van de Ecole de Paris, kwam Jacoba in contact met vooraanstaande intellectuelen en kunstenaars van haar tijd. Onder het pseudoniem Tonny Clerx ging ze als literair agent van Samuel Beckett aan de slag en slaagde erin hem onder te brengen bij een Franse uitgever. Die taak hield ze voor bekeken toen haar eigen schrijverschap steeds meer tijd ging opeisen. Van Velde publiceerde haar eerste tekst in het tijdschrift *Les temps moderne*, opgericht door Sartre, De Beauvoir en Merleau-Ponty. Naast haar kleine oeuvre met oorspronkelijk werk heeft ze veel betekenisvolle vertalingen van toneelstukken op haar naam staan, niet het minst van Beckett, die ze ook in Nederland introduceerde. Samen met haar derde levenspartner van betekenis, Frits Kuipers, vertaalde ze Becketts romantrilogie *Molly, Malone meurt* en *L'Innomable*. Over de vriendschap tussen beide schrijvers schreef Karlijn Stoffels in 1993 het stuk *Beckett en Jacoba*, dat genomineerd werd voor de Taalunie Toneelschrijfprijs. In tegenstelling tot wat vaak wordt beweerd, sluit Van Veldes werk vormelijk en inhoudelijk slechts beperkt aan bij de stukken die ze vertaalde van Beckett en avant-gardisten als Ionesco en Arrabal. Haar beperkte literaire nalatenschap getuigt van een geheel eigen stem.



Liefde op de snijtafel

Anna Blaman

1905-1960

AAD MEINDERTS

‘NIETS IS IN ZIJN DRIJFVEREN en in zijn effecten zo immoreel als het kleinzielige bewaken van de moraliteit.’ Met dit aforisme reageerde Anna Blaman (pseudoniem van Johanna Petronella Vrugt) toen er in 1949 een aantal naakten van de schilder Kees van Dongen verwijderd werd uit Museum Boymans van Beuningen. Dit aforisme heeft het karakter van een *oratio pro domo* van een schrijfster wier bekendste roman, *Eenzaam avontuur* (1948), verguisd werd door de confessionele kritiek vanwege de allesbepalende erotiek en de sympathie waarmee over het lesbische meisje Berthe geschreven wordt.

Jeanne Brondag, de hoofdfiguur van de clandestien uitgegeven novelle *Ontmoeting met Selma* (1943), komt uiteindelijk tot het volgende inzicht: ‘Als je liefde niet aanvaard wordt, berg ze dan als de illusie van het grote en volkomene diep in je hart.’ Deze overlevingsstrategie moet gezien worden in relatie tot de centrale thematiek van Anna Blamans werk: de gecompliceerde (liefdes)verhoudingen tussen mensen, die tevergeefs verlangen naar wezenlijk contact. Blamans ‘grondthema is dat der menselijke eenzaamheid’. Nadruk binnen deze verhoudingen krijgt de ‘erotisch georiënteerde menselijke relatie’, die zij niet anders kan zien ‘dan als een grondslag van leven die maar al te vaak het menselijk bestaan zeer breed en zeer langdurig beïnvloedt’ (*Maatstaf*, 1954).

In het oeuvre van Anna Blaman krijgt het gebrek aan wezenlijk contact, het eenzaamheidsbesef, ‘die wormstekigheid diep in mijn ziel’ – zoals George Blanka het in Blamans debuutroman *Vrouw en vriend* (1941) formuleert – kleur doordat zij haar romans en verhalen voor een belangrijk deel situeert in pensions, cafés en andere oorden van vluchtige contacten.

Eenzaam avontuur is de gepassioneerde zoektocht van de wanhopig verliefde Bart Kosta naar de ondoorgrondelijke, onbereikbare Alide. Deze roman staat in het teken van het conflict tussen de geïdealiseerde en de reële liefde. Alide is in haar raadselachtigheid verwant aan Sara Obreen uit *Vrouw en vriend*, de ‘vrouw met de tien gezichten’.

Is *Eenzaam avontuur* de scherpzinnige analyse van een romantische liefde, waarin de jaloezie Kosta tot gekmakend toe kwelt, *Op leven en dood* (1954) beschrijft de ‘liefde binnen de begrenzing van het bloed, binnen de beperkte menselijkheid, maar volmaakt vervullend’. *De verliezers* (1960) – de titel verwijst naar Camus’ ‘être avec les victimes’ – is in nog grotere mate een roman van de realistische liefdesrelatie: ‘het menselijk tekort (het onbegrip, het misverstand) [...], ruïneert hier een mensenleven, desondanks blijft de

menselijkheid (hier in de zin van talent voor liefde) onaangetast' – zoals Blaman in een brief aan haar uitgever schreef.

Anna Blaman was een gerespecteerde auteur, vandaar ook de P.C. Hooft-prijs 1956 voor haar gehele werk, al hadden sommigen moreel-ethische bezwaren. Al snel na haar dood raakte Anna Blaman echter in de vergetelheid, hoewel ze in de jaren zeventig mede onder invloed van het feminisme een bescheiden *revival* beleefde. Het feit dat zij openlijk lesbisch was en dat in haar werk homo's en lesbiennes figureren – zij het vreemd genoeg altijd als bijfiguren – zal hierbij van invloed zijn geweest. Op dit moment, bijna vijftig jaar na haar dood, is geen enkel boek van Blaman in druk.

In de jaren tachtig werd Blaman door de literair-wetenschappelijke wereld afgeserveerd, met Ton Anbeek en Jaap Goedegebuure als belangrijkste woordvoerders. Ze zou geen groot stilist zijn, ze zou de gecompliceerde structuur van haar romans niet beheersen en haar boeken zouden bezwijken onder een loodzware ernst. Anbeek citeert in zijn uit 1986 daterende studie over de Nederlandse naoorlogse roman enkele lelijke zinnen die hem ervan weerhouden emotioneel betrokken te raken bij Blamans werk. Toegegeven, een zin als 'Waar alle jeugd zich vermaakte, liep de mijne spitsroeden' is niet fraai. Maar er zijn zo veel geslaagde zinnen tegenover te stellen. Bijvoorbeeld: 'Achter een blinde muur ligt altijd een geheime lustwarana of een ongekend duister moeras of simpelweg een opslagplaats voor huisvuil.' Ook mooi is: 'Gelukkig zijn is meespelen vanuit je eigen dierlijke vitaliteit of je vergeten aan de warme oppervlakte van een ander.'

De vermeende gebrekkige compositie van Blamans romans heeft nogal wat kritische pennen in beweging gebracht. Met name *Eenzaam avontuur* moet het in dit verband ontgelden. De verdubbelingspatronen, de talrijke verhaallijnen en -lijntjes en de bonte, anarchistische wisseling van het vertelperspectief waar het hoofdwerk van Blaman zo rijk aan is, zouden geleid hebben tot een chaotisch, ondoorzichtig boek.

Zelfs als dit zo is, dan is als verzachtende omstandigheid aan te voeren dat Blaman met *Eenzaam avontuur* een experimenteel boek heeft geschreven – met name door de onconventionele wijze waarop zij het vertelperspectief heeft gehanteerd. Dat experiment mag dan niet geheel geslaagd zijn, de beoordeling ervan moet plaatsvinden in het juiste historische kader.

De negatieve kritiek op de compositie van *Eenzaam avontuur* besteedt bovendien naar mijn idee te weinig aandacht aan het feit dat de complexe structuur in dienst staat van de centrale thematiek. De auteur heeft gebruikgemaakt van het zogenoemde Droste cacao-effect: Anna Blaman schrijft een boek, *Eenzaam avontuur*, waarin een van de hoofdfiguren, Bart Kosta, een boek schrijft over de detective King, die op zijn beurt ook weer een boek schrijft, getiteld *Uit het leven van een speurder*. Het psychologische probleem dat *Eenzaam avontuur* tot thema heeft, is dat van schijn en wezen. Op een van de eerste bladzijden staat de intrigerende vraag te lezen: 'bestaat reëel de onderscheiding tussen schijn en wezen, van geheim leven achter de gepresenteerde waarneembare?' De vorm van *Eenzaam avontuur* geeft impliciet antwoord op deze vraag die expliciet door de inhoud van de roman gegeven wordt. In deze roman is achter elke deur weer een andere deur.

Tobberig. Loodzware ernst. Pseudo-existentialistisch filosofeer, waaronder de literatuur bezwijkt. Dat zijn de etiketten die Blamans werk vanaf de jaren tachtig krijgt

opgeplakt. Is dat terecht? In het slothoofdstuk van *Vrouw en vriend* beschrijft Blaman een gesprek tussen de hoofdfiguren Sara en George. George kijkt naar Sara. Blaman laat hem denken: 'ze was een uit een boom gevallen, verongelukte apin' en legt Sara de volgende woorden in de mond: 'Je weet dat mijn voorfamilie katholiek was. Ik doe nergens aan, dat weet je ook, maar er is toch iets, dat me er nog van in 't bloed zit, het besef van zonde tegen de heilige Geest.' Blaman laat op deze schone gedachte direct volgen: 'Dat was niet mis, voor een apin was dat een groot besef.'

Ook *Eenzaam avontuur* kent verschillende lachmomenten. Zo voert Blaman een kroegbaas op die zegt dat hij niets van God weet. 'Van God weet ik alleen dat hij Verdomme heet van zijn achternaam.'

In de laatste roman van Blaman uit 1960, getiteld *De verliezers*, kijkt Driekje, een van de hoofdfiguren, in de boekenkast van haar vriendin en roept dan:

"Zeg Bertha, De verliezers van Anna Blaman zie ik hier staan. Dat is pas uit, heb ik gelezen. Is 't mooi?" Bertha riep terug: "Neem het maar mee, als je 't lezen wilt." "Ach ja, zei Driekje aarzelend, waar gaat het over?" Bertha riep terug: "Over de verliezers natuurlijk." En Driekje: "Wie zijn dat dan?" En Bertha: "De mensen... vooral de mensen van goeden wille, die verliezen altijd hun partij met het leven, vanaf hun geboorte tot aan hun dood." Driekje zette het boek terug. "Dat weet ik", zei ze, "dat hoeft Anna Blaman me niet te leren."

Bevestigen deze citaten de bestaande beeldvorming van Blamans werk als loodzwaar, ernstig, tobberig, zonder zelfspot?

Fascinerend is dat Blaman enerzijds met Rotterdam getrouwd leek en anderzijds internationaal georiënteerd was, met name op Frankrijk. Ze had Frans gestudeerd (akte mo B), was privatdocent Frans, vertaalde Sartre en heeft vele lezingen gegeven over het werk van Simone de Beauvoir en Albert Camus. Ze reisde graag door Frankrijk, verbleef vaak in Parijs en had haar literaire vrienden en vriendinnen voornamelijk in Amsterdam. Niettemin: ze keerde altijd weer terug naar Rotterdam onder de vleugels van haar moeder, zuster en zwager met wie ze in één huis woonde. Ze was verre van burgerlijk, al was het alleen maar door haar openlijk beleden homoseksualiteit, maar bewoog zich desondanks in dat kleinburgerlijke milieu.

Op leven en dood, waarvan in 1974 bij de Amerikaanse uitgeverij Twayne de Engelse vertaling verscheen, *A Matter of Life and Death*, is wellicht haar meest intrigerende roman. Hij getuigt van haar verwantschap met het literair existentialisme en geeft een scherp getekend beeld van haar kunst- en levensbeschouwelijke opvattingen. Anna Blaman toont dat het individu, als panacee tegen de 'onvolledige relatie tussen mens en bestaan', geneigd is zijn heil te zoeken in een ideologie van christelijke, communistische of van welke andere signatuur dan ook. Al op een van de eerste bladzijden overdenkt de literatuurcriticus Stefan: 'Niets is ooit uit de tijd wat de mens aangaat, die nog maar uiterst zelden onvervalst in de literatuur besproken werd, en zeker waar het zijn oermenselijke problemen betreft; zijn erotiek en zijn verhouding tot anderen.' Deze woorden kunnen gelden als typering en rechtvaardiging van Blamans schrijverschap.



Het huis in stand gehouden

Ida Gerhardt

1905-1997

MIEKE KOENEN

ALS DE ROMEINSE DICHTER VERGILIUS in zijn *Georgica* de arbeid van opeenvolgende generaties bijen in een bijenkorf beschrijft, zegt hij: *multosque per annos/ stat fortuna domus et avi numerantur avorum*. Ida Gerhardt, dichteres en classica, vertaalde dit zo: 'de staat van 't huis duurt reeksen/ van jaren en men telt voorouders van voorouders'. Op haar eigen dichtwerk zijn Vergilius' woorden ook van toepassing: het zoekt aansluiting bij een reeks literaire voorouders. Auteurs uit de klassieke oudheid, zoals Homerus en Sappho, zijn daarbij opvallend aanwezig. In het gedicht 'Krater van Kyrtos' (uit *De slechtvalk*) dient het verhaal van Odysseus en de cycloop om een centraal thema uit haar werk te vertolken: de eenling die zich belaagd voelt. Odysseus wordt als een succesvolle avonturier geïntroduceerd en snel weer van het toneel verwijderd. Het licht valt op de schrijnende situatie van de cycloop:

*Op het eiland waart
dien hij het oog heeft uitgeblind,
stokstrompelend; de reus verdwaasd
van pijn en blatend als een kind.*

Dit fragment getuigt ook van Gerhardts verbondenheid met de dichter-classicus die in haar werk herhaaldelijk wordt opgeroepen en die op het gymnasium haar docent Grieks was geweest: J.H. Leopold. Uit zijn vertaling van Homerus' cyclopenverhaal stamt het woord 'uitgeblind'.

De Griekse dichteres Sappho was voor Gerhardt een lichtend voorbeeld: een vrouw die haar leven wijdde aan de poëzie en met grote muzikaliteit treffend wist te vertolken wat haar bewoog. In 'Vergeef mij dat de schoonste nachten...', een van Gerhardts oudste Sappho-gedichten, richt het lyrisch ik zich tot haar geliefde. Een kernthema van Gerhardts poëtica, de noodzaak van totale afzondering, klinkt hier door:

[...]
*Láát mij -in eenzaamheid- de uren,
dat ik mijn diepste wet aanvaard.*

*Hun pracht, die onverwelkt zal duren,
zij wordt alleen voor u vergaard.*

In de eerste helft van de jaren veertig, de periode waarin haar eerste dichtbundels verschenen, publiceerde Gerhardt vertalingen van de leerdichten van Vergilius en Lucretius. Deze auteurs lieten eveneens sporen na in haar dichtwerk. Zo onderstrepen Vergilius' woorden *labor improbus*, die zij vertaalde als 'koppig werk', een ander aspect van haar poëtica: dichten is hard zwoegen. Dat een dichter zich afzijdig moet houden van de wereld, wordt in haar gedicht 'Bij dag en nacht' (uit *De zomen van het licht*) omschreven met de slotwoorden van Vergilius' *Georgica*: 'rijk in mijn werk, in stilte teruggetrokken'. Zelf verschanste Gerhardt zich het liefst in een afgelegen huis in Ierland of in een klooster in eigen land. Alleen zo vielen haar de concentratie en ontvankelijkheid ten deel die zij voor haar werk onmisbaar achtte.

Verder beschouwde Gerhardt de dialoog met de ander als een wezenlijk element van haar werk. Werkelijk contact en wederzijds respect moeten er zijn tussen leraar en leerling, maar ook tussen de vertaler en de auteur die hij vertaalt, tussen de dichter en zijn lezers. Het is daarom geen wonder dat Socrates en Plato in haar oeuvre goed vertegenwoordigd zijn. Zij treden op in gedichten waarin Gerhardts ervaringen als docent met het lezen van socratische dialogen in een schoolklas zijn verwerkt. In 'Anamnesis' (uit *De slechtvalk*) verschijnt Socrates' methode om door de juiste vragen verborgen kennis naar boven te halen in een andere gedaante: het via zintuiglijke prikkels kennis verkrijgen van onbekende verten:

*Teruggekomen eer hij werd verwacht,
over de bergen, uit het zuiderland
van akkerstroken en rimpelende Nijl:
de vogel met de rode poten, tureluur.
Ginds heeft, wanneer het oeverriet ontsteeg
het wielend roepen, in zijn ronde boot
van wilgenribben en huid de Nijlvisser
het kenterend getij gespeurd en weet gehad
en niet gehad, van kleuren van een land
dat hij nooit zag: een groene uiterwaard,
de planten op een blauw bazalten krib,
de regenwolken waar het licht door breekt.*

Door Pegasus te laten neerknielen in een Overijssels schoollokaal en Plato tot leven te wekken in de polder, gaf Gerhardt vorm aan haar ideaal van een tijdloze wereld waarin Hellas en Holland niet gescheiden zijn.

Gerhardts trouw aan de traditie blijkt ook uit de vorm waarin haar gedichten gegoten zijn. Zij hanteert klassieke versvormen zoals kwatrijn, sonnet en sappische strofe. Vaak is er sprake van rijmschema's en duidelijke ritmische patronen; woordvolgorde en taalgebruik (waaronder een rijk gebruik van tegenwoordige deelwoorden en nominale constructies) zijn regelmatig verre van hedendaags. Verder leest zij wel eens nadrukkelijk de les of waarschuwt voor dreigend onheil, zoals in dit kwatrijn:

*Het late jaar, de eendere waterwegen,
het stampend licht in vlagen mist en regen.
Een aanklacht roept de brulboei van het rak. -
De nood van Holland zelf heeft stem gekregen.*

Zo sloot zij eerder aan bij de *vates*, de klassieke dichter-ziener, dan bij de dichters die vanaf het midden van de twintigste eeuw vooral de toon aangaven, de Vijftigers.

Dergelijke eigenzinnigheden hebben bij sommige critici negatieve reacties opgeroepen. Ook maken ze het moeilijk Gerhardt in een bepaalde literaire stroming te plaatsen. Maar haar dichtbundels bereikten uiteindelijk een groot lezerspubliek, zeker nadat haar in 1979 belangrijke literaire prijzen waren toegekend: de Prijs voor Meesterschap en de P.C. Hooft-prijs. Van het verzameld werk is inmiddels de elfde druk in omloop. Na haar overlijden werd Gerhardt in kranten en tijdschriften geëerd als een van onze grote dichters. Dit komt ongetwijfeld niet alleen door haar dichtelijk vakmanschap, maar ook doordat zij haar lezers steeds weer weet te raken. Zo bestaat er veel waardering voor haar natuurpoëzie en voor kernachtige, met evocatieve kracht geladen gedichten als 'De Japanse visser' (uit *De slechtvalk*):

*Over de smalle brug
als nog de sterren staan
ga ik bij u vandaan,
de netten op de rug.*

*Mijn manden dragende aan
de bamboe keer ik terug,
als er al sterren staan.
Om weer tot u te gaan
over de smalle brug,*

Tot Gerhardts beste werk behoort de sterk autobiografisch getinte afdeling 'In memoriam matris' uit *Het levend monogram*. Hierin staat haar 'familiegeschiedenis' centraal, met name de gespannen relatie met haar moeder die aan depressies leed. Het gedicht 'De ratten' beschrijft hoe de moeder bezig is ratten uit huis te verjagen. Zij slaagt erin 'het vaal gespuis' te verdrijven, maar probeert vergeefs het ongedierte in zichzelf te bestrijden. De laatste regel is een onbarmhartige constatering: 'de ratten zaten in uzelf'. De bundel bevat ook gedichten die het psychische lijden van de moeder als een familievloek voorstellen, zoals 'Het gebed', een portret van haar voorouders:

*Drie maal per dag, naar vaste wetten,
nemen zij de eigen plaatsen in,
en gaan zich rond de tafel zetten;
van haat eendrachtig: het gezin.*

*De vader heeft het mes geslepen,
de kinderen wachten, wit en stil.
De moeder houdt haar bord omgrepen
alsof zij het vergruizelen wil.*

*Een grauw: dan vouwen zij de handen,
de disgenoten in het huis:
van tafelrand tot tafelranden
geschikt tot een onzichtbaar kruis.*

Gebrek aan geborgenheid en het gevoel niet geaccepteerd te zijn, zijn drijvende krachten achter Gerhardts dichterschap geweest. De poëzie was voor haar een toevluchtsoord. Daar kon het gezin waarin zij was geboren een metamorfose ondergaan. In 'De herscheping' (uit *De ravenveer*) wordt die metamorfose bewerkstelligd in een droom die ontsproot aan de mythe van Orpheus. De kracht van de mythe reikt zo ver dat de moeder lichtvoetig gaat wandelen door het trappenhuis:

*Als Orpheus bij de lier zong gingen stenen
bewegen, takken van machtige eiken
wilden met handen naar elkander reiken,
de wilde dieren van het bos verschenen,
die luisterend zich bij hem nedervlijden
en bomen kwamen nader op de tenen.
Een witte wolk is daar zómaar gedaald.
Dit had mijn ouder zusje mij verhaald;
zij zei: 'Hij zingt het, maar het heeft géén woorden.'
En die nacht droomde ik van een groot geruis,
en dat, terwijl ik Orpheus spelen hoorde,
mijn ouders wandelden door het trappenhuis.*

Een kernachtige samenvatting van Gerhardts dichterschap is te vinden aan het slot van haar gedicht 'Archaische grafsteen'. Het is een vertaling van een regel uit een Romeins grafschrift: 'het huis in stand gehouden,/ het huis in stand gehouden'.

‘Met zwerversvoeten op netgeharkte paden’

Clara Eggink

1906-1991

ERICA VAN BOVEN

CLARA EGGINKS SCHRIJVERSLEVEN en haar persoonlijke leven zijn in sterke mate bepaald door haar huwelijk met J.C. Bloem. Zij was negentien toen ze met de twintig jaar oudere dichter trouwde – hij was geëxamineerd bij haar eindexamen – en hoewel het huwelijk maar zeven jaar duurde, bleef zij toch tot aan de dood van Bloem in 1966 met hem verbonden en in zijn nabijheid. Via Bloem kreeg Eggink toegang tot de toonaangevende literaire kringen van de jaren dertig: A. Roland Holst, Menno ter Braak, E. du Perron, J. Greshoff, Jan Engelman, Victor van Vriesland, H. Marsman. Deze contacten bezorgden haar meer kansen dan vrouwelijke schrijvers in die jaren gewoonlijk kregen. Zo verschenen haar eerste gedichten niet alleen in *De Gids*, maar ook in de eerste jaargang van *Forum*, het blad van Menno ter Braak en E. du Perron, die een flink stempel drukten op het literaire leven en weinig ophadden met vrouwen in de letterkunde. Zij tekende toen nog met ‘C.L. Bloem’:

*Wij loopen met zwerversvoeten op netgeharkte paden,
En staren door dichte vensters naar schepen aan de kaden.
Wij gaan met onze vrienden het leven overleggen
En weten toch precies wat de anderen zullen zeggen.*

Dit gedicht is in zijn geheel opgenomen in haar debuutbundel *Schaduw en water* (1934), die uitkwam als ‘cahier’ van *De Vrije Bladen*, een reeks waarin vooraanstaande jonge schrijvers publiceerden. Tegelijk met haar poëziedebuut begon zij kritieken te schrijven, eerst in *Critisch Bulletin*, waar zij van 1934 tot 1941 (toen het blad te maken kreeg met een verschijningsverbod) tientallen romans en verhalenbundels besprak, en vanaf 1937 voor *Den Gulden Winckel*, waar zij als opvolger van J.C. Bloem enkele jaren de rubriek ‘kroniek der Poëzie’ verzorgde. Dat was een positie met een zeker prestige.

Toch bleef Clara Eggink rol in het literaire leven tamelijk bescheiden. Het klimaat in de jaren dertig was niet gunstig voor vrouwelijke auteurs. Ook Eggink, die zelf als criticus uitging van het principe dat sekse geen rol hoorde te spelen in literaire beoordelingen, kreeg te maken met de neerbuigende toon tegenover ‘de schrijvende vrouwtjes van de huidige generatie’ die in de literaire top gebruikelijk was. In de kringen rond Bloem bleef zij in de eerste plaats ‘Claartje’, de jonge vrouw die van Jacques’ vrienden leerde ‘hoe een vrouw



van een groot dichter zich te gedragen heeft', zoals ze later in *Leven met J.C. Bloem* (1977) heeft geschreven. Als criticus stelde zij zich, in overeenstemming met de heersende literaire sekseverhoudingen, tamelijk bescheiden op. Hoewel zij van nature geneigd was tot uitgesproken standpunten en ze later de naam heeft gekregen van een zelfbewuste en zelfs tamelijk geduchte persoonlijkheid, valt in haar vroege kritieken toch op hoezeer zij haar eigen rol en belang relativeerde. Zij dekte zich in als zij een grote naam besprak en tornde niet aan de bestaande literaire reputaties, al ging haar persoonlijke voorkeur eigenlijk uit naar schrijfsters van het tweede plan zoals Top Naeff, Clare Lennart en Henriëtte van Eyk.

De poëzie van Clara Eggink is vaak in één adem genoemd met die van Bloem. Dat doet geen recht aan haar gedichten, die een heel eigen toon hebben. Haar gedichten zijn eenvoudig, bondig en helder; misschien is dat de reden dat critici ze wel 'manlijk sterk' en 'op de man af' hebben genoemd. Wat haar poëzie wel met die van Bloem gemeen heeft, is de traditionele vorm en toon. Al hoorde Eggink bij de jonge dichters van de jaren dertig, zij volgde niet de toenmalige literaire mode van ironie en zakelijkheid. Ook als criticus had zij een voorkeur voor het traditionele boven het moderne en zeker boven modetrends. Als voorbeeld kan dienen het gedicht 'De heks' uit haar tweede bundel *Het schiereiland* (1938), waarvoor zij in 1940 de C.W. van der Hoogt-prijs van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde ontving:

*Ga haar niet achteloos voorbij,
Zij, die de lage werken doet,
Den vloer schrobt en de netten boet,
Het hoofd buigt over huisgerei.*

*Wie zal u zeggen of haar geest
Eenstemmig met haar handen leeft,
Waar in haar oog nog smeulend beeft
De nagloed van een heidensch feest.*

*Wellicht dat om haar slapen sloot
Een lang vergeten koningskroon,
Ofeerder was z'in bosch en vroom
Pans metgezel en jachtgenoot.*

Haar derde en laatste dichtbundel, *Landinwaarts*, verscheen tijdens het tweede oorlogsjaar en staat in het teken van de gebeurtenissen van die tijd. Een van de gedichten hieruit, 'Doodenmarsch', werd na de oorlog opgenomen in het *Geuzenliedboek 1940-1945*:

*Ik waag mij haast niet in die straat,
Waar gloeiend puin in 't donker staat.
De wind loeit om een bouwvaltop,
Een schelle vlam schiet suizend op,
Belichtend, als in spotternij,*

*De resten van wat huisgerei.
Hier vond wie daaglijks nam en gaf
Een ruw en eindloos massagraf.
Het werk van hersens, hand en lust,
Is even grondig uitgeblusht.*

In deze bundel herdenkt ze de in mei 1940 gestorven vrienden Menno ter Braak en E. du Perron, in het gedicht 'De vrouw en de cormorant', opgedragen aan Du Perrons weduwe Elisabeth de Roos. In de zesde strofe vraagt de cormorant:

*Zoekt gij hun vorstelijken geest?
Geen tijd die deze sloopen kan.
Die hen het naaste zijn geweest
Behouden er de sporen van.*

Clara Eggink had een verheven opvatting van de dichtkunst en hechtte sterk aan de 'grote poëzie' en aan wat zij noemde de 'dichterlijke waardigheid', die in haar ogen werd belichaamd door de oudere dichters J.C. Bloem en A. Roland Holst. Bij de jonge dichters die zij in *Den Gulden Winckel* besprak, zag zij zo'n hoge opvatting van poëzie niet meer. Hedendaagse dichters leken hun dichterlijkheid niet meer zo belangrijk te vinden en identificeerden zich liever 'met den gewonen – in den zin van niet-dichtenden – mensch'. Die ontwikkeling kwam deels voort uit de meer relativiserende houding tegenover poëzie die door *Forum* in de mode was gebracht en waarvan Eggink niet erg gediend was. Maar de belangrijkste oorzaak lag toch in bredere maatschappelijke ontwikkelingen van de jaren dertig, de 'hedendaagsche kenteringsverschijnselen', de democratisering die tot een algehele vervlakking en nivellering had geleid, in de literatuur maar ook in de maatschappij als geheel. De huiver voor de effecten van de democratie die bij Eggink valt waar te nemen, werd in die vooroorlogse jaren door veel intellectuelen gedeeld, net als het streven naar een geestelijke elite die de beschaving moest redden. In dat kader past Egginks pleidooi voor de 'ware dichter' en de 'dichterlijke waardigheid'. Zij zag het als de opdracht voor de literatuur, in het bijzonder de poëzie, om in deze tijd van 'hevig voortvluchtige beschaving' de geestelijke waarden hoog te houden tegen de dreigende vervlakking in.

Als criticus is Clara Eggink veel langer actief gebleven dan als dichter. Na de oorlog schreef zij, verbonden aan het *Leidsch Dagblad*, nog honderden kritieken, die nog sterker dan in de jaren dertig een antimodern en antimodieus standpunt uitdroegen. Een invloedrijke positie op het terrein van de kritiek claimde zij niet, en heeft zij ook niet gekregen. Van haar kritieken is nooit een bundeling uitgegeven.

‘Een orde, waarin ruimte voor de chaos is’

M. Vasalis

1909-1998

MAAIKE MEIJER

M. VASALIS IS HET PSEUDONIEM van Margaretha Leenmans, die in 1909 in Den Haag werd geboren in een vrijzinnig socialistisch milieu. Zij studeerde medicijnen en enkele jaren antropologie en werd kinderpsychiater. Ze publiceerde bij leven drie bundels gedichten, in totaal slechts honderd verzen. Vervolgens zweeg ze vrijwel geheel totdat er na haar dood nog vijftig postume gedichten verschenen in 2002. Haar werk werd ongekend populair. Ze kreeg er de Constantijn Huygens-prijs voor (1974) en de P.C. Hooft-prijs (1982).

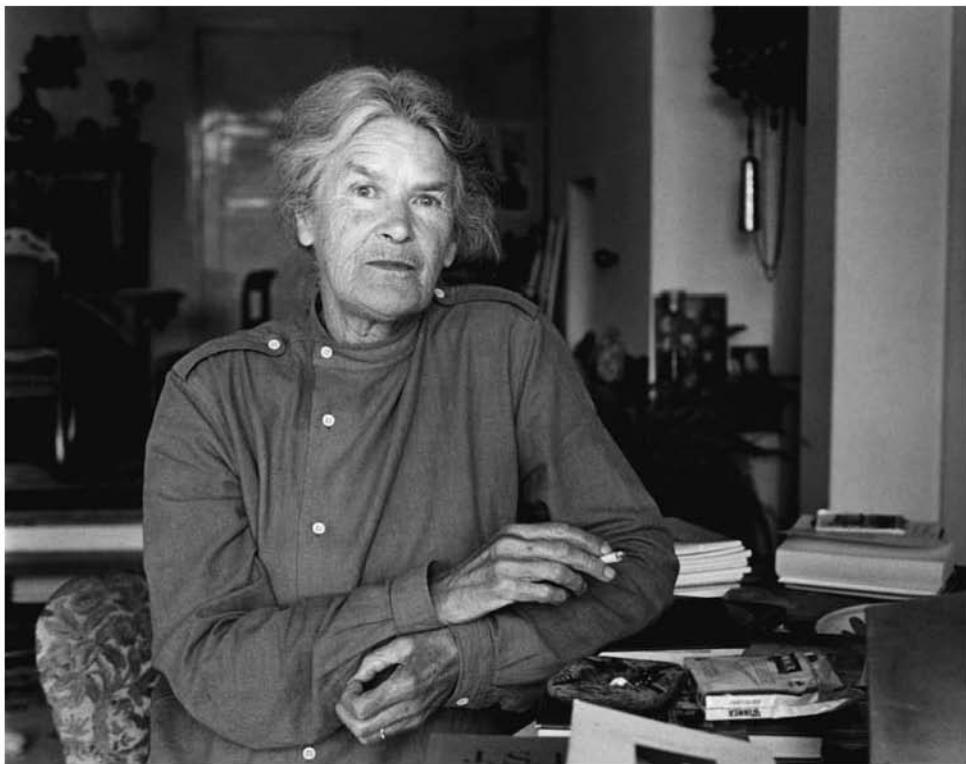
Vasalis' eerste bundel *Parken en woestijnen* uit 1940 bevat voor die tijd moderne, toegankelijke gedichten in een confessionele toon. De thema's die Vasalis hierin aansnijdt, zullen in later werk steeds terugkeren: de liefde, de tragiek van de geesteszieke, het wonderlijke kind. Veel gedichten zijn gesitueerd in de natuur. Natuurbeleving leidt bij Vasalis echter altijd tot een innerlijke ervaring, die het eigenlijke onderwerp van het gedicht is: de natuurbeschrijving is in feite een *Natureingang* tot een eigen innerlijk. Zo gaat het in 'Voorjaar', dat eerst een winderig onstuimig voorjaar beschrijft:

[...]

*Twee lammren naast een stijf grauw schaap
staan wit, bedrukt van jeugd in 't gras....*

*Ik had vergeten hoe het was
en dat de lente niet stil bloeien,
zacht dromen is, maar hevig groeien,
schoon en hartstochtelijk beginnen,
opspringen uit een diepe slaap
wegdansen zonder te bezinnen.*

De natuur is hier de toegang tot een vergeten dimensie van het eigen bestaan: het hartstochtelijk lenteachtige, het jeugdige-ongebuisde van de ziel. Dood, vergankelijkheid en de alles opslokkende tijd houden deze dan nog jonge dichteres al sterk bezig. In veel gedichten staat een ervaring van mentale grensoverschrijding centraal. Dronkenschap is zo'n grensoverschrijding, maar ook de droom en het visioen. Vasalis beschrijft in haar gedichten haast altijd de dynamiek van het plotselinge veranderen van de innerlijke ervaring. Die ervaring



kan gemakkelijk visionaire proporties aannemen, zoals in de gedichten 'Afsluitdijk' en 'Onweer in het moeras'. Haar werk lijkt op het eerste gezicht conventioneel in zijn thematiek, maar ontsnapt in zijn onverschrokken hartstochtelijkheid volledig aan het cliché. Het beschrijven van dronkenschap, in 'Drank, de onberekenbare', of de gedachte aan zelfmoord, in 'De dood', waren zeker in de jaren veertig nog geen betamelijke onderwerpen voor een jonge vrouw. Vanwege haar moderne vorm en transparante, bijna afwezige techniek heeft Vasalis' werk de tand des tijds goed doorstaan, beter dan veel werk van de meeste van haar tijdgenoten.

De critici gaven al in 1940/1941 bij hun bespreking van *Parken en woestijnen* vrijwel unaniem aan dat ze moeite hadden om een passend referentiekader voor de poëzie van Vasalis te vinden. Als zij al een vergelijking maakten, dan was het met de bepaald niet contemporaine mystica Hadewych. Die associatie van Vasalis met Hadewych was geen slag in de lucht. In *De lust tot lezen* (1988) heb ik laten zien hoe delen van Vasalis' werk inderdaad als mystiek kunnen worden gelezen. In 'Afsluitdijk', 'De krekels', 'Tijd', 'Onweer in het moeras' (alle in *Parken en woestijnen*) lijken ruimte, tijd en zwaartekracht te zijn verdwenen, evenals het alledaagse ik-besef en het onderscheid tussen geest en materie. De ervaringen die worden beschreven, zijn gelukzalig of huiveringwekkend. Het lyrisch ik wordt er plotseling door getroffen en terugval naar de gewone werkelijkheid is smartelijk. Vaak gaat het om een leegte-ervaring, die noodgedwongen beschreven wordt met behulp van negaties, omdat het om een onmededeelbare ervaring gaat. De ervaring heeft een kenaspect en het subject verandert er ten diepste door. Tot die mystieke gedichten behoort ook 'Ster' (in *Vergezichten en gezichten*, 1954):

*Ik zag vanavond voor het eerst een ster.
Hij stond alleen, hij trilde niet.
Ik was ineens van hem doordrongen,
Ik zag een ster, hij stond alleen,
Hij was van licht, hij leek zo jong en
Van vóór verdriet.*

Naast enkele klassiek-mystieke gedichten schreef Vasalis veel aan mystiek verwante gedichten, die ofwel cirkelen rond momenten van plotselinge verlichting, ofwel – andere uiterste – wanhoop uitdrukken omdat de ik zich gevangen voelt in een donker *Diesseits* waarin de toegang tot 'het andere' geheel afgesloten is. De hogere realiteit die soms kan worden benaderd of 'geschouwd', is – paradoxaal genoeg – aards. De andere dimensie kan zich bijvoorbeeld openbaren in de sterren, de geliefde, in de bomen of in een bepaald soort licht.

Ook de traditie van de visioenenliteratuur kan Vasalis' werk verhelderen. In *Vergezichten en gezichten* komt een reeks van angstaanjagende gezichten van een andere wereld voor. Ze gaan over de kringloop van dood en wedergeboorte of stellen het probleem van de buitenmenselijke tijd aan de orde. De wereldorde wordt door Vasalis voorgesteld als een tijdelijke ketening van de kolkende chaos. Tal van gedichten getuigen van een fascinatie voor het 'nog niet en niet meer zijn', dat wil zeggen het voorgeboortelijke bestaan en het leven na de dood. Vasalis wil voortdurend over de rand kijken, uit het bekende treden, hoe

angstwekkend dat ook is. Van die tochten naar de onderwereld keert de ik weer gelouterd terug in de gewone wereld, zoals aan het slot van het gedicht 'Herfst' (in *Vergezichten en gezichten*):

[...]
*Zo, aan de rand van het nog niet en niet meer zijn
en van het tomeloze leven,
voel ik voor 't eerst in zijn volledigheid
en aan den lijve het vol-ledig zijn:
een orde, waarin ruimte voor de chaos is,
en voel de vrijheid van een grote liefde,
die plaats voor wanhoop laat en twijfel en gemis.*

Vasalis' werk laat een accentverschuiving zien van persoonlijke naar meer mythologische (vooral in *De vogel Phoenix* van 1947) thema's. *Vergezichten en gezichten*, haar derde bundel, is het meest modernistisch. Met name de visionaire 'onderwereld'-gedichten zijn raadselachtig, omdat het visioen hierin niet wordt genaturaliseerd en in het gedicht zelf ook niet wordt 'uitgelegd' bijvoorbeeld als zijnde een droom. Maar ook de gedichten 'Uittocht' en de cyclus 'Fragmenten' zijn uitgesproken complex en duister, waarmee deze opmerkelijk verschillen van het transparantere oudere werk.

De oorlog heeft naar Vasalis' eigen zeggen grote gevolgen gehad voor haar dichterschap. Haar dankwoord bij de Constantijn Huygens-prijs verduidelijkt dat ze zich na de oorlogsjaren fundamenteel heeft moeten heroriënteren. Zin aan haar leven gaf toen haar werk als kinderpsychiater, terwijl ze haar poëzie steeds meer als ontoereikend ervoer in het licht van de grote wereldrampen. Poëzie schrijven gaf haar het gevoel 'een lucifertje bij een brand af te strijken'. Dat is voor Vasalis reden geweest om na de verschijning van *Vergezichten en gezichten* in 1954 (zo goed als) te stoppen met publiceren.

Vasalis' postuum gepubliceerde gedichten handelen veel over de ouderdom, de naderende dood, maar ook over een tijdloos en ontembaar levensgenieten, zoals in dit titelloze gedicht uit *De oude kustlijn* (2002):

*De wielewaal werpt keer op keer
gepolitoerde lasso's uit.
Zo glad, zo helder en zo luid
hij fluit zoals een jongen fluit
en ik kijk op, daar gaat hij weer!
Het lijkt wel of ik nog zo pas
een vangbaar meisje was.*

In het nog veel kortere gedicht 'Ouderdom' vergelijkt zij het sterven zeer verrassend met het uitvliegen van een jonge vogel:

*Ik oefen als een jonge vogel op de rand
van 't nest, dat ik verlaten moet
in kleine haperende vluchten
en sper mijn snavel*

Vasalis' werk heeft overeenkomsten met het werk van de Zuid-Afrikaanse *confessional poet* Elisabeth Eybers en met dat van Achterberg, wiens gedichten soms lucide droomprotocollen lijken, evenals de hare. Ook Emily Dickinson en Edna St Vincent Millay (een persoonlijke vriendin van Vasalis) zijn poëtisch met haar verwant. Met Dickinson heeft Vasalis het bruuske, de intensiteit van expressie en emotie gemeen. Op haar beurt beïnvloedde Vasalis tal van Nederlandse dichters diepgaand, mede door haar populariteit en de frequente aanwezigheid van haar gedichten in bloemlezingen en schoolboeken. Dichters als Hanny Michaelis, Rutger Kopland, Judith Herzberg, Chr. J. van Geel en in hun spoor Neeltje Maria Min, Eva Gerlach en Anna Enquist komen het dichtst in haar buurt.



Oorlog, erotiek en ascese

Etty Hillesum

1914-1943

JACQUELINE BEL

OP 9 MAART 1941 BEGINT de 27-jarige joodse jurist Etty Hillesum een dagboek. Haar leven wordt beheerst door twee polen – erotiek en intellect – schrijft ze op de eerste bladzijde:

Erotisch ben ik geraffineerd en ik zou haast zeggen doorgewinterd genoeg om tot de goede minnaressen te behoren en de liefde lijkt dan ook volmaakt, maar toch blijft het Spielerei om het essentiële heen, er blijft diep in me iets gevangen. [...] Intellectueel ben ik zo geoefend dat ik alles kan peilen, alles kan aanroeren met heldere formules, [...] maar toch, daar heel diep zit een samengebalde kluwen, er houdt me iets vast in de greep en ik ben af en toe toch maar een angstige stakkerd, ondanks het heldere denken.

Hillesum moet, zo noteert ze in haar dagboek, schrijven om een evenwicht te vinden tussen lichaam en geest en orde te brengen in de chaos. Niet alleen haar therapeut, de Duitse handleeskundige en Jung-specialist Julius Spier met wie ze al snel een verhouding krijgt, helpt haar daarbij, ook de literatuur. Ze leest veel, zit vol ‘scheppingsdrang’ en zou een novelle willen schrijven, ‘Het meisje dat niet knielen wou’ bijvoorbeeld, een beeld dat ook op haar van toepassing is. Leo Tolstoj, Fjodor Dostojewski en vooral Rainer Maria Rilke, die voortdurend opduikt in haar dagboek met zijn *Stundenbuch* en *Über Gott*, maar ook de Bijbel, zijn haar inspiratiebronnen.

Hillesum zette haar dagboek voort tot 13 oktober 1942. Vanaf juli in dat jaar verbleef ze op eigen verzoek verschillende keren als vrijwilliger van de Joodse Raad in het doorgangskamp Westerbork, waar ze werkte bij de afdeling ‘Sociale verzorging doortrekkenden’. Op 5 juli 1943 kwam er een einde aan deze beschermde status en moest ze, net als duizenden andere joodse burgers als gevangene in Westerbork blijven. Van daaruit vertrokken in die periode elke week overvolle transporten naar de concentratie- en vernietigingskampen. Hillesum werd in september 1943 samen met haar familie op transport gezet naar Auschwitz, waar ze al snel zou omkomen.

Hillesum hield ook in Westerbork een dagboek bij, maar dat is verloren gegaan. De brieven die ze vanuit het kamp schreef zijn bewaard gebleven. Twee lange brieven werden nog tijdens de oorlog clandestien en onder het pseudoniem van de volgens de inleiding ‘overleden kunstenaar’ Jean Baptiste van der Pluym gepubliceerd. De andere brieven en

haar dagboek (*Het verstoorde leven*) zouden pas jaren na de oorlog uitgegeven worden en vervolgens vele malen herdrukt en in verschillende talen vertaald worden. In 1986 verscheen een wetenschappelijke editie, *De nagelaten geschriften van Etty Hillesum* en in 2006 werd het Etty Hillesum Onderzoekscentrum (EHOC) opgericht in Gent.

De oorlog speelt aanvankelijk slechts op de achtergrond een rol in het dagboek, maar dringt zich steeds meer op. Op 24 oktober 1941 schrijft Hillesum:

Vanavond nieuwe verordening op de Joden. Ik heb mezelf toegestaan daar een half uur gedeprimeerd en onrustig over te zijn.

En in maart 1942:

We mogen niet meer op de Wandelweg wandelen en ieder ongelukkig groepje van 2 en 3 bomen is tot bos verklaard en daar is dan een bordje opgeprikt: voor Joden verboden. Er komen steeds meer van die bordjes, overal.

Intussen doet de zinnelijke Hillesum in haar dagboek verslag van een proces van verinnerlijking – ze vergelijkt zichzelf regelmatig met een kloosterling die zich afsluit van de werkelijkheid, zich terugtrekt in het innerlijk en mystieke neigingen vertoont. Haar dagboek gebruikt ze als een instrument tot zelfkennis, een innerlijke, spirituele zoektocht. Maar daarnaast wil ze ook de kroniekschrijver zijn van haar tijd. Een lange brief over Westerbork uit december 1942, toen ze daar nog als vrijwilliger was, geeft een indringend beeld van het kamp – een gebied van ruim een halve vierkante kilometer bevolkt door ongeveer 10.000 mensen – in de winter: de barakken, de modder, het prikkeldraad, het leed en de wekelijkse transporten naar Duitsland en Oost-Europa. Ze blikt ook terug op haar eerste bezoek, in de zomer van 1941, aan Westerbork (op dat moment nog een kamp voor joodse vluchtelingen):

Tot op dat ogenblik wist ik van Drenthe alleen, dat er veel hunnebedden waren, meer niet. En nu vond ik daar plotseling een houten barakkendorp, ingevat tussen hei en hemel, met een verschrikkelijk geel lupinenveld in het midden en prikkeldraad er rondomheen. En mensenlevens vond je daar voor het oprapen. [...] Ik ging daar die eerste dagen rond als door de bladzijden van een geschiedenisboek. Ik trof er mensen aan, die al in Buchenwalde en Dachau gezeten hadden in een tijd, toen dit voor ons nog verre en dreigende klanken waren; [...] Kortom, men had het gevoel een stukje van het Joodse Schicksal der laatste 10 jaren in een tastbare vorm voor zich te zien. En dat, terwijl men dacht, dat er in Drenthe alleen maar hunnebedden waren. Het was bijna adembenemend.

In 1942 – de deportaties zijn dan in volle gang – constateert Hillesum regelmatig in haar brieven dat het nauwelijks mogelijk is te schrijven in het kamp. Niet omdat de tijd ontbreekt, maar doordat er veel te veel indrukken zijn:

Nee, men kan van hier uit niet schrijven, men zal een heel stuk van z'n leven nodig hebben om dit alles te verwerken.

Desondanks schetst ze een beeld van Westerbork, met weeshuis, ziekenhuis, synagoge, lijkenhuis, grote en kleine barakken:

Ik slaap in zo een klein woonbarakje met 5 collegas. Bedden twee aan twee boven elkaar. Die bedden staan erg los op hun poten en als mijn dikke Weense bovenbuurvrouw zich 's nachts omdraait, staat het bed te schudden als een schip in de storm.

De grote barakken beschrijft ze als volgt:

[...] volgepakte mensenloodsen van tochtig latwerk, waar, onder een laaghangende hemel van het drogend wasgoed van honderden mensen, de ijzeren britsen driehoog opgestapeld zijn.

Ook kopstukken uit het culturele en politieke leven komen in Westerbork terecht:

Alle coulissen zijn plotseling in één machtig gebaar rond hun weggebroken en ze staan nog wat huiverend en onwennig op dat tochtige en open podium, dat Westerbork heet. [...] hun silhouetten schuiven levensgroot en onbeschat langs de grote vlakte van de hemel. [...] Hun goed gesmede harnas van positie, aanzien en bezit is uiteengevallen en ze staan nu in het laatste hemd van hun menselijkheid. [...] Men merkt nu, dat het in het leven niet voldoende is alleen maar een bekwaam politicus of een begaafd kunstenaar te zijn, in de grootste nood vraagt het leven heel andere dingen.

Bij de wekelijkse deportaties vanaf de 'Boulevard des Misères' waar de treinen vertrekken – het gruwelijke dieptepunt van de week – noteert ze hoe een bewaker bloemen plukt tegen het decor van de bijna vertrekkende trein 'die haast met wiskundige regelmaat zijn lading komt halen' – een groot contrast:

Een marechaussee plukt met een zeer verrukt gezicht paarse lupinen, z'n geweer bungelt op de rug. Als ik naar links kijk zie ik witte rookwolken opstijgen en hoor het puffen van een locomotief. De mensen zijn al ingeladen in de goederenwagens, de deuren gaan dicht.

Net als haar dagboek bevatten de brieven ethische overpeinzingen. Ze constateert dat veel mensen in het kamp zeggen niet te willen voelen of denken, maar willen vergeten. Dat ziet ze als een groot moreel gevaar. Ze wil het 'denkende hart' zijn van de barak, een 'pleister op vele wonden'. Het lijden moet een zin hebben of krijgen:

Wanneer wij uit de kampementen, waar ter wereld dan ook, alleen onze lichamen zullen redden en niets meer dan dat, dan zal dat te weinig zijn. Het gaat er toch

immers niet om, dāt men ten koste van alles dit leven behoudt, maar hóe men het behoudt. Ik denk soms, dat iedere nieuwe situatie, ten goede of ten kwade, het in zich draagt de mens met nieuwe inzichten te kunnen verrijken.

Hillesum wilde tijdens de oorlog niet onderduiken omdat ze, zo schreef ze in haar brieven, het lot niet wilde ontlopen dat alle joden moesten ondergaan. P.H. Schrijvers plaatste haar werk in de traditie van crisisliteratuur die geïnspireerd is op wijsgerige stoïcijnse ideeën, in het bijzonder op Seneca's *Brieven aan Lucilius*. Toen Nero Rome terroriseerde rond het begin van de jaartelling trok Seneca zich geleidelijk terug uit het openbare leven en werd hij na een periode van gevangenschap gedwongen tot zelfmoord. In zijn late geschriften bezint Seneca zich op de crisistoestand, gaat hij in op de aard van het teruggetrokken leven, de houding ten opzichte van het lijden, de dood en het noodlot, thema's die terugkeren bij Hillesum. Zowel Seneca als Hillesum is gericht op het innerlijk en streven naar een ascetische levenshouding. Stoïcijns is ook de aanvaarding van het lot en het anticiperen op het lijden, waardoor het daadwerkelijke lijden verlicht wordt.

Schrijven zag Hillesum als een opdracht: ze wilde de kroniekschrijver worden van haar tijd, niet van de gruwelen. Uiteindelijk zijn het haar dagboek uit 1941-1942 en haar brieven uit kamp Westerbork die door latere lezers niet alleen als indringende *documents humains* worden beschouwd, maar ook tot de literatuur worden gerekend.

‘Maatloos ontembaar’

Elisabeth Eybers

1915-2007

ENA JANSEN

OP 11 JULI 1957 STUURDE DE EIGENZINNIGE en gerespecteerde Amsterdamse uitgever G.A. van Oorschot een telegram aan Elisabeth Eybers in Johannesburg: ‘Uw bundel zojuist verschenen’. Op zijn verzoek had zij in november 1956 een selectie uit haar vorige bundels gemaakt. *Versamelde gedigte* zou een van de bestsellers uit zijn poëziefonds worden en bovendien de levensloop van de Zuid-Afrikaanse dichteres radicaal veranderen. Eybers was toen 42 jaar oud en had reeds zes bundels met groot succes in het Afrikaans gepubliceerd. Zij was trouwens de eerste dichteres die ooit een bundel in de jonge Afrikaanse taal had gepubliceerd, *Belydenis in die skemering* in 1936. Zij was ook de eerste dichteres die de prestigieuze Hertzog-prijs won. Minder dan vier jaar na de publicatie van Van Oorschots bloemlezing en haar volgende bundel *Neerslag* verhuisde Eybers in mei 1961 naar Amsterdam na haar echtscheiding.

Bijna dertig jaar later, in 1990, zei Eybers in een interview met Tomas Lieske en Willem Jan Otten: ‘Weggaan uit Zuid-Afrika was iets krankzinnigs, achteraf. (*korte stilte*) Als ik de gedichten niet had geschreven, ik weet niet of ik dan naar Nederland gegaan zou zijn.’ In Amsterdam zou ze de tweede helft van haar leven doorbrengen, nog eens veertien bundels publiceren en zowel de Constantijn Huygens-prijs (1978) als de P.C. Hooft-prijs (1991) ontvangen. De gedichten die zij in Amsterdam schreef, hebben haar nooit van haar Zuid-Afrikaanse lezers vervreemd. Integendeel. Haar bundels verschenen altijd tegelijk in Kaapstad en Amsterdam. Ook in Zuid-Afrika werd zij gelezen en geprezen. In het jargon van vandaag kan zij met gemak een ‘transnationaal’ schrijver genoemd worden.

Bij het verschijnen van *Versamelde gedigte* in 1957 viel onmiddellijk op met welk een vanzelfsprekendheid het werk van Eybers door recensenten tot de Nederlandse poëzie gerekend werd. De bundel werd buitengewoon gunstig ontvangen door alle critici die op dat moment regelmatig Nederlandse poëzie recenseerden voor invloedrijke kranten en tijdschriften. Ze hadden geen bijzondere problemen met het Afrikaans, en iedereen deed zijn best om de taalverwantschap met het Nederlands in een zo positief mogelijk daglicht te stellen. De toegankelijkheid van Eybers’ thema’s werd ook voortdurend benadrukt. Een extra aansporing voor Nederlandse lezers waren de lovende woorden dat zij een van de grootste – ‘voor Nederlanders hoofdzakelijk nog onontdekte’ – dichters in het Nederlandse taalgebied was. C. Bittremieux (*NRC*, 7 september 1957) vergeleek haar met



M. Vasalis die volgens hem ook het 'zintuig heeft voor de tover en de dreiging van het dagelijks bestaan'. Hij waardeerde het feit dat zij 'bij voorkeur over een aantal tegelijk gewone en grote gegevens; geboorte en dood, eros, moederschap, het goddelijke, hoop, angst, herinnering' schreef. Dankzij 'een toenemend vormvermogen' slaagde zij er volgens hem in om de ontroering steeds dieper in de ervaring te laten wortelen.

Pierre H. Dubois was een van de weinige critici die zich afvroegen wat dat 'iets' was dat Eybers' werk zo aanvaardbaar maakte in Nederland. Zeer belangrijk vond hij de publicatiegeschiedenis van haar bundels: de introductie van haar werk door Van Oorschot en het feit dat Em. Querido's Uitgeverij in Amsterdam al haar bundels vanaf *Balans* steeds in zijn 'luxe'-uitgaven direct op de Nederlandse markt bracht. Het feit dat de bundels Afrikaanse titels kregen, was verder geen belemmering, omdat het óók Nederlandse woorden waren (met slechts kleine spellingverschillen, zoals in *Dryfsand*, *Teëspraak*, *Nuweling*, *Respyt*). Maar de voornaamste reden was toch wel de 'herkenbaarheid' van haar poëzie, zoals Dubois bij de uitreiking van de P.C. Hooft-prijs aan Eybers in 1991 zei: 'Deze herkenbaarheid, van vorm, toon en algemeen menselijke inhoud, heeft haar reputatie in eerste instantie bij het Nederlandse poëzieminnend publiek gevestigd; paradoxaal genoeg eerder omdat het vertrouwd dan omdat het nieuw klonk. (...) Haar sterke vormvermogen sloot zo goed aan bij de Nederlandse poëtische traditie dat de lezer haast uit het oog verloor dat hij een ander, een vreemd idioom las, waaraan ongewone en niet steeds gemakkelijk te begrijpen woorden hem van tijd tot tijd herinnerden.' De jury van de P.C. Hooft-prijs wees in haar rapport bovendien op Eybers' aansluiting bij de Nederlandse literaire traditie. Jurylid Remco Ekkers vatte het – zeer vereenvoudigd – zo samen: 'Zij is eigenlijk heel Nederlands. Haar werk wortelt in onze poëzie. Dichters hier wijzen op haar invloed, zij heeft gewezen op de invloeden van Nederlandse dichters op haar werk. Onze conclusie luidde: ze hoort bij ons.'

Terwijl veel Nederlandse critici de nadruk legden op het *gemak* waarmee Nederlandse lezers kunnen doordringen tot haar werk, beklemtoonde Kees Fens in 1991 de *moete* die lezers moeten doen willen zij achter de betekenis van haar gedichten komen: 'Dertig jaar is in dit land een dichter bezig haar vreemdelingschap te bevestigen en te ontkennen [...] in poëzie in een taal die de onze niet is. Dat proces van vreemdheid die eigenheid is geworden zonder zichzelf te verloochenen, is uniek. En het zal niet veel eerder voorgekomen zijn dat wij ons land en onszelf zo voortdurend beschreven hebben gekregen en herkend in wat voor ons een spiegelschrift is.'

Opmerkelijk genoeg werd Eybers in Nederland steeds bekender en geliefder, zelfs nadat Nederland het Cultureel Akkoord met Zuid-Afrika verbrak. Dat akkoord, in 1951 gesloten, was in 1977 bevroren door het kabinet-Den Uyl als reactie op onder meer de Soweto-opstand (1976), de dood van Steve Biko (12 september 1977) en het verbod op organisaties die actief tegen apartheid streden, en werd in 1981, onder druk van talrijke Nederlandse actiegroepen, eenzijdig en officieel opgezegd. Ondanks de steeds negatieve openbare mening jegens blanke Afrikaanstalige Zuid-Afrikanen tijdens vooral de jaren zeventig en tachtig van de vorige eeuw, bleef Eybers in het Afrikaans schrijven, de taal die door schrijvers als Adriaan van Dis en later ook Tom Lanoye en Gerrit Komrij wordt genoemd. De gelijktijdige aanwezigheid van zowel Afrika als Europa, daar en hier, was een kenmerk van haar werk geworden. Haar 'geweldig vaderland' tegenover een aangeharkt

'tabelleland' staat vooral voor ruimte tegenover beperking, het ontombare tegenover het gereguleerde, het verleden tegenover het heden. In 'Opgawe' uit *Noodluik* (1989) worden deze contrasten zo verwoord:

*Ruimte, misterie, wanorde, tragiek
van 'n maatloos ontombare kontinent
was in my gevesel, hoe kon ek krimp
tot voorgeskrewe omgewingsmimiek.*

Na de vrijlating van Nelson Mandela en de eerste democratische verkiezingen in 1994 was Zuid-Afrika helemaal *in*. Komrij prees in zijn bloemlezing *De Afrikaanse poëzie in 1000 en enige gedichten* (1998) 'dat ijle, dat eenlettergrepige, dat schrijnende van het Afrikaans', zoals hij zijn moeder ooit het liedje 'Sarie Marais' hoorde zingen en dat hij had herkend bij Eybers. 'Dat kale en toch zo soepele, die kruising tussen angst en sarcasme, het lijkt een taal geschapen voor de poëzie.'

Een halve eeuw lang was Elisabeth Eybers de Afrikaanse dichtster bij uitstek in de Lage Landen. Jarenlang zou zij, en later ook Breyten Breytenbach, de enige Afrikaanse dichtster in het Nederlandse domein zijn, een domein waar andere Afrikaanse dichters zoals Wilma Stockenström, Antjie Krog, Henning Pieterse, Charl-Pierre Naudé en Gert Vlok Nel pas na 1990 welkom waren. Ondertussen treden Zuid-Afrikaanse dichters nu regelmatig op bij Poetry International, Winternachten en andere evenementen. Zelfs al trad Eybers nooit in het openbaar op, zij heeft een plaats voor hen vrijgehouden.

Een opmerkelijk kenmerk van haar laatste vier bundels is dat zij tweetalig zijn: alle Afrikaanse gedichten hebben Engelse versies ('versions'). Als jong meisje had zij al in het Engels, de taal van haar moeder, gedicht, maar dat zij dat ook aan het eind van haar leven ging doen, heeft alles te maken met het taalspel waarmee de oude dichteres de tijd verdreef (vergelijk de titel *Tydverdryff/Pastime* uit 1996). Op 1 december 2007 is Elisabeth Eybers in haar huis aan de Stadionkade in Amsterdam overleden. Zij heeft precies de helft van haar lange leven in Zuid-Afrika gewoond en de andere helft in Amsterdam: een leven in een uitzonderlijke balans. Haar laatste bundel was *Valreep / Stirrup-cup*, gepubliceerd in februari 2005 toen zij 90 jaar oud werd. Haar laatste gedicht schreef ze een jaar later; het werd afgedrukt in haar overlijdensbericht:

*Godsdienstigheid beweer
die siel bly voortbestaan
terwyl ek self begeer
om grondig te vergaan.*

Schrijven tussen geloof en twijfel

Maria Rosseels

1916-2005

AAGJE SWINNEN

MARIA ROSSEELS SPEELDE in het naoorlogse katholieke Vlaanderen als journaliste en schrijfster een sleutelrol in het publieke debat. Vanaf haar toetreding in 1947 tot de redactie van *De Standaard* – toen een klein blad met een Vlaamsgezinde signatuur, momenteel Vlaanderens leidinggevende krant – sprak zij zich uit over maatschappelijke en culturele ontwikkelingen. Haar kijk op de betekenis van het katholieke geloof voor de moderne mens en de plaats van de vrouw in gezin en gemeenschap wist telkens weer de gemoederen van de lezers te beroeren.

Rosseels nam heel diverse rubrieken van *De Standaard* voor haar rekening. Ze schreef filmrecensies, waarvan een selectie werd verzameld in *Liefde is een zeldzaam kruid* (1966). Daarnaast werd ze ingezet voor de vrouwenrubriek, waarin ze haar kijk op de gelijkwaardigheid van mannen en vrouwen uit de doeken deed en hun complementariteit in het huwelijk preees. In de reeks ‘Voorlichting gevraagd’, die verscheen in de jaren 1958-1959, durfde ze gewaagde standpunten in te nemen over gezinsplanning en de benepen huwelijksmoraal van de kerk. Haar bijdragen zijn stuk voor stuk snedig en vurig geschreven. In het voorwoord tot *Het woord te voeren past den man* (1957), een bundeling van haar artikelen over vrouwenonderdrukking door de eeuwen heen, argumenteert ze bijvoorbeeld:

Wij danken de man de uitvinding van het wiel, het vernuftige syllogisme, de zekerheid dat de rechte lijn de kortste afstand is tussen twee punten – hoewel hij die persoonlijk vaak in zigzag aflegt; wij danken hem het alfabet, het perspectief – in de schilderkunst althans – de atonale muziek, het elektrisch fornuis en het nooit genoeg geprezen dieet tot het verkrijgen of behouden van de slanke lijn. Kortom, wij leven op deze aarde als in een paradijs, niettegenstaande de knoei waarin Eva ons destijds heeft gebracht. Vanzelfsprekend vergeten we daarbij de oorlogen niet en de daaruitvloeiende verdragen die de vrede waarborgen tot aan de volgende oorlog. Tenslotte zouden we de man onrecht aandoen indien we niet de twee jongste zijner gaven erkenden: de atoombom en de vrouwenemancipatie. En nu weet ik niet welk van beide onze planeet het eerst uit mekaar zal doen spatten. Tenzij...



In de jeugdsectie van *De Standaard* boekte Rosseels succes met een wekelijkse aflevering uit het gefingeerde dagboek van Spieghelken. Daarvoor had ze onder het pseudoniem Emma Vervliet – de naam van haar moeder – al de jeugdroman *Sterren in de poolnacht* (1947) gepubliceerd. Het lag in de bedoeling van de redactie om door middel van het opgroeiende, levenslustige meisje Spieghelken de jonge vrouwelijke lezers een voorbeeld voor te houden. De verschillende afleveringen resulteerden in twee boekdelen, *Spieghelken* (1952) en *Nieuw dagboek van Spieghelken* (1963). Een van de nevenpersonages uit die reeks heeft haar naam geleend aan de afzonderlijke band *O Marolleke* (1955).

Spieghelken was de eerste van een reeks opmerkelijke vrouwenfiguren die het werk van Rosseels gingen sieren en bij het grote publiek geliefd maakten. In de vrouwenrubriek van de krant volgden al gauw afleveringen over het leven van Elisabeth, die uitgroeiden tot een driedelige roman (*Elisabeth*, 1953-1954). Die is vrij traditionalistisch van opzet en herinnert aan de streekroman. Centraal staan de beproevingen van het hoofdpersonage, dat verbeterd zoekt naar een compromis tussen haar persoonlijke aspiraties en de religieuze dogma's waarmee ze is opgegroeid. Deze thematiek keert terug in *Dood van een non* (1961), een raamver telling waarin de vicaris-generaal Nicolas Arnauld door middel van de nagelaten geschriften van zijn zus Sabine een geloofscrisis overwint. Die geschriften getuigen namelijk van Sabines moeizame gevecht om een plaats te vinden in de wereld en in het geloof. Ze wordt uitgespeeld tegen haar vrome zus Gertrude die in het klooster van de Zusters van Boetvaardigheid sterft door zelfkastijding:

Gertrude was de levend geworden illustratie van het volmaaktheidsideaal waarover zo dikwijls sprake is in de tweede nocturne van de metten. Ook Gertrude gaf, van haar prille jeugd af, bewijzen van haar toekomstige heiligheid. Als baby zal ze, op vrijdag, wel niet de borst hebben geweigerd, hetgeen, te oordelen naar de schriften van even vrome als verbeeldingsrijke hagiografen, Stanislaus Kostka en Sint Niklaas hebben gedaan; maar ze deed wél, van zolang ik mij herinner op alle mogelijke manieren boete. Voor de zonden van anderen, want in het hart van Gertrude was geen spoortje kwaad te vinden.

Het authentieke geloof in een genadige God waar Gertrude voor staat en dat in de ogen van Rosseels op een al te vernietigende manier wordt aangemoedigd in het klooster, wordt verbonden met het godsbeeld van de geëxcommuniceerde bisschop Lin Yat-sen, die Sabine in Tokio leert kennen en die haar naar de verlossing leidt. Voor Sabines kennismaking met de Japanse levenskunst vond Rosseels inspiratie in haar reis naar het Verre Oosten, waarvan ze verslag heeft uitgebracht in *Oosters cocktail* (1959), geïllustreerd door Willy Vandersteen.

Met *Dood van een non* kon Rosseels onverwacht kardinaal Van Roey van repliek dienen. Die had haar artikelenreeks 'Moderne nonnen gevraagd' (1960), waarin ze het archaïsche karakter van vrouwencongregaties op de korrel nam, na acht afleveringen doen stopzetten. In een brief, integraal opgenomen in *De Standaard*, beschuldigde hij haar van lichtzinnigheid en onbevoegdheid in de materie. Het succes van *Dood van een non* toonde dat het grote publiek zich achter de schrijver schaarde aan de vooravond van het Tweede Vaticaanse Concilie. Meer dan een decennium later had de roman nauwelijks aan popu-

lariteit ingeboet, getuige de verfilming ervan door Paul Collet en Pierre Drouot in 1975.

Rosseels heeft twee lijvige historische romans op haar naam staan, al verdient die genrespecificatie enige relativisering. De auteur voert immers markante figuren uit het verleden op om duiding te geven aan eigentijdse geloofsvraagstukken. Ze illustreert hoe de geschiedenis wordt gekenmerkt door continuïteit en nodigt haar lezers uit tot zelfreflectie. Vandaar dat de desbetreffende boeken misschien beter getypeerd kunnen worden als ideeënromans in een historische setting. Het uitgangspunt van *Ik was een kristen* (1957) vormt de moord op keizer Julianus de Afvallige in de vierde eeuw na Christus. Rosseels schrijft die moord toe aan het fictieve personage Alexander Marcus Aurelius, een van de vertrouwelingen van de keizer, die zich gedwongen ziet om drastisch in te grijpen wanneer de vrijheid van de christenen aan banden wordt gelegd. Alexanders levensverhaal getuigt van zijn voortdurende twijfel over zijn lotsbestemming en zijn hunkering naar een kerk die niet de macht maar de liefde laat primeren. *Wacht niet op de morgen* (1969) speelt zich af in de twaalfde eeuw, ten tijde van de Tweede Kruistocht naar het Heilige Land om de kruisvaardersstaten in Outremer opnieuw te vrijwaren van moslims. Rosseels legt haar pleidooi voor verdraagzaamheid in de mond van het hoofdpersonage Gilles de Malle, die worstelt met de vraag hoe hij zijn geloof het best in praktijk kan brengen en tot de volgende conclusie komt:

Er zijn vele wegen die leiden naar hetzelfde doel: het geloof van de islam, de hoop van Israël, de liefde van Jezus. Alles wat ik in het leven heb geleerd, verlangd, verwacht, vereerd en bemind, herken ik in het geloof der melaatsen van Aïn Sha'ir. Wat ik hier doe, is weinig: doch dat weinige doe ik met grote liefde. De mens komt en gaat: een flits in de eeuwigheid. Mijn ziel is als de huismus, waarvan Bede Venerabilis spreekt: vanuit het donker vliegt zij de verlichte feestzaal binnen – een ogenblik slechts: dan stort zij zich opnieuw in de koude en de duisternis van de nacht.

Dit fragment toont aan dat de cerebrale toon van Rosseels' schriftuur gedateerd aandoet voor de hedendaagse lezer. Bovendien zijn de geloofsvragen die steeds de boventoon voeren minder dwingend in onze gesecculariseerde maatschappij.

Met haar laatste roman, *Het oordeel of Vrijdag zingt de nachtegaal* (1975), heeft Rosseels in literair oogpunt een nieuwe weg willen inslaan. De roman schildert geen kroniek van een verleden tijdperk, maar biedt een psychologisch portret van de eigentijdse schrijver Andreas Nyland. Tijdens een beklemmende treinrit, die onvermijdelijk herinnert aan het magisch-realistische werk van tijdgenoten van Rosseels zoals Johan Daisne, komt het hoofdpersonage oog in oog te staan met zichzelf. Door de keuze voor een flashbackstructuur wordt al gauw duidelijk dat het boek zich afspeelt tijdens de overgang van leven naar dood. Nyland maakt de balans van zijn bestaan op en moet daarbij pijnlijke waarheden onder ogen zien. In tegenstelling tot Rosseels' eerdere werk werd *Het oordeel* niet onverdeeld positief onthaald. Er is heel wat gespeculeerd over de vraag of die negatieve kritiek ertoe heeft geleid dat zij verder geen literair proza meer heeft uitgebracht. Het ontbrak Rosseels zeker niet aan erkenning in de latere fase van haar leven. In de jaren tachtig ontving ze een eredoctoraat van de K.U. Leuven (1981), werd ze als eerste vrouw gehonoreerd met de driejaarlijkse Oeuvreprijs van de Vlaamse Gemeenschap (1984), en werd ze in de adelstand verheven (1985).

De randfiguur als held

Hella S. Haasse

1918

JAAP GOEDEGEBUURE

JOHAN HUIZINGA SPRAK OOIT van 'de historische sensatie': het moment waarop het verleden zich in een enkel detail kenbaar maakt. Een mooi voorbeeld van zo'n historische sensatie is te vinden in het essay waarin Hella Haasse vertelt over het archiefwerk dat ze verrichtte ter voorbereiding van haar romans *Mevrouw Bentinck of Onverenigbaarheid van karakter* (1978) en *De groten der aarde of Bentinck tegen Bentinck* (1981):

Ik was verloren, toen ik een uiterst curieuze verzameling geschreven portretten en zelfportretten vond van die incrowd van gereformeerde Noordwest-Duitse aristocraten; voorts een pakje onbeholpen maar roerende minnebrieven van de jonge Willem Bentinck aan zijn kennelijke onwillige bruid Charlotte Sophie; en tenslotte, op halfvergaan papier, een getekende rebus van allegorische voorstellingen betreffende een turbulente liefdesverhouding. Bij het openvouwen van sommige brieven vielen er de korrels van het zand waarmee de schrijver de inkt gedroogd had, in mijn handpalm.

Het citaat laat zien dat het tussen Haasse en de historische figuren van haar voorkeur bijna altijd liefde op het eerste gezicht is. De politieke vernieuwer Joan Derk van de Capellen (1741-1784), hoofdpersoon van *Schaduwbeeld of Het geheim van Appeltern* (1989), was bij de papieren kennismaking niet meer dan een schim, maar zodra ze zich tegenover zijn woning in het gras had genesteld, rees hij lijfelijk voor haar op. Charles d'Orléans (1394-1465), de held van *Het woud der verwachting* (1949) (vertaald als *In a Dark Wood Wandering*), won haar hart omdat een groot deel van zijn in gevangenschap doorgebrachte leven de sfeer ademt van de donkere hongerwinter van 1944, het jaar waarin genoemde roman ontstond. Zelfs gefingeerde personages komen in Haasses verbeelding tot leven. Wanneer de auteur door een Haagse buitenwijk wandelt, ziet ze daar plotseling markiezin de Merteuil uit Choderlos de Laclos' beroemde briefroman *Les liaisons dangereuses* (1782) opduiken.

Haasses beste werk vindt altijd zijn oorsprong in een vuurtje dat plotsklaps ontbrandt en warm blijft totdat ze de speurtocht door de archieven en haar eigen verbeelding tot een goed einde heeft gebracht. Haar ontvankelijkheid voor een verhaal dat als een Doornroosje ligt te sluimeren tot iemand het wakker kust, wortelt in onbevangingheid en nieuwsgierigheid, maar ook in de behoefte om het verleden recht te doen. Om die reden



zoekt Haasse het niet zelden bij een randfiguur wier rol in de officiële geschiedschrijving nooit veel verder is gekomen dan een voetnoot. Want wat wisten we goed beschouwd van Claudius Claudianus, een betrekkelijk onbekende dichter uit de nadagen van het Romeinse Rijk die het bracht tot hoofdrolspeler van Haasses roman *Een nieuwer testament* (1967)? Of van Giovanni Borgia, de illusieuze antiheld uit *De scharlaken stad* (1952) (vertaald als *The Scarlet City*)?

De scharlaken stad is een van Haasses meest karakteristieke romans, en dat vooral vanwege de zoektocht naar de eigen identiteit die hier het thema vormt. In zijn opbouw ziet het boek eruit als een mozaïek. Juist die vorm ligt Haasse bijzonder goed, getuige haar autobiografische essay *Zelfportret als legkaart* (1954) en de als collage gestructureerde Bentinck-romans. Qua inhoud lijkt *De scharlaken stad* op een labyrint. Ook voor dat fenomeen koestert Haasse, auteur van een toneelstuk over Ariadne en een indringend essay over de zestiende-eeuwse tuinen van Bomarzo, een bijzondere voorliefde.

Ik-figuur Giovanni Borgia is op zoek naar het raadsel van zijn geboorte. Is hij verwekt door de gifmengende paus Alexander? Is krijgsheer Cesare zijn vader? Of stamt hij niet af van de Borgia's, maar van die andere vorsten- en pausenfamilie, de Farnese's? De antwoorden blijven uit, wat rest is een knagende onzekerheid omtrent de eigen identiteit:

Dit vergiftigt mijn leven: de wetenschap dat ik niet mijzelf ben. Zij die mij gemaakt hebben, zijn in mij sterker dan ik. Daarom en daarom alleen wil ik hen kennen. Ik wil weten waaraan zij schuldig waren, want in mij leeft hun schuld voort.

Bij Haasse verschijnt het ik altijd als een ander, en tot een verzoening tussen die twee komt het nooit. Hoe meer haar personages zich verdiepen in hun achtergronden, des te meer raken ze zichzelf kwijt. Telkens weer blijkt hun bestaan een doolhof zonder middelpunt of uitgang. Sommigen wordt het dolen fataal. Dat is bijvoorbeeld het geval met Jenny, een van de personages uit het – alweer op authentieke documenten gebaseerde – *Heren van de thee* (1992), een van de romans die Haasse een plaats geven in de postkoloniale literatuur. Anders dan de stoere planters en plantersvrouwen in haar omgeving is Jenny niet iemand uit één stuk. Ze lijdt onder zwaarmoedigheid en levensangst en is zich de krochten en valkuilen in de uithoeken van haar ziel maar al te goed bewust.

Jenny ziet haar demonen gestalte aannemen in het pad dat vanuit de tuin van haar Javaanse huis het oerwoud in slingert en leidt naar een onbekende en dreigende duisternis. Het is een motief dat opvallend vaak in Haasses werk voorkomt. In het hart van haar zo weloverwogen geordende romans bevindt zich niet zelden een donker gat. Vaak manifesteert het zich vanaf het eerste begin. Zo staat de ik-figuur van *De verborgen bron* (1950) in de openingsscène oog in oog met een verlaten, geheimzinnig huis. Op precies dezelfde manier zet *Berichten van het Blauwe Huis* (1986) in. De proloog van die roman wordt in de mond gelegd van een naamloze groep buurtbewoners die zich afvragen wat zich toch wel achter de muren van die zo gesloten ogende villa mag afspeelen.

In *De meermin* (1962) is het geen ondoordringbaar bos, dichte tuin of ontoegankelijk huis waarin obsessies gestalte aannemen, maar een koffer in een souterrain. Het ding is eigendom van hoofdpersoon Sera, die er kleinigheden uit haar vorige leven in heeft opge-

borgen. Sinds de kelder een keer is ondergelopen, veranderde de inhoud van de koffer in een vormeloze papierklomp. Soms gaat Sera naar beneden om er een blik op te werpen:

Er steeg een een stank van schimmel en bederf op uit de onherkenbare koek, die uiteenbrokkelde en verschilferde zodra zij eraan raakte. Met haar handen vol dorre klonters papier en stof, de resten van het onherroepelijk voorbij, dacht zij aan een droom die haar vaak plaagde. Leonard en zij en hun kinderen wandelden over een kerkhof, opeens zag zij hen niet meer. Tussen rijen zerken zocht zij hen dan, in wurgende angst. Kruisen staken schots en scheef uit de grond, oude graftomben lagen open, zwarte of grauwbestoven hagen en heesters onttrokken eindeloze nog onverkennde wijken van de necropolis aan het oog. Op een bepaald moment waadde zij tot aan de enkels door een laag van wat zij eerst voor bladeren hield, maar dat iets anders bleek te zijn, brokken en klonters as, broze lugubere schilfers.

Evenals het motief van de donkere opening in het oerwoud in *Heren van de thee*, staat ook de hierboven aangehaalde passage tamelijk geïsoleerd. Maar wie oog heeft voor symboliek begrijpt gauw genoeg dat de koffer verwijst naar een doos van Pandora boordevol frustraties. Haasse heeft weet van het onderbewuste, maar ze gaat er liever met een behoedzame boog omheen dan dat ze Freud erbij haalt.

Het voorbeeld bevestigt dat Haasse naast haar fascinaties en obsessies ook haar blinde vlekken heeft. Erotiek en seksualiteit behandelt ze altijd met de grootst mogelijke omzichtigheid. In *Zwanen schieten* (1997) wordt de witte vogel, door haarzelf geduid als een symbool van lust en begeerte, niet voor niets het slachtoffer van pijl en boog, vanouds de zinnebeelden van de apollinische deugden beheersing, maat en redelijkheid. En ook het kwaad neemt ze van veilige afstand waar, met als grote uitzondering de tweedelige novelle *De Meester van de Neerdaling* (1973). In dat verband is een passage uit *Zwanen schieten* het citeren waard:

In hoge mate gestimuleerd door de romantische pianomuziek waar ons huis altijd van vervuld was, beleefde ik in mijn verbeelding de voorsmaak van erotische ervaringen. In werkelijkheid is niets ooit die vroegere extase nabijgekomen. Het intense genot dat klankschoonheid me gaf, werd de maatstaf voor wat ik verwachtte van lichamelijke liefde. Muziek en literatuur zijn me noodlottig geworden, in die zin, dat het imaginaire, de abstracte voorstelling, de geestdrift, die taal en toon over kunnen brengen, het onmiddellijke beleven in de weg staan.

Haasse legt hier de vinger op de kern van haar schrijverschap. Wat haar verbeelding in werking zet is niet zozeer wrok, religieuze bevoegenheid of profetische pretentie (zoals bij haar mannelijke generatiegenoten Hermans, Reve en Mulisch), maar een leesgeschiedenis die allengs de plaats van levensgeschiedenis is gaan innemen.

Sommige auteurs mijden de literatuur, al was het alleen maar om zich op die manier te beschermen tegen indrukken die afleiden van de eigen kern. Hella Haasse daarentegen hoort tot het type Borges, de noest voortlezende auteur die oude boeken verwerkt om er

nieuwe van te maken. Wat Haasse, die geboren werd in de kolonie Nederlands-Indië en ook daar haar jeugd doorbracht, in ieder geval vermeed was de drukte van het literaire leven, dat wil zeggen de polemieken, de hectiek van tijdschriften en wat dies meer zij. Misschien bleef ze om die reden, wat reputatie en uitstraling betreft, vele decennia op het tweede plan, totdat ze in de jaren tachtig definitief erkend werd als een van Nederlands grootste auteurs.



De jodenvervolging als ongelofelijk verhaal

Marga Minco

1920

ERNST BRUINSMA EN ANNIE VAN DEN OEVER

MARGA MINCO, schuilnaam van Sara Menco, groeide op in Ginneken, in het katholieke Noord-Brabant. Haar vader Salomon bekleedde als *parnas* (kerkvoogd) een voor-aanstaande plaats in de joodse gemeenschap. Hij gaf zijn kinderen een orthodox-joodse opvoeding mee, maar, zoals de schrijver later zou verklaren: 'Wij kinderen wilden niet anders zijn dan de anderen. De ritens en wetten van het jodendom gingen mij tegenstaan.'

Vanaf 1938 werkte Minco als leerling-journalist bij de *Bredasche Courant*, waar ze redactiewerk deed en toneel- en filmrecensies schreef. Onder het pseudoniem 'Hus' schreef ze bovendien kleine schetsjes voor de krant. In mei 1940, na de Duitse inval, werd ze op aandringen van Duitsgezinde commissarissen bij de krant direct ontslagen. Ze dook onder en wist te overleven, maar haar ouders, zus, broer en schoonzus verdwenen in de kampen van nazi-Duitsland. Pas gaandeweg werd duidelijk hoe definitief hun verdwijnen was.

In augustus 1945 trouwde Minco met de schrijver en journalist Bert Voeten, die ze al voor de oorlog had leren kennen. Ze hadden ondergedoken gezeten in Amsterdam en woonden ook nog jaren na de oorlog in 'De Kloof' op de Kloveniersburgwal in Amsterdam. Bevriende experimentele dichters en schilders zoals Gerrit Kouwenaar, Lucebert, Bert Schierbeek, Karel Appel en Corneille woonden bij Minco en haar man Voeten (in die jaren betrokken bij tijdschriften als *Ad interim*, *Proloog en Het Woord*) in huis of kwamen er vrijwel dagelijks over de vloer. Ze was omgeven door de naoorlogse avant-garde, maar schreef niet. Voeten publiceerde in 1946 zijn oorlogsdagboek *Doortocht*, maar Minco begon begin jaren vijftig pas weer met schrijven. Ze publiceerde in *Het Parool* en in *Critisch Bulletin*. Ze schreef nu ook (net als Carmiggelt en Annie M.G. Schmidt) die voor haar typische, veelal zeer korte, bittervroljke verhalen die werden gepubliceerd in het legendarische tijdschrift *Mandril*, de Nederlandse *New Yorker*. Journalisten met een scherpe pen en schrijvers als Hans Andreus, Til Brugman, Remco Campert en Lucebert, met een goed gevoel voor het groteske en absurde, vonden er elkaar.

Haar literaire debuut maakte ze in 1957 met *Het bittere kruid*, dat ook haar meest bekende werk is geworden. Deze verzameling samenhangende zeer korte verhalen over de oorlog en de jodenvervolging vond onmiddellijk grote weerklank bij critici en publiek. In 1985 werd het boek verfilmd door Kees van Oostrum. Vele decennia was *Het bittere kruid* niet weg te denken van de leeslijsten van middelbare scholieren en Minco was lang een van

Nederlands populairste auteurs. Ze trok door het land om op scholen in gesprek te gaan met leerlingen over haar werk en over de oorlog.

Ook na haar debuut heeft Minco gewerkt aan een indringend oeuvre, dat mischien in omvang bescheiden, maar voor het overige niet anders dan groots genoemd mag worden. Ze schreef vele verhalen, novellen, romans en televisiespelen met hoogtepunten als *De andere kant* (1959), *Een leeg huis* (1966), *De val* (1983) en de roman *Nagelaten dagen* (1997). Voor haar gehele oeuvre ontving Minco in 2005 de Constantijn Huygens-prijs.

Het bittere kruid gaat over de oorlog en de Shoah. Zij schreef haar *kleine kroniek*, zoals de ondertitel luidt, in korte hoofdstukken, die naar aard en omvang sterk lijken op de onschuldig aandoende, licht fantastische verhaaltjes die ze daarvoor al maakte voor *Mandril*. Ook deze zijn (extreem) kort, absurd, geestig, een tikje verraderlijk, met een scherp oog voor het navrante en ongerijmde. Het is karakteristiek voor dit type *Mandril*-verhaal dat het onernstig aandoet en dat de diepere betekenis ervan makkelijk over het hoofd wordt gezien. Haar 'bondige' stijl is dan ook door de kritiek vaak ten onrechte als 'bescheiden' geduid. Zij heeft echter veeleer een uitgesproken lucide en sardonisch stijl en van haar is bekend dat ze in huiselijke kring haar verhalen voorlas onder daverend gelach (Johan Snapper, *De wegen van Marga Minco*, 1999). Het is dan ook de vraag hoeveel Nederlanders, behalve haar toenmalige schrijversvrienden, de licht groteske verhalen die ze schreef voor *Mandril* direct hebben begrepen en hoevelen het verband hebben gezien met *Het bittere kruid*.

'Een voetbad' uit 1951 is zo'n typisch Minco-verhaal uit *Mandril*, dat niets om het lijf lijkt te hebben. Twee personages worden opgevoerd van de soort die we erna ook hebben leren kennen in het werk van Helga Ruebsamen: een opdringerig-keurige handelsreiziger, die zich met een visitekaartje opdringt aan een weerloze huisvrouw die niet weet hoe ze zo'n beleefde meneer de toegang moeten weigeren:

Ze wees hem een stoel en liep naar een geopende muurkast, waarbij ze voorzichtig over nesten serviesgoed stapte (...) De man was gaan zitten en beschouwde met matte ogen haar achterste. Ze was een kleine, pafferige vrouw in een groene kamerjas met witte en zwarte bloemen. Haar rossige haar had ze slordig opgestoken. 'Ik ben zo klaar,' zei ze, zich bukkend naar een vleesschaaltje. Haar kousen zaten gedraaid. Aan haar rechterpantoffel ontbrak de pompon.

De lezer voelt: dit is een vrouw met wie het nooit meer goed komt. Ze is 48 en radeloos, gehuwd maar kinderloos, ongelukkig maar niet arm en de godganse dag alleen in een eeuwig slordig huis dat ze vult met haar doelloze gedrentel. Haar zitkamer lijkt 'bezocht door de grote schoonmaak of de toebereidselen voor een verhuizing'. Waar te beginnen met opruimen, ordenen en heropbouwen van een leven dat op een ongrijpbare manier volledig is ontspoord? 'Een voetbad', zegt de man, en maakt een einde aan haar nerveuze gedrentel door haar voeten te fixeren in een badje met gips. Nu zit ze definitief klem. Hulpeloos, nerveus, goedgelovig, door iedereen verlaten. Zonder het expliciet te benoemen, geeft Minco hier een indringende beschrijving van de deprimerende kanten van de naoorlogse wederopbouw voor de vrouwen die toen aan de wereld alleen hun meest opgeruimde gezicht mochten laten zien.

Hoe goed – en hoe moedig – moet men als schrijver zijn om de jodenvervolging te laten zien op eenzelfde absurde, grotesk-sardonische manier? In *Het bittere kruid* wordt de jodenvervolging niet expliciet beschreven als een tragedie, maar als een *ongelofelijk* verhaal, zonder helden, zonder catharsis, zonder uitleg, vol ongerijmdheden, vol dissonanten. Het hoogtepunt in de bundel vormt het verhaal ‘Kampeerbekers’, een autobiografisch verhaal dat is geënt op het verdwijnen van haar broer en zijn verloofde. Minco beschrijft hem als een verstandige en nuchtere joods-liberale volwassene die voor zijn vertrek naar het kamp rode kampeerbekers aanschaft voor hij zal vertrekken naar wat hij denkt dat een min of meer gewoon ‘kamp’ is. Hij verkeert in een welhaast feestelijke sfeer van opwinding, alsof het om een avontuurlijk vakantiereisje gaat: ‘Ik ben nog nooit verder geweest dan België.’ Hierna verdwijnt hij voor eeuwig in een vernietigingskamp met zijn *rode kampeerbeker*. De rode kampbekers staan in al hun absurde eenvoud symbool voor de kolossale botsing tussen het gewone, alledaagse leven en het totaal ongewone en onbevattelijke van de jodenvervolging, waarvan niemand de aard en volle omvang kon bevatten. En juist die onbevattelijkheid verklaart volgens de schrijver de ‘algemene ontkenning van de feitelijke gebeurtenissen door de joden, die de historici is blijven verbijsteren’ (Johan Snapper, *De wegen van Marga Minco*, 1999).

Minco schreef ‘Kampeerbekers’ als een *Mandrill*-verhaal. Haar radicale ironie is niet altijd goed begrepen. Haar (oorlogs)verhalen zijn welhaast tot vervelens toe ‘bescheiden’ en ‘sober’ genoemd. Het mag een misverstand worden genoemd dat zij ‘helder en ongecompliceerd’ vertelt; die uitspraak doet geen recht aan die voor haar en *Mandrill* typische perfiditeit. Dat haar centrale thema zou zijn ‘de vereenzaming van de mens die door een boze macht wordt geïsoleerd’, doet al evenmin recht aan haar ware onderwerp: de totale onbevattelijkheid van de Shoah.

Er bestaat doorgaans grote overeenstemming over de vraag hoe het werk van Minco het beste gelezen kan worden. Dat heeft in de loop der jaren zelfs geleid tot een zekere clichélectuur van haar oeuvre. Haar werk heet grotendeels gebaseerd te zijn op ware gebeurtenissen en zou getuigen van een als authentiek ervaren noodzaak om hierover te schrijven. Aldus is het werk van Minco in de literatuurgeschiedenis bijgeschreven in een specifieke joods-Nederlands literaire traditie, die veel autobiografische werken omvat. Te denken valt daarbij aan auteurs als Anne Frank, Etty Hillesum, Abel J. Herzberg, Josepha Mendels, Andreas Burnier en Gerard Durlacher en ook aan het werk van latere generaties (Frans Pointl, Jessica Durlacher, Leon de Winter, Mirjam Rotenstreich, Carl Friedman). In deze groep (maar ook internationaal) neemt Marga Minco in die zin een unieke plaats in dat zij, voor zover bekend, als eerste voor de tragedie van de jodenvervolging deze licht groteske stijl heeft aangewend. Die wortelt in het werk van Franz Kafka en in de historische avant-gardebeweging. *Mandrill* heeft aan het groteske en absurde korte verhaal in de naoorlogse jaren graag ruim baan gegeven.

Literatuur van slachtoffers van de Shoah in Vlaanderen bestaat in ons taalgebied niet of nauwelijks. Joden in België sloten zich, ook na de Belgische onafhankelijkheid in de negentiende eeuw, aan bij de burgerij en die was toen en een groot deel van de twintigste eeuw vooral Frans georiënteerd. Toch is het zinvol om juist in Vlaanderen de traditie aan te wijzen waarin Minco’s werk in elk geval óók wortelt, namelijk die van de historische

avant-gardebeweging rond Paul van Ostaïen, de groteskenschrijver die werd bewonderd door de kring van de Nederlandse experimentele dichters waardoor Minco na de oorlog werd omringd. En in haar 'kleine kroniek' *Het bittere kruid* heeft Marga Minco de niet te bevatten, ontredderende inwerking van de oorlog op het particuliere leven willen laten zien, zoals Louis Paul Boon in *Mijn kleine oorlog* (1947), een boek dat ze via haar avant-gardistische vrienden al vroeg moet hebben leren kennen.

Vermorzeld door een kwaadaardige God

Hanny Michaelis

1922-2007

MAAIKE MEIJER

HANNY MICHAELIS WAS HET ENIGE KIND van liberale joodse ouders en groeide op in Amsterdam. Ze had een gelukkige jeugd, totdat het oorlog werd en ze – twintig jaar oud – door haar werkgeefster werd geholpen onder te duiken. Haar ouders kregen die hulp niet: ‘Ze waren arm, ondervoed en boven de vijftig, daarom wilde niemand ze onderdak geven,’ zo noteert Michaelis in haar in 2002 verschenen herinneringen. De ouders werden in 1943 weggevoerd. Pas in 1948 kreeg hun dochter de bevestiging dat ze direct na aankomst in Sobibor waren vergast. In een laat gedicht uit 2000 schetst ze een portret van haar vroegere leven met haar ouders en realiseert ze zich dat nu haar eigen beeld van hen vervaagt, zoals zij zelf straks ook vergeten zal worden:

[...]
*De klank van hun stem is
al bijna ontleurd. Straks
ben ik er ook niet meer. Dan
zal het zijn alsof wij drieën
nooit hebben bestaan.*

Het gevoel van vergeefsheid slaat onherroepelijk op je over als je dit leest. Het is sober gezegd, zoals heel Michaelis’ werk eenvoudig en direct is. Alsof het verdriet, dat bijna niet kan worden uitgesproken, hier toch vorm krijgt, maar dan bijna met tegenzin. ‘Kleinspraak’ noemde Michaelis haar eigen werk. Haar poëtica is die van het verlies. Haar werk is een zingen ‘tegen de wind in’, zoals de titel van haar derde bundel luidt:

[...]
*Het donkere wijdopen oog
van een regenplas. De vogel
die tegen de wind in zingt,
wankelend op de valreep
van het licht.*



'Op de valreep' betekent op het laatste moment, wanneer het bijna niet meer kan, in dit geval als het bijna donker is. Het lijkt een dichterslijk zelfportret dat zij hier schetst.

Hanny Michaelis begon in de oorlog te dichten en debuteerde in 1949 met de bundel *Klein voorspel*. Hoewel een paar maal herdrukt, tot in de jaren vijftig, is die eerste bundel niet zo sterk, zeker niet voor moderne lezers. De vorm is nog tamelijk klassiek, pré-Vijftig, en het rijm zou in dezelfde jaren vijftig volledig uit de poëtische mode raken. Toch is hier en daar de latere Michaelis al helemaal aanwezig, zoals in het melancholieke vers 'Opgespoten land':

*Een koud en wisselvallig licht
scheert raaklings langs de huizenrand
over een grauwe woestenij
van onafzienbaar opgespoten land.
Fijn zand stuift door de lege straten.
Honderden ramen staren blind
en wezenloos over dit vergezicht.
Afzijdig en van God verlaten
strekt het zich uit. Alleen de wind
waait er boosaardig dwarrelend voorbij. [...]*

Een dominante vorm van beeldspraak is hier de personificatie: het levenloze wordt voorgesteld als levend. Het licht 'scheert' (als een vogel), ramen 'staren blind en wezenloos' (als mensen) en zelfs de wind is 'boosaardig' (alsof hij kwade bedoelingen kan hebben). Dit grauwe landschap, waarin alle elementen actief samenspannen om een ellendige wereld te scheppen, kun je lezen als een somber historisch bepaald beeld van de naoorlogse restauratie en wederopbouw. Op het opgespoten land zullen huizen gebouwd worden, maar de persoon die hier aan het woord is, ziet het nieuwe leven daar allesbehalve verwachtingsvol tegemoet. Evengoed kun je het lezen als beeld van een triest *innerlijk* landschap. Deze 'ik' voelt zich totaal verlaten in een onherbergzame, kille wereld.

In de vier bundels waarmee Hanny Michaelis na dit debuut bekend werd, blijft deze toon van eenzaamheid en wanhoop een constante. De bundels werden allemaal regelmatig herdrukt: *Water uit de rots* (1957), *Tegen de wind in* (1962), *Onvoorzien* (1966) en *De rots van Gibraltar* (1969). In *Water uit de rots* is er een geliefde, die intens wordt bewonderd en bijna aanbeden. In de latere bundels figureert een verloren geliefde over wiens dood de ik niet heen kan komen. Dit thema maakt Michaelis' poëzie tot een welhaast exemplarische uitdrukking van onverwerkbare rouw, waarbij het verlies van een bemind persoon leidt tot een onoverkomelijke depressie. Ze schrijft het kaal, doeltreffend en steeds als in één adem op:

*Blindelings levend
in het verlengde van je dood
verwijder ik mij onmerkbaar
van je graf, op weg
naar het mijne.*

Al eerder heb ik geopperd dat Michaelis' werk banden heeft met dat van Ellen Warmond, Mischa de Vreede en Lizzy Sara May. Deze dichters debuteerden allen in de jaren vijftig, met poëzie die zo sober en somber is dat ik ze bij elkaar heb gebracht onder de noemer 'de grote melancholie' – de vrouwelijke tegenhanger van de mannelijke beweging van Vijftig.

Pas in Michaelis' voorlopig laatste bundel, *Wegdraven naar een nieuw utopia* (1971), is de toon lichter, bozer, vitaler en hier en daar zelfs gelukkig. Maar na 1971 verschenen er geen gedichten meer van Michaelis. Ze viel stil, net als andere bekende dichtersessen, M. Vasalis en Neeltje Maria Min onder anderen. Dit zwijgen zou verband kunnen houden met een literair klimaat dat niet erg vrouwvriendelijk was. Het werk van mannen gaf sterk de toon aan en diende als referentiepunt voor overwegend mannelijke critici en mede-auteurs, wat vrouwen een gevoel van literaire thuisloosheid kan hebben bezorgd. Dat het literaire klimaat Michaelis tot zwijgen bracht, wordt bevestigd door het feit dat ze weer voorzichtig met dichten begon in 1995, toen ze de Anna Bijns Prijs – voor de vrouwelijke stem in de literatuur – kreeg voor haar hele oeuvre.

Michaelis werkte vanaf het einde van de oorlog lange tijd als ambtenaar bij de afdeling Kunstzaken van de gemeente Amsterdam. Ze was ook bestuurslid van de Vereniging voor Letterkundigen en vicevoorzitter van de Federatie van kunstenaars. Ze vertaalde, onder andere werk van Gerard (van het) Reve, de schrijver met wie ze tussen 1947 en 1959 getrouwd was en met wie ze altijd bevriend bleef. In interviews toonde ze zich uiterst bescheiden over haar dichterschap, aardig, onpraktisch en even blij als verlegen met de publieke belangstelling die haar werk altijd bleef genieten, hoewel er weinig academische studie van is gemaakt. Ik vermoed dat de populariteit van Michaelis' werk te maken heeft met de openlijke somberheid ervan. De lezer kan zich getroost voelen door verdrietig te zijn gemaakt: zo werkt de homeopathie van het verdriet. Soms onthult een vers ondubbelzinnig de diepere bron van het fundamentele gevoel van uiterste verlorenheid, zoals hier:

*Een heuveltop onder imposante
wolken. Het uitzicht vriendelijk
genoeg. Rode dakpannen tussen
zomers geboomte, donkerblauw water
met zonlicht bespat onderweg
naar bossen aan de horizon.
Ook stond er iemand naast me. Alle
voorwaarden voor een idyllisch
samenzijn leken vervuld toen ik
ineens overvallen door een gevoel
uit de oorlogsjaren (geen huis,
wel onderdak, vogelvrij in de polder)
terug werd gebracht tot mijn ware
properties: een hulpeloos wezen
zonder naam, zonder betekenis
dat ieder ogenblik van de aarde
kan worden weggegrist*

*en vermorzeld. Natuurlijk
gebeurde er niets van dien aard.
Ongedeerd en in de beste stemming
daalden we de heuvel af. Alleen
het gevoel bleek niet voor uitleg
vatbaar, laat staan voor begrip.*

De oorlogsjaren, de onderduik, daar is het begonnen. In *Verst verleden. Jeugdherinneringen* (2002) vertelt Michaelis over het leven met haar kleurrijke ouders en hoe ze die vertrouwde wereld verloor en van het ene naar het andere onderduikadres de oorlog moeizaam wist te overleven. Daarna voelde ze zich voorgoed uitgestoten in een vijandige wereld. Het boek eindigt zo:

Direct na de oorlog kreeg ik last van depressies die lang aanhielden en steeds vaker terugkeerden. Ik begreep niet waar die vreselijke neerslachtigheid vandaan kwam. Toen ik in 1947 Gerard [Reve] ontmoette, dacht ik dat ik het oude leed uit de oorlogsjaren voorgoed achter me had gelaten. Dat is tot op de dag van vandaag een vergissing gebleken.

Toch kunnen Michaelis' gedichten werken als vertolkers van de melancholie van haar lezers, die dan misschien niet deze traumatische ervaringen hebben gehad, maar hun eigen droefheid erin herkennen. Want niet alleen deze individuele dichter kan zich een hulpeloos wezen voelen, zonder naam en zonder betekenis, dat ieder ogenblik van de aarde kan worden weggegrist en vermorzeld door de grote hand van een kwaadaardige God, ook lezers kunnen dat, en deze gevoelens worden in het leesproces beleefbaar. De identificatie kan des te beter plaatsvinden omdat Michaelis zo'n overgedetermineerd beeld hanteert, en deze epifanie van verworpenheid situeert op de heuveltop: de top van de berg is de Bijbelse plaats waar de ontmoeting met God plaatsgrijpt. De hele Bijbelse traditie resoneert daardoor mee. Michaelis herschrijft deze Bijbelse topos tot de ontmoeting met een destructieve God, geen liefdevolle of rechtvaardige, aan wie de ik totaal is uitgeleverd. Dat is des te schrijnender door het contrast met de idyllische *Natureingang* van het begin en de onuitsprekelijkheid van deze ervaring later. Maar ook dat kan de lezer herkennen. Zulke ontwortelende gevoelens worden weggestopt. Je voelt je doodongelukkig, zogenaamd deel van de opperbeste stemming van het gezelschap. Maar niet heus.



Lezen en leven

Christine D'haen

1923-2009

DIETLINDE WILLOCKX

DOORGAANS GAAT DE PRIJS DER NEDERLANDSE LETTEREN naar een oeuvre dat grotendeels is afgerond. Christine D'haen is nadat zij hem in 1992 won blijven publiceren. Zelfs de verzameling *Miroirs. Gedichten vanaf 1946* (2002) vormde geen eindpunt. D'haen voegde er nog *Mirabilia* (2004) en *Innisfree* (2007) aan toe. En *Uitgespaard zelfportret*, dat in 2004 haar proza samenbracht, bevatte vier niet eerder gepubliceerde titels.

Haar toenemende productiviteit sluit aan bij de opvatting over schrijven die Christine D'haen vanaf het begin van haar carrière huldigde: schrijven kan je niet zonder te studeren. En op latere leeftijd, gepensioneerd en zonder kleine kinderen, is er meer tijd voor studie. D'haens eerste officiële publicatie, in het literaire tijdschrift *Dietsche Warande & Belfort*, demonstreerde al haar leergierigheid. Ze maakte een bewerking van een bestaand liefdesverhaal tot het kleine epos 'Abailard en Heloys' (1948). Dat de materie vastlag, gaf de dichteres de gelegenheid haar metier te leren – in de verzamelbundel zijn de vroege gedichten opgenomen in een afdeling 'Vingeroefeningen'. Geleidelijk ging D'haens studieuze aanpak ook de inhoud van haar poëzie beïnvloeden. Niet langer vertelden de gedichten verhalen na, wel bleven ze het literaire erfgoed hanteren als inspiratiebron. Die evolutie valt af te lezen uit het groeiende belang van eindnoten. Ontbraken die in haar eerste bundel *Gedichten* (1951), in *Onyx* (1983), dat als selectie uit D'haens toenmalige oeuvre ook verzen uit dat debuut herbergt, zijn ze overvloedig aanwezig. Ze bevatten vooral woordverklaringen en summier informatie over de literaire werken waaraan een gedicht refereert. Geleidelijk aan krijgen de noten de allure van toelichtingen. De dichteres verklaart niet alleen termen of verwijzingen, ze legt ook de opbouw van reeksen uit of deelt het hoofdthema of uitgangspunt van het gedicht mee. Bij 'Out of key' uit de bundel *Innisfree* zegt ze bijvoorbeeld: 'Ezra Pound schreef de cyclus *Mauberley* over een dichter "out of key with his time". In deze reeks beschrijf ik vier soorten gedichten die nu schijnbaar "tegen de tijdsgeest" zijn.' Vervolgens krijgt elk gedicht een aparte toelichting, waarvan ik de eerste citeer: 'Poëzie over bloemen: voorbij.' Die werkwijze creëert een bijzonder effect. De lezer hoeft de vele verwijzingen naar kunst en literatuur niet zelf meer thuis te brengen, maar kan zich volledig wijden aan wat de dichteres met die bronnen heeft gedaan. In het licht van D'haens intensieve omgang met het Europese literaire erfgoed mag het niet verwonderen dat zij regelmatig vertalingen heeft gepubliceerd. Zo vertaalde zij poëzie van Guido Gezelle naar het Engels (*The evening*

and the rose, 1999) en nam ze in *Innisfree* een gedicht van John Donne op in een Nederlandse vertaling.

Het studieuze karakter van D'haens poëzie heeft in de kritiek zowel bewondering geogost als ergernis. Om het technische vernuft van deze verzen kon niemand heen, maar sommigen vonden de gedichten te weinig aansluiten bij de tijdgeest, anderen achtten ze te cerebraal. Nochtans is D'haens werk geenszins onpersoonlijk. Zij doet immers meer dan teksten verwerken. Haar 'geleerde' inspiratiebronnen vermengt ze met thema's als de liefde tussen man en vrouw of het spel van kinderen. Een van haar bekendste gedichten, 'Daimoon megas', is gebaseerd op een passage uit Plato's *Symposium*, maar valt tegelijk te lezen als een hoogstpersoonlijke worsteling met de liefde:

Mijn daimoon bedroefde bij nacht mijn bloed:

*het hoofd in uw armen, het hoofd van een man,
het is niets. En uw dagen en nachten zijn niets
dan een schaduw van schaduwen; al wat gij doet,*

*het is niets: en het vlees dat gij eet, en het bloed
dat gij drinkt, het is niets. Verfoei ook den geest!
Want de ziel die gij eet, het visioen dat gij drinkt,
het is niets. En zo al wat gij zoekt, wat gij doet,*

*het is niets. Het is minder dan de as en het schuim.
En de mond op uw hart, het is niets. Als het zand
aan de zee is u alles, en minder dan as
van het vuur, en uw dromen zijn minder dan puin.*

*Want al wat gij drinkt en verteert, alles voedt
slechts mij, en de macht is aan mij, echter gij,
gij zijt niets dan een schaduw, en ik ben die leven
in doodsstrijd en sterven al levende doet.*

*Ik slechts verzwijg u. – Mijn daimoon bij nacht
bedroefde mij bitter. – En 't hoofd in mijn arm,
het hoofd van een man, het is niets. Het is niets
dan een aangezicht, sluimrend, vol koelte en zacht.*

Dit gedicht combineert het abstracte en het concrete, het alles verterende en het pragmatische. Het aangezicht van de man is bijvoorbeeld welkom concreet in vergelijking met de schaduwen van de demon. 'Daimoon megas' kan tevens als demonstratie gelden van datgene wat D'haens poëzie waarlijk persoonlijk en uniek maakt: haar stijl die vormvastheid combineert met inventiviteit. Als geen ander beheerste zij klassieke vormen, verkende zij de grenzen van het metrum en onderzocht zij klankkleuren. Een uitgebalanceerde structuur

wist zij tot leven te wekken met haar zinnelijke woordkeus, gedoseerde herhalingen en enjambementen. Prominent in dit gedicht is bijvoorbeeld het woord 'niets' dat telkens een andere dimensie krijgt, van 'het is niets' over 'gij zijt niets' terugkerend naar 'het is niets' waarop verrassend, onder meer door het enjambement, 'dan' volgt.

Naast de stijl maakt de precieze keuze van inspiratiebronnen D'haens werk persoonlijk. Uit een schier onoverzienbare berg teksten en kunstwerken koos zij er enkele die haar werk voedden en haar dichterlijke activiteiten reflecteerden. In die zin konden de verzamelde gedichten geen betere titel krijgen dan *Miroirs*. Hetzelfde filterprincipe paste D'haen toe in *De wonde in 't hert*, de biografie van de Vlaamse dichter Guido Gezelle die ze in 1988 publiceerde nadat ze vele jaren als gedetacheerde leerkracht in het Brugse Gezelle-archief had gewerkt. Zij vertelde geen geromantiseerd levensverhaal, maar deconstrueerde dat als het ware door gegevens en documenten in lijsten te ordenen. Vele zaken zijn direct gerelateerd aan Gezelles leven, zoals zijn schoolrapporten of verslagen van zijn oversten, andere schetsen een literair-historische context, zoals de overzichten van gelijktijdig verschenen poëzie in andere Europese talen. Het persoonlijke schuilt in de atypische aanpak, in de selectie van gegevens en in de terloopse commentaren.

Ook de prozateksten die Christine D'haen vanaf 1989 publiceerde, zijn fragmentarisch. Anders dan de gedichten presenteren ze zich onomwonden als autobiografisch. Ook hier week D'haen af van de geijkte paden. Ze werkte niet strikt chronologisch, maar begon als het ware steeds opnieuw. Flarden van herinneringen en gedachten aan haar studentenjaren te Gent, Amsterdam en Edinburgh, aan haar huwelijk, aan de opvoeding van haar kinderen en aan vele vrienden ordende ze op steeds andere manieren, nu eens chronologisch, volgens plaats of thema (*Zwarte sneeuw*, *Kalkmarkt 6*, *Het huwelijk*), dan weer aan de hand van kunstwerken (*Ars longa*) of citaten (*Sirens*), of door middel van fragmenten uit brieven die aan haar waren gericht (*Schreef in de aarde*). Eén boekje (*Een brokaten brief*) is opgebouwd als het autobiografische geschrift van Li Tjing Tsjao, een Chinese dichteres uit de twaalfde eeuw, maar al in de eerste zin duikt D'haen zelf op: 'Ik, Li Tjing Tsjao, dichteres, wil deze dingen uit mijn leven opschrijven, opdat zij later, na tienduizend manen en zonnen, nuttig zouden zijn voor die andere vrouw, die dichter is [...]'. De aandachtige lezer herkent bovendien regelmatig anekdotes of gedachten die al in andere delen voorkwamen. Tevens biedt D'haens proza interessante doorkijkjes naar de gedichten. Zo zei de dichteres bijna vijftig jaar na de eerste publicatie over 'Daimoon megas':

Voor mij echter was de daimoon mijn lucide geest, het verstand, dat mij de waarheid onverbiddelijk openbaarde. (...)

Het verstand zegt: zo is het, en het is niets. Al wat niet eeuwig is, is niet (het is al weg vóór het genoemd is). Om niet vernietigd te worden, moet de ziel daar iets tegenover stellen: de levensdrang. De daimoon is aldus tóch de middelaar tussen mij en het zijn: hij foltert mij met mijn tekort en dwingt de wil tot overstijgen.

*De waarheid is immers dubbel en paradoxaal. Het onderbewuste toont een andere waarheid: alles is eeuwig, er is geen dood, het **hic et nunc** van de beleving is een zeker en eeuwig beleven. De beleving toont ons de ander. De ander is, dus ben ik ook.*

D'haens proza komt veel transparanter over dan haar poëzie. De directe stijl grenst aan spreektaal. De vele leestekens roepen een analytische gedachtegang en een hang naar volledigheid op. Alinea's zijn kort en krachtig zodat de bladspiegel fragmentarisch oogt. Die stijl correspondeert met de hier en daar genadeloos scherpe inhoud. Zo mild als de auteur is voor anderen, zo weinig spaart ze zichzelf, zoals in *Het huwelijk*:

Lessen: proza, poëzie, grammatica, intonatie, uitspraak, idioom, geschiedenis, dagelijks leven, tijdschrift: haar kinderen voelen dat hun moeder haar gedachten niet vrij heeft voor hen. Ook haar man voelt het: zij heeft geen tijd voor mij.

Dergelijke citaten tonen niet alleen de moeilijke combinatie tussen beroep, roeping en gezin, ze demonstreren tevens het aanhoudende belang van leren en studeren. Lezen en leven bleken voor Christine D'haen onlosmakelijk verbonden. Haar poëzie liet deze polen samensmelten, haar proza legde de spanning tussen beide bloot.

Een poet's poet

F. (ten) Harmsen van (der) Beek

1927-2009

ANNIE VAN DEN OEVER

F. (FREDERIKE, ROEPNAAM FRITZI) Harmsen van Beek was een bewonderd schrijver en in alle opzichten een *poet's poet*, doch voor haarzelf stond altijd nog te bezien of ze wel *echt* een schrijver was. Die positie tegenover het schrijverschap heeft zij haar hele leven ingenomen. Welbeschouwd drukt die de subversieve relatie uit die ze onderhield met de literaire wereld, waartoe zij weigerde te behoren. Ze ambieerde geen positie daarin ('Ik heb eigenlijk geen spat ambitie, zoals sommige anderen wel hebben') en was haar leven lang wars van de etiketten die de critici voor haar reserveerden, zelfs van ogenschijnlijk neutrale termen als 'dichter' en 'gedicht' (Is dit 'Eenge-Dicht, of een zojuist geOpend soms?' schreef zij in 1975, in haar bundel *Kus of ik schrijf*, aan uitgever Geert van Oorschot). Ook 'schrijver' noemde ze zichzelf liever niet. Ze vond dit soort zelfetikettering aanmatigend, een vorm van 'overwichtigheid' van schrijvers, schreef ze in het programmatische titelverhaal 'Neerbraak' uit 1969. Daarin hield ze de lezers een zeer bescheiden diertje ten voorbeeld, de duizendpoot, die '*zijn toch al zo geringe gewicht verspreidt over al die voetjes*'. Bij deze diertjes is sprake van proportionele gewichtigheid. Hoe verbazend is het dus dat 'bijna iedereen duizendpooten repulsief vindt' (en schrijvers niet).

'Neerbraak', het eerste verhaal uit de bundel *Neerbraak* waarmee zij haar naam vestigde als briljant prozaïst (deze woorden stammen van Kees Fens), opent met een programma. Want als ze dan toch schreef, voor de kost of voor haar plezier, dan schreef ze uitsluitend 'neerbraken': 'de *neerslag* van een gedachte over het een of ander van een schrijver, zó geformuleerd dat een (voor)oordeel wordt *doorbroken* bij de lezer.' Met deze verhalenbundel voegde zij zich in in een internationale groteske verteltraditie, die in de Lage Landen vooral in Vlaanderen binnen de historische avant-gardebeweging rond Paul van Ostaijen tot bloei kwam.

Harmsen van Beek weigerde over het schrijven plechtig te doen. Haar vader, Eelco ten Harmsen van der Beek, was de bekende tekenaar van het figuurtje Flipje, het fruitbaasje van jamfabrikant De Betuwe (dat op zijn hoogtepunt in Nederland een bijna 100% naamsbekendheid genoot). Fritzi mocht hem helpen vanaf ongeveer haar vierde. Behalve Flipje schiep hij de geliefde 'Noddy' voor de Engelse kinderboekenschrijfster Enid Blyton. Fritzi's



moeder, Freddy Langelier, was de schepper van vele bekende kinderprentenboeken (*Sterre-kindertjes* en *Wortelkindertjes*) en ook zij werkte mee aan de Flipje-boekjes (ze staan ook op haar naam). In huis werden altijd versjes en tekeningetjes gemaakt. Dat was het gewoonste wat je er kon doen, zei Harmsen van Beek later eens. En over haar ouders: 'Het waren eigenlijk twee tieners die er per ongeluk twee kinderen op na hielden.' In hun voetspoor was ook zij een dubbeltalent. Ze zat een blauwe maandag op de Amsterdamse Kunstacademie, heeft haar hele leven getekend en een deel van haar literaire werk van tekeningen voorzien: de verhalen *Wat knaagt?* uit 1968, de piepkleine 'Paasvertelling' *Gewone Piet en Andere Piet* en het kippenhokgrote prentenboek *Hoenderlust* uit 1972. Ook illustreerde ze boeken van Remco Campert en Gerrit Komrij.

Harmsen van Beek debuteerde in 1965 met *Geachte Muizenpoot en achttien andere gedichten*. Deze bundel werd met euforische bewondering door de critici besproken en ontpopte zich tot een bestseller. Het gedicht aan haar 'neerslachtige poes, ter vertroosting bij het overlijden van zijn gebroed' heeft een plaats gekregen in het nationale geheugen. Het opent met de regels:

Goede morgen? Hemelse mevrouw Ping

*Is U de zachte nacht bevallen, hebben de on-
deugende, geheimzinnige planten naar behoren*

*gegeurd en zijn hopelijk geen van uw overige
zuigelingen aan de beulenpest bezweten?*

Nationale bekendheid geniet ook het titelgedicht, waarin zij zich richt tot een gewezen minnaar:

Geachte Muizenpoot,

*Hoe gaat het met U, met mij goed. Wel is alles heel
vervelend, als ik voorover lig gebed in mijn gedachten*

*aan U en ben ik ook heel eenzaam. En onderga de lente
als een flauwte.*

Harmsen van Beek gebruikt zowel in haar gedichten als in haar verhalen directe aanspreekvormen en een direct aansprekende onderonsjesstijl, met als gevolg dat haar lezers zich inderdaad vaak direct aangesproken hebben gevoeld. Hoewel zij bij haar debuut juist discreet afstand probeerde te houden van de pers, haar roepnaam wegliet van het boekomslog en haar familienaam haast onherkenbaar had ingekort tot FtHvdBeek, werd zij met veel ge-'Fritzi' als persoon binnengeleid in de Nederlandse letteren. Uiteindelijk zijn maar weinig schrijverslevens in ons land zo indiscreet, huiselijk en onomwonden benaderd door de pers als het hare. Het bezorgde haar een levenslange afkeer van te grote toenadering, te

grote bewondering. Van de weeromstuit poogde ze haar lezers te overtuigen van het beperkte gewicht van haar werk in het licht van de eeuwigheid. Kunst vergeleek ze met een tekening op een bevroren ruit in de winter: 'Als de zon erop schijnt - *weg!*' Toen H.A. Gomperts haar in 1981 voorhield dat haar werk toch echt eeuwigheidswaarde had, hield ze hem voor: 'Nou, ik zou het eigenlijk prettig vinden om me wijs te kunnen maken en hartstochtelijk te geloven dat het onzin is en dat ik het toch doe, voor de onzin gewoon!'

Tegen de bewondering was echter geen kruid gewassen en de hardnekkige pogingen tot toenadering hebben haar tot het einde achtervolgd, tot in het dorpje Garnwerd, aan de rand van het Groningse Hogeland, waar ze zich sinds de vroege jaren zeventig had teruggetrokken.

F. Harmsen van Beek (zoals ze haar naam gaandeweg schreef) was onaangepast en oninpasbaar. Dat de kritiek – ondanks al het enthousiasme – moeite heeft gehad haar te begrijpen en in een traditie te plaatsen, spreekt uit alle pogingen tot vergelijking. Er zullen maar weinig schrijvers zijn die zijn vergeleken met de experimentele dichter Lucebert (hij heeft overigens ook groteske gedichten op zijn naam staan) én met de kinderboekenschrijfster Annie M.G. Schmidt, met Gerard Reve én met Louise Labé, met Lautréamont én met Leo Vroman, met Carlo Collodi (de schepper van Pinokkio) en Jean Dulieu (de schepper van Paulus de Boskabouter). Het zijn schrijvers wier coördinaten in het literaire domein zó ver uiteenliggen dat het niet goed mogelijk is zich een schrijverschap voor te stellen op het snijpunt van de lijnen ertussen.

Na de publicatie van *Neerbraak* werd zij vergeleken met Van Ostaijen, Kafka, Gogol, Gombrowicz, met de 'grotesk' aangeduide kinderboekenschrijvers Lewis Carroll en A.A. Milne, en ten slotte met Henri Michaux, van wie ze het groteske *Un certain Plume* vertaalde. Zij werd nu ook 'grotesk' genoemd door de neerlandici Jan Fontijn, Kees Fens en Wam de Moor. Dit etiket, dat een vruchtbaar kader schiep voor de benadering van zowel haar verhalen als haar gedichten en dat dan ook blijvende sporen naliet in de ontvangst van haar werk, werd uitgelokt door Wolfgang Kayzers internationale standaardwerk over het groteske, dat een doorbraak in het denken over het groteske bewerkstelligde en in de Nederlandse literatuur aanvankelijk vooral doorwerkte in het onderzoek rond Paul van Ostaijen en Louis Paul Boon.

Het werk van F. Harmsen van Beek bevat veel grotesk 'gelegenheidswerk'. Liever dan als een *poet's poet* poseerde zij als een *minor poet*, een soort zondagsschrijver die alleen voor de gelegenheid af en toe de pen vasthield. Een hele serie verhalen en gedichten is opgedragen aan haar zoon Gilles. Ze gaan over huiselijke en familiegebonden gebeurtenissen, waarvan de gemiddelde lezer verder niet veel weet heeft. Zij heeft er een gewoonte van gemaakt in haar groteske werk het particuliere tegen het universele uit te spelen, de concrete wereld tegen de abstracte begrippen, het gekende tegen het onbekende. Het wemelt in haar werk dan ook van de plaatsnamen, data (van verjaardagen), (koos)namen van geadresseerden en wisselende auteurssignaturen (*Flederike* of *Oofi*, *Ofiti*, *Hoendervoogt*, *FtH van der Beek*, *F Harmsen van Beek*). Opzichtig toont zij het werk als momentaan, particulier, singulier. Typisch voor dit werk – en voor groteske literatuur in het algemeen – is dat daarin de concrete en particuliere ervaringen botsen met de algemeen aanvaarde, op school geleerde kennis. Zij laat zien dat het concrete niet met het abstracte in overeenstemming te

brengen is en het singuliere feit niet met het conceptuele denken. Wie beseft dat Harmsen van Beek het woord 'kennis' nooit anders dan subversief heeft gebruikt – behalve dan die ene keer dat ze het woord plagerig gebruikte voor een kennis van wie ze zich de 'slaaf' waande, in haar verhaal 'De slaaf van mijn kennis' in *Neerbraak*, die beseft ook dat de inzet van haar groteske verhalen de *neerbraak* was (de *Abbau*, de deconstructie) van alle vormen van kennis die zich aandienen in de vorm van vastgeroeste opvattingen en van wat zij '(voor)oordelen' noemde.

Nu laadt zij nergens de verdenking op zich dat haar passie voor kennis niet groot zou zijn. Het lijkt eerder juist uit hoofde van deze passie dat zij, in beginsel, zoals Nietzsche, alles betwijfelt en niets zomaar accepteert – niets, behalve wat al onder een algemene minachting en veronachtzaming en uitsluiting te lijden heeft. Aan de ongewichtige, de veronachtzaamde, aan alles wat iedereen repulsief acht (de duizendpoot) en aan de 'kleine onzelfstandige' (de kleine Gilles) heeft zij in haar werk haar liefde verpand.



Oorlog en literatuur

Anne Frank

1929-1945

JACQUELINE BEL

OP EEN VAN DE EERSTE BLADZIJDEN van het dagboek dat Anne Frank in 1942 op haar verjaardag krijgt, schrijft ze:

[...] het komt me zo voor, dat later noch ik, noch iemand anders in de ontboezeningen van een dertienjarig schoolmeisje belang zal stellen.

Het liep, zoals bekend, anders. In 1947 kwam het dagboek nadat verschillende uitgevers het hadden geweigerd uit bij uitgeverij Contact onder de titel *Het achterhuis*. Het werd al snel in vele talen vertaald en mede door een lichtvoetige Amerikaanse toneelbewerking uit 1952, die eerst Broadway en vervolgens heel Amerika veroverde, zelfs wereldberoemd. Dat Anne als joods meisje vervolgd werd, was in het toneelstuk naar de achtergrond geschoven. Later volgden ook enkele verfilmingen.

Het dagboek werd aanvankelijk vooral gezien als een ontroerend *document humain*, een kroniek van een onderduik. De laatste jaren staan de literaire aspecten van de tekst centraal en is er niet alleen aandacht vanuit Holocauststudies maar ook vanuit de psychoanalytische hoek en genderstudies. In 2010 waren er wereldwijd meer dan 35 miljoen exemplaren van het dagboek over de toonbank gegaan, waarmee *Het achterhuis* een van de meest verkochte in het Nederlands geschreven boeken is. Anne Frank is inmiddels meer geworden dan de auteur van een beroemd dagboek: ze is uitgegroeid tot een symbool van de jodenvervolgning, tot een cultureel icoon. De nog steeds hoge bezoekersaantallen van het Anne Frank Huis – het ‘achterhuis’ in Amsterdam dat in 1960 tot museum werd ingericht – bevestigen dit. Ter gelegenheid van de herdenking van haar tachtigste geboortejaar in 2009 kwam een nieuwe editie van *Het achterhuis* uit.

De familie Frank was eind 1933 uit Duitsland naar Amsterdam verhuisd, omdat de toestand daar na de machtsovername van Adolf Hitler niet langer veilig was. Na het uitbreken van de Tweede Wereldoorlog werd de situatie ook in Nederland levensgevaarlijk voor joden. Op 6 juli 1942 doken vader en moeder Frank met hun dochters Anne en Margo en nog vier andere mensen onder in het zogenoemde achterhuis aan Prinsengracht 263. Twee jaar ging het goed, maar op 4 augustus 1944 werden de onderduikers gearresteerd en volgde deportatie, waarschijnlijk na een anonieme tip. Begin 1945 kwamen Anne en haar zus

om in Bergen-Belsen. Haar vader overleefde de oorlog, als enige van het gezin, en gaf een volgens sommigen ál te gekuiste versie uit van het dagboek.

In *Het achterhuis* doet Anne Frank verslag van de periode 14 juni 1942 tot 1 augustus 1944, vlak voor het gezin wordt gearresteerd. In de loop van de tijd worden de bijdragen frequenter: de helft van het dagboek beslaat de laatste zeven maanden. Het dagboek is in de briefvorm geschreven, in het Nederlands, de taal die de zussen Frank op school hadden geleerd. Omdat Anne geen vriendin heeft aan wie ze alles kan vertellen, verzint ze de denkbeeldige 'Kitty', een soort alter ego, aan wie ze brieven schrijft waarin ze in alle openheid noteert wat er in haar omgaat. Door de hantering van dit perspectief is het dagboek zeer toegankelijk voor de lezer. De verteller legt in heldere taal alles uit aan 'Kitty': hoe het achterhuis eruitziet, wie de medebewoners zijn, hoe de dagen zijn ingedeeld, wat er zoal gebeurt, en ook hoe ze zich voelt in de afgeslotenheid. De beschrijving van de dagelijkse gang van zaken in het achterhuis wordt afgewisseld met bespiegelingen van Anne, wat de levendigheid van het geheel ten goede komt en soms voor scherpe contrasten zorgt. De lezer krijgt zo een beeld van het leven van een groep tot elkaar veroordeelde onderduikers, geheel afgesloten van de buitenwereld. Het is 'huis clos', zij het dat er naast de vele spanningen en irritaties ook mooie en vrolijke momenten worden beschreven.

Anne verandert in de loop van de twee jaar, lichamelijk en geestelijk, en daarmee is het dagboek ook te karakteriseren als ontwikkelingsroman. Ze beschrijft de lichamelijke veranderingen en gaat in op haar ontluikende seksuele gevoelens. Van een puber, die zich door iedereen bekritiseerd voelt, groeit ze uit tot een zelfbewust jong meisje, dat oog heeft voor morele, intellectuele en emotionele problemen en tot het inzicht komt dat ze een persoonlijkheid heeft met verschillende kanten. In de loop van de tijd wordt haar zelfreflectie serieuzer, net als haar schrijfstijl. Al tijdens de onderduik weet Anne dat ze journaliste of schrijfster wil worden. In 1943, na een oproep op de radio aan alle Nederlanders om hun oorlogservaringen te boekstaven, begint ze haar dagboek te herschrijven omdat ze het na de oorlog wil publiceren. Ze verandert de namen en levert commentaar op eerdere passages.

De naam Kitty heeft Anne Frank ontleend aan de door haar bewonderde Joop ter Heul-boeken van Cissy van Marxveldt, een Nederlandse schrijfster uit de jaren twintig die immens populair was onder Nederlandse meisjes. Ze leest die boeken in het achterhuis en noteert:

[...] ik ben enthousiast over de Joop ter Heul-serie. De hele Cissy van Marxveldt bevalt me in het algemeen bijzonder goed. Een Zomerztheid heb ik dan ook al vier keer gelezen en nog moet ik om de potsierlijke situaties lachen.

En: 'Overigens vind ik dat Cissij van Marxveldt knal schrijft.' Ook haar losse, soms grappige toon herinnert aan Van Marxveldt: 'wie wil vermageren, kome naar het achterhuis.' Naast deze boeken leest Anne nog veel meer. Ze schrijft ook korte verhalen. Lezen, schrijven en studeren zijn de hoofdbezigheden in de 'duik'.

De buitenwereld komt het achterhuis binnen via radiobERICHTEN, verhalen van enkele vertrouwelingen die eten of kleren brengen, of door beelden van de straat die Anne door een kier in het gordijn opvangt. De klok van de Westertorenkerk die elk kwartier luidt,

levert een andersoortig contact met de buitenwereld en zorgt voor een besef van tijd. Het dagboek is vaak licht van toon en bevat humoristische passages, maar is zeker in het licht van de dramatische afloop van het leven van de schrijfster ook een navrant verslag van een oorlogservaring. Regelmatig belicht Anne in haar dagboek de toestand van de joden. Zo noteert ze op 15 juni 1942:

Na Mei 1940 ging het bergaf met de goede tijden: eerst de oorlog, de capitulatie, de intocht der Duitsers, waarna de ellende voor ons Joden begon. Jodenwet volgde op Jodenwet. Joden moeten een Jodenster dragen. Joden moeten hun fietsen afgeven. Joden mogen niet in de tram, Joden mogen niet meer in auto's rijden. Joden mogen alleen van 3-5 uur boodschappen doen en alleen in Joodse winkels, waar 'Joods Locaal' op staat [...] Joden moeten op Joodse scholen gaan en nog veel meer van dergelijke beperkingen. Zo ging ons leventje door en we mochten dit niet en dat niet. Jopie zei altijd tegen me: 'Ik durf niets meer te doen, want ik ben bang dat het niet mag.'

Later in 1942 schrijft ze:

Onze gedachten hebben net zo weinig afwisseling als wijzelf. Ze gaan steeds als een carroussel van de Joden, naar het eten en van het eten naar de politiek.

Soms roept het onderduiken in dit verband schuldgevoelens op, bijvoorbeeld wanneer ze in aansluiting op voorgaande opmerking vertelt wat ze door de kier in het gordijn heeft gezien:

Tussen haakjes, van Joden gesproken, gisteren heb ik, alsof het een wereldwonder was, door het gordijn 2 Joden gezien; dat was zo'n naar gevoel, net of ik die mensen verraden heb en nu hun ongeluk zit te beloeren.

De vraag of dagboeken over de Holocaust tot de 'schone letteren' gerekend kunnen worden, is door velen gesteld, bijvoorbeeld door S. Dresden in zijn boek *Vervolging, vernietiging, literatuur* (1991). Hij merkt op dat velen daar bezwaar tegen maken. Hij niet, hoewel hij erkent dat de materie problematisch is. Hij constateert dat zeer veel literatuur over oorlog gaat en het onderwerp dus minder bijzonder is dan het lijkt en dat boeken, in het bijzonder oorlogsboeken, niet alleen een esthetische kant hebben maar ook altijd een moreel probleem stellen. De aandacht van de auteurs voor de literaire vorm acht hij kenmerkend voor de joodse oorlogsdagboeken, evenals hun fragmentarische karakter: veel dagboeken moesten immers plots beëindigd worden. In het dagboek van Anne Frank, dat inmiddels door velen tot de literatuur wordt gerekend, maar daarmee zijn documentaire kracht natuurlijk niet verliest, wordt de aandacht voor de literaire vorm onder meer zichtbaar in de herschrijvingen van de tekst en de gefingeerde personages. Ook het fragmentarische karakter is van toepassing op het dagboek. Doordat Anne haar teksten herschreef, ontstonden er naast de editie die door haar vader en de uitgever waren geredigeerd, verschillende

versies van het dagboek, die pas in 1986 in een wetenschappelijke editie bijeen zijn gebracht, ook om de authenticiteit van het dagboek aan te tonen. Daar werd namelijk met enige regelmaat aan getwijfeld. Deze editie heeft het wetenschappelijk onderzoek naar de dagboeken een nieuwe impuls gegeven. Verschillende versies zijn in deze editie parallel afgedrukt, waardoor een fascinerend beeld ontstaat van een literaire tekst in wording, van herschrijvingen van een tekst die daardoor een open structuur heeft gekregen en telkens opnieuw uitnodigt tot lezing en interpretatie. Zo lijkt het schrijverschap van Anne Frank, dat veel te vroeg is afgesneden, toch een vervolg te krijgen in de activiteiten van de lezer.

Van man tot vrouw

Dirkje Kuik

1929-2008

ELSBETH ETTY

HOE HACHELIJK HET IS om bij de beoordeling van literatuur te laten meewegen of het een masculien dan wel feminien werk betreft, bewijst het oeuvre van de in 1981 van man tot vrouw getransformeerde Dirkje Kuik. Wie wil aantonen dat de aard van haar poëzie en haar verhalend proza wezenlijk is beïnvloed door haar geslachtsverandering zal vreemde capriolen moeten uithalen. Niettemin bestaat de Wikipedia-bibliografie van Dirkje Kuik uit twee delen: ‘tot 1979’ en ‘vanaf 1979’. Hiermee is een cesuur aangebracht die totaal kunstmatig is. Kuiks karakter en dat van zijn/haar werk zijn namelijk nooit ingrijpend veranderd.

Zes jaar na haar ‘bijstelling’, zoals Kuik haar geslachtsveranderende operatie noemde, onderscheidde zij in een literaire lezing drie vormen van inter- of transseksualiteit: chromosome, hormonale en psychologische interseksualiteit. Zichzelf rekende zij tot de derde categorie, door haar gedefinieerd als ‘zware genderidentiteitsstoornissen, die reeds heel vroeg in de kindertijd zichtbaar worden’:

Bij mezelf heb ik achteraf vast kunnen stellen, dat er reeds tegen mijn derde jaar sprake was van een gedragspatroon dat nu zonder meer zou wijzen op genoemde stoornissen. Toen had het duidelijk kunnen zijn dat mijn primaire geslachtelijke identiteitsgevoelens opteerden voor het vrouwelijke, ondanks mijn mannelijke genitaliteit. Maar in die jaren omstreeks 1930 werd daar in het geheel niet op gelet, laat staan dat er een kinderpsycholoog of -psychiater zou zijn geweest in Nederland die er een barst van zou hebben begrepen. Ian Ramsay noemt – en dat is een algemene term – deze psychologisch interseksuele patiënten en patiëntjes transseksueel. Daar is niets tegen in te brengen, het is alleen bij kinderen een wat te zware term. Sommige artsen spreken daarom bij kinderen vóór de puberteit liever over genderdysforie, moeilijk te dragen sekse.

William Diederich Kuik, de naam die Dirkje van haar ouders kreeg, was een dubbeltalent. William werd bekend als graficus, die in het bedrijf van zijn vader tekenen en schilderen had geleerd. Later volgde hij een opleiding aan de Rijksacademie voor beeldende kunst in Amsterdam, werd kunstrecensent bij *Het Parool* en tekende voor *Vrij Nederland*. In 1960 was hij medeoprichter van grafisch gezelschap De Luis.



Als dichter debuteerde Kuik op veertigjarige leeftijd met de bundel *45 Gedichten*, door critici ontvangen als een fraai specimen van de Nederlandse neoromantische stroming. Vijf jaar later volgde het met de Vijverbergsprijs bekroonde prozadebuut *De held van het potspel*, een caleidoscopisch album in verschillende stijlen, en geïllustreerd met wonderlijke, tere, soms onheilspellende tekeningen. Een 'ode aan verrotting en verval' is dit werk wel genoemd, misschien wegens Kuiks voorliefde voor oude steden en gebouwen, maar ook voor historische verhalen en figuren:

*Geesten van stand wonen, men weet het,
gaarne onder een steen.
En niet alleen in het theehuis denkt men zo beminde,
de schorpioen, de grijze pissebed, de vaal gezinde
muis kan het u vertellen.
Vreemd volk, vriendelijk voor vrienden, vreselijk voor vijanden...*

Kuik woonde haar hele leven in het middeleeuwse Utrecht, dat ze op oorspronkelijke wijze in talrijke gedichten, prozateksten, tekeningen en combinaties daarvan heeft vereeuwigd. Voor de vroege *Utrechtse Notities* (gebundeld in 1968 en 1969) ontving William Kuik de Prozaprijs van de gemeente Amsterdam.

Belangstelling van een groot publiek ondervond Kuik pas naar aanleiding van de sekseverandering in een Londens ziekenhuis. In een dagboek, bijgehouden voor het *Utrechts Nieuwsblad*, schreef ze kort na de operatie: 'Ik ben trots op mijn nieuwbakken status van oud wijf.' Ruim vijftig was ze toen, met nog 27 productieve jaren voor de boeg, waarin ze als Dirkje Kuik op velerlei manieren uitdrukking gaf aan haar ervaringen als 'genderdiasporapatiënt' en aan haar leven daarna, dat gekenmerkt bleef door haar historische belangstelling, in het bijzonder de napoleontische oorlogen.

In *De nachtactus bloeit* (1982), de eerste roman die verscheen onder de auteursnaam Dirkje Kuik, ontmoet het vrouwelijke personage Diederika haar reeds lang overleden ouders. Zij hebben geen enkele moeite met haar gedaanteverwisseling. Haar moeder toont zich zelfs opgetogen dat ze nu, in plaats van 'een ongelukkige zoon met een vrouwenziel een mooie dochter' heeft.

Huishoudboekje met rozijnen (1984) bevat jeugdherinneringen die teruggaan tot de crisistijd van de jaren dertig. Er staan ontroerende portretten van haar ouders in, naast persoonlijke visies op historische figuren als de hertog van Parma, Casanova en Marie-Louise, de tweede vrouw van Napoleon. Expliciet legt ze in deze bundel getuigenis af van de metamorfose die haar uiterlijk in overeenstemming moest brengen met haar innerlijk. Een traject dat niet altijd even glansrijk verliep:

[...] ik woog vijfenveertig kilo, was broodmager, mijn ribben waren te tellen, had lelijke stokkerige armpjes, dunne knokerige benen, en vertoonde een algemene lichaamsontwikkeling van een jongen van een jaar of veertien... Mijn leeftijd werd tegen de zeventig geschat [...]

Maar ook:

Ik ben een ijdele vrouw, zal het blijven tot mijn dood toe.

Dirkje Kuik geloofde in wonderen als middel om aan het leven, 'die kooi van dood en zinloosheid', te ontsnappen. Haar werk is een voortdurende poging haar horizon te verleggen, het bestaan een bredere zin te geven. Ze zocht haar metafysica niet in religie, maar in esthetisch genot. Een belangrijke inspiratiebron daarvoor was Johann Amos Comenius, auteur van *Labyrinth van de Wereld*, een werk dat ze omschreef als 'een cynische ironische metafysische verhandeling in proza die schoonheid en goedheid zoekt, hoewel niet op deze wereld; die de overbodige hebzucht van de goudzoeker vriendelijk veracht'.

Haar eigen metamorfose van mislukte zoon tot mooie dochter beschouwde ze als het grootste wonder van haar leven, als een geluk waar ze nooit in had durven geloven. Het pregnantst formuleerde zij haar perceptie van dit wonder in de – wederom van eigen illustraties voorziene – verhalenbundel *Piranesi & zijn dochter*, waarin Kuik op ingenieuze wijze met haar biografie goochelde. Het openingsverhaal 'Herinneringen aan de Oudekamp en omstreken' gaat over de jeugd van een jongetje dat voor de oorlog opgroeide in de oude Utrechtse wijk waar de auteur tot het einde van haar leven bleef wonen. Veel hebben die herinneringen aan het ouderlijk huis niet om het lijf. Waar Kuik echter met deze memoires gaat spelen, zoals in het verhaal 'Klein Arcadië', en de jeugdherinneringen opnieuw vertelt maar nu vanuit het perspectief van een talentvol meisje, valt alles op zijn plaats. Dan wordt duidelijk dat niet zozeer de onbetekenende feiten van belang zijn, als wel de manier waarop ze met behulp van die feiten haar zelfportret 'bijstelt':

Je wordt geboren met geheel een leven aan je handen, of het kort of lang zal zijn is van geen belang. Het kan hooguit versterkt worden door je omgeving. En als het toevallig niet op goede aarde valt geeft het een moeizaam, schraal bestaan, ook al niet erg. Maar het karakter blijft behouden, zoals het in je handen lag na je geboorte, zichtbaar, als je terug wenst te kijken, om durft te zien.

Ze wist het, er waren enkele gebeurtenissen die haar leven werkelijk bepaald hadden, er was een handjevol mensen, de meesten dood, die van een zekere invloed waren geweest.

En dan bestond er dat stukje omgeving waar haar bestaan tot ontwikkeling kwam. Het geboortehuis dat ze, zelf volwassen geworden, nog bewoonde. De smalle buurt waarin het huis stond, een van de oudste stadskwartieren, behoorlijk vervallen. Veel dat met haar jeugd te maken had was al weggebroken.

Veel dat met haar jeugd te maken had was inderdaad weggebroken, maar Kuik bouwde lustig weer op. In het titelverhaal over Piranesi en zijn dochter vertelt Diederika haar excentrieke vrienden over de achttiende-eeuwse Italiaanse tekenaar Giovanni Piranesi. Een aantal van de vrienden vermoedt dat Piranesi Diederika's grote voorbeeld is, wat ze stellig ontkent. Meer dan voor zijn werk interesseert ze zich voor Piranesi's leven waarin zijn vergeten dochter een veel belangrijker plaats innam dan zijn beroemde zoons. Deze laatste namen zijn werk

over, pronkten met zijn veren, zonder zelf iets toe te voegen, terwijl de dochter haar vader altijd terzijde stond en daadwerkelijk een bijdrage leverde aan zijn wereldberoemde gravures. Het zijn vooral dit soort verhalen, waarin Diederika over haar inspiratiebronnen praat en tegelijkertijd haar kennis etaleert van geschiedenis, literatuur en beeldende kunst, die haar werk zo fascinerend maken.

Haar veelzijdigheid illustreerde Kuik in 1991 nogmaals toen zij voor de dag kwam met de misdaadroman *De firma Dopliflex* waarin haar alter ego Diederika weer opduikt en waarmee zij (toen nog tamelijk bijzonder voor een vrouwelijke auteur) werd genomineerd voor De Gouden Strop, de jaarlijkse prijs voor de beste Nederlandstalige thriller.

Haar procédé, een bonte collage van genres, onderwerpen en stijlen, bleef Kuik tot het eind succesvol toepassen, zowel in haar tragikomische historische roman *De patriot* over een krankzinnige ex-militair in het napoleontische leger, als in haar postuum verschenen novelle *München '38*. In dit grimmige wandtapijt zijn Kuiks jeugdherinneringen en portretten van haar overleden ouders verweven met haar persoonlijke visie op de bloedige neergang van een reeks Europese staten eind negentiende, eerste helft twintigste eeuw, met als onheilspellende dieptepunt de uitlevering van Tsjechoslowakije aan nazi-Duitsland. Dirkje Kuik illustreerde deze bundel met de serie gewassen tekeningen 'Vechtende egels'.

München '38 is het laatste boek dat dit excentrieke dubbeltalent heeft kunnen afronden. Na haar dood in 2008 werd in haar voormalige woonhuis aan de Oudekamp 1 te Utrecht een museum ingericht ter ere van haar omvangrijke oeuvre.



De koningin van de column

Renate Rubinstein

1929-1990

JAAP GOEDEGEBUURE

HET DUURDE EVEN voordat Renate Rubinstein toekwam aan het voltijdse schrijverschap, maar toen het eenmaal zover was, leek het alsof ze nooit iets anders gedaan had. Na wat los-vaste verbintenissen in het uitgeversevenen en de journalistiek belandde ze in 1962 bij het weekblad *Vrij Nederland*, waar ze onder het pseudoniem Tamar een wekelijkse rubriek mocht beginnen. Het gaf haar de kans om op geregelde tijden haar hart te luchten over alles wat haar bezighield, verbaasde, vertederde, irriteerde en kwaad maakte. De term ‘column’ was toen nog nauwelijks gangbaar; liever sprak men van ‘cursiefje’, daarmee doelend op een luchtig, halfverhalend, halfbeschouwelijk dagbladgenre waarin auteurs als Heijermans en Couperus waren voorgegaan en waarin Simon Carmiggelt alias Kronkel inmiddels kampioen was. Tamar was een van de eersten die het cursiefje herschiepen tot de moderne column, dat wil zeggen een essay van ongeveer zes- tot zevenhonderd woorden, een handvol hoogstpersoonlijke notities over de meest uiteenlopende onderwerpen, in een stijl die natuurlijk oogt maar vol zit met retorische foefjes.

Zoals elke columnist had Tamar een boodschap, vaak een hele tas vol. Hoe sterk ze ook was op het wapen van de ironie, ze zou het nooit gebruiken om er de consequenties van haar dikwijls stevige standpunten mee te ontlopen. Integendeel, ze beschikte over het terriërachtige vermogen om zich in een kwestie vast te bijten en er week in week uit op terug te komen. Zulke kwesties waren bijvoorbeeld de ongebreidelde bewondering van linkse intellectuelen voor het China van Mao (*Klein Chinees woordenboek*, 1975), het feminisme (*Hedendaags feminisme*, 1979), het kernwapendebat (*Met gepast wantrouwen*, 1982) of de gruwelijke lelijkheid van moderne architectuur en design (*Twee eendjes en wat brood*, 1981).

Gewoonlijk was Tamar wars van opinies die dreigden te verstenen tot een ideologie of een geloof waaraan men zich kritiekloos had over te geven. Individualiteit, een door columnisten innig gekoesterd goed, ging haar boven alles. Bovendien had haar familiegeschiedenis haar geleerd om wantrouwend te staan tegenover elke massabeweging en deszelfs aanhang. Samen met haar joodse vader en niet-joodse moeder, beiden Duits staatsburger, was Renate Rubinstein in 1935 uitgeweken naar Amsterdam om te ontkomen aan het steeds rabiater antisemitisme van het naziregime. Haar vader werd onmiddellijk na de Duitse bezetting van Nederland gearresteerd en kwam om in een concentratiekamp.

Tamars joodse identiteit had dus een belangrijk aandeel in haar politieke en maatschappelijke opvattingen. Toch stond ze allesbehalve kritiekloos tegenover Israël en het zionisme. Ze vatte haar houding in deze kwestie samen in de titel van het verslag over een reis door het Midden-Oosten: *Jood in Arabië / Goi in Israël* (1967). Het was alweer een zekere mate van dwarsigheid die haar, ten slotte tegen beter weten in, partij deed kiezen voor Friedrich Weinreb, een jood die beweerde dat hij tijdens de bezetting velen van deportatie naar de gaskamers had weten te redden door met de Duitsers samen te werken en hen tegelijkertijd voor eigen doeleinden te manipuleren. Rubinstein redigeerde Weinrebs memoires en verdedigde hem in haar columns, ook toen zonneklaar was dat de man een charlatan, een bedrieger en een zedendelinquent was. Daarmee haalde ze zich de vijandschap en de striemende hoon op de hals van de alom gevreesde polemist Willem Frederik Hermans, die de Weinrebaffaire wist op te blazen tot een zaak van nationaal belang.

Ook van haar privéleven maakte Tamar met regelmaat een openbare kwestie. Toen haar echtgenoot haar verliet, had ze het een jaar lang over niets anders dan haar liefdesverdriet, naar eigen zeggen in de hoop dat ze hem naar zich terug kon schrijven. De bundel waarin ze deze columns bijeenbracht, *Niets te verliezen en toch bang* (1978), werd een groot success, evenals *Nee heb je* (1985), dat ontstond uit haar reacties op de multiple sclerose waaraan ze de laatste tien jaar van haar leven leed.

Over één zaak was ze allerminst openhartig. Een jaar na haar dood verscheen *Mijn beter ik* (1991), waarin ze postuum onthulde dat ze een langdurige liaison had gehad met Simon Carmiggelt, voor de vele honderdduizenden fans die hem kenden van zijn wekelijkse televisieoptredens de 'liefste opa van Nederland'. De liefdesgeschiedenis van de koning en de koningin van de column sloeg in als een bom. De reacties liepen uiteen van verbijstering en verontwaardiging tot vertedering. Rubinstein citeerde onbekommerd uit Carmiggelts amoureuze correspondentie en had geen enkele poging gedaan om de identiteit en de privacy van de naast betrokkenen te beschermen, dat alles uit naam van eerlijkheid en oprechtheid en tot grote woede van de familie Carmiggelt. Met die handelwijze ging ze beduidend verder dan in *Niets te verliezen en toch bang*, waar haar ex gehuld bleef in de anonimiteit.

Nietsontziende eerlijkheid

Frida Vogels

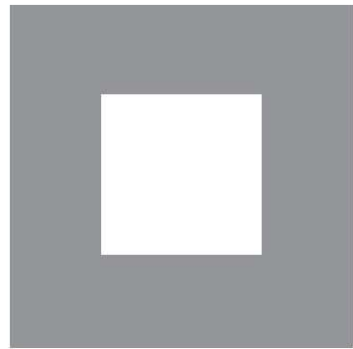
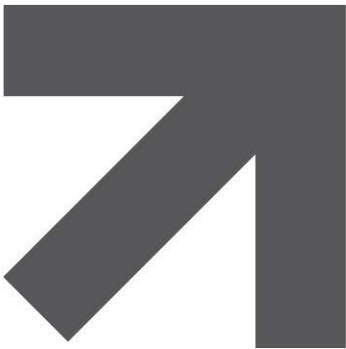
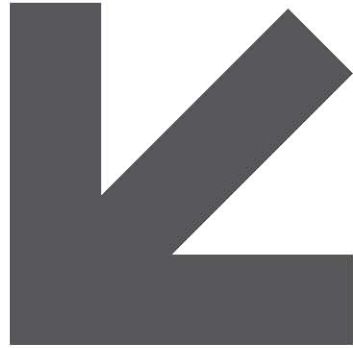
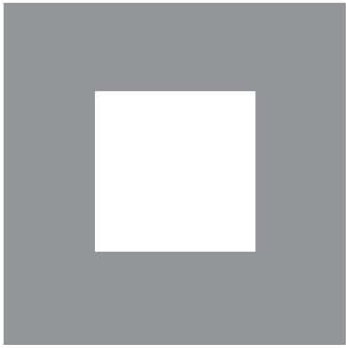
1930

JAAP GOEDEGEBUURE

TUSSEN 1992 EN 1994 WERD FRIDA VOGELS vanuit het niets een hooggewaardeerde en commercieel succesvolle auteur. In die jaren publiceerde ze onder de titel *De harde kern* een autobiografisch drieluik van zo'n kleine tweeduizend pagina's, twee delen proza en een deel poëzie. De eerste twee delen, waarvan het tweede in 1994 met de prestigieuze Libris Literatuurprijs werd bekroond kreeg, omvatten de opzichzelfstaande roman *Kanker*, en het relaas over haar jeugd, studietijd, huwelijk en verblijf in Italië. Het derde deel was ingeruimd voor een ruime keuze uit haar poëzie.

Door haar uitgeverij Van Oorschot werd Frida Vogels, onbekend als ze was, geïntroduceerd als het model voor het personage Henriëtte uit J.J. Voskuils roman *Bij nader inzien* (1963). Dat boek, aanvankelijk alleen maar gewaardeerd in kleine kring, werd een kwart eeuw na publicatie herontdekt en tot televisiedrama bewerkt. Bovendien vormde het de opmaat voor een zevendelig vervolg, onder de titel *Het Bureau* (1996-2000). Waarschijnlijk is de sterk groeiende schare van Voskuil-bewonderaars mede verantwoordelijk geweest voor het rijzen van Frida Vogels ster. Net als haar vriend en vertrouweling Voskuil boort Vogels naar de dieper liggende motieven van het gedrag dat zichzelf en haar naaste omgeving tentoonspreiden. En net als Voskuil maakt ze geen geheim van haar opvatting dat het fictionaliseren van de werkelijkheid eigenlijk immoreel is. Je mag, omdat het nu eenmaal niet anders kan, arrangeren, schuiven met feiten en data en hier en daar een voorval inlassen dat zich in werkelijkheid nooit zo heeft voorgedaan, maar uiteindelijk moeten al die machinaties ondergeschikt blijven aan de eis van strikte eerlijkheid en authenticiteit.

Kenmerkend voor de teneur van *De harde kern* zijn de in extenso weergegeven discussies tussen Vogels' alter ego Berta, haar echtgenoot Stefano, de Amsterdamse vrienden Jacob en Wiesje (alias de wat ouder, maar niet minder principieel geworden Maarten en Nicolien uit *Bij nader inzien* en *Het Bureau*). Dikwijls gaan de gesprekken over de grote politieke kwesties van de jaren zestig en zeventig van de twintigste eeuw: de culturele revolutie in het China van Mao-Zedong, de Amerikaanse inmenging in de Vietnamese burgeroorlog, de gewapende conflicten tussen Israël en zijn Arabische buurstaten. Stuk voor stuk zijn het onderwerpen die dienen als morele lakmoesproef: waar sta je, hoe kies je, wat is waarheid, wat rechtvaardigheid, wat goed, wat kwaad? De mate van vriendentrouw wordt afgemeten aan het antwoord op de vraag of iemand wel of niet bereid is een petitie te



ondertekenen of mee te demonstreren bij een bioscoop waar een vermeend racistische film wordt vertoond.

Meestal hebben de discussies echter betrekking op het veel wezenlijker onderwerp van Berta's schrijverschap. Wanneer Jacob op Berta's verzoek het manuscript van haar verhaal *Kanker* gelezen heeft, verwijt hij haar dat ze zichzelf nagenoeg onzichtbaar heeft gemaakt. Maar Berta is niet zozeer onzichtbaar als wel buitengesloten. Zij zelf ervaart dat in de maanden dat de dodelijke ziekte van Stefano's lievelingsoom Mario de familiebetrekkingen op scherp zet. Hoewel ze haar uiterste best doet om haar medeleven te tonen, beseft ze wel degelijk dat ze een vreemde cel in het hechte *clan*-organisme is. Naderhand is Stefano niet bij machte om te begrijpen dat het Berta er in *Kanker* juist om te doen was hem naar zich toe te schrijven. Hij verwijt haar dat ze een wig in hun relatie heeft gedreven door zijn familiegeschiedenis op schrift te stellen. Dat misverstand brengt Berta er weer toe om te analyseren waar haar relatie met Stefano op gebaseerd is, wat overigens niet wil zeggen dat haar huwelijk daarmee ook gered is.

De harde kern valt niet goed te begrijpen als men abstraheert van het persoonlijke belang dat Frida Vogels bij deze lijvige quasi-autobiografie had. Behalve als zelfrechtvaardiging moet dit boek ook worden gezien als een manier om iets te redden uit de chaos waarin de ik-figuur haar leven veranderd ziet. Obsessief gravend in haar verleden zoekt ze naar een antwoord op de vraag waarom ze de half geniale, half mislukte persoonlijkheid is die zijzelf en haar naaste omgeving in haar zien. Hoe zijn het beroerde huwelijk van haar ouders, het gebrekkige verantwoordelijkheidsgevoel van haar vader, de levensangst en onpraktische levensinstelling van haar moeder, haar half incestueuze verhouding met de jongere broer, en haar eigen dwarsigheid en destructiviteit met elkaar verknoopt?

In haar autobiografische project wordt Vogels gedreven door twee haaks op elkaar staande motieven: de behoefte om te worden verstaan en aanvaard, en de tegendraadse drang om zich te verschansen in de zelfgegraven loopgraaf en zo nu en dan een handgranaat in de richting van ongewenste indringers te gooien. Die ambivalentie gaat vergezeld van een zekere onverschilligheid ten opzichte van mogelijke lezers. Daaronder schuilen weerzin en schaamte. Want nietsontziende eerlijkheid mag Vogels dan hoog in het vaandel dragen, dat wil niet zeggen dat ze zich aan het publiek ovelevert als de eerste de beste exhibitionistische autobiograaf. Bovendien – en dat blijkt vooral uit de dagboeken die ze sinds 2005 publiceert – gelooft ze niet echt in zoiets als de onvervreembare en unieke persoonlijkheid. Ze hecht aan oprechtheid en authenticiteit, maar geeft volmondig toe dat het een noch het ander haalbaar is. Juist vanwege het inzicht in eigen falen verwerpt ze nagenoeg alles wat ze schrijft en heeft geschreven. Des te opzienbarender is het daarom dat ze na zo'n kleine veertig jaar bereid bleek *De harde kern* te publiceren en vervolgens is overgegaan tot het openbaar maken van zeventuizend pagina's privéaantekeningen waarin minutieus verslag wordt gedaan van de moeizame 'arbeid die leven heet', om te spreken met de dagboektitel van de door Vogels vertaalde Cesare Pavese.



Kruistocht tegen de gemakzucht

Andreas Burnier

1931-2002

JAAP GOEDEGEBUURE

GEEN BETERE PRIKKEL om de strijd aan te gaan dan persoonlijke geraaktheid. Als iemand dat beseftte dan was het Catharina Irma Dessaur, beter bekend onder haar pseudoniem Andreas Burnier. Strijd was haar leven, strijdbaarheid haar voornaamste eigenschap. Daarbij zocht ze de confrontatie naar twee kanten. Ze bestreed het gemakzuchtige denken dat haar als vrouw en homoseksueel categoriseerde en reduceerde tot een stereotype. En ze bleef tot haar dood beducht voor gemakzucht in haar eigen opstelling.

Door zich naar twee kanten te weer te stellen, slaagde Burnier er keer op keer in nieuwe perspectieven te openen. De tegenwerking die ze vanwege haar geboorte in een vrouwelijk lichaam ondervond, riep als vanzelf een mannelijke identiteit bij haar op. Ze signeerde haar eerste pennenvruchten met een mannelijke schuilnaam en poseerde zelfs met een aangeplakte baard en snor. Nadat ze tien jaar lang echtgenote en moeder was geweest, stapte ze uit haar huwelijk en voltooide een afgebroken studie filosofie. Ze promoveerde, begon een wetenschappelijke loopbaan, omarmde het feminisme, maar liet dat los zodra ze er dogmatische en conformistische kanten in ontdekte, en begon zich vervolgens meer en meer te storen aan de orthodoxie van de 'Kerk van de Rede' die na de aftocht van het christendom, fascisme en marxisme optrad als de nieuwe gewetensinquisitie voor de doorsnee-intellectueel. Ze laafde zich aan antroposofie, platonisme en boeddhisme, erkende dat het leven te allen tijde geëerbiedigd moet worden en kantte zich om die reden tegen de bevorderaars-door-dik-en-dun van de euthanasie. Die zogenaamde 'goede dood' deed haar denken aan de praktijken van de nazi's, voor wie ze zich als kind, tijdens de Duitse bezetting, schuil had moeten houden. Ten slotte kreeg ze oog voor haar joodse wortels en de rijke traditie die daarmee verbonden was. Haar steevast beschouwelijk getinte romans en prikkelende essays geven zicht op een persoonlijkheid die voortdurend haar houding in en tegenover de tijd bepaalde en zo markant en geprofileerd vormgaf aan haar bestaan.

Dankzij haar onbevangen blik, haar nieuwsgierigheid en haar afkeer van conventies en taboes was Burnier haar tijd altijd ver vooruit. Dat ze het zogenaamd waardenvrije rationalisme ontmaskerde als de zoveelste ideologie is een van haar belangrijkste verdiensten. De moed om zich ertegen te kanten was des te opmerkelijker nu ze zich daarmee de haat van weldenkend Nederland op de hals haalde. Maar ze bleef onwrikbaar in haar diagnose: wie het hield bij de rede alleen, kneep de geest af en liep gevaar om slachtoffer te worden

van wanen en projecties. 'Er is een intieme samenhang,' zo stelde ze in 1984 vast, 'tussen de mentaliteit van een rationalistische, technobureaucratische cultuur en de behoefte om vijanden te hebben en met de bommen die de cultuur voortbrengt kinderen, vrouwen en voor zover zij weerloos en ongewapend zijn ook mannen van de vijandelijke groep te vermoorden.' Het citaat dateert uit de nadagen van de Koude Oorlog, maar het heeft nog niets van zijn geldigheid verloren.

Burnier heeft haar cultuurkritische bekommernissen nooit beperkt tot haar beschouwelijke geschriften. In haar romans analyseerde en betoogde ze minstens zo nadrukkelijk. Tegelijk nam ze de samenleving telkens weer de maat. En door dat alles te doen, markeerde ze de stadia van haar eigen ontwikkelingsgang, zonder zich daarmee op een standpunt vast te leggen. Haar debuutroman *Een tevreden lach* (1965) snijdt een thema aan dat als een rode draad door haar oeuvre blijft lopen: de spirituele metamorfose, die in haar geval werd begeleid door leermeesters als Plato, Plotinus en Rudolf Steiner. De hoofdpersoon van *De huilende libertijn* (1970) keert zich af van de feministische mars door de instituties die ze zelf geestdriftig heeft helpen voorbereiden en besluit zich te wijden aan het schrijven van het boek *Beyond Reductionism*, waarin kenners de onder de auteursnaam Dessaur gepubliceerde studie *De droom der rede* (1982) herkennen. De ik-figuur uit *De reis naar Kithira* (1976) doet er, nadat ze heeft ingezien dat ze geen bijdrage heeft kunnen leveren aan wezenlijke politieke en sociale veranderingen, ten slotte het zwijgen toe. En van Radha Altman, hoofdpersoon van *De litteraire salon* (1983), nemen we afscheid nadat ze uit afkeer van de decadente westerse wereld scheid is gegaan naar Hyperborea, het mythische eiland van de Griekse zonnegod Apollo. Daarvoor, tijdens een verblijf op Hawaii, het eiland in de Stille Zuidzee die Burnier ooit aanwees als de bakermat van een synthese tussen westers rationalisme en oosterse mystiek, heeft Radha een verlossend visioen ondergaan:

Plotseling voelde ik mij opgenomen in een groot kosmisch licht. De palmen op het strand achter mij, de bergen in mijn rug, de rotsformaties, de enkele mensen en wat spelende honden, alles viel weg. Er was alleen nog het licht, in de lucht en in het water. Vanuit de toekomst werd ik benaderd en opgenomen in een kosmisch plan waarin ik, op een hoger niveau dan in dit leven, aan de mensheidsontwikkeling van mijzelf en anderen zou bijdragen. Ik voelde een grote, totale veiligheid en zekerheid. Dit licht was wijsheid en liefde tegelijk en ik was daar zelf een onderdeel van. Klein en nietig, maar ook mee uitstralend over de hemelkoepel, meestrelend en flonkerend in het water, mee stralend vanuit de periferie van de baai naar waar mijn lichaam stond: aan de rand van het water, aan de rand van de eeuwigheid. Het was alsof ik hier in de verre voortijd, tienduizenden jaren geleden al had gestaan en alsof ik in een toekomstige, iets bevrijdere incarnatie, minder schuldbeladen, minder gekweld, meer open voor anderen, al hier aanwezig was.

Burnier heeft bij herhaling beklemtoond dat de geschiedenis van de mensheid zich laat lezen als een individuele biografie. Beide voltrekken zich in een pendelende beweging tussen materialisme en vergeestelijking. Uiteindelijk moeten deze tegendelen met elkaar versmelten, en dat geldt ook voor goed en kwaad. In *De droom der rede* stelt ze dat het

westerse rationalisme leidt tot een affectieve en spirituele amputatie, met het gevolg dat men het kwaad niet langer wenst te erkennen als iets eigens, maar het juist projecteert op de ander, op anonieme structuren of op biologische en fysische omstandigheden.

Voelde Radha Altman zich al de tweelingziel van Vincent van Gogh, in *De trein naar Tarascon* (1986) is deze 'eenvoudige aanbidder van de eeuwige Boeddha' nog nadrukkelijker aanwezig. Titel en motto's zijn ontleend aan Van Goghs brieven en zijn tragische biografie staat model voor de levensloop van de held. Deze William Baston streeft tegen de verdrukking in naar mogelijkheden tot geestelijke groei. Maar net als de ongelukkige schilder besluit hij, het zoeken en vechten moe, een flink stuk van de weg naar de sterren af te snijden door eigenhandig zijn bestaan te beëindigen.

Burniers kracht lag niet in het vertellen van een verhaal dat te genieten valt om zichzelf wil, niet in het scheppen van figuren die je met je ogen dicht voor je ziet als levende mensen, maar in aanwijzen en uitleggen. Ze was een geboren leraar, met alle kwaliteiten en beperkingen van dien. Er viel en valt van haar veel te leren, maar helaas rijmt dat werkwoord af en toe wel erg nadrukkelijk op moraliseren. Dat neemt niet weg dat ze in het Nederland van de late twintigste eeuw een zeer markante plaats heeft ingenomen.



Ontwrichtingen van het alledaagse

Judith Herzberg

1934

MAAIKE MEIJER

JUDITH HERZBERG IS EEN PRODUCTIEF AUTEUR, van toneelstukken, televisiespelen, reisbrieven en filmscenario's. Ze begon met het publiceren van gedichten in 1963. Herzbergs poëtische project maakt een bedrieglijk bescheiden indruk. Ze heeft het nooit over 'de poëzie', 'het leven', 'de liefde' of 'de dood'. Elk pathos en elke Grote Visie zijn haar vreemd. Wat dat betreft behoort zij literair-historisch tot een distinctief andere generatie dan voorgangsters als Ida Gerhardt, M. Vasalis en Elisabeth Eybers, die als dichters met een omvattende visie (Meijer 1998) enige verwantschap met elkaar hebben. Herzberg heeft zich, net als generatiegenote Fritzi Harmsen van Beek, en evenals de meeste mannelijke zestigers, teruggetrokken op het alledaagse en concrete. Ze raapt haar taal en haar onderwerpen van de straat, uit de tuin en uit de keuken: uit de huiselijke kring, uit conversaties, uit de dagelijkse omgang met zichzelf, met geliefden, vrienden, dieren, dingen, de natuur, ouders, kinderen. Ze heeft een voorkeur voor op het eerste oog doodgewone, onbetekenende dingen en gebeurtenissen. Natuurlijk generaliseren getrainde poëzielezers Herzbergs taferelen vaak tot Grote Gedachten omtrent leven, liefde, dood en tijd, maar die generalisaties blijven geheel voor hun rekening. Herzberg zelf formuleert geen grote Levenswaarheden. Het 'kleine' wordt bij Herzberg altijd al dermate ingewikkeld dat het grote helemaal niet meer hanteerbaar is. Alles is belangrijk, alles blijkt vreemder, verwarrender en door meer twijfel omringd dan het leek. Dat heeft tot gevolg dat het kleine en schijnbaar vanzelfsprekende in de herbergiaanse wereld een andere status krijgt:

Liedje

*Lieg asjeblijft niet tegen me
niet over iets groots niet over iets
anders. Liever hoor ik het
vernietigendste dan dat je liegt
want dat is nog vernietigender.*

De zinsopbouw en de logica van opposities waarin wij plegen te denken doet verwachten: 'niet over iets groots, niet over iets *kleins*'. Maar kennelijk bestaat er niet 'iets kleins'. Wat er naast en tegenover 'iets groots' staat wordt ontweken, opnieuw gedacht als 'iets anders'. 'Anders' opent twee leesmogelijkheden. Je kunt het lezen als een uitstel van het noemen van de tegenstelling van groot: iets anders dan iets groots – en de lezer moet dan zelf bedenken wat dat andere is. Het is dan onbepaald, en gekoppeld aan datgene waarvan het verschilt: alles wat anders is dan groot. Maar je kunt 'anders' ook lezen als bepaald. 'Groot' in de hier bedoelde zin van 'belangrijk' behoort tot de betekenis categorie van 'adjectieven die een gedachte eigenschap of een door redenering (bijv. vergelijking enz.) afgeleide eigenschap noemen' (*Algemene Nederlandse Spraakkunst* 1984: 308), zoals in 'een moeilijk boek', 'een groot vernieuwster', 'een aardige jongen'. In die betekenis categorie wordt nu plotseling ook het adjectief 'ander' opgenomen, alsof het ook een bepaalde eigenschap kan noemen. 'Ander' wordt daarmee losgemaakt van zijn onbepaaldheid en de koppeling aan datgene waarvan het verschilt ('anders dan...') en zelfstandig gebruikt, in een eigen, nieuwe betekenis. Daarmee wankelt onze geïnternaliseerde woordenboekbetekenis en ons woordsoortelijke evenwicht. Ten slotte staat 'anders' ook nog apart, vooraan de nieuwe versregel, als iets anders. Die geïsoleerde positie vergroot het effect. Zo is de vertrouwde oppositie groot/klein bij Herzberg tot het verwarrende groot/anders geworden. Zo gaat het door: 'Liever hoor ik het/ vernietigendste dan dat je liegt/ want dat is nog vernietigender' is eigenlijk onmogelijk, aangezien 'vernietigendst' als overtreffende trap logisch niet meer overtroffen kan worden door de vergrotende trap 'vernietigender'. Ook daar legt de grammaticale logica het af tegen de poëtische logica, die de eerstgenoemde tart en ondergraaft.

Herzbergs poëzie lijkt gericht op het bestrijden van taalverkalking, op het omverhalen van gevestigd denken en waarnemen. Daartoe maakt de dichteres gebruik van geheel ongrammaticale spreektaal, directe rede die – in de woorden van Frida Balk (1983: 277) – 'een bijna onmerkbaar verandering heeft ondergaan', van onverwachte betekenissen in woorden (middels neologismen, schuiven met woordsoorten, woordspelingen), van dubbelzinnigheid, van het muzikale element in taal. Herzbergs gedichten lenen zich voor een zeer bepaald poëtisch effect: ze de-automatiseren de lezer in haar gewone waarneming van het schijnbaar zo onverdachte. Ze openen lezersogen voor het vergetene, het verborgene, het onverwachte, de schaduwkant en het incompatibele van de dingen die het gedicht ter sprake brengt, en daarmee ontwrichten ze de tevoren zo als vanzelfsprekend aanvaarde werkelijkheidsvisie van de lezer. Herzberg brengt *complicaties* teweeg. Met dit neologisme bedoel ik het omgekeerde van *simplificaties*. Een complicatie is het gecompliceerd maken van wat op het eerste gezicht eenvoudig lijkt. Herzberg lezen is meekijken naar zeer kleine dingen, die in het geheel niet klein blijken te zijn. Het is meegenomen worden in aarzeling, principiële twijfel, ingewikkeldheid, onvermoede nuanceringen. De gedichten lossen zelden op tot harmonie en bevredigende eenheid, maar drijven veeleer een wig in de eenheid, de harmonie en de tijdelijke oplossingen waarmee de lezer zich (in haar taal, haar denken, haar leven) tevreden stelt. Enkele voorbeelden van gedichten die dit herzbergiaanse effect sorteren:

Elke ochtend

*Elke ochtend, tussen het aandoen
van zijn linker- en zijn rechterschoen
trekt zijn hele leven even langs.
Soms komt de rechterschoen er dan
bijna niet meer van.*

Je ziet een man zitten, een oudere man, op grond van 'zijn hele leven', met zijn linkerschoen aangetrokken en zijn rechterschoen in de hand. Het contrast tussen iets dagelijks en eenvoudig als schoenen aantrekken en iets zwaars en ondagelijks als het langstrekken van een heel leven, heeft een ontregelende werking. Geen twee activiteiten die verder van elkaar liggen; toch worden ze hier aan elkaar gerelateerd. Door het verband met het langstrekken van een leven complificeert het gedicht de lezersnotie dat het aandoen van schoenen simpel is. Je staat er nooit bij stil. De taal spreekt ook van 'je schoenen aandoen'. De twee schoenen zijn in die uitdrukking aan elkaar vastgeklonken in een bijna volledig plurale tantum. Er is in het compositum 'schoenen aandoen' geen ruimte tussen de linker- en de rechterschoen. Herzberg creëert in die staande uitdrukking en in het erbij behorende bewustzijn van 'schoenen aandoen' een ruimte. Ze drijft er een wig tussen. Ze plaatst er zelfs een heel leven tussen. Omdat 'zijn hele leven' verder niet wordt toegelicht, gaat het werken als een gigantische open plek. Een mysterie: *wat voor leven?* Waar denkt die man aan? Wat is zo groot en absorberend dat eenvoudige dagelijkse handelingen als schoenen aantrekken erdoor worden verlamd, en soms zelfs niet eens afgemaakt kunnen worden? En dat niet een keer, maar elke ochtend. Hoe moet die man zich verder staande houden in het leven – want als de rechterschoen er soms niet eens van komt, hoe moet het dan in vredesnaam met koken, eten, menselijk contact? Hij zit daar maar voor me. Wat hem verlamt blijft ondoordringbaar. Zijn het gelukkige herinneringen of, waarschijnlijker, was zijn leven treurig, kwellend, onopgelost? Welke stoet van beelden trekt aan hem voorbij? Het gedicht is zelf een imitatie van onoplosbaarheid, door er niets over los te laten. Het vanzelfsprekende van een dagelijkse handeling is ondergraven door iets onbepaalds, iets wat groot, tragisch en onbegrijpelijk is, en waarmee de lezer blijft zitten.

Cruciaal voor Herzbergs werk is vaak wat *niet* wordt gezegd. Daardoor dringt het zich onontkoombaar op, zoals in dit vers over de jaarlijkse dodenherdenking op 4 mei:

4 mei

*Juist toen hij wilde zeggen:
'maar iedereen verschaft zich toch
problemen, net niet te groot om overheen
te kijken naar een onbereikbaar,
beter leven'
vielen de stille minuten.
Motoren werden afgezet*

*kerkklokken hielden op
en vogels, zwermen spreeuwen
suizelden over het plein.
Wind schraapte de hoeken
markiezen flapperden, scharnieren
kraakten en piepten.
En in de lege lucht
knalden de vlaggen als zwepen.*

We vallen midden in een conversatie tussen 'hij' en 'ik'. Wat 'hij' had willen uiten is een schijnzekerheid: de hanteerbaarheid van problemen. Er is een voorgaande spreekbeurt van 'ik' geïmpliceerd in het woord 'maar'. Hij wil een tegenwerping maken tegen iets wat 'ik' zojuist heeft gezegd, bijvoorbeeld over onoplosbaarheid, over problemen die te groot zijn om te dragen. Kennelijk weet de 'ik' al wat hij daarop had willen zeggen. Zij voelde het al aankomen, zoals je een gemeenplaats voelt aankomen in een conversatie. Wat 'hij' had willen zeggen is een van die clichés, waarmee wij de onoplosbaarheden van ons afhouden. Niets is echt te groot om overheen te kijken. Er staat, arrogant: iedereen *verschafft* zich problemen. Dat verschaffen suggereert dat je je naar believen kunt voorzien van problemen, zoals je je voorziet van kleding, meubilair of werkzaamheden. Alsof je problemen kunt kiezen, op maat. Dan vallen de stille minuten. De stille minuten snoeren hem de mond. In de stille minuten presenteert het gedicht het tegendeel van deze gemakkelijke visie op de hanteerbaarheid van problemen: een massieve onoplosbaarheid. 4 mei is dodenherdenking, de herinnering aan de oorlogsslachtoffers, de zes miljoen, symbool van het juist *niet* kunnen kiezen van je lot. De spreekbeurt van 'ik', het antwoord op wat 'hij' had willen zeggen, wordt nu overgenomen door de stille minuten. Een sprekende stilte, die de conversatie definitief beëindigt.

In de stilte worden anders onhoorbare geluiden opeens hoorbaar. Die geluiden worden opgenoemd in een zesdelige enumeratio, die opklimt in desolaatheid. Eerst is het de wind, die de hoeken afschraapt: de wind slijt, holt gierig uit, tast aan. De markiezen die flapperen en het kraken en piepen van scharnieren brengen eveneens associaties met verval, onverzorgdheid, onbewoonbaarheid. In de laatste regels wordt de desolaatheid opgevoerd tot iets gruwelijks: het geluid van de wapperende vlaggen, als symbool van het vaderland, Oranje, officiële staatsplechtigheid, wordt daar vergeleken met het knallen van zwepen. Het knallen van zwepen wekt in dit verband associaties met de historische praktijken van het Duitse fascisme: intimideren, opjagen, afranselen. Die historische betekenis wordt, in de vergelijking, overgebracht op de contemporaine in de wind knallende vlaggen. Daarmee worden de knallende zwepen uit het verleden in dit heden ingevoerd. Het verleden is niet voorbij. Het is nog steeds hoorbaar, en daarmee aanwezig gesteld. Het is niet voor niets hoorbaar in de vlaggen. De vlaggen worden ontdaan van hun positieve associaties en voorzien van negatieve: het vaderland, Oranje en officiële staatsplechtigheid kunnen ook geformuleerd worden als nationalisme, het vaderland 'van smetten vrij', zoals een van onze volksliederen het wil, hetzelfde nationalisme dat in de nazitijd leidde tot de moord op de joden.

Het gedicht ontwricht een gemakkelijk wereldbeeld, het comfortabele idee van de verschaffbare problemen. Het voert ons naar het hart van de onoplosbaarheid. Het gedicht is bovendien uit voordat de stille minuten zijn geëindigd. Voor de lezer blijven de stille minuten daarom duren, als een gigantische open plek: een plek om te denken over onuitsprekelijk kwaad, dat door het gedicht dan ook niet wordt uitgesproken, maar waarmee het ons, lezers, omringt.

Judith Herzberg is joods en overleefde de oorlog in de onderduik, gescheiden van haar ouders, die als door een wonder uit het concentratiekamp terugkwamen. Ze gaf les in poëzie- en scenarioschrijven en woont afwisselend in Amsterdam en Jeruzalem. Vaak gaat het in haar invloedrijke toneelstukken – onder andere *Leedvermaak* (1982), *En/of* (1985), *Kras* (1989), *Rijgdraad* (1995), *Simon* (2002) – om de nawerking van oorlogservaringen in joodse kinderen, en kleinkinderen. *Leedvermaak*, *Rijgdraad* en *Simon* vormen een trilogie, een twintig jaar omspannende joodse famileroman waarin dezelfde personages steeds weer na jaren terugkeren. Niemand leeft gemakkelijk, de relaties zijn gecompliceerd en pijnlijk en het verleden is nooit voorbij. Toch zijn Herzbergs schrijvende stukken tegelijk ook licht, komisch zelfs. Herzbergs beknopte omschrijving van haar kijk op toneel luidt: 'Als het maar amusant is, dan krijg je de diepte er vanzelf bij.' Herzberg is de belangrijkste toneelschrijver na 1945. Ze kreeg tal van prijzen, onder andere de Nederlands-Vlaamse toneelschrijfprijs voor *Kras* (1989), de Constantijn Huygens-prijs van 1994 en de P.C. Hooft-prijs van 1997.



Je eigen geschiedenis onder ogen zien

Helga Ruebsamen

1934

ELSBETH ETTY

‘O P EEN DAG MOET JE je eigen geschiedenis onder ogen zien, alles in kaart brengen, rekenschap afleggen van wat je hebt meegemaakt’, zei Helga Ruebsamen in 1993 over *Het lied en de waarheid*, de roman waaraan ze toen net was begonnen. Tot dan toe had ze vermeden haar verleden op te rakelen. Ze wilde niet bekend worden als ‘de Anne Frank die het allemaal heeft overleefd’ en dus verstopte ze zichzelf in bizarre personages, levend in een wereld van vergane glorie, drankmisbruik en andere vormen van zelfdestructie. Voordat *Het lied en de waarheid* in 1997 verscheen, had Ruebsamen geëxcelleerd met verhalen, een genre dat in het Nederlandse taalgebied weinig populariteit geniet. Om die reden is zij lange tijd een *writer’s writer* gebleven.

De schrijfster bracht haar vroege jeugd door in Nederlands-Indië. Vlak voor de Tweede Wereldoorlog belandde ze met haar familie in Den Haag, waar ze na haar middelbare school verslaggeefster werd bij dagblad *Het Vaderland*. In 1964 debuteerde ze met de bundel *De kameleon* (1969), nadat enkele verhalen daaruit al onderscheiden waren met de Reina Prinsen Geerligts-aanmoedigingsprijs.

Critici kwamen woorden tekort om haar te loven. ‘Zij treedt voor den dag met werk, zo persoonlijk, zo pertinent geschreven, zo ánders wat thema en uitwerking betreft, dat het ons moeilijk valt te geloven aan het debuut van een nog jeugdige schrijver’, schreef literator/criticus Jan Greshoff. Ruebsamen kon dan ook bogen op de nodige levenservaring op grond waarvan zij de typisch Haagse milieus van oud-Indiëgangers en gewezen regenten in hun vergane glorie portretteerde. Polly in het verhaal ‘Danger’ uit *De kameleon* had een kleindochter kunnen zijn van Eline Vere, veel van haar andere personages zijn moderne versies van de figuren uit Louis Couperus’ *Boeken der kleine zielen*:

‘Je lijkt op grootmoeder, Polly,’ en dat was óók zo, al was grootmoeder door ouderdom verwrongen.

‘Grootmoeder was heel mooi vroeger, Polly,’ zei haar moeder en ze voegde er ongeduldig aan toe: ‘Wanneer zal er nu ooit eens wat persoonlijkheid in jou naar boven komen?’

Persoonlijkheid, betekende dat jezelf voortdurend ontlopen en telkens opduiken in een andere vermomming, iedereen steeds verwarren met die wisselende verschij-

ningen, wisselende karakters en stemmen? Haar moeder had minstens zeventien verschillende stemmen, hoorde ze dat zelf niet?

Ruebsamens volgende boeken waren romans, *De heksenvriend* en *Wonderolie*, wederom bevolkt door geschifte figuren. Willem G. van Maanen, collega-schrijver en criticus, kwalificeerde Ruebsamen als 'wezenlijk romantisch', maar, zo voegde hij eraan toe: 'ze toont tegelijkertijd het bederf van de romantiek, ze prikt in eigen vlees en doet het met droge ogen.'

Dat prikken in eigen vlees bleek haar toch het beste af te gaan in korte verhalen, zoals 'De ondergang van Makarov' (1971):

Toen ik, omdat de gebruikelijke onaangenaamheden met mijn moeder alle perken te buiten waren gegaan, voor 't eerst bij Michael (Makarov) overnachtte hoorde ik in de nacht een geritsel, een soort beestje en een weke plof.

Wij hadden nogal veel gedronken.

'Hoor jij dat ook?' fluisterde ik en daarna met stemverheffing: 'Héé, hoorde jij dat óók?'

'O, god, wijf ga slapen,' rochelde Michael, 'een kadaver, meer niet. Morgen is de begrafenis.'

Hij keerde zich van mij af. Ik vermande mij, stak een licht aan, zocht de kamer af en stuitte ineens op een zacht, slap lijfje, een vleermuizenlijk dat in 'n beetje grijs gruis onder de schoorsteen lag. Het leek op een monnik, die in vroom gebed was overweldigd door krachtiger waarheid en die in zijn doodsstrijd zijn lippen tot een ontgoochelde grimas had getrokken. Ik werd er ziek van, maar Michael wikkelde de volgende dag het lijk teder in een krant en tekende met inktpotlood een kruis op de witgekalkte muur. Er stond al een dozijn kruizen, voorzien van data.

Deze bundel verscheen een jaar nadat Ruebsamens ex-man, jazztrompettist Serein Pfeiffer, was vermoord door de ex-vrouw van Nederlands grootste korteverhalenschrijver, de latere P.C. Hooft-prijswinnaar F.B. Hotz. Hierna werd het stil rond Ruebsamen. Pas na zeventien jaar dook ze weer op met de bundel *Op Scheveningen* (1988), vijf meesterlijke verhalen over de zelfkant van Den Haag, de verlokkingen van een Wassenaars bordeel voor een keurig meisje en het levensverhaal van twee oude drankorgels in de bekakte wijk Marlot. Daarin slijten de ooit aanbeden, immer dronken zusters Cateau en Emilie hun nadagen met kots-emmertjes om hun hals, als hulp bij de 'hervatting van het bestaan':

De hervatting van het bestaan betekende na uitgerangeerd te zijn geweest door slaap of ander bewustzijnsverlies, niets meer of minder dan hernieuwd pimpelen en dat kon pas, zoals iedereen wist die het uit ervaring kende, ongestoord geschieden vanaf de vierde consumptie.

De eerste drie kwamen onherroepelijk terug, ofschoon ze blijkbaar hun nut hadden als wegbereider. De emmertjes die voor deze wegbereiders waren bestemd zodat die niet blindelings op kleding of meubilair terecht zouden komen, moesten liefst zijn voorzien van comfortabele, niet al te pijnlijk rond de nek klemmende hengsels.

Er volgden nog twee bundels in dezelfde trant: *Olijffe en andere verhalen* (1989) en *De dansende kater* (1992), waarmee de meesteres van het korte verhaal niet de erkenning kreeg die zij verdiende. Dit gebeurde pas toen ze op 63-jarige leeftijd verraste met de bijna vierhonderd pagina's tellende roman *Het lied en de waarheid* over de belevingswereld van een kind dat opgroeit in Nederlands-Indië. Kort voor het uitbreken van de Tweede Wereldoorlog verhuist het gezin naar Nederland. Daar belandt het meisje na een soort vagevuur, het koude Den Haag, in de hel. Die hel is een boerderij waar ze gedurende de Duitse bezetting samen met haar joodse vader onderduikt. Maar voor het zover is, heeft het kind al zo veel beschadigingen opgelopen en is haar vertrouwen zo beschaamd, dat ze hoe dan ook reddeloos verloren lijkt. Ruebsamen vertelt haar verhaal in de ik-vorm en hoewel de ik Louise Benda heet, laat ze er geen twijfel over bestaan dat het kind haar alter ego is.

Anders dan veel andere postkoloniale Nederlandse romans is *Het lied en de waarheid* geen romantiserend of rancuneus 'Indisch' boek. Noch is het een oorlogsverhaal over overleven. Ruebsamen beschrijft haar jeugdherinneringen, maar tegelijkertijd verheft ze de particuliere ervaringen van haar hoofdpersoon tot universele thema's als verlies en rouw. *Het lied en de waarheid* is bovendien een Bildungsroman en een persoonlijke ontdekkingsreis naar de werking van het geheugen. Zelf vindt de ik het geen genoeg uit de vijver van haar herinneringen steeds dezelfde brokstukken op te vissen. 'Er roert zich in deze drab niets dan twijfel en pijn', schrijft ze. Maar ook: 'Ik kan er evenwel niet aan voorbij.' Deze laatste opmerking is typerend voor de hele roman, waarvan de thematiek, verwerking van dekolonisatie en nazibezetting, uiterst dwingend is. Niet nadrukkelijk maar wel aanwezig is ook de emancipatiestrijd van een meisje dat tegen de klippen op haar zelfstandigheid bevecht en al vroeg afrekenet met traditionele rolpatronen.

Het lied en de waarheid werd mede door de nominatie voor prestigieuze literaire prijzen en een bekroning met de F. Bordewijk-prijs een doorslaand succes. Oeuvreprijzen zoals de Annie Romein prijs van het feministische maandblad *Opzij* en de Anna Bijns Prijs voor 'de vrouwelijke stem in de literatuur' volgden. De inmiddels bejaarde Ruebsamen verscheen in spraakmakende televisieprogramma's en publiceerde columns in *de Volkskrant* waarmee ze belangstelling genereerde voor haar werk. Reikhalzend werd uitgezien naar het vervolg op *Het lied en de waarheid*, dat in 1945 eindigt met de bevrijding van de ondergedoken elfjarige ik-figuur:

Heel in de verte kon ik iets zien bewegen dat er in mijn ogen uitzag als een kluwen katten die snel naderbij rolde. Het leken zwarte en witte katten, die speelden met stokje en balletje, maar het kon best een echt muziekorkest zijn.

Een lopend orkest, met toeters en vaandels, dat onze bevrijders vooraf ging.

Wanneer waren ze hier?

Ik zou ze maar vast tegemoet gaan.

Dan liep ik meteen in één moeite door naar Den Haag.

Achterom kijken deed ik niet meer; ik keek vooruit.

Mijn terugtocht begon.

Het verslag van die terugtocht en wat erop volgde, ofwel het tweede deel van de fictionele autobiografie, is nog altijd niet verschenen. Wel gaf Ruebsamen er een voorproefje van in het nieuwjaarsgeschenk dat ze in 1999 onder de titel *De bevrijding* voor uitgeverij Contact schreef. Louise Benda is hierin een 51-jarige schrijfster die met haar psychiater praat over haar moeder. Ook 'Drieluik met Dora' uit de verhalenbundel *Beer is terug* (1999) lijkt een voorstudie van het vervolg op *Het lied en de waarheid*. Maar dat kan eigenlijk gezegd worden van haar hele oeuvre, waarin de auteur in allerhande vermommingen haar avonturen als puber en volwassene de revue laat passeren.

Het lied en de waarheid mag Ruebsamens magnum opus worden genoemd, het is niet haar beste werk. Dat is toch te vinden in haar sublieme verhalenbundels, waarvan een selectie in twee delen is uitgebracht. Ook is deze originele schrijfster van vitale *short stories* met twee parels vertegenwoordigd in de bloemlezing *De Nederlandse en Vlaamse literatuur van 1880 in 250 verhalen*, waarmee Joost Zwagerman in 2005 een geslaagde poging deed het Nederlandstalige korte verhaal uit het verdomhoekje te halen.

‘Die intiemste spier, het hart’

Elly de Waard

1940

MAAIKE MEIJER

ELLY DE WAARD IS de ongekroonde koningin der lesbiennes, een zeer exuberante feministische persoonlijkheid die ook buitengewoon actief is geweest in de literaire politiek. Zij was bijvoorbeeld een van de drijvende krachten achter de instelling van de Anna Bijns Prijs, en wist ook de vrouwelijke dichters voor het eerst in de Nederlandse geschiedenis tot een groep (‘De Nieuwe Wilden’) compleet met een manifest, te organiseren. De Waard ontwikkelde zich via tamelijk traditionele, sobere poëzie tot een uitgesproken romantische dichter. Vanaf haar bundel *Furie* (1981) schrijft zij hartstochtelijke liefdespoëzie, die aansluit bij de klassieke traditie van de bezieldere retoriek. Evenals voor Ida Gerhardt – zeer bewonderd door De Waard – is ook voor haar Sappho als eerste vrouwelijke dichter een inspiratiebron. Onderstaand gedicht is een bewerking van Sappho’s beroemde ‘Ode aan Anaktoria’, een van de weinige volledig overgeleverde gedichten. De situatie is dezelfde als die in de Ode: de ik kijkt machteloos en jaloers naar de aanbedene, die geen aandacht aan haar schenkt:

Stase

*Dat van mijn voeten tot de hoogste lucht
Ik om jou zucht
Terwijl je naast die ander staat
Dat maakt me kwaad!*

*Zoals de stormwind, aangesneld uit zee,
Huivert door helm,
Constance beroering, zo
Vergaat het mij als ik je zie.*

*O
Je lachen is als water dat zich over kiezels haast!
Perfide sirene!
Je zilveren keel zendt slechts serene aandacht uit
Naar je kornuut.*



*Woede van jaloezie
Zoals muizen in de winter
Uit honger kranten eten op de plaats
Waar eens hun voedsel lag, zo ben ik ook
Verscheurd geraakt.
Confuus van nijpende leemte! Je infuus
Naar die intiemste spier, het hart,
Heeft het verward
Heeft het op hol
Tot staan gebracht.*

Zulke heftige passie was anno 1981 zeer ongebruikelijk in de moderne Nederlandse poëzie. In de oudere poëzie, waarmee Elly de Waard zich veel méér verwant voelt, was het extatische meer geaccepteerd: de Tachtigers, Henriette Roland Holst, maar ook Emily Dickinson en John Donne gelden als De Waards inspiratiebronnen.

Furie gaat vooral over liefdesverlangen en hartstocht. Die is des te intenser, omdat de geliefde – gedeeltelijk – onbereikbaar is. De emoties worden haast overdadig gevoeld. Dat gaat gepaard met veelvuldig gebruik van tegenstellingen en paradoxen. De beeldspraken zijn barok, als in ‘Verlangen spiest zich aan je lieflijkheid,/ zich wetkend aan je zwichtende genegenheid-’ en stapelen zich soms op, als in:

*Een imprint is de blik, blinddruk van zien.
Van zweet en speeksel zijn in dit patroon de vlekken, onanie –
Extase van de achtriemsgiek die ademend door water schiet,
Ontvleesde borstkas van het roeien, afasie –
Vergeet niet dat ik, nee, vergeet me niet.*

Het lyrisch ik speelt een zeer actieve, zeker geen traditioneel-vrouwelijke, rol in de erotische betrekking(en). Er is eerder sprake van *overstatement* dan van *understatement*. Een uitermate mannelijk beeld wordt gebruikt voor de ervaring van de erotische afwijzing:

*Het liefst was ik een emir die je naar believen
Kon ontbieden, maar je dwong mij, liefste,
Tot het eunuchschap.*

*Van alle paradoxen is de wreedste deze:
Castratie om te kunnen leven,
Mijn hartstocht op jouw maat gesneden -*

In het laatste gedicht van *Furie* is de muze zelve aan de lijn, zij die zowel inspireert tot erotisch verlangen als tot dichten: ‘Kussen spatten uit de hoorn,/ De muze aan de telefoon!’ (1981: 68).

De Waards gedichten verwijzen naar een onder lesbiennes niet ongebruikelijke mannelijke identificatie, in een subverterend spel met mannen- (*butch*) en vrouwen- (*femme*)

rollen. De Waards lyrisch ik is nogal *butchy*: zij neemt graag het initiatief en speelt de mannenrol met overgave. Zoals de *tomboy* geen namaakjongen is maar een categorie op zichzelf, zo ook is de *butch* geen namaakman. Zij is, zoals Nestle (1982) subtiel beschrijft, een vrouw die haar zelfstandigheid en erotische expertise zeer duidelijk maakt. In De Waards lesbische liefdesgedichten wordt dan ook niet zozeer een heteropatroun geïmiteerd, als wel de erotische autonomie van lesbiennes geponeerd. In de latere bundels *Strofen* en *Een wildernis van verbindingen* zet De Waard dit poëtische rollenspel voort. De mannelijke beelden kunnen gezien worden als een poging om een poëzie te scheppen die de hele wereld in haar beelden bevat: zowel de mannen- als de vrouwenwereld.

Een andere innovatie is dat *Furie* ook de moderne wereld en de technologie in de poëzie incorporeert. In navolging van Achterberg, die het gasfitten en de fysica in de poëzie introduceerde, schrijft De Waard de elektronica en de popmuziek het gedicht in. Ook daarin kan een poging worden gezien om de hele wereld te bevatten. Dat combineert De Waard dan weer met een terugkeer naar de klassieke stijl: naar archaïsmen, bewuste strofenbouw, traditionele dichtvormen als elegieën, alba's en verhulde sonnetten, en naar begin-, binnen-, eind- en klankrijm. Zij toont een sterk bewustzijn van de poëtische traditie – de renaissance van Petrarca, Hooft en John Donne – waarin zij wil staan. Het wemelt in *Furie* van de verwijzingen, citaten en imitaties. Naast de mannelijke klassieken zijn vooral Emily Brontë, Emily Dickinson en Sappho nadrukkelijk in *Furie* aanwezig. Wat ze gemeen hebben is hun spectaculaire dichterschap en hun representaties van actief begerende vrouwelijke subjecten. Sappho wordt geciteerd evenals Sylvia Plath, de stijl van Dickinson wordt geïmiteerd. Belangrijk is dat De Waard zich met haar intertekstuele referenties voornamelijk plaatst in een poëtische traditie van vrouwen.

De combinatie van invoer van de moderniteit én herinvoer van het poëtisch-klassieke in *Furie* was in 1981 zeer verrassend. De bundel schiep een nieuwe ruimte voor de vrouwelijke dichter, doordat traditionele verwachtingen ten aanzien van vrouwen in deze poëzie werden doorbroken. De woede, de agressie, de actieve hartstocht en het lesbische betekenden een doorbraak van de maatschappelijke verwachting ten aanzien van vrouwen én van een literaire verwachting ten aanzien van vrouwenpoëzie. Langs deze lijn beweegt De Waard zich verder. Het klassieke en formele element wordt nog sterker in de volgende bundel *Strofen* (1983). De expliciete manier waarop De Waard over seks schrijft betekent een novum in de Nederlandse poëzie. Ze probeert namelijk de uitersten van schuttingtaal en het besef van dichterlijke roeping met elkaar te verenigen. Hoe serieus die dichterlijke roeping is, wordt duidelijk in het gedicht 'Balans' waarvan de laatste strofe luidt:

*Heeft kennen daartoe dan gediend?
Dat ik straks in die duistere Renaissance
Mij als Petrarca of een nieuwe Dante
Moet buigen over als sneeuw zo leeg en dood papier?*

Hier poneert het lyrisch ik, de dichteres, zich als Petrarca of een nieuwe Dante, waarmee zij zichzelf als vrouw in de dominante en klassieke poëtische traditie plaatst. Harold Bloom zou dit een heroïsche *strong reading* of opzettelijke misinterpretatie noemen. Tegelijk is

het ook op een ander niveau een discussie met die traditie. Petrarca en Dante bezongen vol idealisme hun nieuwe geliefden. Dit gedicht is somberder, omdat het de balans opmaakt van een geëindigde liefde. De *duistere* Renaissance zou persoonlijk opgevat kunnen worden als de Renaissance van de eenzaamheid; zij zou collectief opgevat kunnen worden als het verlies van de idealistische liefdesidealen: de duistere kant van de liefde, die onderwerp is van de nieuwe poëzie.

Uitermate polemisch ten opzichte van de traditie is ook het gedicht 'In Deze Tijd (1983)', waarin De Waard zich fel afzet tegen de Vijftigers-poëtica, in het bijzonder tegen Luceberts programmatische gedicht 'Ik tracht op poëtische wijze'. Dat gedicht verklaarde de schoonheid dood in de bekende regels: 'in deze tijd heeft wat men altijd noemde/ schoonheid schoonheid haar gezicht verbrand' (Lucebert 1974: 47). In De Waards poëtica is poëzie echter nog altijd schoonheid, en is de muze nog lang niet dood:

[...]
Zo klaar, zo helder, koninklijk gelaten
In het midden van de blinde vlek van deze eeuw:
Dat schoonheid schoonheid haar gezicht bewaarde,
Spoorloos van ouderdom en elke brand geheeld.
[...]

Een groot aantal gedichten van *Strofen* thematiseert een intense levensvreugde en een aandacht voor allerlei fysiek genot. Er is plezier in eenvoudige dingen en de klassieke poëtische idealen verhinderen niet dat sommige gedichten heel los en vrolijk zijn.

Op *Strofen* volgt *Een wildernis van verbindingen* (1986) en dat is een technisch wonder. De 82 gedichten hebben vrijwel allemaal dezelfde vorm (twee strofen van tien regels) en zijn lawines van ongelooflijk compacte beeldspraak. De mogelijkheden van het enjambement zijn tot het uiterste benut: in deze periode is de door De Waard bewonderde Amerikaanse Amy Clampitt haar leermeesteres geweest. De enjambementen brengen een zekere ademloosheid in het lezen. Ze werken als draaikolken: je wordt door die niet eindigende zin in het gedicht opgeslurpt en meegezogen tot het einde. Er is een spanning tussen de formele compositie en de felle inhoud. Deze bunkers van gedichten, strakker gecomponeerd dan ooit tevoren, lijken een tegenwicht te vormen tegen de hevigheid van de erin tot leven gebrachte emotie. Ze zijn het vat waarin de agressie beleefd kan worden zonder om te slaan in destructie.

Een wildernis werd aangekondigd als een *epos*. Daarmee neemt deze vrouwelijke dichter een traditioneel aan mannen voorbehouden dichtvorm in bezit. De hele bundel wordt daarmee een opzettelijke misinterpretatie van het epische genre: ook dit vrouwenverhaal gaat over strijd en wrok, maar slechts gedeeltelijk van vrouwen tegen elkaar. Dit epos vertelt hoe een vrouw strijdt tegen zichzelf. De traditionele verheerlijking van geweld uit het epos wordt hier tot een transformerende confrontatie met de eigen gewelddadigheid.

Een wildernis is het verslag van de verwerking van een verloren liefde, en dat verwerkingsproces gaat gepaard met een razende woede, wraakzucht, ziekte en verdriet. De eerste cyclus van 26 gedichten cirkelt geheel rond dit thema, in de overige twee afdelingen

komt het regelmatig terug. De bundel draagt een motto mee uit *Een winter aan zee* van A. Roland Holst: 'klimt op de kou om mijn stem/ een meeuw en kermt en tuimelt.' Het verband is duidelijk. *Een winter aan zee* is, net als *Een wildernis van verbindingen*, een bundel over de verwerking van een verloren grote liefde. Ik citeer een voorbeeld van zo'n gedicht als woedeaanval:

16

*Sloeg ik hun koppen op de grond
Tegen elkaar en huiverde
Omdat hun huid mijn nagels deed
Vervuilen-het is niet waar; het is
Niet waar! Zij kennen niets dan
Leugens en in hun eis zelfs de
Geringste waarheid telkens
Opnieuw te moeten horen-uit
Ongeloof aan haar en uit
Onhelderheid-maken zij dat ze*

*Bij het herhalen elke keer
Meer als liegen klinkt. Dit is het
Ergste bederf, waar zelfs de
Aantasting van het zelf bij
In het niet verzinkt. Het stoken
En ondermijnen, zoals het
Schrappen van tanden van konijnen
Onderaan de bast de boom
Doet kwijnen en hem langzaam
Verandert in een dode mast.*

De uit *Strofen* al bekende poëtica wordt in praktijk gebracht in het wraakzuchtige 'Je kont is groter dan je/ Hart, maar even rond.' en beleden in hetzelfde gedicht:

*De straat is de moeder
Van de taal, ik hang aan
Haar rokken waar zij gaat.*

In de kritiek kreeg De Waard de wind van voren: de irritatie bij mannelijke critici lijkt onderhuids ook gemotiveerd te worden door De Waards assertieve lesbianisme én door haar met polemisch aplomb naar voren gebrachte opvattingen over poëzie. Ofschoon De Waard steeds fascinerender, en technisch uiterst vernuftige poëzie is gaan schrijven, is de kritiek haar vrijwel volledig gaan negeren. Ten onrechte. De Waards productie is niet alleen kwantitatief ongelooflijk – na *De wildernis* volgen nog *Onvoltooiing* (1988), *Eenzang* (1992), *Eenzang*

twee (1993), *Het zij* (1995), *Anderling* (1995), *Van cadmium lekken de bossen* (2002), *Proeve van moord* (2005) en *In het halogeen* (2009) – het is ook schitterende poëzie, die zich geleidelijk aan ook weer heeft weten te bevrijden van het classicisme waarmee De Waard tot het einde van de jaren tachtig experimenteerde. Ze effende de weg voor een groter arsenaal aan gepassioneerde poëtische stijlen. Een herwaardering van deze bijzondere dichteres kan niet uitblijven.



Componist van een gevaarlijk huwelijk

Margriet de Moor

1941

FLEUR SPEET

HAAR EIGEN LEVEN VINDT MARGRIET DE MOOR weinig boeiend, althans, niet boeiend genoeg om in haar proza te verwerken. ‘Als er iets is dat mij totaal niet interesseert,’ vertelde de schrijver in een interview, ‘ben ik het zelf wel. De hele dag ben je al in gezelschap van jezelf, je kunt jezelf nooit uitschakelen. Waarom zou ik in vredesnaam over mezelf nog méér willen weten?’ Deze vraag herhaalt ze bijna letterlijk in haar roman *Hertog van Egypte* (1996), waarin hoofdpersoon Lucie denkt: ‘Waarom zou zij op zoek zijn naar zichzelf? Was zij niet het ding waarvan ze de smaak haar leven lang al kende?’ Autobiografisch schrijven is dan ook niets voor De Moor. Zo verscheen in 1993 *De virtuoos*, een sprankelende historische roman over de liefde, terwijl tijdens het schrijfproces haar echtgenoot en haar vader waren overleden. Van die schok en ontgoocheling is niets in het boek terug te vinden. De Moor is dan ook slechts op één manier in haar boeken aanwezig, ‘niet als persoonlijkheid, al zijn sommige personages behept met mijn opvattingen en gedrag, maar als manipulator’.

Waarachtigheid is haar uitgangspunt, verklaart De Moor in de essaybundel *Als een hond zijn blinde baas* (2007). Daarom brengt ze veel tijd door met het verzamelen van achtergrondmateriaal: alles wat in haar romans gebeurt, zou immers plausibel moeten zijn; het zou moeten kunnen gebeuren. De Moor bezocht woonwagenkampen voor *Hertog van Egypte* (1996), verdiepte zich in vliegtuigrampen voor *Kreutzersonate* (2001), las talloze boeken over achttiende-eeuwse castraten voor *De virtuoos*, ging te rade bij meteorologen voor *De verdronkene* (2005).

Onderzoek is van groot belang, maar het duiden van de geest, daar doet De Moor niet aan. Geen gepsychologiseer in haar romans. Haar personages zijn eerder op zoek naar de ander, die steeds onkenbaar blijkt. In *Hertog van Egypte* constateert Lucie over haar man Joseph: ‘Ze was verliefd op een vreemdeling.’ De meeste personages communiceren indirect. Lucie en Joseph voelen elkaar in hun handelingen haarfijn aan zonder dat ze elkaar echt kennen. Er zijn geen diepgaande gesprekken voor nodig. Aanvoelen in stilte levert de impliciete intimiteit op waarop De Moor haar focus richt. Zwijgende mensen spelen dan ook in vrijwel ieder boek een rol. Soms omdat ze dood zijn, zoals Lidy in *De verdronkene*, soms omdat ze autistisch zijn, zoals Gaby in *Eerst grijs dan wit dan blauw* (1991), soms omdat ze het niet nodig vinden om te spreken. De echtgenoten in *Zee-Binnen* (1999) bestu-

deren elkaar 'met grote verbeelding maar weinig tekst'. Vaak is zwijgzaamheid de basis voor een tedere, liefdevolle relatie. Praten is niet altijd nodig voor een goed huwelijk.

Toch zit tussen zwijgen en afwezig zijn maar een klein verschil. Wellicht dat daarom zo veel personages in de romans en verhalen van De Moor verdwijnen. Voorgoed, zoals Lidy in *De verdrunkene*, die verdrinkt tijdens de Watersnoodramp van 1953; of tijdelijk, zoals Magda in *Eerst grijs dan wit dan blauw*, die plotseling haar weekendtas pakt en voor twee jaar haar man Robert verlaat; of steeds weer opnieuw, zoals Joseph in *Hertog van Egypte*. Lucie zet tijdens zijn afwezigheid hun leven voort; bij zijn terugkomst kan hij zich moeiteloos bij haar voegen, er hoeft niets te worden uitgelegd. Echtelieden hebben recht op hun geheimen, lijkt De Moor hiermee te willen zeggen. Het verlangen de ander te willen doorgronden leidt enkel tot waanzin, of zelfs tot moord, zoals in *Eerst grijs dan wit dan blauw*, wanneer Robert het niet langer kan velen dat zijn vrouw zwijgt over de twee jaar die zij is weggeweest. Mensen kunnen elkaar niet kennen, hoezeer ze dat ook willen of proberen, zo luidt de boodschap. De ander is wezenlijk onpeilbaar.

Behalve met verdwijningen zet De Moor huwelijken graag op scherp door een van de echtelieden overspel te laten plegen of daarvan verdacht te laten worden. In *Zee-Binnen* krijgt Vincent een minnares juist nadat hij zijn vrouw Noor heeft beloofd niet vreemd te gaan. Dat Noor niets van het overspel weet, redt waarschijnlijk hun huwelijk. In *Kreutzer-sonate* wekt de muziek met zijn onweerstaanbare, hoge tonen zo'n overweldigende jaloezie op bij de blinde muziekcriticus Marius van Vlooten dat hij zijn vrouw van overspel beticht, ook al is hij daar niet helemaal zeker van. In *De verdrunkene* danst Armanda op een feestje even intiem met Sjoerd, de echtgenoot van haar zus Lidy, omdat ze lichtelijk jaloers is dat hij in het verleden niet voor haar koos. De volgende dag komt het bericht dat Lidy is zoekgeraakt tijdens de overstroming. Armanda trouwt een paar jaar later met Sjoerd. Het is geen overspel, maar het voelt voor haar wel zo. Gescheiden wordt er niet in het werk van De Moor, daarvoor zijn de personages te trouw, maar er staat wel grote spanning op het huwelijksleven. Het gevaar dat het huwelijk niet standhoudt ligt altijd op de loer. Liefde kan je ontglippen om redenen waar je geen greep op hebt.

De personages van De Moor zetten vaak een klein stapje opzij in hun levenspad en roepen daardoor het noodlot over zichzelf af. Dat doen ze niet bewust, het overkomt hun. Ze worden gemanipuleerd door krachten die groter zijn dan zijzelf. Vincent uit *Zee-Binnen* vindt op straat een 'uit een handtas verdwaalde' agenda. Als hij daarin een afspraak met zichzelf ziet staan, laat hem dat niet meer los. Dat kleine stapje naar die agenda verandert de loop van zijn leven. 'We brengen maar een klein stukje van onszelf in praktijk', bedenkt hij en probeert vervolgens een nieuw stukje van zichzelf uit. In *De verdrunkene* neemt Lidy de plek in van Armanda wanneer zij vanuit Amsterdam naar Zeeland vertrekt. Eigenlijk zou Armanda in Zeeland naar de verjaardag van haar petekind gaan, maar ze had niet zo veel zin en heimelijk broedde ze op andere plannen, namelijk op een feestje een kus ontstelen aan de echtgenoot van haar zus. Lidy zet dus een stapje opzij, neemt een stukje leven van Armanda over. Ze leeft vanaf de persoonsverwisseling nog maar zesendertig uur, waarin ze geconfronteerd wordt met de wezenlijke vragen van een mensenleven. Armanda leeft nog tachtig jaar. Is een kort en heftig leven net zo vol en belangwekkend als een lang en uitgesmeerd leven? Het kleine stapje opzij leidt in ieder boek van De Moor tot dit soort grote levensvragen.

Wellicht omdat haar personages zo op hun tellen moeten passen in deze gevaarlijke wereld, staan hun zintuigen op scherp. Het titelverhaal van *Ik droom dus* (1995) begint met de verleden aanwezigheid 'Ik was', waarna we het rijtje zintuigen aflopen met 'Ik hoorde', 'Ik rook', 'Ik proefde', 'Ik voelde', 'Ik keek', en het verhaal eindigt met het zintuig van de verbeelding 'Ik stelde me voor'. Verwijzingen naar ogen en oren komen het meest voor in De Moors oeuvre. In *Eerst grijs dan wit dan blauw* is een van de personages bijvoorbeeld oogarts, in *Kreutzeronate* is Marius blind en moet hij zien met zijn oren.

De verwijzingen naar het gehoor komen natuurlijk voort uit het grote belang van muziek in het werk van De Moor. *Kreutzeronate* is met een muziekcriticus en een violiste als hoofdpersonen doortrokken van muzikale verwijzingen, vooral naar Janáček's strijkkwartet, een bewerking van Tolstoj's *Kreutzeronate*. Verhalen als 'Matthäus-Passion' over een koorzangeres (uit *Ik droom dus*) en 'Variations pathétiques' over een pianolerares (uit het debuut *Op de rug gezien*, 1988) verwijzen direct naar muziekstukken. En ook in *De kegelwerper* (2006), over een goochelaar en een kegelwerper in een pension in de jaren vijftig, speelt muziek de hoofdrol: 'Muziek, onzichtbaar en met een heel eigen kracht, pakt en passant je diepst gewortelde verlangens op en troost je met de furie van haar eigen waanzinnige hart.' Zelfs een roman die geen muziek tot onderwerp heeft, *Zee-Binnen*, verwijst met de 48 hoofdstukken toch naar de 48 preludes en fuga's uit *Das Wohltempierte Klavier* van J.S. Bach.

Muziek is zonder meer de belangrijkste inspiratiebron voor De Moor, die de opleiding solozang en piano volgde aan het Koninklijk Conservatorium in Den Haag. Ze studeerde af in de moderne zang. Het experiment boeit haar ook in de schrijfkunst. Ze vermengt het traditionele graag met het moderne, bijvoorbeeld door gedragen negentiende-eeuwse woorden te combineren met heel moderne. Klanken vindt ze belangrijker dan het onderwerp, zo stelde ze in een interview: 'het gaat me om de roes waarbinnen ándere wetten gelden dan de normale'.

De stijl in *De kegelwerper* is bijvoorbeeld springerig en fragmentarisch, analoog aan de kegels die in de lucht moeten worden gehouden. De toon weerspiegelt eveneens de relatie tussen kegelwerper en goochelaar, die haperend verloopt. Spelen met oud en nieuw doet De Moor niet minder in de keuze voor het vertelperspectief. Geregeld wisselt ze de derde persoon enkelvoud af met een negentiende-eeuwse alwetende verteller die commentaar levert, zoals dat in de negentiende eeuw gebruikelijk was. Bijvoorbeeld in *De kegelwerper*: 'Maar we lopen op de zaken vooruit', of in *Zee-Binnen*, wanneer de alwetende verteller inzoomt op een agenda op de weg. 'Ja, hij raapt het op', registreert de verteller vanuit vogelvlucht. Dat maakt van deze auteur daadwerkelijk een manipulator.

Wie het werk van Margriet de Moor gaat ontleden, raakt niet uitgeduzzeld. De literaire kritiek neemt haar dat niet altijd in dank af, maar het staat een grote waardering voor haar werk, in binnen- en buitenland, geenszins in de weg.



Het omgekeerde dubbeltalent

Charlotte Mutsaers

1942

BART VERVAECK

‘VAN ALLES WAT MEN U ooit leerde/ Geldt evenzeer het omgekeerde.’ Deze tekst staat in spiegelschrift te lezen onder een tekening in *Het circus van de geest*, de bundel emblemata waarmee schrijfster en schilderes Charlotte Mutsaers in 1983 debuteerde als literair auteur. De tekening stelt een man voor die een kar trekt. In de kar zit een paard dat de zweep hanteert. Volgens de volkswijsheid mag je de kar niet voor het paard spannen; wat hier gebeurt is nog erger. Maar aan het conventionele verstand heeft Mutsaers een broertje dood. En voor paarden, honden en andere dieren heeft ze een zwak. Haar emblema toont de omkering van onze clichématige inzichten en gaat op zoek naar een zinnebeeldige vorm van begrijpen, dat wil zeggen: een wijsheid die getoond wordt in plaats van uitgelegd. Een wijsheid ook die concreet en tastbaar is in plaats van abstract.

In al haar boeken streeft Mutsaers naar het concrete en het tastbare. Vaak moet ze daarvoor ver zoeken, want onze wereld heeft het tastbare en zintuiglijke begraven onder conventionele patronen als politiek correct denken, eenvoudige slogans en brave moraal. Dergelijke sjablonen maken de directe beleving onmogelijk. Het tegengif voor deze slui-pende ziekte van de brave beschaving is de onbevangen blik op alles wat nog niet door de ziekte aangetast is: het nog niet tot braafheid opgevoede kind, het dier en de dingen. Zo bekijkt de ik-figuur in *Paardejam* (1996) de achterkant van een hond. Voor de gemid-delde mens een vies en oninteressant ding. Maar wie goed kijkt, zal zien dat er een bril zit op het achterste: ‘Onder de staart bevond zich op elke bil een zuiver rond kruintje. Het ene rechtsdraaiend en het andere linksdraaiend, in perfecte harmonie.’ Die kruintjes vormen een bril. Sinds de verteller dat detail ontdekt heeft, weet ze ‘dat eenvoudige en concrete observaties je leven doorgaans meer verrijken dan wetenschap, feminisme, sport of mystiek’.

Dit wil niet zeggen dat Mutsaers wars is van beschouwingen. Haar verhalen heb-ben vaak iets van essays, en omgekeerd bevatten haar spannende en lichtvoetige essays – over een collega-schrijver, over Oostende, over dieren en dennen, kanaries en kubisme, distelvinken en paarden – allerlei onvoorziene wendingen, plotse zijweggetjes en grillige associaties. Dat geldt voor boeken als *Hazepeper* (1985), *Kersebloed* (1990), *Paardejam*, *Zeepijn* (1999) en *Bont* (2002). Mutsaers vermijdt het rechtlijnige betoog, omdat ze een voorkeur heeft voor de fantasie, die nooit rechtlijnig werkt.

Net zoals de essays van Mutsaers verhalen zijn, zijn haar tekeningen vertellend, en haar vertellingen tonend. De combinatie van tekenen en schrijven heeft te maken met de achtergrond van de schrijver. Charlotte Mutsaers studeerde Nederlands aan de Universiteit van Amsterdam (1962-1968), waarna ze, tot 1980, als leerkracht Nederlands werkzaam was. Maar ondertussen hield ze zich ook met schilderkunst bezig. Van 1972 tot 1977 volgde ze de avondopleiding aan de Rietveldacademie in Amsterdam. Hier zou ze van 1980 tot 1990 doceren. Haar schilderwerk, dat regelmatig tentoongesteld wordt en dat ook in de vorm van verjaardagskalenders te bewonderen valt, is op allerlei manieren aanwezig in haar literaire werk: als illustratie op kaften en in boeken, maar ook als stijlprincipe in de taal zelf. De taal van Mutsaers is immers visueel, schilderend en tonend. Niet dat de schrijfster zich vermeit in lange, pittoreske beschrijvingen, integendeel: het gaat haar om de korte en suggestieve formulering.

De relatie tussen schilderkunst en literatuur evolueerde in het oeuvre van Mutsaers. In het begin hielden de twee kunstvormen hun eigenheid en werden ze naast elkaar geplaatst. Dat is het geval voor het debuut, dat tekeningen met verzen bevat, en voor de beeldverhalen *Meneer Donselaer zoekt een vrouw* (1986) – dat nogal wat stof deed opwaaien vanwege de niet al te brave zinnelijkheid – en *Hanegeschrei* (1988). Tussendoor verscheen *Hazepeper* (1985), een verzameling uitbundig geïllustreerde verhaalessays over hazen en konijnen, Napoleon en komkommers.

In *Hazepeper* wordt de literaire zoektocht van Mutsaers expliciet geformuleerd, en meteen valt op hoe ernstig de grondtoon is onder de lichtvoetige vorm. De auteur beschrijft hoe ze als opgroeiend kind de band met de wereld dreigde te verliezen:

Die breuk is het die ik van toen af aan met alle macht aan het herstellen ben, met in mijn hart de heilige overtuiging dat noch die eerste liefde, noch die eerste heftige vloedgolf erotiek hebben kunnen evenaren wat ik in een klap bijna verloren had: het contact met de Dingen, de diepe verzonkenheid in het spel.

In *Cheese!* (2003), een monoloog van een twaalfjarig meisje, wordt het begin van die breuk getoond. De wonderlijke kinderwereld van speelgoedbeesten, dromen en direct contact met de realiteit begint zijn pracht te verliezen door de puberteit.

De ‘bevlogen lichtheid’ die zo kenmerkend is voor Mutsaers’ werk en die ze in het essay ‘Dubbelgeroofde veren’ (uit *Paardejam*) toelicht, is dus niet zonder enige zwaarte. De auteur spreekt in lichte en poëtische woorden over donkere en prozaïsche dingen: de onttovering van de wereld, de eendimensionale maatschappij. In die zin is haar werk een vorm van cultuurkritiek: het bevat veel uitspraken die voor de politiek correcte lezer schokkend kunnen zijn. Religie omschrijft ze als pure fictie en consensus vindt ze een onding:

Woede ontstaat als je mening haaks staat op de consensus. Als je je destijds kwaad maakte over Zuid-Afrika had je het zo moeilijk niet. Daar hoorde je mij dan ook niet over. Ik had het over andere dingen. Neem de oorlog in Kosovo. Ik was geloof ik de eerste in Amsterdam die zei: en de dieren dan?

In haar werk probeert Mutsaers de argeloze blik en de veronachtzaamde positie van het dier in ere te herstellen. Haar eerste roman, *Rachels rokje* (1984), noemt ze 'één grote dierwording', niet alleen omdat de hoofdfiguur één probeert te worden met haar geliefde leraar Distelvink, maar ook omdat in het tiende hoofdstuk een paard 'zijn loodzware hoofd' op de schoot van de hoofdfiguur legt.

Dat de consensus niet zwaar weegt voor Mutsaers blijkt ook uit haar tweede roman, *Koetsier Herfst* (2008), waarin Osama bin Laden optreedt als een poëtische ziel en een zachtvaardige man. De vrouwelijke hoofdfiguur, Do, heeft een foto van hem op haar nachtkastje staan: 'Hij zit goed in zijn vel, kan dichten, kan denken, is rechtvaardig en heeft tenminste sexappeal. Ik heb nog nooit een ruw woord uit zijn mond vernomen.'

Deze tegendraadsheid heeft niet belet dat Mutsaers tot de belangrijke auteurs van haar generatie is gaan behoren. In 2000 ontving ze de prestigieuze Constantijn Huygens-prijs voor haar gehele oeuvre en in 2010 de P.C. Hooft-prijs voor haar verhalend proza. Van *Koetsier Herfst* verschenen in één jaar tijd tien drukken. Haar dubbeltalent, als schilder en schrijver, werd in 2000 bekroond met de Jacobus van Looy-prijs. Bij die gelegenheid verscheen een boekje over haar literaire en beeldende werk, onder de titel *Fik & Snik*. Hoe uniek en eigenzinnig Mutsaers ook is, ze krijgt dus wel een plaats in de Nederlandse literatuur.

In haar essays heeft Mutsaers haar plaats in de literaire wereld beschreven aan de hand van de auteurs die ze als verwante geesten beschouwt. Tot haar naaste literaire familie rekent ze Francis Ponge, de dingendichter, die ze looft om zijn 'fenomenale poëtische proza', waarin het kind, het dier en de melancholie een ereplaats krijgen. Haar literaire lichtheid die de weemoed vormgeeft, verbindt Mutsaers met het werk van Italo Calvino. Haar voorkeur voor het veronachtzaamde en het speelse maakt haar tot een literaire verwante van Julio Cortázar, die in zijn werk de *homo ludens* opvoert en daarbij de 'marginaliteit als levensprincipe' hanteert. Ook Kafka's marginale figuren en zijn korte, puntige stijl kunnen op Mutsaers' bewondering rekenen. Voorts schrijft ze met waardering over Nabokov. In de Nederlandse literatuur spreekt ze een voorkeur uit voor Jan Hanlo, die net als Ponge de dingen een gezicht geeft, en Gerrit Krol, die in briljante observaties 'beleving en verbeelding' verstrengelt. Ook Armando – een dubbeltalent als Mutsaers – rekent ze tot haar verwanten, onder meer omdat hij in zijn werk de gruwel voelbaar maakt in een onderkoelde en soms zelfs grappige stijl.

De band met auteurs als Calvino en Krol brengt Mutsaers in de buurt van het postmodernisme, een toenadering die nog verstevigd wordt door haar herhaaldelijk uitgesproken bewondering voor het werk van de Franse poststructuralist Gilles Deleuze. Maar Mutsaers blijft in alle opzichten onklasseerbaar. Naast postmodernisten omarmt ze ook modernisten als Dora Carrington, Daniël Charms en Robert Walser. Wie deze auteur ergens wil onderbrengen, zal moeten erkennen dat elke positionering meteen omgekeerd kan worden:

'Van alles wat men u ooit leerde, geldt evenzeer het omgekeerde.'



Duistere, gekwelde poëzie

Neeltje Maria Min

1944

MAAIKE MEIJER

NEELTJE MARIA MIN DEBUTEERT op 21-jarige leeftijd in *Maatstaf*, en trekt direct de aandacht van de literaire sensatiejournalistiek, die overmatige belangstelling heeft voor de persoon van de dichteres. Het werk wordt gezien als meisjesachtig en eenvoudig. Dat beeld is scheef. Mins eerste bundel *Voor wie ik liefheb wil ik heten* (1966) bevat sombere, gekwelde poëzie, over de gevangenschap van een dochter in het kerngezin, over haat tegen de moeder, over een op onduidelijke wijze gedoemde liefde.

Het debuut wordt een eclatant verkoopsucces. Pas in 1985 verschijnt Mins tweede bundel, *Een vrouw bezoeken*. Een aantal gedichten gaat op moeilijk mis te verstane wijze over seksueel geweld. In mijn ogen kan deze raadselachtige poëzie betekenis krijgen met ‘incest’ als leeskader, meer specifiek het misbruik van een dochter door een vader.

Cruciaal is gedicht VII van een reeks uit *Een vrouw bezoeken*. De reeks beschrijft steeds een bezoek van een man aan een vrouw. De vrouw slaapt (I), is dood (II), maakt zich vreugdeloos op terwijl hij toekijkt (III), ligt vastgebonden (IV). In (V) is de vrouw een geraamte in een put. In (VI) is zij een kind dat door hem voor het slapen wordt ‘gekruisigd’. In (VII) is zij een kind dat door hem wordt neergeschoten:

VII

*Een jurk met stroken van satijn
beslaat van hoofd- tot voeteneind
als een geknotte fee het bed.
Gesluierd staat een stoel erbij.*

*Aan haar lijkt alles porselein.
Het pas gewreven voorhoofd glimt.
Een kleine rimpel schiet voorbij.
Diep in haar keel begint gegons
van lachen dat niet verder komt.*

*Haar handen spelen met haar vlecht.
Ze strikt het lint er telkens om.
Ze denkt, maar heeft nog niets gezegd.*

Waar wacht hij op?

*Zijn vraag verpulvert in de lucht.
Haar aandacht die naar verten vlucht
verraadt het antwoord dat hij ducht.*

*De kamer tolt. In haar gezicht
maakt bangheid plaats voor ongeloof
als hij het wapen op haar richt.*

*Na het gedempte schot slaat schrik
zijn woede stuk en onverhoopt
stelt hem haar aanblik schadeloos.
Haar stille schoonheid biedt hem troost.*

*Zo: in haar witte ondergoed,
als rozen aan het hart geklemd
geronnen bloed waarop haar hand
ligt uitgespreid,
is zij toch ook zijn bruid.*

We zien aanvankelijk de gebeurtenissen van buitenaf, als door een filmcamera. De camera registreert een jurk die ligt uitgespreid over een bed en een 'gesluierte stoel', oftewel een sluier die over een stoel hangt. Het lijkt een *bruidsjurk*, die klaarligt om aangetrokken te worden of die net is uitgetrokken. Het zou ook een jurkje kunnen zijn voor een Eerste Communie, wat steun vindt in de aanwijzingen dat het gaat om een klein meisje.

De vergelijking van de jurk met een 'geknotte fee' trekt aandacht. Het vreemde is dat de jurk eerst tot leven is gebracht in de personificatie 'fee', maar dat die fee door het adjectief 'geknot' tegelijk weer is gedood. Je wordt even gedwongen in de jurk een onthoofde fee te zien. De vergelijker introduceert een lieflijk, sprookjesachtig wezen dat is verminkt. Een willoos feeënlichaam, op een bed. De scène roept – via het bed en de dood – ook even het beeld op van een opgebaard lijk.

De lezing *bruidsjurk* verwijst naar een huwelijk. Dat de jurk – het lichaam zonder hoofd – hier op een *bed* ligt, impliceert een specifiekere verwijzing naar ontmaagding. Vooruitlezend naar de laatste regel van het gedicht, '[Zo] is zij toch ook zijn bruid', lijkt de interpretatie van de jurk als bruidsjurk voor de hand te liggen.

In de tweede strofe, 'Aan haar lijkt alles porselein', zwenkt de camera naar een meisje dat lijkt op een porseleinen pop. Porselein is breekbaar en levenloos. Het is ook teer en lieflijk, als de fee. De vergelijking met porselein brengt het betekenisaspect 'levenloos'

over op het meisje. Het meisje lijkt dood, wat aanknoopt bij de geknotte fee. Het ‘dingmatige’ van het meisje wordt verder versterkt door ‘pas gewreven voorhoofd’, dat doet denken aan het porseleinen voorhoofd van een kostbare antieke pop. Toch zit er leven in die pop. ‘Een kleine rimpel schiet voorbij’ over dat porseleinen voorhoofd. Een tweede levensteken is ‘Diep in haar keel begint gegons’. Er is zelfs uitbundig leven in de pop (lachen), maar dat zit heel diep. Het is alleen maar een begin van lachen, dat niet echt tot lachen komt.

In de derde strofe is het meisje ten slotte tot leven gekomen. Het ‘telkens’ strikken van het lint is overbodig en duidt op nervositeit. Er gaat iets gebeuren, maar ze weet nog niet wat.

De geïsoleerde regel ‘Waar wacht hij op?’ introduceert de aanwezigheid van een mannelijke figuur. De regel verplaatst ons even in de visie van het meisje, die de man al heeft gezien voordat de ‘camera’ hem zag. Zij verwacht kennelijk dat de man iets gaat doen. Zij is zenuwachtig.

‘Zijn vraag verpulvert in de lucht’ roept de zegswijze ‘[De] vraag *hangt in de lucht*’ op. Een vraag die in de lucht hangt, is een vraag van groot gewicht, waarvan alle aanwezigen zich bewust zijn en waarop geen antwoord is gegeven. Het meisje wil de vraag niet horen. Zij wendt haar blik af naar ‘verten’, zij wordt wazig. ‘Vlucht’ impliceert ook dat haar aandacht wegvlucht voor de vraag, die haar angst inboezemt.

‘De kamer tolt’: de hele situatie wordt verward en onoverzichtelijk. Dan weer zien we, met de camera mee, op het gezicht van het meisje ‘bangheid’ plaatsmaken voor ‘ongeloof’. Er gebeurt iets wat zij niet kan geloven: hij richt ‘het wapen’ op haar. Even later is er sprake van ‘*na* het [...] schot’. Het moment van schieten zelf is overgeslagen, zoals eerder al de vraag werd overgeslagen.

De laatste twee strofen kunnen gelezen worden op twee manieren.

1. Er is een letterlijk wapen, waarmee de man het meisje doodschiet. De bruidegom is een moordenaar.
2. Het wapen is een penis en de gewelddaad is een verkrachting. Ik licht toe op grond waarvan: ‘als rozen aan het hart geklemd/ geronnen bloed’ is een vergelijking, die een bloedige schotwond doet zien als een (lieflijke) bos rozen. Dat is het omgekeerde van het beeld van de ‘geknotte fee’, die ons dwong een lieflijke jurk te zien als een verminkt lichaam. Het eerste beeld verwijst naar rode rozen als erotisch symbool. Dat sluit aan bij al die andere verwijzingen naar seksualiteit: de jurk op het bed, de fee die alleen maar lichaam is, het meisje in haar witte ondergoed. Op grond daarvan zou ‘het wapen’ ook als seksuele metafoor gelezen kunnen worden, namelijk als de penis van de man. ‘Gedempte schot’ kan, als voortzetting van die metafoor, gelezen worden als ejaculatie. Het schot is ‘gedempt’ omdat hij in haar schiet. Het bloed kan verwijzen naar het bloed van de ontmaagding. De man is tevreden over zijn daad. Zo (weliswaar niet in bruidsjurk, maar ontmaagd) is zij toch ook zijn bruid.

Deze twee lezingen – het letterlijke wapen en het wapen als penis – sluiten elkaar niet uit. Door het verband tussen seksualiteit en doodschietsen, en door de metafoor ‘wapen’ wordt deze geslachtsdaad gepresenteerd als een moord. In de laatste twee strofen is het meisje ook teruggekeerd tot haar levenloze toestand van het begin. De wijze waarop de man naar haar kijkt (‘haar stille schoonheid biedt hem troost’), activeert opnieuw het beeld

van het begin: opgebaard lijk. Het meisje is in het gedicht van de ene dood naar de andere gegaan. In strofe twee is zij nog een porseleinen poppetje. Zij komt alleen maar tot leven om opnieuw, door seks, gedood te worden.

De focalisatie in het gedicht is cruciaal voor de presentatie van deze seksuele moord. Eerst zien we het gebeuren door een camera, die als het ware 'getuige van het misdrijf' is. Maar die camera valt weg. In de laatste twee strofen zijn we verplaatst in de stemmingswisselingen van de man. Zijn woede wordt schrik en schrik wordt tevredenheid. 'Zo [...] is zij toch ook zijn bruid.' Het geeft niet dat zij dood is. Met die weerzinwekkende gedachtegang moeten we als lezers mee: de man heeft het laatste woord. Er is geen getuige, geen andere visie dan die van de dader. Zo wordt ook in de presentatie van het gebeuren de misdaad voltooid.

Ik kan dit niet anders lezen dan als dochterverkrachting. Die interpretatie verklaart de contradictie dat deze bruid een meisje is in plaats van een vrouw, verklaart het loodzware karakter van de vraag om seks en maakt duidelijk waarom het meisje niet antwoordt, maar met haar aandacht 'vlucht'. Min presenteert het hele gebeuren als een spotbruiloft: de bruid is een klein meisje, de voltrekking van dit 'huwelijk' is een moord, de bruidsbloemen zijn niet wit maar rood. Aan het eind is de 'camera'-getuige verdwenen. Alleen de visie van 'de bruidegom' telt nog. Hij is de laatste waarheid. Zo totalitair zijn de situaties waarin vaders dochters seksueel misbruiken.

Deze interpretatie maakte andere duistere gedichten van Min ook leesbaar. Helaas hield zij na 1987 op met dichten. De twee genoemde bundels bleven haar belangrijkste.

Een persoonlijke geschiedenis

Anja Meulenbelt

1945

MAAIKE MEIJER

ANJA MEULENBELT BLIJFT VOORAL de auteur van één boek, *De schaamte voorbij* uit 1976. De verschijning daarvan was zowel een sociale, een politieke als een literaire gebeurtenis. Tienduizenden Nederlandse vrouwen lazen het: *De schaamte voorbij* werd het cultboek van het neofeminisme, met Meulenbelt als de Jack Kerouac van deze vrouwen-tegencultuur. Politiek betekende het boek een belangrijke stap in de zichtbaarheid en legitimering van het feminisme als sociale beweging. *De schaamte voorbij* bracht in verhalende vorm het politieke programma dat in de radicaal-feministische praatgroepen van de vroege jaren zeventig was ontwikkeld: de feministische omwenteling was ook een innerlijke verandering. ‘Het persoonlijke is politiek’ luidde de slogan.

De schaamte voorbij draagt als ondertitel ‘een persoonlijke geschiedenis’. In het boek vertelt ‘Anja’ hoe zij heeft geleerd te leven. Tegelijk volgen wij op de voet hoe zij leert dat leven op te schrijven, wat het autodidacte karakter van de feministische *Bildung* onderstreept. Feminisme is de kunst van het zichzelf uitvinden, zowel in het leven als op schrift. Er is nog geen taal voor de nieuwe werkelijkheidsvisie:

Taal, mijn probleem is taal, het is niet mijn taal. Ik zou in kleuren moeten kunnen schrijven of in woordloze geluiden. De flarden die ik vind tussen boodschappenlijstjes en aantekeningen staan ver van me af, of zijn zo dichtbij dat ik me geneer. Emoties die te sentimenteel lijken of te dramaties als ze in letters op papier staan. Liefde. Pijn. Woorden die vlak worden, of zakelijk, of hard. Kut. Vagina. Orgasme. Niet mijn taal, maar ik heb nog geen andere.

We leven mee met Anja’s schrijfangst, met haar problemen van selectie en compositie, met de schriftjes en waar die worden gekocht, met alle onmogelijke plekken – café’s, de camping, de auto – waar het boek tot stand komt. Ondanks de schijn van natuurlijkheid en anti-literairheid vertoont *De schaamte voorbij* interessante manipulaties met de tijd: de vertelling beweegt heen en weer tussen Gordes (het dorp in Frankrijk waar het boek voor een deel geschreven wordt) en het chronologische verhaal van Anja’s leven. Aan het einde vallen het vertel-heden en het chronologisch-herinnerde verleden samen. In het heden zijn we getuige van de relatie en de breuk met geliefde Hans: de verhouding wordt



in al zijn ups en downs beschreven, overeenkomstig Meulenbelts poëtica: 'Ik wil het niet mooier maken dan het is.' We krijgen dus de ruzies, de stemmingen, het vrijen, de misverstanden, Hans' voortdurende vragen om goedkeuring, zijn schuldgevoel, de vreedzame scheiding, de poging om vrienden te blijven. Uiteindelijk wil Anja niet leven met een man die onzelfstandiger is dan zij.

Verder geeft *De schaamte voorbij* in een reeks lange flashbacks een onvergetelijk beeld van de tienermoeder die Anja was. In de jaren zestig per ongeluk getrouwd met een stuurloze Duitse jongen die haar slaat en te weinig huishoudgeld geeft. Gevangen met een baby in een Hamburgse arbeiderswoning. Later woont het gezinnetje in een rottige kamer in de Amsterdamse Jordaan, 'door een dunne hardboardwand gescheiden van een meubelzaak':

Ik word steeds banger maar ik weet niet waarvoor. Voor mensen. Ik ga steeds minder de straat op, alleen als het moet om boodschappen te doen. Ik durf niet naar de wasserette want daar moet ik vragen hoe de machines werken. Ik was met de hand, hang de was op in de kamer. Ik ga alleen nog maar naar zelfbedieningszaken, waar ik niets hoeft te zeggen. Als ik naar een winkel ga waar ik iets moet vragen repeteer ik vantevoren, uit angst dat ik ben vergeten waar ik voor kwam als ik er eenmaal sta. Als er door weet ik wie wordt aangebeld, Jehova's getuigen, doe ik niet open, sta met hartkloppingen achter de deur. Dan durf ik ook niet meer de Rozenkracht over te steken, blijf aan deze kant van de Jordaan, op het laatst alleen nog in de straat waarin we wonen.

Met de moed der wanhoop forceert Anja, twintig jaar oud, een scheiding. Ze gaat naar de sociale academie en begint weer langzaam te leven. Haar politieke bewustzijn ontwaakt in het lezen van marxistische literatuur. Zij stort zich in een schier eindeloze reeks verhoudingen waarin ze de behoeften van haar geest en haar lichaam leert kennen. Ze laat ons alle vormen van mannelijk egocentrisme zien zonder daar ooit een karikatuur van te maken. We beleven de drugscene, Paradiso, de hippies en vooral de seksuele revolutie met een gretig, onuitputtelijk levende Anja mee. De eerste feministische teksten (als die van Shulamith Firestone) zijn voor haar een openbaring:

Vreemd, een actiegroep die schrijft over liefde. Onze zwakke plek noem Shulamith het, de onderbuik van de politiek, weggestopt in wat we het privé-leven noemen. Ik lees, gefascineerd. Ze schrijft over mij. Over alle katers, na afloop van verhoudingen met mannen. Over de seksuele revolutie, die wel seksueel is maar niet revolutionair. Over hoe we ons laten uitbuiten, uitspelen tegen elkaar. [...] Liefde tussen ongelijken is onmogelijk, zegt ze. [...] Ik huil. Om de hardheid waarmee het er staat. Er is geen prins op het witte paard. Er is geen oplossing. Maar ik ben de enige niet die worstelt met dezelfde dilemma's.

*Ik ben niet alleen.
Ik ben niet alleen.
Ik ben niet alleen.*

De schaamte voorbij geeft een interessant beeld van de beginjaren van de Amsterdamse vrouwenbeweging. Het toont de golf van grote solidariteit tussen vrouwen, de onmogelijke driehoeksverhoudingen, de lesbische euforie, de demonstraties, de discussies en de politieke schisma's. Soms ontmoet Anja, inmiddels zelfstandig en beroemd, haar vroegere angstige zelf weer in de supermarkt, 'de jonge vrouw met de naar binnen gekeerde blik':

Ze wordt rood als ze haar geld laat vallen. Ik glimlach haar bemoedigend toe als ze haar portemonnee heeft opgeraapt en staat te frommelen bij de kassa. [...]

Ik ben niet vrij zolang haar gezicht dicht is en wantrouwig. Zolang ze zich schaamt en haar schouders buigt in plaats van zich in haar volle lengte op te richten. Zolang ze zich neerlegt bij haar leven zoals het is, de dagelijkse gang naar de supermarkt, rekenen om uit te komen met het huishoudgeld, de karbonades weer duurder dan de vorige week, en haar man die niet van gehakt houdt zoals zij het klaarmaakt.

Ik heb haar nodig zoals ze mij nodig heeft, maar ze weet het nog niet.

Meulenbelt biedt haar personage Anja nadrukkelijk aan als identificatiefiguur. *De schaamte voorbij* is ongetwijfeld dé Nederlandse feministische tendensroman van de tweede feministische golf. De auteur grondvestte de 'fictionele autobiografie': het literair gestroomlijnde ik-levensverhaal, dat een werkelijkheidsvormend effect nastreeft. Het boek heeft grote maatschappelijke invloed gehad, zowel in Nederland als daarbuiten: het werd in tien talen vertaald, tot en met het Sloveens (in 1983) en het Fins (1984). In de literatuur kende Meulenbelt geen directe navolgers of -volgers. Wel heeft haar boek het andere schrijfsters, zoals Hannes Meinkema en Renate Dorrestein, gemakkelijker gemaakt expliciete vrouwentema's te entameren.

Meulenbelt werd in ieder geval haar eigen school: haar romans na *De schaamte voorbij*, *Alba* (1984) en *Een kleine moeite* (1985), handhaven de fictioneel autobiografische vorm. *De bewondering* (1987) is in de derde persoon geschreven. Behalve fictie schreef ze essays over literatuur, over de vrouwenbeweging, over arbeid en zorg, de 'economie van de koesterende functie', en over seksualiteit. Haar latere boeken – *Het beroofde land* (2000), *De tweede intifada* (2001) en *Een spiegel liegt niet* (2002) – getuigen van haar inzet voor de Palestijnse zaak. Anja Meulenbelt werkte ook veel met oorlogsslachtoffers in de Balkan. Ze zit nu voor de Socialistische Partij in de Eerste Kamer.

Is *De schaamte voorbij* in de Nederlandse context een uitzonderlijk boek, in de internationale context maakt het deel uit van een literaire beweging die in de jaren zeventig ingang vindt in de Verenigde Staten en alle West-Europese landen. Tezelfdertijd verschijnen daar zulke fictionele autobiografieën, waarin het vrouwenleven met realistische codes wordt beschreven en gepolitiseerd; in de VS onder meer *Fear of Flying* van Erica Jong en *The Women's Room* van Marilyn French, in Duitsland *Häutungen* van Verena Stefan, in Frankrijk *Les Mots pour le dire* van Marie Cardinal, in Engeland het werk van Doris Lessing en Fay Weldon. Ook de Turkse literatuur kent sinds 1986 haar Anja Meulenbelt: Duygy Asena schreef daar *Kadinin adi Yok* (*Vrouwen hebben geen naam*), dat na 38 drukken verboden werd. Deze stroom aan feministische tendensromans zetten het bewustmakende werk van de praatgroepen op schrift. Ze maakten het tienduizenden vrouwen mogelijk hun levens te veranderen.

Verantwoordelijk schrijverschap

Nelleke Noordervliet

1945

ODILE HEYNDERS

DE GENRES VAN ROMAN, essay en geschiedschrijving lopen per definitie door elkaar. Opzettelijk of niet opzettelijk. Met deze preambule tot het biografische essay *Altijd roomboter* (2005) verantwoordt Nelleke Noordervliet niet alleen haar betoog over het zware leven als dienstbode van haar overgrootmoeder, maar verwoordt ze ook haar opvatting over het schrijverschap. Romans zijn opgebouwd uit verbeelding en feiten, gefundeerd in het onderzoek van documenten en ideeën uit het verleden en in het zoekend formuleren, zoals een essayist doet, van een vraagstelling in het heden. De schrijver houdt de regie, maar gunt de personages in de tekst de mogelijkheid zich te ontwikkelen, te veranderen, wijzer te worden. Of het nu Tine van Wijnbergen uit haar eerste roman is, of Robert Andersen uit haar laatste, of de plaats van handeling Venetië is of de imponerende lege natuur in Noordwest-Canada, de protagonisten in Noordervliets romans vinden zichzelf uit, of vinden zichzelf terug en bereiken altijd een moment van dieper inzicht, acceptatie en zelfs loutering.

Noordervliet is een auteur die het zelfbewustzijn centraal stelt en wil doorgronden. Dat gebeurt minder vanuit een psychologisch dan vanuit een filosofisch perspectief. Waarom handelt iemand zoals zij of hij doet, wat waren de condities tot dit handelen, en hoe kun je die handelingen in moreel perspectief als goed of fout beoordelen? De personages zijn gewone mensen, die zich in confronterende situaties geplaatst zien. De grote maatschappelijke thema's die Noordervliet aansnijdt (kolonialisme, multiculturaliteit, feminisme), voeren uiteindelijk terug naar intermenselijke relaties. Hoe gaat de ene mens om met de andere, wat betekent overgave aan de ander en hoe verhoudt zich die overgave tot nuchtere zelfreflectie.

De roman *Snijpunt* is een hoogtepunt in Noordervliets oeuvre. Het boek presenteert een actuele maatschappelijke problematiek: hoofdpersonage Nora, leraar en conrector op een middelbare school, wordt met een mes gestoken door een Marokkaanse leerling. Het conflict maakt Nora dubbel tot slachtoffer, omdat de leiding van de school clementie toont met de jonge dader. Nora wordt uit haar managementfunctie ontheven en teruggeplaatst naar de positie van leraar geschiedenis. Een tweede verhaallijn is de spirituele zoektocht van Nora's ex-man Guido naar een verloren gewaande cultschrijver uit de jaren zestig. Die auteur blijkt in idyllisch Umbrië te wonen, wat allerlei intertekstuele referenties naar de klassieke Europese cultuur mogelijk maakt. In de derde verhaallijn zien we Franca,



de dochter van Nora en Guido, haar vader achterna reizen naar Italië. Ze wordt verkracht door een jonge medereiziger, maar slaagt erin daar 'ongeschonden' uit te komen. De drie personages maken allen een louteringsproces door: zij zoeken zichzelf en vinden argumenten om hun leven waardevol te maken.

Toch is het meest indringende motief in *Snijpunt* niet het conflict tussen autochtone leraar en allochtone leerling, niet Nora's geleidelijke acceptatie van de vernedering die haar is aangedaan door de politiek correcte managers van haar school, maar het expliciete spreken en filosoferen over humanisme. Het woord wordt in de roman opvallend vaak gebruikt. Humanisme wordt toegeschreven aan de Europese intellectuele traditie en verbonden met de verlichte burger. Humanisme is de grondslag, maar ook een keurslijf van het westerse denken. Deze tweespalt brengt Noordervliet in haar roman treffend tot uitdrukking. Ik citeer ter illustratie een passage uit het begin van de roman waarin Nora haar belager thuis gaat bezoeken:

Ali woonde in een schoteltjesbuurt. Allochtonenwijken gaan door voor troosteloos, maar Nora kon niets troosteloos ontdekken aan de keurige jarenzestigcrisisbouw. Fantasieloos was het, dat wel. [...] Comfortabeler dan lemen hutten in het Rifgebergte en ruimer dan een met een kleed afgeschoten hoek in een werkplaats te Bozburun. Die gedachte durfde ze zichzelf nauwelijks toe te staan. Ze was nu eenmaal opgegroeid met de opvatting dat wie daar woonde achtergesteld was en hulp of aanmoediging behoefde, in ieder geval een 'goed' mens was, want mensen waren allen in wezen goed, zeker als ze arm waren. Dat geloofden haar ouders, hoeveel bewijzen van het tegendeel ze ook kregen. Juist dan verschansten ze zich sterker in hun bezwerend humanisme.

Nora focaliseert en toont hoe *wij*, de lezers, wij Nederlandse welgestelde burgers, geneigd zijn te denken in opposities: *wij* uit het westen tegenover *zij* uit Noord-Afrika, rijk tegenover arm, gelukkig tegenover zielig. Paradoxalerwijze gaat onder dit oppositionele denken een geloof in de per definitie goede menselijke natuur schuil.

Een tweede illustratieve passage betreft een dialoog tussen Nora en haar vriend Paul – Paul is aan het woord. De directe rede geeft de dynamiek van de discussie weer:

'Ook dat hooggestemde universele humanisme van jou is geen haar beter dan alle andere eenkennige godsdiensten, wat zeg ik: tot een godsdienst kun je je nog bekeren, tot het humanisme niet.'

'Wat is dat nou weer voor onzin? Natuurlijk kun je humanist worden, net zoals je katholiek kunt worden of moslim of communist.'

'Nee dat is niet waar. Er is geen gemeenschap van humanisten met een hiërarchie en een gebedsruimte, er is geen huis van het humanisme, er zijn geen voorgangers, er is geen inwijding, er is geen partij, er is geen bescherming van de groep.'

'Stel dat je gelijk hebt, dan is datzelfde humanisme dus ook niet in staat iemand aan te nemen of uit te stoten en gaat jouw superioriteitsargument niet op.'

'Dat humanisme van jou is wel elitair. De man in de straat zal zich niet zo gauw humanist noemen. Die is "niks" of die gelooft dat er "iets" is. Voor het humanisme moet je hebben doorgeleerd.'

De verteller stelt met deze dialoog de discussie over de doeltreffendheid van het humanisme aan de orde. Paul noch Nora vindt een antwoord op de vraag of humanisme een oplossing biedt voor problemen van de hedendaagse multiculturele samenleving. De bedoeling van de vertelsituatie is natuurlijk dat wij de geijkte argumentaties herkennen, voortzetten, aanvullen en relativeren. De lezer wordt uitgenodigd een eigen standpunt in te nemen. De roman refereert nadrukkelijk aan debatten die in het maatschappelijke veld nog niet beslecht zijn.

Noordervliet werpt uitdagende morele vragen op, gebruikt symbolen en zet types neer die als allegorische figuren kunnen fungeren (de dader, het slachtoffer, de kunstenaar, de denker, enzovoort). Haar stijl is terughoudend en altijd helder. Deze stijl past op de roman als idee, als een filosofisch experiment en een aansporing tot nadenken over eigen verantwoordelijkheid. Ook haar laatst verschenen roman, *Zonder noorden komt niemand thuis* (2009), is een opmerkelijk voorbeeld van een roman als denkexercitie. Hoofdpersoon Robert vlucht naar Canada, omdat hij de na zijn strafuitzetting vrijgekomen moordenaar van zijn vrouw niet tegen het lijf wil lopen. Robert is bang voor zijn eigen woede. Er worden verschillende morele kwesties aan de orde gesteld: de tragiek van de oorspronkelijke indianen verdreven door blanke Europeanen en de verdwijning (of verstoting) van een vrouw uit een gesloten dorpsgemeenschap (waarin zich het motief van de vermoorde geliefde spiegelt). Aan het slot van de roman is er een symbolische apotheose, als Robert een hert aanrijdt en daarna door een vriendin ertoe wordt aangezet het dier te doden. De verlossing van het hert uit zijn lijden is tweevoudig: niet alleen het dier wordt verlost van de pijn, ook Robert wordt verlost: van de angst voor zijn woede, van zijn verantwoordelijkheid als achterblijvende ouder, van zijn schuldgevoel. In deze scène, die sterk doet denken aan de slotscène van J.M. Coetzee's *Disgrace* (waarin David Lurie uiteindelijk zijn geliefde kreupele hond een spuitje laat geven), gaat het om de beslissing de levende Ander de dood te onthouden. Verantwoordelijkheid nemen voor de ander betekent ook zijn dood toelaten. Noordervliet stelt hier een belangrijk idee aan de orde dat humanistische én christelijke wortels heeft. Genade overkomt je, juist als je er niet meer naar zoekt. Alleen een schrijver die zich betrokken en verantwoordelijk voelt, zal een dergelijke thematiek durven aansnijden.

‘Vrouwvriendelijk’ schrijven
met geslepen pen

Monika van Paemel

1945

AAGJE SWINNEN

MONIKA VAN PAEMEL WERD GEBOREN op 4 mei 1945 in het Oost-Vlaamse dorpje Poesele. Haar moeder noch haar vader, die ‘fout’ was in de oorlog, kon de zorg voor haar opnemen. Daarom bracht ze haar kinderjaren afwisselend door bij haar grootouders van moeders kant op het platteland en die van vaders kant in de stad. Na een lang verblijf in het ziekenhuis, waar ze terecht kwam door een hersenaandoening – een gevolg van complicaties bij de geboorte –, werd ze ondergebracht bij een pleeggezin in Essen aan de Belgisch-Nederlandse grens. Deze op het eerste gezicht triviale gegevens over Van Paemels leven zijn een onuitputtelijke bron van inspiratie gebleken voor haar literaire oeuvre. Zonder uitzondering wordt in Van Paemels romans de persoonlijke geschiedenis herverteld bij monde van verschillende, maar toch duidelijk verwante vrouwenfiguren. Die vertellingen zijn allerm minst getrouwe weergaven van haar ervaringen als kind, maar verdichten de werkelijkheid. In *Het wedervaren* (1993), dat als enige omvangrijkere publicatie van Van Paemel niet als een roman, maar als een verslag wordt gepresenteerd, getuigt de auteur:

Er is maar één woord dat ik met een zekere gêne uitspreek: ‘ik’ nota bene, want wat is het zonder ‘gij’ en uit hoeveel ikken is het samengesteld? ‘Ik leef met mijn eigen en mijn eigen leeft met mij.’ Voor het overige besta ik in de wereld en behoor ik tot de tijd, die mij zal verteren. Als ik het woordje ‘ik’ neerschrijf word ik onvermijdelijk mijn eigen personage, het schrijven heeft me geleerd dat ik het intieme alleen maar kan verwoorden door een zekere afstand tot het ik te bewaren.

Het schrijven vormt de manier bij uitstek om het verleden te overmeesteren. De terugkerende elementen uit het verleden die de thematiek van Van Paemels werk bepalen, zijn de onontkoombare invloed van de afstamming, de pijnlijke afwezigheid van de biologische ouders, de onbaatzuchtige liefde van voedstermoeders en de naweeën van de Tweede Wereldoorlog in Vlaanderen.

Ten minste vier romans van Van Paemel kunnen worden gelezen als een deel van de kroniek van het geslacht Van Puynbroeckx: *Marguerite* (1976), *De vermaledijde vaders* (1985), *Celestien* (2004) en *De koningin van Sheba* (2008). De drie eerstgenoemde titels



werden samengebracht in de kloeke band *Het gezin Van Puynbroeckx* (2008). In *Marguerite* probeert de ik-verteller zich los te maken van de innige band met haar dominante grootmoeder door wie ze was opgevoed. In *Celestien* neemt de meid het woord die jarenlang bij het gezin Van Puynbroeckx heeft ingewoond als een soort van schaduwmoeder, om haar kijk op de familiegeschiedenis uit de doeken te doen. In *De koningin van Sheba* staat het vroegwijze meisje Ciska Van Puynbroeckx centraal dat opgroeit bij haar oom en tante. Het meesterwerk in de reeks is echter het onovertroffen *De vermaledijde vaders*, dat Van Paemel in 1987 de Driejaarlijkse Staatsprijs voor Proza opleverde. Overigens is de schrijfster nooit erkenning te kort gekomen. Haar eersteling *Amazone met het blauwe voorhoofd* (1971) werd met de debuutprijs gehonoreerd. In 1993 werd ze in de adelstand verheven.

In *De vermaledijde vaders* doet het hoofdpersonage Pamela het relaas van haar eerste levensjaren als ongewenst kind tot aan haar ballingschap als bejaarde schrijfster in een niet nader gespecificeerd land. Dat verhaal blijft echter niet beperkt tot een individuele geschiedenis, zoals in de eerdergenoemde romans grotendeels het geval is, maar neemt geleidelijk de gedaante aan van een generatieroman, waarin de neergang van een geslacht wordt geïllustreerd, én een historische roman over de betekenis van de twee wereldoorlogen in Vlaanderen. Om die reden wordt de roman vaak in één adem genoemd met *Het verdriet van België* van Hugo Claus. Pam schrijft de erfenis van geweld die haar collaborerende vader haar heeft nagelaten van zich af. Tegelijkertijd legt ze haar waarheid vast in een testament van woorden voor een volgende generatie:

Is het u ook opgevallen dat ik meteen over oorlog begin? Een thema dat je niet kiest, u hebt het mij min of meer opgedrongen. Maar weet dat ik alles zou doen om niet te moeten doen wat ik moet doen. In een iglo zitten en dat klereboek schrijven... Omdat het anders nooit meer zal lukken een gebenedijd woord op papier te zetten. En ik op die manier maatregelen tegen vergetelheid moet treffen. Dringend bewijzen dat ik besta. Omdat leven als dusdanig nooit een verworven recht was, laat staan een vanzelfsprekendheid, maar iets waarvoor ik moet vechten. Dag aan dag veroveren. Uit de omsingeling breken. Tussen memoires en testament orden ik mijn bestaan. Tussen afbreken en opbouwen.

Tegenover de 'vermaledijde vaders' plaatst Van Paemel de 'gebenedijde moeders', waarnaar ook expliciet verwezen wordt in de ondertitel van *Celestien*. Vandaar dat haar werk vaak als feministisch wordt getypeerd en zelfs wordt bestempeld als een Vlaamse variant van de Franse *écriture féminine*. Het opvallende staccato ritme, de expliciete aandacht voor het vrouwenlichaam, de associatieve stijl waarin de subjectieve ervaringen en de taalvaardigheid van de hoofdpersonages primeren, en de resolute keuze voor een vorm van vrouwelijkheid die synoniem is met liefde en leven, maakt dat Van Paemel als auteur een unieke plaats inneemt in het Vlaamse literaire landschap. Al in een van haar vroegste romans, *De confrontatie* (1974), speelt de schrijfster de traditionele Zoë tegen de rebellerende Mirjam uit om tot een inzicht te komen in de identiteit van de moderne vrouw.

Voor wie de filosofie aanhangt dat vrouwen garant moeten staan voor het leven, komt de zelfmoord van een dochter hard aan. Van Paemel heeft die traumatische gebeurtenis

geïntegreerd in de roman *De eerste steen* (1992), een uitgebreide bewerking van de gelijknamige novelle die in 1988 als boekenweekgeschenk werd aangeboden. Het hoofdpersonage May verschuilt zich in Jeruzalem, nadat haar dochter onder de trein gelopen is. Daar verblijft ze in het souterrain van Hagar, een Nederlandse van joodse afkomst met wie ze een relatie aangaat. May wordt verteerd door verdriet en schuldgevoelens:

Moeders hadden lange armen. Die van May waren afgehakt. Voortaan zat er een schild tussen haar en de dingen. Alsof ze de drager was van een verschrikkelijk geheim. Ze had haar kind niet in leven kunnen houden. Wantrouwde zichzelf als ze lachte. Als ze doorging dan deed ze dat ook om het kind geen gelijk te geven. Over de dood heen bleef ze haar vóórleven. Bleef ze geloven dat het anders had gekund. De pijn dat het misschien wel een tekort aan liefde was geweest. Onvermogen. Wie leeft overwint de dood. Die regel was May ingeprent. Wie tot het laatst volhoudt verdient respect. Op de laatste eer mogen vriend en vijand rekenen.

Jeruzalem – etymologisch de stad van de vrede – kan geen soelaas bieden, omdat ze zelf is verscheurd door het Palestijns-Israëliëse conflict. May verhuist opnieuw naar Vlaanderen en dan weer terug naar Israël, maar het verleden blijft haar op de hielen zitten.

In twee andere romans die op *De vermaledijde vaders* volgen, wordt de pacifistische toon voortgezet, maar niet langer beperkt tot de Vlaamse context. In *Rozen op ijs* (1997) trekt Perla naar de Noordpool als lid van een groep milieuactivisten. Onder het mom van wetenschappelijk onderzoek naar de walvissenpopulatie zal ze daar de clandestiene nucleaire duikboten in kaart brengen. Die missie lijkt echter nauwelijks meer dan een voorwendsel om de sterk uitwaaiierende gebeurtenissen en herinneringen samen te brengen in een coherente plotstructuur. Centraal staat de innerlijke zoektocht van de hoofdpersoon, die zich op het hogere doel richt om de natuur te bemoeieren, nu haar kind haar ontgroeid is. *Het verschil* (2000) is een gedeeltelijk gefictionaliseerd verslag van Van Paemels reis naar Sarajevo als voorzitter van de Balkanactie, die humanitaire hulp biedt aan de oorlogsslachtoffers in het voormalige Joegoslavië. De titel verwijst naar de verschillen – in taal, religie, huidskleur – die aanleiding geven tot gewelddadige conflicten. Van Paemel voert de sprekende lippizaner Siglavý op die de hoofdpersoon meeneemt naar het imaginaire land Kongarije, opnieuw een soort van evocatie van het door de Tweede Wereldoorlog geteisterde Vlaanderen. De parallellen tussen de Balkan en Kongarije moeten het universele karakter van de oorlog in de verf zetten. In *Het kind met de alwetende ogen* (2002) heeft Van Paemel foto's van kinderen in oorlogssituaties van tekst voorzien.

In het pamflet *Te zot of te bot* (2006) spreekt de auteur zich onder eigen naam uit over het debat dat in het Nederlandse taalgebied woedt over het failliet van de multiculturele samenleving. Haar sparringpartner is de Utrechtse Katrijn, een variant op de kijvende vrouw van Jan Klaassen uit het poppenspel, die verrassend herkenbare, ongenueanceerde uitspraken doet. Hoewel die ingreep tot een dialoog uitnodigt, heeft het pamflet toch vooral de allure van een hoogdravende monoloog, waarin Van Paemel niet alleen scherp uithaalt naar de onverdraagzame en de cultuurrelativistische burgers, maar er ook geen twijfel over laat bestaan dat een schrijver het zich niet kan permitteren om aan de zijlijn te blijven staan:

Dan blijkt dat schrijven geen vrijblijvende bezigheid is en dat literatuur mede vormgeeft aan de cultuur. En van de evolutie van de cultuur zal het vreedzaam samenleven afhangen. Het woord maakt vrij, maar het verplicht ook. De schrijver hoeft geen held te zijn, maar hij (of zij) is wel een trompetter.

En 'trompetteren' doet Van Paemel met een zwier zonder weerga.



De horror van alledag

Mensje van Keulen

1946

JAAP GOEDEGEBUURE

HET VROEGE WERK VAN MENSJE VAN KEULEN is door critici regelmatig bestempeld als 'huiskamerrealisme' en in verband gebracht met laatnegentiende-eeuwse schrijvers als Frans Coenen, Arnold Aletrino en Johan de Meester. Net als de antihelden van haar voorgangers zitten ook Van Keulens personages gevangen in de omstandigheden waartoe hun afkomst en hun karakter hen heeft veroordeeld. Wanneer ze proberen om eraan te ontsnappen, beseffen ze maar al te snel dat het vergeefse moeite is. Willem Bleeker, de brave kantoorbediende uit *Bleekers zomer* (1972), keert al na een paar dagen terug naar zijn gezin en zijn collega's die hij in een flinke bui voorgoed de rug dacht te hebben toegekeerd. Hanna, de hoofdpersoon in *Van lieverlede* (1975) die thuis is blijven wonen en de zorg op zich heeft genomen voor haar zieke en tirannieke moeder, doet zelfs geen moeite om haar leven in eigen handen te nemen. Ze wacht lijdzaam af tot de patiënt is overleden en weigert vervolgens om gehoor te geven als er wordt aangeboden.

Grauw van sfeer is ook *Engelbert* (1987). Hier draait het verhaal om twee zusters en hun mannen. De ene zus heeft zich van pure roomse bigotterie aan de vleselijke kant van het huwelijk onttrokken, de andere moet met lede ogen toezien dat haar echtgenoot seksueel uitgeblust is. Wat deze roman extra benauwend maakt, is de kleinburgerlijke sfeer van de jaren vijftig, die niet alleen zichtbaar wordt gemaakt aan de hand van het toen geldende taboe op seksualiteit, maar ook gestalte krijgt in een kapelaan die uitblinkt in vrome praatjes en boetpredikaties.

In *Engelbert* manifesteert zich de horror van alledag waarvan Mensje van Keulen heeft gezegd dat ze er als kind al door geobsedeerd was. De titelfiguur van deze roman is slager en zijn bloederige beroep wekt bij minstens een van de personages een immense huiver op. Hier wordt een voorschot genomen op de griezeleffecten die een ruime plek zullen krijgen in de moordgeschiedenis *De rode strik* (1994) en de voor kinderen geschreven roman *Vrienden van de maan* (1989). In de reisverhalenbundel *De lach van Schreck* (1991) rapporteert Van Keulen over haar deelname aan een bijeenkomst van The Dracula Society en haar zoektocht naar het graf van Bram Stoker, de geestelijke vader van *Dracula*.

Naar aanleiding van de dood van Van Keulens moeder ontstond het autobiografisch getoonzette boek *Olifanten op een web* (1997). Behalve een gepassioneerd in memoriam is het ook een verdediging van haar schrijverschap en literatuuroppvattingen, die niet zelden

onder vuur zijn genomen. Fel haalt ze hier uit naar haar critici, een mensensoort dat in haar perceptie 'bestaat uit schepsels die tegen het burgerdom tekeergaan, terwijl ze zelf stijf staan van fatsoen en vooroordelen. Intellectuelen snappen niks van anderen, daar is door al hun frustraties geen ruimte voor. Ze huilen niet, omdat dat geen "niveau" heeft en dergelijke sentimenten nu eenmaal thuis horen bij simplen van geest.'

Mensje van Keulens kracht ligt vooral in het korte verhaal. Ze heeft ooit bekend dat al haar romans eigenlijk hun oorsprong vinden in vingeroefeningen van beperkte omvang. Je hoeft niet over een groot literair inzicht te beschikken om te erkennen dat ze zich juist daarin een zekere virtuositeit heeft verworven. Een kenmerkend voorbeeld van haar vertellersgave is 'De sleep', opgenomen in de bundel *De ketting* (1983). Met een minimaal aantal woorden weet Van Keulen hier een maximum aan spanning op te roepen. Het gaat om een zoon die op bezoek is bij zijn oude moeder en niet de moed heeft om haar te laten weten dat zijn huwelijk is gestrand. 'Het huis' (eveneens in *De ketting* te vinden) laat aan de hand van schijnbaar irrelevante details zien welke gevolgen een echtscheiding voor kinderen kan hebben. Het gegeven van de huwelijksmisère domineert ook de romans *Overspel* (1982) en *De gelukkige* (2001).

Hoewel Van Keulen altijd pleegt te benadrukken dat haar werk weinig raakvlakken heeft met haar persoonlijke leven, put ze af en toe wel degelijk uit eigen ervaringen. De maanden die ze doorbracht in het deftige Wassenaarse kunstenaarspension De Pauwhof leverden haar de stof voor de satirieke roman *De laatste gasten* (2007). De vermakelijke hoofdmoot van het boek bestaat uit de tafelgesprekken, die worden weergegeven in de waarneming van het dienstmeisje Florrie. Ze vangt er voldoende van op om er een compleet netwerk van betrekkingen mee te construeren en de nodige listen, lagen en intriges op het spoor te komen. Florrie wordt al spoedig gewaar dat de meeste gasten niet degenen zijn voor wie ze zich uitgeven. Met het kunstenaarschap hebben ze weinig of niets uit te staan en met behulp van wisselende namen en identiteiten weten ze hun verblijf veel langer te rekken dan de drie maanden die hun worden toegestaan. Zijn en schijn wisselen vooral stuivertje in de persoon van Emile Waterman, een charlatan die zich uitgeeft voor eminent kunstkenner. Nadat hij is ontmaskerd en het veld heeft moeten ruimen, woekeren de door hem veroorzaakte conflicten zo hevig door dat sluiting van het pension het gevolg is.

Behalve romans en verhalen voor volwassenen en kinderen en een boek over de wisselende sekse-identiteit van vriend en collega Maarten 't Hart (*Geheime dame*, 1992) heeft Mensje van Keulen ook verhalende poëzie geschreven. *Lotgevallen* (1977), een verzameling balladen, sluit qua thematiek aan bij *Van lieverlede*; *De avonturen van Anna Molino* (1980) is een berijmde schelmenroman over een ontembare en door en door slechte vrouw, die het zelfs de duivel knap lastig weet te maken.

‘Een onuitroeibare neiging tot vredestichten’

Tessa de Loo

1946

FLEUR SPEET

T E SSA DE LOO DEBUTEERDE in 1983 met *De meisjes van de suikerwerkfabriek*. Deze verhalenbundel was een bestseller, direct stond zij op de literaire kaart. Ze kreeg er de Anton Wachter-prijs en het Gouden Ezelsoor voor. Vanwege de grote verkoopaantallen en het tijdstip van verschijnen van de bundel werd De Loo bestempeld tot de belangrijkste representant van ‘de meisjes van Tachtig’. Dit predicaat sloeg op een groep vrouwelijke auteurs – naast De Loo onder meer Marja Brouwers, Vonne van der Meer, Margriet de Moor, Nelleke Noordervliet en Rascha Peper – die begin jaren tachtig debuteerden en enkel en alleen op basis van hun geslacht en relatief jeugdige leeftijd onder deze enigszins denigrerende noemer werden geschaard. ‘Tessa de Loo, 36 jaar, leuke verschijning: debutant’, kopte bijvoorbeeld *de Volkskrant*.

Het werk van De Loo werd in de literaire kritiek na haar bewierookte debuut wisselend ontvangen. Sommige recensenten wisten zich geen raad met de allegorische uitvergrotingen, die voorspelbaarheid in de hand zouden werken. Zoals in *Meander* (1986), waarin een goeroe rond 1970 in een Zeeuws dorpje een commune sticht. Hij schrijft het scheiden van geestelijke en lichamelijke waarden voor, wat leidt tot een schisma binnen de groep. Dat de idealen onhoudbaar blijken, was volgens verschillende recensenten te snel duidelijk. Anderen vonden het juist een ijzersterk boek, het werd zelfs met het werk van Simon Vestdijk vergeleken. Soms wisten recensenten niet wat De Loo met haar boek beoogde. Zo gaat *Harlekino of Het boek van de twijfel* (2008) over een goedmoedige Nederlands-Marokkaanse jongen die in een identiteitscrisis verkeert en een terroristische daad begaat. De Loo kaart en passant grote thema’s aan en weeft een sprookje over het denkbeeldige koninkrijk Saïdi-Hassanië door het verhaal. Het bleef volgens sommige critici bij moralisme en gemeenplaatsen. Anderen vonden het juist een ‘fijne vertelling’. Ook de eenvoudige verteltrant die De Loo doorgaans hanteert werd niet door alle critici gewaardeerd. Toch heeft dat de populariteit van De Loo niet in de weg gestaan. Met name haar in 1993 verschenen roman *De Tweeling* werd onmiddellijk een groot succes, ook in het buitenland, waar de kritieken buitengewoon lovend waren. De regisseur van de verfilming van het boek sleepte in 2002 een Oscar-nominatie voor de beste niet-Engelstalige film in de wacht.

De Loos engagement spreekt tot de verbeelding van het grote publiek; steeds roert ze maatschappelijke ontwikkelingen aan waarvan de consequenties diep doordringen in



het leven van haar personages. In *Een bed in de hemel* (2000) schildert Kata Rózsavölgyi, dochter van een Hongaarse joodse cellist, in 1965 een hemelachtig trompe-l'oeil boven het bed van een jongen op wie zij verliefd raakt. Aanvankelijk lijkt hij een moffenjong te zijn, zoon van een Duitse officier en een Nederlandse vrouw. Naderhand blijkt hij haar halfbroer te zijn, verwekt door haar joodse vader die in Nederland bij diezelfde vrouw onderdook. Dat confronteert haar met haar vooroordelen en culturele achtergrond, maar ook met morele vragen over de liefde. In *De zoon uit Spanje* (2004) confronteert de nomadisch levende muzikant Bardo zijn familieleden met hun egoïsme en het verstikkende leven in de consumptiemaatschappij. De neurotische maatschappij, waarin kinderen hun ouders wegstoppen in tehuizen waar zusters 'vriendelijk neerbuigend doen, terwijl ze nog nooit van Plato of van Montaigne gehoord hebben', leidt enkel tot toenemende eenzaamheid, is de boodschap. Ook in *Harlekino of Het boek van de twijfel* neemt De Loo geen blad voor de mond. In deze roman legt ze de Marokkaanse cultuur naast de Nederlandse. Ze belicht zowel het islamitisch fundamentalisme, en hoe makkelijk een puberjongen zich daartoe kan bekeren tijdens zijn reis door Marokko, als de kwalijke praktijken van de bio-industrie in Nederland.

In *Een varken in het paleis* (1998) reist De Loo in de voetsporen van Lord Byron, die in 1809 te paard door de onherbergzame bergen van Albanië trok. Ze hoopt dat het land, dat door de communistische dictatuur zo lang afgesloten was, nog iets van zijn authenticiteit uit Byrons tijd heeft bewaard: 'Hoe vaak had ik de twintigste eeuw niet vervloekt en terugverlangd naar een primitiever verleden dat me kleurrijker en authentieker voorkwam.' Maar ze komt bedrogen uit, wat ze zoekt is grotendeels vernietigd. 'Ik reis in diepste wezen om de controle over mijn leven te verliezen en dichterbij die ene waarheid te komen: dat leven gevaarlijk en veranderlijk is en dat ik mijn lot niet ken.' Bardo uit *De zoon uit Spanje* en Saïd uit *Harlekino* komen hier beiden achter, maar ook Kata uit *Een bed in de hemel* komt tot een soortgelijke conclusie: 'Ze is hiernaartoe gekomen om te ontdekken dat ze voor zichzelf een andere wereld kan scheppen.' Het is een sartraïaanse opvatting, die aan al het werk van De Loo ten grondslag lijkt te liggen: alles wat we waarnemen en zeggen over de werkelijkheid is louter onze eigen projectie. Alleen wijzelf zijn verantwoordelijk voor de zin van ons bestaan.

Ondanks de kritische noten die haar personages kraken, is er geen sprake van ironie of cynisme in het werk van De Loo. In *Een bed in de hemel* schrijft ze: 'Het lijkt een makkelijke oplossing, alles en iedereen te veroordelen, maar in wezen is de cynicus teleurgesteld in zichzelf.' De verteller koestert een diep gevoelde sympathie voor de personages en legt een grote mildheid aan de dag. Zelfs misdadigers, zoals de door haar lelijkheid gefrustreerde Jeanne Bitor uit *Isabelle* (1989), die Isabelle ontvoert en uithongert om haar schoonheid te vernietigen, of de tot fundamentalisme bekeerde Saïd de Fries uit *Harlekino*, die een aanslag wil plegen op een varkenshouderij, blijven sympathieke personages.

'Zuiverheid en eenzaamheid zijn één en hetzelfde ongeluk' luidt een, aan Colette ontleend, motto van *Meander*. De personages van De Loo herkennen dat maar al te goed. Zij streven naar zuiverheid en integriteit, ieder op hun eigen wijze, maar ze blijven onvolmaakte en eenzame figuren, doorgaans slachtoffer van hun eigen onbedachtzaamheid. Zo denkt Kata in *Een bed in de hemel*: 'Soms zie ik als op een nooit ontwikkeld fotonegatief

het beeld van mijn niet-geleefde, montere bestaan', en: 'Ik ben erin geslaagd onder alle omstandigheden het verkeerde te doen.' Om die eenzaamheid te benadrukken gebruikt De Loo veelvuldig het procédé van twee of meer vertellers die een andere visie op hetzelfde gebeurtenis geven. In *Isabelle* wisselt het perspectief steeds tussen Jeanne en een buitenstaander, in *Het rookoffer* kijken we afwisselend mee met de lerares en de leerling en zowel in *Meander* als in *De zoon uit Spanje* blikken we door de ogen van meerdere personages.

Vaak begint De Loo haar verhalen, novellen en romans als een oorlogs- of conflict-situatie al is geschied, waarna ze vervolgens een soort vrede probeert te stichten: het titelverhaal van *De meisjes van de suikerwerkfabriek* begint met het onbekommerd uitdelen van bonbons in de treincoupé waarin vier vrouwen zitten die net een jonge conducteur hebben gemolesteerd; in *Een bed in de hemel* zien we de gevolgen van de oorlog in vredestijd; in *De zoon uit Spanje* draait alles om het laatste verjaardagsfeest van een aan artrose lijdende vader. Hij schopte dertig jaar eerder zijn zoon het huis uit na een hevige ruzie, nu ontvangt hij hem met open armen.

In *De tweeling* is de poging de scherven te lijmen wellicht het meest uitvoerig uitgewerkt. De Keulse tweelingzussen Anna en Lotte Bamberg zijn na de dood van hun ouders in het interbellum op zesjarige leeftijd uit elkaar gehaald; Anna werd naar verwanten gestuurd op het Duitse platteland en Lotte kwam in een kunstenaarsmilieu bij Nederlandse communisten terecht. Twee mislukte toenaderingspogingen volgden. Bij toeval komen de bejaarde zussen elkaar tegen in een kuuroord. Eerst herkennen ze elkaar niet, dan praten ze langs elkaar heen; Lotte ervan overtuigd dat alle Duitsers fout waren, Anna ervan overtuigd dat haar lijden groter was:

Even dreigde het samenzijn een vinniger karakter te krijgen. Lotte werd onaangenaam geprikkeld door de scène in de kerk zoals Anna die, niet zonder vertedering, beschreef. Ineens vlamde er een vlijmscherp, grimmig gevoel op in haar dat al die tijd had liggen smeulen. 'En zo heeft de kerk jullie een prachtig alibi gegeven om zes miljoen mensen te vermoorden,' zei ze. Er verschenen rode vlekken op haar jukbeenderen.

Tot meer dan een gewapende vrede zijn ze niet in staat, ze zijn eenzaam in hun eigen gelijk.

'Ik heb een onuitroeibare neiging tot vreedestichten', bekent Tessa de Loo in *Een varken in het paleis*, 'ben altijd in de weer tegenstellingen met elkaar te verzoenen of onschadelijk te maken.' Ook al lukt dit niet altijd, het lijkt de motor van haar schrijverschap.

Dood, verlies, verraad

Doeschka Meijsing

1947

JAAP GOEDEGEBUURE

ZO VEEL WISTEN DE OUDE GRIEKEN AL van drama af dat ze het ergste niet lieten zien. Over dood en verschrikking werd achteraf verteld of hardop nagedacht; de lijken bleven uit het zicht. De antieke opvattingen betreffende drama en decorum zijn tot de dag van vandaag als bewijs van goede smaak blijven gelden. Tragiek manifesteert zich niet in bloed en tranen, maar in een stel klompjes dat aangeeft waar het kindje in het water is gevallen. Wie dit voorbeeld (ontleend aan Johan de Meesters verhaal 'De klompjes') te larmoyant vindt, kan zich laten overtuigen door *To the Lighthouse* van Virginia Woolf. In de jaren die verlopen tussen het eerste en het derde deel van deze roman overlijden drie leden van het tienkoppige gezin Ramsay, maar daarover wordt de lezer alleen maar terloops geïnformeerd; het overbruggende tussendeel is meer een lyrische evocatie van de verglijdende tijd dan een kroniek van feitelijke gebeurtenissen.

In *De weg naar Caviano* (1996) gaat Doeschka Meijsing op dezelfde manier met de dood om. De roman speelt zich af in twee episodен. Een vriendenclub van vijf mannen (Philippus, Mourits, Jona, Tijn en een naamloze schrijver), drie vrouwen (Mar, Elisa en Kate) en een hond (Joep) brengt drie lenteweeken door in een huis aan het Lago Maggiore. Tijdens een tocht door de bergen verdwijnt Kate zonder een spoor achter te laten, maar daarover vernemen we pas wanneer de schrijver, inmiddels eigenaar van het huis, de vrienden vijf jaar later bij elkaar roept om Kates vijftigste geboortedag te vieren. Het drama van haar dood komt alleen indirect aan de orde, via de herinneringen en gesprekken van de acht achterblijvers; de hond hoort er uitdrukkelijk bij.

Net als in *To the Lighthouse* gaat het hier niet om een individueel sterfgeval, maar om wat dat doet met de groep. Zonder dat het door Woolf en Meijsing met zo veel woorden wordt gezegd, is het evenwicht bij de Ramsays én in de Nederlandse vriendengroep zoek na het verscheiden van Mrs. Ramsay en Kate. Maar waar in *To the Lighthouse* vader en kinderen zich vlak voor het einde stilzwijgend met elkaar verzoenen, terwijl huisvriendin Lily Briscoe, heel symbolisch, de beslissende penseelstreek aan een jaren eerder opgezet schilderij toevoegt, daar valt in *De weg naar Caviano* de vriendenkring uit elkaar, en zelfs de opofferingsgezinde Mar kan dat niet tegenhouden. 'Zij denkt dat ze met haar aquarellen alles kan neerleggen, dacht Tijn, toen hij de paar donkere lijnen op het papier las dat Mar voor hem wegfrommelde.'



Doeschka Meijsing is altijd hevig gepreoccupeerd geweest met dood en verlies. De dood van beminden en het verlies van de liefde domineren haar werk, apart en in combinatie. *Tijger, tijger!* (1980) gaat erover, *Utopia* (1982), *De beproeving* (1990), *Vuur en zijde* (1992) en *Over de liefde* (2008). Waar Meijsing dood en verlies laat samengaan, is verraad, al prominent aanwezig in haar eerste twee romans *Robinson* (1976) en *De kat achterna* (1977), nooit veraf. Want of je nu sterft of weggaat, je laat de levenden in de steek.

Een tweede constante in Meijsings werk is haar liefde voor de oudste verhalen. In *De beproeving* speelt ze met de geschiedenis van de weerspannige profeet Jona. In *Utopia* wisselen Thomas en Doesjka hun werk aan het Woordenboek der Nederlandsche Taal af met het voorlezen van krantenberichten en het vertellen van sprookjes, anekdotes en persoonlijke wederwaardigheden. Stuk voor stuk zijn het *petites histoires*, maar in die hoedanigheid waterdruppels waarin zich een heel universum spiegelt. Thomas, een exacte en rationele geest, staat voor de precieze herinnering; Doesjka op haar beurt representeert de verbeelding, die herinneringen omvormt tot emblematische beelden en de voorbije geschiedenis in het hier en nu weet te incorporeren. Kenmerkend voor haar instelling is wat ze zegt over de beeldenaar op een antieke munt, door Thomas meegebracht van een van zijn reizen:

Wat ik door het vergrootglas zie is wat zonder dat niet te zien is: door het slaan van de munt, is er een uitdrukking op het profiel van de jongen ontstaan, straalt er iets van werkelijkheid van het brons af. Verbazing, de jongen heeft onder de hamer een uitdrukking van verbazing op zijn gezicht gekregen. En alleen daardoor leeft er onder het vergrootglas iets dat een kier open zet in mijn hoofd.

Wat Doesjka hier beleeft, is door Huizinga omschreven als 'de historische sensatie': over een tijdspanne van vele eeuwen weten we soms de kloof te dichten tussen ons en mensen uit een ver verleden, dankzij een voorwerp dat de afstand overbrugt. In *De tweede man* (2000) is dat een in baksteen bewaarde papyrusrol uit de vierde eeuw voor Christus. Robert, de ik-figuur van deze roman, heeft hem geërfd van zijn broer Alexander. Het is de tekst op de rol die zijn verbeelding in werking zet. Het lijkt te gaan om een brief van Aristoteles aan Hefaïstion. Beide figuren zijn nauw verbonden met de persoon van Alexander de Grote, de een als pedagoog, de ander als boezemvriend. Roberts aandacht richt zich op Hefaïstion, 'de tweede man' achter de grote veroveraar. De geschiedenis weet weinig over hem te vertellen, maar juist vanwege zijn blanco karakter vraagt hij om nadere invulling. Robert, classicus van beroep, begint te werken aan een roman over Hefaïstion, maar vereenzelvt zich zo intens met zijn personage dat hij zich in toenemende mate op Alexander de Grote begint te concentreren en via deze weer op zijn eigen broer Alexander. Zo raakt hij verstrikt in een weefsel van geschiedenissen, die van het antieke verleden en het particuliere heden. Daarbij weet de historische verbeelding de autobiografische ervaringen en herinneringen zo diep te doordringen dat de twee Alexanders samensmelten en de verteller zelf de tweede man wordt.

En dan is er ook nog Plato. Dat Doeschka Meijsing tijdens haar middelbareschooltijd die filosoof heeft meegekregen als bagage voor het leven, weten we van de verteller die optreedt in het verhaal 'Temporis acti' (te vinden in de uit 1974 daterende debuutbundel *De hanen*). Meijsing is gefascineerd door het samengaan en botsen van het platoonse paar Verschijning

en Wezen. Dat ze daarnaast veel verwantschap heeft met Simon Vestdijk, de auteur van de klassiek geworden roman *Terug tot Ina Damman*, is geen toeval, want die is haar voorgegaan in het oproepen van een gedroomde liefde die door de veertienjarige Ina Damman (I.D. oftewel Idee) wordt belichaamd. Aan Meijssings besef van tijd en vergetelheid wordt ook bijgedragen door de Argentijnse schrijver Jorge Luis Borges. Voor diens scepsis wordt een tegenwicht gevonden in Augustinus' opvatting dat het geheugen plaats biedt aan paleizen en schatkamers vol herinneringen. Zo stelde de debutant Doeschka Meijssing een eigen canon uit drie millennia literatuur samen. Frappant genoeg zijn het allemaal schrijvers die de wijs kennen van het lied van schijn en wezen.

Een speelse verwerking van Plato's ideeënleer is te vinden in Meijssings boek *Beste vriend* (1994). De opzet van het betoog is gebaseerd op een fenomeen dat elke hondenuitdrukker kent: het snikkende geluid dat zich midden in de slaap uit de hondenkeel wringt en gepaard gaat met ongecontroleerde trillingen van lijf en kop. Achter de oogleden moet iets te zien zijn wat beangstigt en fascineert, maar wat het is zullen we nooit weten. Ons idee 'hondendroom' is niet meer dan een schaduw op de wand van Plato's grot: hij suggereert een andere wereld, maar hoe die er precies uitziet zullen we nooit weten.

Doeschka Meijssing brengt de hondendroom in verband met de ongreepbare werkelijkheid die sommigen betitelen als de 'hogere sferen' en die voor anderen een waan is. Maar ook wanen hebben bestaansrecht, al was het alleen maar omdat ze telkens weer door de nuchtere werkelijkheid heen sijpelen. Ze horen tot een gebied dat zich veelal kenbaar maakt in de allergeeueste en tegelijk ook de allerebegrijpelijkste dingen, verdriet om simpele en volstrekt ondramatische jeugdherinneringen, onstuimig verlangen dat wordt opgewekt door anderhalve minuut pianomuziek, of de herkenning die ligt besloten in de blik van een toevallige voorbijganger.

Wat de verteller van *Beste vriend* drijft, motiveert ook de helden en heldinnen uit Meijssings andere werk. Ze willen het onmogelijke en wensen zich daartoe een utopia. Maar omdat ze weten dat hun dromen alleen maar gerealiseerd kunnen worden als het dromen blijven, leven ze volgens 'de wetten van de verbeelding' die leren dat het geheim van de utopie schuilt in een rondgeslepen verhaal.

Alles wat gelukkig en ongelukkig maakt

Astrid Roemer

1947

MICHIEL VAN KEMPEN

BINNEN DE NEDERLANDS-CARAÏBISCHE LETTEREN – de literatuur van Suriname, de Nederlandse Antillen en Aruba – hebben vrouwen tot omstreeks 1980 maar een zeer bescheiden rol gespeeld. Daar kwam verandering in en zelfs in die mate dat de Nederlands-Caraïbische literatuur van de eenentwintigste eeuw gedomineerd wordt door vrouwelijke auteurs. Vele van de nieuwe prozaschrijfsters vonden hun voorbeeld in de vrouw die als geen andere haar stempel heeft gezet op het laatste kwart van de twintigste eeuw: Astrid Roemer.

Astrid Roemer, geboren in 1947 in de Surinaamse hoofdstad Paramaribo, debuteerde met een poëziebundel in 1970, maar maakte vooral naam nadat zij zich in 1975 definitief in Nederland had gevestigd. Nadrukkelijk nam zij stelling in tal van maatschappelijke debatten. Zij hield voordrachten en lezingen en nam deel aan panels over onderwerpen als zwarte cultuur, allochtonen, racisme, Derde Wereld en de positie van vrouwen. Zij presenteerde (politiek-)culturele programma's, was een frequente gast op radio en tv en kende een korte (overigens weinig succesvolle) carrière als gemeenteraadslid in Den Haag. Bovenal echter was zij schrijfster. Zij publiceerde verhalen, novellen en romans, toneelstukken en dichtbundels, liedteksten en columns, essays en kritieken. Natuurlijk was Roemer spraakmakend met haar eigenzinnige, polemische en soms zelfs uitermate venijnige standpunten, maar zij was dat ook omdat zij een geheel eigen literair universum wist te scheppen.

'Met Suriname ben ik getrouwd, Nederland is mijn minnaar, met Afrika heb ik een homofiele relatie en met elk ander land ben ik geneigd slippertjes te maken', zo luidt een uitspraak van Roemer die op de flaptekst van veel van haar romans te lezen is. Ze geeft méér dan enkel een plaatsbepaling van een Surinaamse die zich vanuit een migrantenpositie een kosmopolitische houding heeft aangemeten. Roemer probeert de essentie van mensen op het spoor te komen. Zij plaatst de mens zoals die zich manifesteert in ervaringen binnen verschillende omgevingen: het individu in relatie tot het eigene, in relatie tot de directe omgeving (gezin, familie, vrienden), tot de maatschappelijke instituties en ten slotte in relatie tot wereld en mensheid in brede zin. Op al deze niveaus spelen, zij het op verschillende wijzen, dezelfde factoren een rol: ras, rassenbewustzijn en racisme; sekse, seksebepaaldheid en seksisme; historie, kolonialisme en anticolonialisme; nationaliteit, nationalisme en universalisme; afkomst, klasse, klassenbewustzijn en klassenstrijd; traditionalisme, emancipatie, vrijheid, feminisme.



De vroege roman *Neem mij terug Suriname* (1974) – herschreven tot *Nergens ergens* (1983) – is een typische migrantenroman, traditioneel chronologisch verteld. De roman draait om de Surinamer Benny die naar Nederland komt, vanwege zijn donkere huidskleur geen werk vindt en zich aan de zelfkant van de maatschappij materieel en emotioneel staande probeert te houden. Alle bekende migrantenmotieven zijn in het boek verwerkt: racisme, discriminatie, ontheemding, de kilte van Hollanders, de verslavende werking van welvaart, de wijze waarop mensen veranderen. Maar uiteindelijk draait het verhaal om het zoeken naar liefde en geluk. Benny weet dat hij zijn geluk slechts vindt bij de geliefde in Suriname.

De personen in Roemers boeken hebben vaak verschillende relaties: heteroseksuele envengoed als homoseksuele, ze gaan even vaak om met zwarte als met witte mensen. Noenka, uit de roman *Over de gekte van een vrouw* (1982), lijkt de eerste, grote uitwerking van deze levensvisie te geven: zij is een jonge vrouw die in conflict komt met de traditionele waarden van maatschappij, gezin en religie. In relaties – met haar ouders, met haar echtgenoot Louis, haar jeugdvriend Ramses en later met de Nederlands-indiaanse vrouw Gabriëlle – zoekt zij naar bestendigheid en vrijheid, naar een telkens nieuw machtsevenwicht. Verscheurd tussen de christelijke wereld en de wereld van *winti* (de Afro-Surinaamse religie), tussen emancipatie en traditie, en verdwaald tussen verschillende relaties belandt Noenka uiteindelijk in een psychiatrische inrichting, terwijl haar echtgenoot slachtoffer wordt van een rampzalige samenloop van omstandigheden.

Over de gekte van een vrouw kan beschouwd worden als een van de eerste post-modernistische romans uit de Caraïbische literatuur. Poëzie, dagboek, brieven, historische documenten en verhalende passages worden op achronologische wijze en in verschillende lettertypes aaneengeregend tot een boek dat evenzeer de verwarring van Noenka's psyche uitdrukt, als de overtuiging dat lineair vertelde verhalen nooit de werkelijkheid adequaat kunnen weergeven. Hierin is zij verwant aan auteurs als Toni Morrison (*Jazz*), Paule Marshall (*Praisesong for the Widow*) en Alice Walker (*Meridian* en *The Color Purple* – die Roemer in 1986 bewerkte tot het solotoneelstuk *The Purple Blues*). Tot de taalontregeling dragen ook de dialogen bij. Ze bestaan uit korte clausen die elkaar afwisselen, zonder dat direct duidelijk wordt wie er spreekt. In de novelle *Alles wat gelukkig maakt* (1989), over een vrouw die met aids wordt geconfronteerd, komt zelfs een acht pagina's lange dialoog voor, zonder dat ergens wordt aangegeven wie wat zegt. Roemer doorbreekt bewust de conventies van stijl, beeldvorming, karakteruitbeelding, plot, structuur en daarmee ook de traditionele noties van epiek, lyriek en dramatiek. In zijn meerduidigheid kan Roemers werk gerekend worden tot de *écriture féminine*; lineariteit, eenduidigheid en chronologie wijst zij als mannelijk van de hand.

In het werk van na 1982 is de migrantenproblematiek hooguit nog een onderdeel van een algemeen-menselijke probleemstelling, al blijven migrantenmotieven altijd aanwezig. Een brede uitwerking van Roemers visie op leven en dood geeft de roman *Levenslang gedicht* (1987), die bij de herdruk in 1990 werd omgedoopt tot *Een naam voor de liefde* (en die in het Engels werd vertaald tot *A Name for Love* door Rita Gircour, maar helaas nooit een Britse of Amerikaanse uitgever vond). De roman is geschreven als een relaas van een Surinaamse vrouw, gericht tot een gestorven vriendin. Wonend in Nederland weet zij zich losgemaakt van de verstikkende familiebanden van vroeger. Tegelijkertijd reflecteert zij voortdurend

op haar verleden in Suriname en op de banden met de mensen om haar heen: haar huwelijk krijgt een andere belichting wanneer de Jamaicaanse X komt logeren. In het tweede deel zien we haar jeugd en puberteit in het Suriname van voor de onafhankelijkheid, in het derde deel bezoekt zij het land na de coup van 1980 om haar vriendin, die bij een auto-ongeluk omgekomen is, ten grave te dragen. In haar bekentenissen tracht de vrouw zich voortdurend rekenschap te geven van de paradox dat de dood deel uitmaakt van het leven. De twee vrouwen zijn elkaars volstrekte tegenpolen: ik tegenover jij, statisch tegenover dynamisch, de ene zoekt naar bestendigheid, de andere zet zich af tegen het ouderlijk milieu en als lesbienne tegen het heterobestaan.

Om de essentie van het menselijke op het spoor te komen, maakt Roemer gebruik van de metafoor. Het gaat haar niet om een exacte realistische weergave van handelingen en dialogen, maar om een herordening van empirische ervaringen. Omdat de metafoor het concrete overstijgt, is zij beter geschikt het algemeen-menselijke tot uitdrukking te brengen, ook al wordt die metafoor persoonlijk ingekleurd. Vooral symbolen die staan voor vrouwelijke kracht, vruchtbaarheid, zelfrealisatie en vertroosting (bloed, water, spiegels, bloemen) duiken frequent op.

De romantrilogie die Astrid Roemer in de laatste jaren van de twintigste eeuw publiceerde – en die in 2001 in één band verscheen onder de overkoepelende titel *Roemers drieling* – wordt algemeen erkend als het magnum opus van de auteur. De drie romans *Gewaagd leven* (1996; een fragment in Engelse vertaling verscheen in *Callaloo*, 1998, nr. 3), *Lijken op liefde* (1997) en *Was getekend* (1999) beschrijven de wording en verwording van de moderne natie Suriname. Zij vormen tezamen een uiterst complex weefsel van personen en verhoudingen. Het decor is de nationalistische jaren zestig, de jaren zeventig (onafhankelijkwording), jaren tachtig (militaire dictatuur, binnenlandse oorlog, economische malaise). Roemer legt de wortels bloot van die hele tragische periode: de koloniale trauma's, de ingekapselde verhoudingen binnen een kleine samenleving, de creoolse man die zijn idealen corrupteert. Roemer heeft met het complexe verhaal duidelijk willen maken dat niemand schuldeloos blijft in een jong, niet levensvatbaar land. Het falen van de republiek Suriname heeft zijn wortels in het verleden.

Drie historische gebeurtenissen spelen een belangrijke rol: uiteraard de militaire coup van 1980 tot en met de decembermoorden van 1982. Voorts het Killinger-complot, de door de Hongaar Vaclav Killinger beraamde staatsgreep uit 1911, die van dezelfde geest tot verandering getuigde als de militaire coup van 1980. En dan het complot in de jaren vijftig om de charismatische volksleider Jopie Pengel te vermoorden. Persoonsnamen worden overigens niet genoemd, omdat Roemer eropuit is archetypen in haar fictieve verhaal te creëren en geen portretten van historische figuren.

Het laatste deel van de trilogie speelt zich deels vroeger af dan de andere twee romans: van de jaren zestig tot de jaren tachtig.

Na haar trilogie publiceerde Roemer enkel nog een novelle en een puur autobiografisch boek. Een aantal van haar verhalen en gedichten verscheen in Engelstalige anthologieën. Van haar romans werd alleen *Lijken op liefde* in het Duits vertaald. Zij verwierf er de Liberaturpreis mee, die het oecumenisch centrum Christuskirche in Frankfurt sinds 1987 toekent om de aandacht te vestigen op literatuur uit andere culturen.

De kwetsbaarheid van schoonheid

Anneke Brassinga

1948

ODILE HEYNDERS

IN 2003 PUBLICEERDE dichtster, essayist en vertaler Anneke Brassinga de Nederlandse vertaling van Sylvia Plaths beroemde dichtbundel *Ariel*. Het was een subtiele en nauwgezette vertaling, die zowel de kracht van Plaths gedichten als de eigen stem van Brassinga hoorbaar maakte. Brassinga koos woordcombinaties, ritmes, constructies en klanken die van haarzelf waren. Toch schreef ze later in een essay, opgenomen in de bundel *Bloeiend puin* (2008), hoe zij zich in eerste instantie verloor in de gedichten van haar voorganger:

Vol symbiotische stelligheid begaf mijn dolende geest zich in Plaths doodsdriftige verzen, als wachtte daar de langverbeide thuiskomst, de verwerkelijking van het lijden als subliemste vitaliteit. [...] Het genot van het vertalen draaide me een loer [...] veel te laat kwam ik tot de conclusie dat een mens zijn koele verstand moet gebruiken en in ieder geval voortdurend zou moeten beseffen dat ieder ander een ander is.

Brassinga benadrukt de distantie die moet bestaan tussen dichtster en gedicht, en tussen vertaler en dichtster. De taal (woorden en beelden), de techniek en de dictie moeten bevrijd en *geobjectiveerd* worden. Schrijver en lezer dienen zich van de tekst los te maken.

Meer dan menig andere Nederlandse dichtster is Anneke Brassinga in staat de schrijfwijze van anderen te analyseren en doorgronden. Ze is een typisch voorbeeld van een *lezende* schrijver, zoals Joseph Brodsky of Jorge Luis Borges dat waren. Bovendien getuigt haar werk van een diepgaand inzicht in de werking van taal en probeert zij die taal zo in gang te zetten dat deze zo veel mogelijk oplevert. In woord en beeld laten zien hoe breekbaar schoonheid is, dat is het fundament van Brassinga's werk. Zij beschrijft esthetische ervaringen in gedichten, in essays en in de verschillende notities over het lezen van het werk van andere schrijvers. Ze ontleeft wat schoonheid is en hoe het er plotseling is en ineens weer verdwijnt. Schoonheid kan gevonden worden in de natuur, toevallige observaties, vergeten teksten en in het denken dat door literatuur in gang wordt gezet. Per definitie houdt het schone verband met de vraag 'hoe te leven'. Als je het antwoord zou weten, aldus Brassinga, zou je alle lelijkheid kunnen uitbannen. En ten slotte is schoonheid verbonden met experiment, zoals de dichtster ondubbelzinnig onder woorden brengt in *Timiditeiten* (2003):



*En wij maar piekeren over schoonheid die als nietgemaakt is
maar verleid moet worden plaats te nemen in ons hoenderhok.*

Brassinga's carrière begon in de jaren zeventig. Zij vertaalde teksten van Vladimir Nabokov en Herman Broch. Vanaf 1987 publiceerde zij acht dichtbundels. Daarnaast verschenen vier bundels proza: essays, dagboekfragmenten en leesnotities. Samenwerking met fotograaf Freddy Rikken resulteerde in een foto/dichtbundel en een brievenboek. Brassinga past niet in één hokje, hoewel zij menigmaal vanwege de experimentele en intertekstuele vormen van haar werk is ingedeeld bij de postmodernisten.

Veelzeggend is dat de verschillende genres in haar oeuvre sterk met elkaar verbonden zijn en vaak samenvallen. Ideeën uit prozateksten komen terug als beeld in de gedichten, het proces van het poëzie schrijven wordt becommentarieerd in essays, het lezen van teksten van voorgangers leidt tot opnieuw schrijven. Het liefst leest Brassinga teksten die vergeten zijn geraakt: van Mandelstam, Diderot of Forster. Haar oeuvre ademt de geest van passie voor de literatuur. De auteur heeft literatuur nodig in het dagelijks leven, om te leven, en omdat leven meestal zo deprimerend en ingewikkeld is. Pijnlijke herinneringen komen immers steeds weer tevoorschijn vanonder de oppervlakte van het alledaagse. Zoals hier in een beschrijving van haar moeders tas:

Boodschappentassen, van een vrouw die op haar laatste reis is gegaan. In elk ritsvakje van haar vele tassen en tasjes een verschoning – alsof je iets kan overkomen onderweg. Van alles verschoond rust zij nu in de aarde, met een warm grijs vestje aan. De boodschap die mijn moeder achterliet: 'vergeef me'. Verschoning, oud woord, oude vrouw. Soms valt de bodem uit je tas, voorgoed.

Pijn is draaglijk als er woorden voor gevonden worden. Daarom is literatuur een overlevingsmechanisme.

Brassinga schrijft persoonlijke poëzie zonder dat zij haar al te intieme gevoelens blootlegt. Ironie is nooit ver weg. Tragische herinneringen worden verhuld beschreven, zoals haar ervaring met anorexia (het 'vasten dat tot hartstocht wordt'). Er wordt de gek gestoken met het zelf. 'Decompositie' is dan ook de titel van een koortsig zelfportret:

De mensen schrikken wanneer ze mij zien; ik ook. Die starre, turende, brandende blik, dat overhaaste loopje van wie slechts gedreven wordt door de wil al een kilometer verderop te zijn, om weer een vergezicht leeg te eten als een blik appelmoes. [...] Nooit word je meer of minder dan een pluk schapenwol aan prikkeldraad of tijdelijk meegevoerd op de wind. Gods adem, het klinkt mooi weids, maar is genadeloos en blind.

Witz en pijn worden verweven. Het zelf moet verborgen blijven. Ironie past Brassinga goed omdat het *toevallig* is en de persoonlijke existentie op scherp zet en relativeert. Het bewuste schrijven houdt gevoel op afstand, terwijl ontroering toch van meet af op de loer ligt in de observaties van details en onbenulligheden. Schrijven betekent ook het effectueren van

vervreemding, het opbloeien van het taal materiaal wanneer zij bevrijd wordt van syntactische en semantische conventies. Het resultaat is dan een vrolijke en bijna niet in te nemen verstrooiing van beelden en fragmenten. Zoals we kunnen lezen in het gedicht 'Vleermuis':

*Hapschaar, nooit kijk je om terwijl je knipt
steeds kleiner kleren voor de keizer Zon;
waar dwarrelt al dat roze heen, al pluiziger
eindjes van gekleefde linten waarmee de nacht
geopend is? Ik zal het zien, als een lichtje
mij opgaat bij wijze van versnijdenis, toch nog
gestrikt op 's Heren hoed ik meezingen mag
met wie geratst werd, kleingekregen – niet?*

Er is in dit gedicht nauwelijks sprake van een samenhangende betekenis. De noties van hapschaar: knippen, kleren, gekleefde linten, versnijden, klein krijgen, zijn weliswaar te plaatsen in eenzelfde betekenisveld – door een handeling wordt iets in stukken gedeeld – maar in het tweede deel van het gedicht zien we daar een ander betekenisveld overheen schuiven: het archaische beeld van des Heren hoed, het mogen meezingen, het 'lichtje dat mij opgaat'. Wat de eventuele verwijzing naar de Hollandse religieuze cultuur – de Heren die op zondag met hun hoed op naar de kerk gaan waar gezongen wordt? – te maken heeft met knippen is niet duidelijk.

Maar een gedicht staat in het oeuvre van Brassinga niet op zichzelf. Vier jaar na publicatie van dit gedicht in *Zeemeeuw in boomvork* (1994) geeft zij in haar essaybundel *Hapschaar* een beschrijving van dit oorspronkelijk Franse woord: *happer* (vastpakken) en *chair* (vlees). Ook deze beschrijving beweegt zich alle kanten op. Brassinga citeert uit Van Dale dat 'hapschaar' een gerechtsdienaar is, een vrek, iemand die wartaal uitslaat, iemand die zich wil doen gelden of een penningmeester. Ze citeert bovendien enkele dichtregels van Sylvia Plath: 'Ze gonzen als blauwe kinderen/ in netten van de oneindigheid,/ die op het eind worden ingehaald door de ene/ dood met zijn vele stokken.' Als we het essay 'Hapschaar' terugkoppelen naar het gedicht 'Vleermuis', zouden we ons kunnen verbeelden dat er een zwartgeklede heer wordt beschreven die macht over anderen heeft (hij kan ze klein krijgen). Misschien is hij wel de Dood zelf. De ik mag meezingen, maar hij heeft het laatste woord.

Woorden uit Brassinga's werk moeten worden opgezocht in woordenboeken, encyclopedieën. Soms ook zijn ze neologismen of omvatten ze ingewikkelde intertekstuele verwijzingen. Deze poëzie is niet bedoeld ter ontspanning, maar als 'werken', om aan de slag te gaan. Sommige critici noemen de gedichten hermetisch, maar dat zijn ze niet. Er ligt meer aan de oppervlakte dan men denkt, er is geen existentiële waarheid verborgen in de diepte. Brassinga is een dichter van de blik, van het kijken en zich daarvan bewust zijn. Maar waarnemen is ingewikkeld: een individu kan zich nooit losmaken uit de werkelijkheid en haar dan van een afstand objectief bezien.

Critici roemen Brassinga om de veelvormigheid van haar werk, om de poëzie die verschillende stijlregisters bespeelt en van ernst naar humor overschakelt. Toch is vanaf

het begin duidelijk geworden dat de auteur er een literatuuropvatting op nahoudt die tamelijk constant is. Alles is bruikbaar als grondstof voor het schrijven, maar uiteindelijk moet literatuur raken aan het schone, dat zowel samenhang als een uit-elkaar-vallen omvat. Taal ligt aan de basis van literatuur, maar taal moet in gang gezet worden door een bewustzijn, dat weet dat meerdere 'ikken' huizen in verschillende lagen van zijn en tijd. Het innerlijk is een gesloten universum waarin pijn en liefde zich bevinden, schrijft Brassinga bij haar lectuur van Proust. De schrijver, dichter, lezer probeert haar universum te openen, ontgoocheling af te houden door in de kracht van de literatuur te blijven geloven. Uiteindelijk ontstaat daardoor een 'intellectuele beweging waarbij de vrij gruwelijke buitenwereld zoals wij die kennen uit de feiten, een wereld van erg armetierige maar soms prachtig opgedofte marionetten en buikspreekers, in een ander licht komt te staan'.



Ironisch, maar niet frivol

Marja Brouwers

1948

SASKIA PIETERSE

HET SCHRIJVERSCHAP VAN Marja Brouwers getuigt van een grote vertrouwdheid met de geschiedenis van de westerse literatuur, en dan in het bijzonder met de geschiedenis van de roman. In het essay 'Anatomie van een stamboom' (1996) betoogt Brouwers dat de romans van Fielding, Sterne en Cervantes 'geïnspireerd zijn door de lach van de clown':

De mythos van de roman is die van de komedie. Komedie ondermijnt. Onvermijdelijk hebben we in de roman te maken met een ironische structuur. [...] De ironie van Cervantes heeft niets te maken met een niet-serieus-nemen. Integendeel. Zijn beide figuren verwerven zich het volste recht om voor hun standpunt serieuze aandacht op te eisen. De houding die dit vooropstelt, maar desondanks niet van plan is partij te gaan kiezen, wordt door louter romantische overwegingen bepaald. Wij hoeven er geen zedelijk of filosofisch oordeel over te vellen.

In haar romans maakt Brouwers gebruik van de ironische structuur die ze hier aan Cervantes toeschrijft. Haar hoofdpersonages – allemaal geletterde, hoogopgeleide mannen – hebben de trekken van een Don Quichot. Ze geloven hardnekkig in de juistheid van hun perspectief op de wereld, in een wanhopige poging nooit de greep op de realiteit te verliezen. Deze mannen krijgen tegenspel van geliefden, vrienden en vijanden, die uiteraard proberen om de Don Quichots van hun onredelijkheid te overtuigen. Toch leidt dit nooit tot eenvoudige ontmaskering van de hoofdpersonen. Brouwers blijft trouw aan het idee dat het niet de taak is van de roman om partij te kiezen, maar om onverenigbare werelden of standpunten in beeld te brengen.

Onlangs deze ironische structuur zijn de romans van Brouwers allesbehalve frivol. *Havinck* (1984) heeft als motto een fragment uit 'The Hollow Man' van T.S. Eliot en eindigt met een referentie aan *La Città Dolente*, het voorportaal van de hel waar volgens Dante de onbeduidende mensen moesten verblijven, de 'lege silhouetten' die te kleurloos zijn voor lof of schande. Hoofdpersoon Robert Havinck is zo'n leeg silhouet. De roman begint op de dag van de crematie van zijn vrouw Lydia, die zelfmoord heeft gepleegd. Advocaat Havinck blijft schijnbaar onaangedaan door haar overlijden, gaat onmiddellijk weer aan het werk. Het huwelijk met de narcistische Lydia heeft hem geïmagineerd in die onverschilligheid:

Kortom, al een jaar of drie, vier stapte hij in zijn eigen huis rond in een pantser van ijskoude onverschilligheid, niet meer dan lijfelijk aanwezig, zo onbeschadigd overeind te kunnen blijven onder al deze aanslagen op zijn zelfrespect. Ze mocht hem niet, op den duur.

Belangrijkste tegenspeler van de versteende advocaat is de ongrijpbare beeldend kunstenaar Rafael Payaso. Havinck neemt Rafael volstrekt niet serieus, en zijn kunst nog minder. Toch is deze Payaso (Spaans voor clown) de enige die een korte schok bij Havinck teweeg weet te brengen, omdat hij voor Havinck een op maat gesneden kunstwerk construeert, waarin even de suggestie ontstaat dat Lydia weer tot leven is gekomen. Het korte moment waarin de advocaat een onmiddellijke, niet door ironie getemperde emotie beleeft, is een effect van een kunstwerk dat aan de boosaardige humor van de kunstenaar-clown is ontsproten.

In haar romans *De lichtjager* (1990) en *Casino* (2004) gebruikt Brouwers behalve de ironische structuur ook de techniek van de anatomie, een techniek die eerder werd toegepast door Laurence Sterne in zijn *Tristram Shandy*, waarin hij ontleedt hoe een roman in elkaar steekt. In 'Anatomie van een stamboom' stelt Brouwers dat Stern daarmee een satirisch effect bereikt:

Het satirisch oogmerk is de pedante doelwitten te laten stikken in lawines van hun eigen jargon. In de anatomie kan dit thema zichzelf uitbouwen tot een encyclopedisch prozawerk, waarin een hele maatschappij of denktrant doorgelicht wordt in de termen van een secuur bepaald intellectueel patroon.

Brouwers past dit principe toe in *De lichtjager*. In deze roman wordt het uiteenvallen van de persoonlijkheid van kunsthistoricus Paul de Braak beschreven. Net als de titelheld in Saul Bellows roman *Herzog* gaat De Braak brieven schrijven aan intimi en beroemde figuren. De Braak is echter niet in staat om ook maar één epistel tot een coherent geheel te smeden. In plaats daarvan worden zijn redeneringen steeds omslachtiger en vult zijn computer zich met tekstbestanden die getuigen van de desintegratie van zijn intellect.

In *Casino*, dat de vorm heeft van een 'encyclopedisch prozawerk', gaat Brouwers nog een stap verder in de ontleding van de romanvorm. Ze plaatst twee mannen tegenover elkaar: journalist Rink de Vilder en scheepbouwer annex crimineel Philip van Heemskerck. De Vilder maakt toevallig kennis met Van Heemskerck en raakt gefascineerd door diens leefwereld, de wereld van het grote geld. Rink denkt dat hij zich niet laat inpalmen door de charismatische maar louter instrumentele Van Heemskerck. Hij overschat zichzelf echter, en in de roman wordt de gestage corrumpering van Rink genadeloos opgetekend. Zo accepteert hij zonder veel tegenstribbelen een 'cadeautje' van Van Heemskerck: een woning in Amsterdam-Centrum. De journalist tekent bewust voor een fictieve hypotheek, wetende dat Van Heemskerck daarmee drugsgeld kan witwassen. Tegelijkertijd probeert De Vilder in zijn hoedanigheid als onderzoeksjournalist criminele netwerken bloot te leggen. Het verhaal over de twee mannen is verweven met uiteenzettingen over de zeven hoofdzonden, astrologie, pornografie, en de ontwikkeling die Nederland sinds de jaren zestig heeft doorgemaakt.

Casino laat zien hoe een wereld functioneert waarin de handel in fictieve constructies definitief de plaats heeft ingenomen van de productie van concrete goederen. Deze handel in fictieve constructies levert weliswaar grote rijkdommen op, maar roept ook systemen in het leven die steeds verder ontsporen en steeds moeilijker te controleren zijn. Deze tendens doet zich in de eerste plaats voor op de financiële markt:

Hoewel natuurlijke rijkdommen afnemen, steeg overal de welvaart, hoofdzakelijk door de voortgaande ontkoppeling van geld en goud – of een andere concrete tegenwaarde, een financiële evolutie die hoeveelheden kapitaal schiep waar Karl Marx nooit van droomde.

Samen met deze toenemende welvaart komt internet op, wat weer leidt tot grootscheepse reorganisaties in de politiek, de media en het bedrijfsleven:

Kantoren werden ontruimd, diensten geprivatiseerd, loketten vervangen door geautomatiseerde informatiesystemen onder een telefoonnummer, verantwoordelijkheden werden gedelegeerd, gespreid, verplaatst, of gewoon weggetoverd. Brieven begonnen zichzelf te schrijven, rekeningen zichzelf te sturen, de ene beleidsbeslissing na de andere nam zichzelf, zonder dat iemand het persoonlijk ermee eens hoefde te zijn of er zelf maar iets van hoefde te weten.

En dit wegvallen van verantwoordelijkheden geeft ruimte aan de groei van wereldwijde criminele netwerken, die handig inspelen op het ontbreken van een politieke structuur die deze netwerken had kunnen controleren:

In zo'n stofwolk van desoriëntatie ontstaan financiële circuits die zich onttrekken aan de invloed van landsregering of een andere doeltreffende controle door welke bevoegde instantie dan ook.

Deze stofwolk van desoriëntatie vormt de natuurlijke habitat van Van Heemskerck, die onvatbaar lijkt voor justitiële of journalistieke controle, niet in de laatste plaats omdat hij met zijn geld in al deze domeinen geïnfiltreerd is.

De Nederlandse ontvangst van *Casino* was zeer gemengd. De discussie spitste zich toe op de discursieve passages die de vertelling voortdurend onderbreken: was hier een schrijver verstrikt geraakt in haar eigen pretenties, of zorgden deze passages er juist voor dat de roman gelezen kon worden als een intrigerende cultuurkritiek? Criticus Michaël Zeeman (*de Volkskrant*) opteerde voor dat laatste en jubelde: 'een roman voor volwassenen, kortom, die de wereld serieus neemt en tegemoet treedt.' Collega Pieter Steinz (*NRC*) mopperde echter over de uitweidingen:

De roman [...] wordt er geweldig door opgehouden, en de schrijfster ontpopt zich niet alleen als een oude brompot [...] maar ook tot een namaak-Tom Wolfe die de

gekke van Nederland in het laatste fin de siècle, inclusief de IRT-affaire en (heel actueel) de onaantastbare status van de Hell's Angels, aan de kaak wil stellen.

Brouwers was het oneens met de negatieve kritiek, maar ook bij de positieve lezing had ze haar bedenkingen. Ze benadrukte dat haar roman een autonoom kunstwerk is, geen vehikel voor cultuurkritiek. De roman speelt in de jaren negentig, omdat dit nu eenmaal een inherent kenmerk is van het genre:

Dat het verhaal zich in het hier en nu afspeelt, zit in de aard van de romankunst, denk ik. Proza groeit tussen de straatstenen, net als gras.

Al in 1986 had Brouwers een pleidooi gehouden voor de autonomie van het kunstwerk, en de postmoderne gewoonte om de literaire kunst op te laten gaan in de algemene noemer 'tekst' bekritiseerd. In 'De Herculesformule', een polemiek met filosoof Piet Meeuse, stelt ze:

De scheppende verbeelding in de kunst is niet te definiëren als dit of dat voorschrift volgend, of handelend in overeenstemming deze of gene filosofie. Zij is een onafhankelijke geestkracht [...].

Onder invloed van Derrida zou er een literatuurbeschouwing zijn ontstaan die te gemakkelijk de literatuur vanuit een louter ontologisch perspectief benadert. Brouwers betoogt dat het 'epistemologisch engagement' van Joyce voor veel modern proza relevanter is dan de ontologie van Heidegger. Haar scherpzinnige proza laat in ieder geval zien dat het, alle postmoderne twijfel ten spijt, de moeite waard is om het bestaan van een 'onafhankelijke geestkracht' serieus te overwegen.

De schrijver als fictionele figuur

Carl Friedman

1952

ELSBETH ETTY

HET FASCINERENDE AAN DE JOODSE schrijfster Carl Friedman is dat ze niet bestaat. Ze is een fictionele figuur, gecreëerd door de uit een katholiek Brabants gezin stammende Carla (Carolina) Klop, geboren en getogen in Eindhoven. Na de scheiding van haar Amerikaanse echtgenoot gebruikte ze diens joodse achternaam als pseudoniem voor haar alom geprezen literaire debuut *Tralievader* (1991), een van literair talent getuigende novelle over een vader die zijn concentratiekampsyndroom op zijn kinderen overdraagt.

Na het succes van *Tralievader*, in vele talen vertaald, gaf Friedman niet alleen haar literaire alter ego's een joodse achtergrond mee, ze ging zichzelf profileren als joods tweedegeneratieslachtoffer. Als columnist van het opinieweekblad *Vrij Nederland* en het dagblad *Trouw* trok zij van leer tegen elk vermoeden van antisemitisme en legde ze grote belangstelling aan de dag voor joodse problematiek. Zo ontstond de mythe dat Friedman een joodse auteur was, een mythe die haar en haar uitgeverij Van Oorschot geen windeieren legde. Tot hij werd doorgeprikt. Toen journalisten Friedman in 2005 'ontmaskerden', was dat een poging tot moord, niet op haar persoon, maar op haar schrijverschap. Haar werk werd bestempeld als onecht (wat fictie wel vaker is). Ze was op de loop gegaan met het onbeschrijflijke lijden van anderen om daar vervolgens 'Holocaust-kitsch' van te maken.

Friedman weigerde commentaar en stopte met het publiceren van boeken en columns. Buiten haar om ontstond een discussie over de vraag of haar aanvankelijk zo hoog geschatte oeuvre nog wel serieus genomen kon worden. Inmiddels waren *Tralievader* en haar tweede roman *Twee koffers vol* verfilmd en was haar met een verhalenbundel uitgebreide oeuvre onderscheiden met de E. du Perron-prijs 2003 van de gemeente Tilburg en de letterenfaculteit van de Universiteit van die stad.

Voor fijnproevers was echter al onmiddellijk duidelijk geweest dat de roman *Twee koffers vol* (1993) en de verhalenbundel *De grauwe minnaar* (1996) authenticiteit ontbeerden. De kracht van *Tralievader* was nu juist dat in het midden wordt gelaten waarom de vader van de vertelster tijdens de Tweede Wereldoorlog in een concentratiekamp had gezeten. Of hij als jood, communist, zigeuner of verzetsstrijder werd opgepakt, doet in deze novelle evenmin ter zake als de naam van het kamp waar hij zijn trauma's opliep. Het kan Auschwitz zijn, Sobibor, Sachsenhausen, Dachau, Neuengamme of een van die andere gruwelijke



oorden, maar voor het kleine meisje uit wier mond we de lijdensweg van haar vader vernemen is het woord 'kamp' duidelijk genoeg.

En daarin school precies de kracht van Friedmans verhaal, want de verschrikking is niet aan een enkele naam gebonden. Wie Auschwitz zegt, heeft het ook over Mauthausen, Treblinka, enzovoorts, en over alle mensen die daar geslachtofferd zijn. Friedman claimde in *Tralievader* de Tweede Wereldoorlog niet als exclusief joodse tragedie, zodat vrijwel iedereen die is gevormd door de KZ-syndromen van ouders en andere dierbaren, of hun kampen zich nu in Nederland, Duitsland, Polen, Frankrijk of Nederlands-Indië bevonden, zich in dat boek kan herkennen.

In veertig hoofdstukjes beschrijft Friedman in *Tralievader* hoe de tienjarige ik-figuur en haar oudere broertjes Max en Simon opgroeien in het naoorlogse Nederland. Buiten is het vrede, maar thuis duurt de oorlog voort, omdat vader Jochel in eindeloze herhaling móét praten over zijn kampervaringen. De kinderen doen hun best om met hun vader mee te leven, maar hij behandelt hen als vreemden, die hem nooit zullen begrijpen:

'Sla me maar,' gilt Max tegen mijn vader, 'net als de SS!' Mijn moeder trekt hem van zijn stoel en begint hem naar de deur te duwen. 'Schop me maar dood!' schreeuwt Max over haar schouder. 'Vergas me maar!'

Simon knijpt in mijn arm. Hij doet zijn best om niet te huilen. Mijn vader hapt naar lucht. 'Toe nou Jochel,' zegt mijn moeder. Zij legt zijn hand op de zijne, maar hij schudt die af en wrijft zich over het gezicht. 'Wat willen jullie toch van mij?' zegt hij. 'Het is al moeilijk genoeg.'

'Ik kan wel een kilo kersen op, ik heb zo'n honger!' 'Jij?' lacht mijn vader. 'Jij weet niet eens wat honger is.'

'Wel waar,' zegt Max verontwaardigd. 'Dat is als je maag rammelt.' Mijn vader schudt zijn hoofd. 'Wanneer je echt honger hebt, is er geen sprake meer van rammelen, maar van knagen. Je bent volkomen leeg van binnen en zo slap als een ballon waar de lucht uit is.' Zijn ogen worden doorzichtig. 'Dat begrijpen jullie niet,' zegt hij.

In *Twee koffers vol* worstelt de filosofiestudente Chaja, dochter van seculiere joodse ouders die Auschwitz hebben overleefd, een halve eeuw na de Tweede Wereldoorlog met haar door de Holocaust en hedendaags antisemitisme opgedrongen joodse identiteit:

'Ik denk wel eens dat het aan mij ligt,' sprak ik somber.

Dat wat aan jou ligt?

'Dat ik overal op mensen bots met vooroordelen over joden. Soms zijn ze alleen maar dom, soms ronduit boosaardig, maar allemaal kruisen ze toevallig mijn pad. Ik kom ze tegen tussen de studenten, op straat, wanneer ik naar een café ga. Alsof ik ze als een magneet aantrek.'

Hier is duidelijk iemand aan het woord die zich wentelt in een slachtofferrol. Na de oorlog

geboren auteurs hadden zich die rol te pas en te onpas wel vaker aangemeten. Vooral te onpas: de een ontpopte zich als miskende held van het 'luierverzet' tegen de nazi's, de ander identificeerde zich al te sterk met leed dat niet hun maar hun familie, groep of 'volk' was aangedaan. Dit leidde tot een groeiende vooralsnog onderhuidse irritatie die in de loop van de jaren tachtig naar buiten kwam. In 1984 opende de later door een moslimfundamentalist vermoorde filmregisseur, columnist en provocateur Theo van Gogh (die ook het 'slachtofferisme' van moslimimmigranten aan de kaak stelde) de aanval op wat in zijn ogen parasitaire literatuur was. Het filmblad *Moviola* publiceerde zijn schotschrift 'Een Messias Zonder Kruis' waarin hij schrijver/cineast Leon de Winter verweet reclame te maken voor zijn werk met zes miljoen doden en zo zijn jood-zijn uitventte. Van Gogh kreeg een aanklacht aan zijn broek wegens antisemitisme.

Acht jaar later ontstond er opnieuw een rel over Leon de Winter, toen die, voorzien van Davidsterretjes en smoking, zijn roman *De ruimte van Sokolov* in een televisiespotje aanpreef. Het satirische studentenweekblad *Propria Cures* reageerde door een portret van De Winter in smoking en met een menselijk bot in de hand te monteren in een foto van een massagraf uit de Tweede Wereldoorlog. De Winter spande een kort geding aan, dat hij won. Het waren onsmakelijke en pijnlijke incidenten. Maar desondanks vertolkten Van Gogh en diens epigonen een breed gedragen ongemakkelijk gevoel dat er werd geschmierd met de oorlog en handel gedreven met de Holocaust.

De ergernis over de literaire exploitatie van oorlogsleed richtte zich overigens nooit tegen autobiografisch geïnspireerd werk van de eerstegeneratieoorlogsslachtoffers zoals Gerhard Durlacher en Marga Minco. Wat in het land waar Anne Frank haar wereldberoemde dagboek schreef ging irriteren, waren de pathetisch overkomende romans van na de oorlog geboren auteurs. Er ontstond wantrouwen tegen zulke boeken, maar de discussie erover werd gesmoord als gevolg van antisemitische wanklanken.

Nadat een broer van Carl Friedman in 2005 bevestigde dat zijn zus haar joodse achtergrond had verzonnen, maar dat hun vader wegens verzetsdaden tegen de Duitse bezetter wel degelijk in een concentratiekamp had gezeten, veroorzaakte dat nauwelijks ophef. Er waren een paar tweedegeneratieslachtoffers, onder wie schrijfster Jessica Dürlicher, die Friedman aan de schandpaal nagelden. In literaire kringen was de discussie over de vraag of een schrijver, al dan niet joods, zich de al dan niet gefictionaliseerde tragedie van anderen mag toe-eigenen, al min of meer verstomd. Carl Friedmans 'ontmaskering' lokte opvallend weinig compassie uit met de auteur, eerder plaatsvervangende schaamte: met haar verzonnen joodse tragedie hield zij iedereen die op wat voor manier dan ook munt had geslagen uit slachtofferschap een spiegel voor. Van het discours over exploitatie van de Holocaust is de eind twintigste-, begin eenentwintigste-eeuwse Nederlandse literatuur doortrokken. In zijn roman *De verering van Quirina T.* (2006) laat de door joods leed getekende auteur L.H. Wiener zijn alter ego Van Gigch in debat gaan met voor zijn verhaal irrelevante bestaande personen om sneren te kunnen uitdelen aan collega-schrijvers als Jessica Durlacher, die volgens hem haar joodse verdriet te gelde maakt. Daarmee ontzegde Wiener Durlacher, net als hij kind van een joods oorlogsslachtoffer, wat hij zichzelf wel toestaat met het verdriet van zijn personages. Gelukkig heeft noch Durlacher noch enige andere auteur zich door dergelijk gekrakeel het zwijgen laten opleggen.

En inmiddels heeft ook Carl Friedman de pen weer opgepakt. Sinds kort publiceert ze als vanouds boekrecensies in *Trouw* over joodse kwesties. Haar zoon, deejay Aron Friedman, liet in een interview met het *Nieuw Israëlitisch Weekblad* weten hoezeer zijn moeder onder het 'door het slijk halen' heeft geleden. Ten langen leste is zij dus een authentiek slachtoffer geworden. Waarvan precies? Als Friedman of hoe ze zich ook gaat noemen dát met haar ontegenzeggelijke literaire talent weet te verwoorden, zal ze alsnog uitgroeien tot een groot schrijfster die als ervaringsdeskundige de identiteitscrisis van de naoorlogse generaties in kaart kan brengen.



Reizen om te schrijven

Lieve Joris

1953

ODILE HEYNDERS

HET OEUVRE VAN DE Belgische schrijver Lieve Joris kan gekarakteriseerd worden op basis van twee genrekenmerken: het is *reisliteratuur* waarin verslag wordt gedaan van verre en vreemde plaatsen en het omvat *microstoria*, verhalen van dagelijkse belevenissen van ‘gewone’ mensen. Vanaf haar eerste publicatie *De Golf*, een journalistieke rapportage van reizen in het gebied rond de Perzische Golf, tot latere boeken over Afrika, Syrië en Oost-Europa, combineert Joris de persoonlijke verhalen van mensen die zij ontmoet met observaties over de politieke en maatschappelijke systemen in de gebieden die zij bezoekt. Hoewel zij in haar boeken zelden expliciet een mening formuleert, positioneert Joris zichzelf toch als een typisch postkoloniale schrijver, die geïnteresseerd is in de hedendaagse sporen van de imperialistische geschiedenis, in de schrijvende verschillen tussen armoede en rijkdom, en in het zelfvertrouwen en de zelfontkenning van mensen in uitzichtloze situaties. Joris is in staat mensen te portretteren in hun dagelijkse omgeving zonder hen te veroordelen. Haar eigen dorpse, apolitieke achtergrond draagt zij mee tijdens haar bezoeken aan gemeenschappen in conflictgebieden elders: ‘I grew up sheltered from great political dramas in a Flemish village in Belgium’, schrijft ze in het voorwoord tot de Engelse vertaling van *Het uur van de rebellen* (2006), ‘but over the years I’ve grown familiar with the complex reality of this heart of Africa.’

Joris maakt in al haar teksten duidelijk dat ze geen *objectief* beeld wil of kan geven van de gecompliceerde verhoudingen, maar evenmin wil ze haar persoonlijke meningen over moeilijke politieke kwesties articuleren. Veeleer gaat het haar erom te reizen, te observeren en te vertellen. De kracht van haar werk ligt in de precieze, gedetailleerde en toch subtiele beschrijvingen van mensen en situaties en in het bewaren van een zekere distantie. Zij blijft de buitenstaander die altijd weer verder trekt. Met deze schrijfstijl beweegt zij zich in het spoor van de door haar bewonderde voorganger, de Poolse schrijver, dichter en journalist Ryszard Kapuściński (1932-2007). Hij schreef vele reisboeken, waarin hij meer dan voor plaatsen zijn fascinatie voor mensen tot uitdrukking bracht: ‘I would like to sketch [...] not a portrait of the Other in general, in abstraction, but a picture of *my* Other [...] What is his world outlook, his view of the world, his view of Others – his view of me [...] After all, not only is he an Other for me, I am an Other for him too.’

In haar debuut *De Golf* (1986) maakt Joris een vier maanden lange reis door de rijke olie-staten van Saoedi-Arabië, de Emiraten, Qatar, Bahrein en Koeweit. In de jaren tachtig was dit een wereld van olie, geld, gesluierde vrouwen in snelle auto's, extreme luxe – valken gehouden in *air conditioned* kooien – en intense verveling. In deze omgeving ontmoet Joris nauwelijks de 'eenvoudige' mensen die haar latere werk zo boeiend maken, maar toch zien we hier al wat haar later zo'n eigen stem zal geven: de interesse in absurde details en vreemde dialogen, de drang tot snelle, korte en precieze karakteriseringen.

In Joris' volgende teksten, en dan vooral in die over Afrika, in het Congo van dictator Mobutu en rebellenleider Kabila, om onontwarbare politieke conflicten die gepaard gaan met geweld en angst. Aanvankelijk is het reizen door de Congo doordrenkt met nostalgie, zoals in *Terug naar Congo* (1987), waarin ze op zoek gaat naar sporen van haar missionarismo werkzaam in deze voormalige privékolonie van de Belgische koning Leopold. Maar in *Dans van de luipaard* (2001) en *Het uur van de rebellen* (2006) is er geen plaats meer voor heimwee. Joris raakt meer en meer politiek betrokken, zozeer zelfs dat zij in *Het uur van de rebellen* haar persoonlijke stem achterwege laat en het vertelperspectief verbindt aan het personage Assani, een jonge herder van de Banyamulenge-stam, die zijn dorp verlaat en ontdekt dat hij een Tutsi is. Hoewel hij niet in politiek is geïnteresseerd, wordt hij gedwongen positie te kiezen in het bloedige conflict op de grens van Congo en Rwanda. Joris transponeert zichzelf in dit slachtoffer dat ook dader is in een roman die tegelijkertijd een aangrijpende documentaire is.

De stijl van Joris is direct, zonder opsmuk. Vaak heeft de vertelstem oog voor ontroerende details. De auteur is vooral effectief in dialogen die de sfeer en gesprekspartners karakteriseren:

Daar is José weer. 'Jouw vriendin,' zegt hij tegen Floribert, 'moet dat T-shirt nooit meer dragen in mijn bijzijn.'

'Wat is er mis met mijn T-shirt?'

'Ik heb voor het Rode Kruis gewerkt,' zegt hij, 'ik kan niet tegen zielige kinderen.'

Zielig? Zo heb ik nooit naar het jongetje gekeken. 'Het is een foto van een beroemde Nederlandse fotograaf die net voor de onafhankelijkheid door Congo reisde,' zeg ik gepikeerd.

'Jullie blanken zien alleen maar lelijke dingen in Afrika. Het doet me pijn ernaar te kijken, net zoveel pijn als...' hij zoekt naar woorden '... de dood van Dana.'

'Dana?'

'Lady Dana.'

Een betere benaming voor Joris' reisliteratuur is *travel writing*, een literair genre dat in verband gebracht kan worden met onderzoeksjournalistiek (in de VS 'New Journalism' genoemd), antropologie en geschiedschrijving. Haar werk sluit aan op dat van *travel writers* als Bruce Chatwin over Patagonië en Australië (*In Patagonia, The Songlines*) en R. Kapuściński over zijn reizen door Afrika. Joris begon haar carrière bij de *Haagse Post*. Het journalistieke vermengen van historisch onderzoek, diepte-interviews, zorgvuldige observatie en levendige beschrijvingen van verrassende ontmoetingen zijn nog steeds duidelijke elementen in haar

werk. Dat geldt ook voor de met *travel writing* geassocieerde *oriëntalistische* focus: Joris is altijd geïnteresseerd in sporen van koloniale geschiedenis die het hedendaagse Afrika nog immer kleuren. Afkomst zegt per definitie iets over je identiteit, zelfs als je haar ontkent:

Ik bespeur bij Bako een lichte irritatie als de Moorse achtergrond van zijn familie ter sprake komt. Zelf voelt hij zich door en door Malinees, hij gelooft niet dat hij één Moorse gewoonte heeft. Dat is bij Mariem en haar kinderen wel anders. Als Kady in Nouakchott is geweest, loopt ze soms maandenlang in een melahfa, een Moorse doorschijnende sluier rond. 'Ze heeft verschillende poses,' zegt hij.

De culturele dimensie van *travel writing*, het doordenken van verschillende tradities en codes, is altijd zichtbaar in het werk van Joris. Interessant is dat zij die culturele verschillen zichtbaar maakt met literaire middelen als compositie, vertelstructuur en psychologische intrige. Joris' reisverslagen zijn te karakteriseren als romans, omdat zij de mensen die zij ontmoet ruimte geeft als personages. Verbeelding wordt toegevoegd aan waarneming.

De combinatie van journalistieke en literaire elementen, van rapportage en het toevoegen van verbeelding, is zeer geslaagd in *De poorten van Damascus* (1993), waarin Joris, vanuit een autobiografisch perspectief, een verblijf van zes maanden beschrijft in de hoofdstad van Syrië. Daar logeert zij bij een vriendin, sociologe aan de universiteit, wier echtgenoot in de gevangenis zit. Joris informeert ons over de politieke repressie van de regering van Assad, over het dagelijkse leven in Damascus, over de rol van Syrië in de Arabische wereld, over fundamentalisme en de positie van intellectuele vrouwen in een dergelijke context. De ik-verteller geeft ook details van haar eigen achtergrond in een Belgisch dorp, waar ze werd grootgebracht door haar *bonma*. Zij heeft haar eigen familie achtergelaten, en waarschijnlijk daardoor een aangescherpte blik gericht op haar vriendin Hala en haar dominante moeder, broers en dochter. De familie is verstikkend, het moederschap relativerend. Oost en west ontmoeten elkaar in de vriendschap van twee vrouwen die uiteenlopende keuzes hebben gemaakt en juist daarom een emotionele band ontwikkelen. De roman biedt ook een *portrait of a marriage*. Hala houdt in de moeilijke omstandigheden de schijn op van een huwelijk, terwijl ze beseft niet meer van haar man te houden. Hij is gevangen door het regime, zij in een echtelijke verbintenis waar ze niet meer in gelooft.

De poorten van Damascus is vele malen herdrukt (14de druk 2008) en dat heeft ongetwijfeld te maken met de toon van vriendschap die verweven is in het journalistieke vertoog. Dit boek is een reisroman en een persoonlijk document, dat ons meer over Syrië leert dan vele rapportages. Aan het eind van het boek zien we hoe Joris de regie houdt en tegelijkertijd speelt met de conventies van een roman:

Als dit een roman was, dan zou er met de hoofdpersonen die met allerlei draadjes verbonden zijn aan de handeling, op dit moment iets dramatisch gebeuren, niet? Ze zouden sterven, of iets in hun leven zou ingrijpend veranderen. Maar hier gaat alles gewoon verder.



Verhalen zijn hamerslagen

Renate Dorrestein

1954

AGNES ANDEWEG

RENATE DORRESTEINS VIJFDE BOEK, *Het perpetuum mobile van de liefde* (1988), vormt een scharnierpunt in haar gestaag uitdijende oeuvre. Haar eerste vier romans zijn duistere, gruwelijke verhalen met bovennatuurlijke elementen, geïnspireerd op de traditie van de *gothic novel*. Het levensmotto van hoofdpersoon Topaas uit *Noorderzon* (1986) vat Dorresteins romanopvatting uit die tijd dan ook aardig samen: 'De werkelijkheid? Houd toch op. Vertel me liever een goed verhaal.' Hoewel Dorrestein ook later een voorliefde houdt voor sterke (spannende) verhalen met gotieke invloeden, worden die na *Het perpetuum mobile van de liefde* steeds realistischer.

Het perpetuum mobile van de liefde zelf is een hybride boek. Het is een mengeling van autobiografie, feministisch pamflet en fictie, waarin vertelster Renate, die grotendeels lijkt samen te vallen met haar auteur, het verband tussen de zelfmoord van haar zusje en haar eigen schrijverschap onder ogen probeert te zien. Nu zij succes heeft als auteur en haar zusje – die ook schrijver had willen worden – dood is, is Renate bezeten door de gedachte dat zij voordeel heeft gehad bij haar zusjes dood, dat zij teert op haar talent:

O, een deel van mijn [...] hoofd weet wel dat die gedachte irrationeel is, maar het andere deel drukt zich tegen het dode hoofd van mijn zusje, zoals de tanden van een vampier in een blanke hals glijden, onweerstaanbaar word ik aangetrokken door de inhoud: de ontbrekende helft van mijn talent. Hoe ik zuig! En dat zet de kroon op mijn schuldgevoel: niet zomaar lig ik nachtenlang te fluisteren tegen mijn zusje [...]. Wat ik werkelijk doe is haar wakker houden, [...] Zolang mijn bloeddorst naar erkenning niet is gestild, mag zij niet rusten. Ik houd haar ondood.

Het perpetuum mobile van de liefde bevat een jeugdherinnering die om diverse redenen als een sleutelscène in Dorresteins werk kan gelden. Renate denkt terug aan de vriendelijke man van de sigarenwinkel die elke zondagmiddag een stel kinderen in zijn auto meenam naar het bos. Zij was, negen jaar oud, een van zijn favorieten, die vaak bij hem op schoot mocht zitten:

Hij zegt dat als de zon op mijn haar schijnt, het net is alsof ik een kroontje op mijn hoofd heb, met allemaal lichtjes erin. Net als de heilige Lucia, zegt hij, terwijl zijn grote warme hand koesterend langs mijn buik zakt. Ik laat mijn benen aan weerskanten van zijn knieën bengelen en draai mijn tenen van geluk naar buiten.

Als ze op een dag te laat is om mee te kunnen naar het bos, doordat haar dan tweejarige zusje te langzaam liep, is Renate woedend op haar:

Als ik vanmiddag niet op mijn walgelijke zusje had moeten passen – ongelukskind, vetzak, volgepropte stomme trage big –, dan had ik vanmiddag een schoot gehad om op te zitten. [...] Schoppen en slaan wil ik haar, die hoop gelei [...] Wat mij betreft mag mijn zusje hartstikke doodvallen!

De volwassen Renate haast zich om deze herinnering als leugenachtig af te doen. Zou zij, die het beste met haar zusje voorhad, zoiets slechts gedacht kunnen hebben? Bovendien is het een onverdraaglijk idee dat haar wensgedachten misschien zijn uitgekomen. Veel personages uit Dorresteins oeuvre, vooral de kinderen, zijn behept met een geloof in magisch denken.

In deze jeugdherinnering wordt de kiem van Renates schuldgevoel als overlevende gezaaid: heeft ze wel genoeg van haar zusje gehouden? Tegelijkertijd is dit een herinnering aan een geluksmoment. Wat de lezer waarschijnlijk als een aanranding zal interpreteren, is voor de jonge Renate een moment van geluk en geborgenheid. Terwijl de volwassen Renate als feminist fulmineert tegen de romantische ideologie die vrouwen gevangen houdt, kan zij zich als kind nog onbekommerd laten begeren. Dorrestein schetst hier met andere woorden een prefeministisch paradijs, een paradijs waartoe haar zusje haar de toegang heeft ontzegd. In deze herinnering, Renates persoonlijke versie van de zondeval, verliest ze haar onschuld jegens haar zusje, en wordt de weg naar schuldeloos genieten afgesneden.

Hiermee zijn een aantal van Dorresteins belangrijkste thema's aangestipt: het kwaad, dat zich vaak in de vorm van een noodlottig toeval manifesteert, overlevingsschuld, de strijd tussen de seksen en de benauwenis van het gezin. Ook in latere romans zoals *Het hemelse gerecht* (1991) en *Een sterke man* (1994) zijn zussen te vinden die zich met moeite – en soms alleen met geweld – van elkaar los kunnen maken. De titel van Dorresteins debuut – *Buitenstaanders* (1983) – is programmatisch gebleken. Ze kiest in haar romans consequent het perspectief van de buitenstaander, de machteloze die botst met de heersende normen of die geconfronteerd wordt met het geweld van het noodlot. Vaak zijn dat vrouwen, maar vaker nog zijn het kinderen. Zo realiseert Lucy uit *Het duister dat ons scheidt* (2003) zich:

Hulpeloos was ik aan ze overgeleverd geweest, zoals je dat als kind nu eenmaal was. Je had geen andere keuze dan je op je ouders te verlaten, dat hadden de kinderen vóór mij al gedaan, en die dáárvoor, tot en met het allereerste kind op aarde, helemaal aan het begin van de geschiedenis van de mensheid: een onafzienbare keten van kinderen die maar in goed vertrouwen moesten afwachten wat er over hun hoofden heen en achter hun rug om allemaal werd beschikt, bedisseld en geblunderd.

In *Een hart van steen* (1998) wordt het gegeven van de afhankelijkheid van kinderen het sterkst uitgewerkt. Moeders komen er zelden goed af bij Dorrestein – ze lopen weg, zoals in *Ontaarde moeders* (1992), of houden wezenlijke informatie achter voor hun kind, zoals in *Het duister dat ons scheidt* (2003) – maar moeder Margje uit *Een hart van steen* spant de kroon: zij doodt vier van haar kinderen. De enig overlevende dochter, Ellen, probeert te reconstrueren hoe het ooit zo gelukkige gezin heeft kunnen ontsporen.

In interviews vertelde Dorrestein dat krantenberichten over familiemoorden haar inspireerden tot *Een hart van steen*. Ze haalt de onderwerpen voor haar romans vaker uit de actualiteit. *Zonder genade* (2001) vertrekt bijvoorbeeld vanuit een incident van zogeheten ‘zinloos geweld’. Na de gemengde ontvangst van *Echt sexy* (2007), een roman over *loverboys* en de seksualisering van de samenleving, reageerde Dorrestein in een opinie-stuk op de recensies, wat vrij ongebruikelijk is. Ze verweet de literaire kritiek, met name die van de ‘serieuze’ dagbladen, een gebrek aan wereldwijsheid. De recensenten die haar roman hadden afgedaan als ‘te absurd voor woorden’ hadden zeker nog nooit naar MTV gekeken.

Behalve een roman over een actueel thema is *Echt sexy* ook een hommage aan J.D. Salinger, een van Dorresteins literaire voorbeelden, waartoe ook Lewis Carroll (*Alice in Wonderland*) en Kurt Vonnegut (*Slaughterhouse-Five*) behoren. Fiebie, de hoofdpersoon van *Echt sexy*, is geïnspireerd op het zusje van de wereldberoemde puber Holden Caulfield uit Salingers *Catcher in the Rye*. Het idee voor een roman over Phoebe zat al lang in de pen: in *Vóór alles een dame* (1989) is een verwijzing te vinden naar een dan nog ongeschreven hoofdstuk ‘Phoebe Caulfield en het nut van zusjes’.

Vóór alles een dame is een ander hoogtepunt uit Dorresteins oeuvre. Het is een ode aan de verbeeldingskracht in de vorm van een scheurkalender, een collage van hilarische en uitzinnige verhalen. In een dagelijks feuilleton wordt de veellagige ‘geschiedenis van het meisje’ verteld. Verder kent iedere dag een aforisme van een beroemde vrouw, worden de verjaardagen van talloze vrouwelijke schrijvers gememoreerd, aan wie steeds een taart-recept wordt opgedragen, en krijgen vele (vrouwelijke) katholieke heiligen een vermelding. *Vóór alles een dame* geeft daarmee een vrouwelijke literaire traditie vorm, zoals dat in de tweede feministische golf wel werd bepleit. Dankzij Dorresteins humoristische stijl en eigenzinnige vrouwelijke genealogie (Enid Blytons *Pitty op kostschool* figureert gezusterlijk naast de middeleeuwse kluizenares Suster Bertken) wordt *Vóór alles een dame* nooit dogmatisch.

Ook buiten haar romans manifesteert Dorrestein zich als feminist. In de jaren tachtig was ze beroemd en berucht om haar scherpe columns in het feministische maandblad *Opzij* (gebundeld in *Korte Metten*, 1987). Ze was met onder anderen dichtster Elly de Waard initiatiefneemster van de Anna Bijns Prijs, een literaire prijs voor de ‘vrouwelijke stem in de literatuur’ die in 1987 in het leven werd geroepen. Hoewel diverse van Dorresteins romans werden genomineerd voor literaire prijzen, werd haar werk slechts één keer bekroond, met de Annie Romein-prijs 1993, een feministische oeuvreprijs. Haar reputatie als toegankelijke auteur van spannende verhalen heeft haar status als literaire auteur geen goed gedaan. Wel zijn veel van Dorresteins romans vertaald, in diverse talen waaronder het Engels.

Dorrestein verbleef enkele malen als gastschrijver in de Verenigde Staten. Ze bundelde haar schrijftips en eigen ervaringen als auteur en schrijfdocent in *Het geheim van de schrijver* (2000). Daarin vat ze nog eens samen wat verhalen voor haar betekenen:

Verhalen zijn de hamerslagen waarmee de kosmos probeert ons in het reine te brengen met onze sterfelijkheid – en ons wil verzoenen met de al even verbijsterende wetenschap dat na ons de wereld onverstoobar zal blijven draaien, dat de vogels zonder ons nog steeds eieren zullen leggen en de bijen honing zullen maken, en dat wijzelf op een dag vergeten zullen zijn.

Illusieloze betrokkenheid

Kristien Hemmerechts

1955

JAAP GOEDEGEBUURE

WIE KRISTIEN HEMMERECHTS' HOUDING ten opzichte van haar personages in een enkel trefwoord zou moeten samenvatten, zit er met de karakteristiek 'illusieloze betrokkenheid' niet ver naast. Wanneer ze al met hen sympathiseert, wordt dat niet uitgedragen, integendeel. Ze beziet haar romanfiguren met een mengsel van klinische afstandelijkheid, lichte spot en een vleugje medelijden. Tegelijk laat ze doorschemeren dat ze wel degelijk recht hebben op haar compassie, machteloos en geneigd tot falen als ze zijn. In feite is niemand, zo laat Hemmerechts telkens weer zien, in staat om anderen te verstaan en zichzelf te doen verstaan; niemand komt voor honderd procent in het reine met het verleden, niemand weet leven en lot in de hand te nemen en er het beste van te maken.

Hemmerechts' schrijverschap begon in Engeland en in het Engels. Ze was aan de andere kant van de Noordzee beland na haar huwelijk met een Britse man die ze tijdens haar studie literatuurwetenschap had leren kennen. De verhalen die ze in die tijd publiceerde in de reeks First Fictions verschenen pas in 1988 in het Nederlands, in de bundel *Weerberichten*. Dat was een jaar nadat ze zich in Vlaanderen had voorgesteld met *Een zuil van zout*. Met die roman, handelend over een jonge vrouw die zich tijdens haar zwangerschap op het verleden fixeert en lelijk in haar gevoelens verstrikt raakt, vestigde ze op slag haar reputatie als een belangrijk auteur.

Kristien Hemmerechts heeft weet van de wereld buiten de schijnbaar veilige beslotenheid van huiskamers, aangeharkte tuinen en verlichte straten. Er zijn mensen die zich tot die wereld aangetrokken voelen als motten door de vlam. Het geldt bijvoorbeeld voor de personages uit *Zonder grenzen* (1991). Een sleutelrol in deze roman is weggelegd voor een indringster van de andere kant, een godsdienstwaaninnige dievegge die de vader des huizes het hoofd zo hevig op hol brengt dat hij zich tegen alle redelijkheid in overgeeft aan een destructieve en uitzichtloze verhouding. Hij helpt er zijn toch al wankel huwelijk mee om zeep en ziet vervolgens zijn gezin uiteenspatten. Hun verhalen krijgen we, heel toepasselijk, te lezen in fragmentarische en elkaar achronologisch opvolgende stukken en brokken.

Thematisch gezien beleeft *Zonder grenzen* een reprise in *Margot en de engelen* (1997). Ook hier botst de wereld van orde en norm op de wereld van chaos en anarchie. Ditmaal is het een dochter die de veilige verbanden verbreekt en de oversteek maakt naar de andere, zo veel onveiligere kant. Haar ouders leven weliswaar gescheiden van elkaar,



maar als verstandige en verantwoordelijke mensen menen ze de zorg voor hun spruit toch afdoende te hebben geregeld. Helaas, het helpt ze niet. Na een avontuur met een autistische geitenhouder, tot wiens dierlijke persoonlijkheid ze zich aangetrokken voelt, loopt Margot van huis weg en sluit zich aan bij een groep randjongeren die naar voorbeeld van de middeleeuwse katharensekte de stoffelijke werkelijkheid als duivelswerk beschouwt en er dus zo snel mogelijk van verlost wil worden. Margot, die als kind al behept was met anorexia en smetvrees, raakt zo sterk in de ban van dit geloof dat ze haar leven vrijwillig beëindigt.

Mag de wereld van de zelfkant al een duister continent zijn, de denkwereld van degenen die we onze naasten noemen is dat nog in veel sterkere mate. De ik-figuur uit Hemmerechts' verhaal 'Een huwelijk' (opgenomen in *Kort kort lang*, 1996) zoekt jaren na haar scheiding nog altijd naar een verklaring voor de gedragingen en drijfveren van haar ex-man. Dat ze hem nooit echt heeft gekend, wil natuurlijk zeggen dat ze ook zichzelf onvoldoende doorhad. En dat stemt bitter.

De drang om, al is het maar tijdelijk, met een ander samen te vallen en jezelf te vergeten, wordt het meest intens uitgeleefd in de seks. Puur lichamelijke passie en de verslaving daaraan is dan ook een weerkerend motief in Hemmerechts' werk. In 'Je bent mooi' (ook in *Kort kort lang*) komt een passage voor die laat zien hoezeer de wil om de ander te kennen en te beheersen een afgeleide is van de lust. De vrouwelijke hoofdpersoon van dit verhaal laat haar gedachten gaan over hoe haar minnaar haar ziet; daarbij gaan haar fantasieën onstuitbaar in de richting van de kinderlijke obsessies die ze in hem vermoedt:

Ook hij had willen zien. Haar willen zien. Hoe ze was als ze at. Of dronken was. Oflachte. Zich concentreerde. Verdriet had. Sliep. Wakker werd. Klaarkwam. Hoe ziet het eruit onder haar oksels? Heeft ze er haar? Veel. En wat voor haar? Hoe is haar buik na al die zwangerschappen? En tussen haar benen? Hoe is het daar? Hij mag het allemaal zien. Er is toch niets te zien. Een versleten, gehavend lijf zoals je er duizend ziet bij een zwembad of op het strand. Ze weet niet wat hij ziet. Of waarom hij wil zien wat er volgens haar te zien is. Hij noemt het 'koningin'. Zij noemt hem gek.

Hij zal wel als jongetje van tien zijn moeder door het sleutelgat hebben bespied. Haar ene voet op een omgekeerde ijzeren emmer terwijl ze met langzame bewegingen haar been met een spons dept. Haar been en de rest. De plek waaruit hij te voorschijn is gekomen. Nooit meer in kan verdwijnen.

Haar rust verbaast hem. Verwacht hij dat ze zich voor hem afschermt? Grenzen bepaalt? Zegt: Dit mag je zien maar dit niet?

Maar hoe kan ze achterhalen wat er te zien is als ze het hem niet laat zien? Want altijd brengt hij verslag uit. Over het roze van haar tandvlees; over de nagel van haar kleine teen waaraan hij vermoedt dat ze pulkt; over de zweetdruppeltjes rond haar navel als ze klaarkomt. Ze weet niet of ze wil horen wat hij ziet. Ziet zelf een jongetje dat zijn oog tegen een sleutelgat drukt, de vrouw bespiedt die weet dat ze wordt bespied. Die glimlachend de spons in een emailen kom insopt.

Goedbeschouwd gaan verhalen als 'Een huwelijk' en 'Je bent mooi' over de creatieve manier van kijken die de auteur eigen is. Die ziet zich immers geconfronteerd met personages die haar absorberen zoals zij hen absorbeert. Daarmee heeft de auteur wel wat weg van de verliefden, in wier hoofden voortdurend de gedachten van andere mensen gonzen. In *Lang geleden* (1994) maakt Hemmerechts die visie aanschouwelijk in het beeld van de Russische matroesjka: zoals in die houten pop diverse kleinere poppetjes verscholen liggen, zo komt, afhankelijk van de omstandigheden, uit een mens nu eens deze en dan weer die persoonlijkheid tevoorschijn.

Wat de familieverwantschap tussen Hemmerechts en haar karakters precies omvat, blijft veelal verborgen. Als was het om voorgoed een einde te maken aan de vragen van interviewers en lezers, die nieuwsgierig zijn naar het eventuele autobiografische gehalte van haar werk, opent *Kort kort lang* met een verhaal over een schrijfster die zich vermomt als man en tijdens publieke optredens een bandje met een zelf ingesproken lijkrede afdraait. Wie toch blijft aandringen, krijgt te horen dat een auteur onkenbaar is. 'Schrijvers zijn geen interessante of aangename mensen,' houdt hij zijn toehoorders voor. 'U vergist zich. U houdt van mijn woorden. Of van mijn personages, niet van mij.'

Dit is pijnlijk en vooral eenzaam voor de schrijver, die in de holle kamer van zichzelf naar de echoënde stemmen van zijn personages luistert. Ze houden hem geen gezelschap, ze zijn zich zelfs niet van hem bewust, vol als ze van zichzelf zijn, van hun unieke persoonlijkheid, hun onweerstaanbare aantrekkingskracht. Zij zullen worden gelezen, over hen zal worden geschreven, zij zullen eeuwig bestaan.

Filosoof en romanschrijver

Connie Palmen

1955

SASKIA PIETERSE

CONNIE PALMEN IS FILOSOOF en romanschrijver. In 1999 typeerde ze in een artikel in weekblad *Vrij Nederland* haar positie als vrouwelijke auteur als volgt:

Ik ben een vrouw en dat vind ik niet erg. Ik heb alleen geen zin klakkeloos te gehoorzamen aan alle wetten van dit fysieke genre of aan de wetten van dit personage. Ik kan tot op zekere hoogte zijn wat ik ervan maak. Wat ze in de literatuur en in de wetenschap een genre noemen, dat is eigenlijk het geslacht van een tekst. Ze schrijven daarmee voor hoe een tekst zich moet gedragen, alsof ze een lot en een lichaam zou hebben en zou moeten gehoorzamen aan onveranderlijke natuurwetten. Dat hoeft ze niet.

Genres kun je veranderen door eens andere teksten te schrijven. En om die mogelijkheid gaat het mij.

De dubbele beweging die ze in dit citaat maakt, is typerend voor Palmen. De filosofie is van oudsher het domein van mannen. Ogenschijnlijk lijdzaam voegt ze zich naar het literaire genre, dat voor vrouwen toegankelijk is, maar alleen omdat ze daarmee een filosofisch argument kracht bij kan zetten, namelijk dat de voorschriften die opgedrongen worden aan geslacht en genre geen universele geldigheid bezitten.

Palmen debuteerde in 1991 met *De wetten*. De roman werd een groot publiekssucces en Palmen een mediapersoonlijkheid. De problematiek die in *De wetten* wordt beschreven, doet sterk denken aan de analyse die Richard Rorty in *Contingency, Irony, and Solidarity* (1989) geeft van de postmoderne conditie. Rorty betoogt dat ieder mens een bepaald vocabulaire krijgt aangeleerd. De een neemt daar genoeg mee en gelooft dat het traditionele vocabulaire voldoende is om 'het zelf' en 'de waarheid' adequaat uit te drukken. De ironische denker echter wantrouwt de traditie, zonder te geloven in de eenvoudige mogelijkheid de traditionele begrippen te vervangen voor nieuwe, betere begrippen:

The ironist [...] worries that the process of socialization which turned her into a human being by giving her a language may have given her the wrong language, and so turned her into the wrong kind of human being. But she cannot give a crite-



tion of wrongness. So, the more she is driven to articulate her situation in philosophical terms, the more she reminds herself of her rootlessness [...].

In *De wetten* wordt dit abstracte probleem van Rorty's 'ironist' vertaald naar het concrete liefdesleven van de ik-verteller. Zij knoopt relaties aan met verschillende mannen – onder anderen een natuurwetenschapper, een filosoof, een astroloog en een priester – die haar inwijden in de wetmatigheden van hun denksysteem. Uiteindelijk voegt ze zich naar geen van deze systemen, omdat ze beseft dat het persoonlijke van haar verhaal juist verloren ging toen ze zich uitleverde aan het 'vocabulaire' van haar minnaars:

Ik wil een persoon worden, iemand met een eigen leven en met ogen die zelf iets zien, op een eigen manier en niet op de manier van iemand anders. En ik zou ook woorden in mijzelf willen horen opkomen, helemaal van mijzelf. Overal zit de vuiligheid van anderen, als een korst om de taal, als een waas voor mijn ogen, van bezoedeld glas lijken ze wel. [...]

De woorden, ideeën en meningen van anderen, hun wetten, hun moraal, hun wetenschap hebben me beneveld. Eigenlijk is mijn geest verkracht. En ik heb het zomaar laten gebeuren, uitgelokt, ik lonkte me te pletter.

Tegelijkertijd gelooft ze niet dat het mogelijk is om de taal te zuiveren van de 'vuiligheid van anderen', om een hoogstpersoonlijke waarheid uit te drukken:

Het vervelende is alleen dat ik er eigenlijk niet in geloof, in de waarheid van mijn verhaal, in een uiteindelijke betekenis, zelfs nu niet [...].

In Palmens tweede roman *De vriendschap* (1995) draait het om het verloop van de vriendschap tussen twee vrouwen: Catharina Buts ('Kit') en Barbara Callenbach ('Ara'). Kit is klein, mager en hoogbegaafd. Ze kan zich roekeloos overgeven aan mensen, leeft met haar neus in de boeken en lijdt aan een alcoholverslaving. Ara is lang, zwaarlijvig en woordblind. Ara is moeilijk te benaderen, geniet vooral van natuurwandelingen en de hondendressuur, en lijdt aan boulimia. Ogenschijnlijk lijken de twee vrouwen elkaar volmaakt aan te vullen: wat de een te weinig heeft, heeft de ander in overdaad.

Hoe weinig symbiotisch de vriendschap in werkelijkheid is, blijkt wanneer Kit filosofie gaat studeren en de relatie ernstig onder druk komt te staan. Kit besluit ten slotte om haar problematische relatie met Ara tot onderwerp van haar schrijven en denken te maken. Al schrijvende komt Kit tot het inzicht dat de structuur van hun vriendschap die van de *double bind* is: ze hebben elkaar nodig om tot zelfinzicht te kunnen komen, en tegelijkertijd verhindert hun vriendschap het doorbreken van zelfinzicht.

Kit beseft dat haar keuze voor het schrijverschap een keuze voor afstandelijkheid is, maar ze benadrukt tegelijkertijd dat iedere tekst een lichaam heeft, zodat er tegelijkertijd een verlangen naar intimiteit spreekt uit het schrijven:

*Schrijven is een ander lichaam geven aan je geest.
Het lichaam waarmee ik het moet doen, dat van vlees en bloed, dat stel ik blijkbaar
niet graag bloot aan het oog van anderen en daarom maak ik mij een lichaam van
woorden, van papier.
Dat stuur ik naar buiten, de wereld in, en dat lichaam mogen de anderen beoordelen.
Daar heb ik geen last van en geen moeite mee. Ik hou ervan om me te laten beproeven,
maar niet waar ik bij ben.*

Net als *De wetten* laat *De vriendschap* zich lezen als een concrete dramatisering van abstracte filosofische kwesties. In dit geval draait het vooral om de dubbelzinnige boodschap die volgens Derrida in iedere schrijfdaad besloten ligt en die hij in *De la grammatologie* (1967) als volgt samenvat: 'One cannot help wishing to master absence and yet we must always let go.'

Zowel de *De wetten* als *De vriendschap* wordt in de Nederlandse kritiek goed ontvangen, vertalingen in het buitenland volgen spoedig. De ontvangst van de romans die ze na *De vriendschap* schrijft, is gemengd. Dat komt vooral omdat Palmen in deze latere romans niet alleen de grens tussen filosofie en literatuur probeert te destabiliseren, maar ook het strikte onderscheid tussen literaire verdichting en journalistieke waarheidsvinding. Palmen krijgt een relatie met journalist en televisiepresentator Ischa Meijer, en als hij in 1995 onverwacht overlijdt aan een hartaanval, schrijft ze twee romans over hun samenzijn, *I.M.* (1998) en *Geheel de uwe* (2002). In *I.M.* praten de personages Palmen en Meijer voortdurend over zichzelf en over hun behoefte aan media-aandacht, wat de wrevel van veel recensenten opwekt, die haar narcisme en exhibitionisme verwijten.

Toch schrijft Palmen met *I.M.* en *Geheel de uwe* geen rechtlijnige bekentenisliteratuur. In deze romans voltrekt zich eenzelfde reflexieve beweging als in haar eerdere werken: we lezen over schrijvers die reflecteren over de boeken die ze aan het schrijven zijn. In *I.M.* verkent Palmen de wetten van de *road novel*: Palmen en Meijer maken lange tochten door Amerika. In Nederland wordt doorgaans met een afkeurende toon geschreven over de Amerikaanse televisie- en massacultuur, maar deze toon ontbreekt in *I.M.* volledig. Terwijl ze in een wegrestaurant *two sunny sides up* eten, bespreken de geliefden de overeenkomsten en verschillen tussen journalistiek en literatuur, Amerika en Europa, populair amusement en radicale filosofie. En zoals in *De vriendschap* de tegenstelling tussen lichaam en geest uiteindelijk wordt ondermijnd, zo wordt in *I.M.* gemorreld aan de tegenstelling tussen plat vermaak en diepzinnigheid:

Zodra hij [Meijer] ergens binnenkomt is het feest. Hij maakt mensen vrolijk, gelukkig en wijzer. Hij maakt iets in ze los en door hem daarbij te bekijken, zie ik opeens de goedheid, gulheid en intelligentie van het vermaak.

Palmens laatst verschenen roman *Lucifer* (2007) onderzoekt aan de hand van het thema van de gevallen engel processen van in- en uitsluiting. Centraal staat 'de Tafel', een exclusief genootschap van Amsterdamse kunstenaars en intellectuelen. Alleen mannen mogen lid

worden. De Nederlandse critici identificeerden dit fictieve genootschap met het bestaande Amsterdams genootschap 'de Herenclub'. *Lucifer* werd als een sleutelroman gelezen.

De homoseksuele componist Lucas Loos is in de roman de spilfiguur. Hij is lid van 'de Tafel', maar wordt in de jaren tachtig door de groep verstoten wanneer hij van zijn vrienden eist dat zij publiekelijk afstand nemen van hun vroegere communistische sympathieën. De symbolische verstoting van Loos wordt gespiegeld in de letterlijke val van zijn echtgenote – Loos is getrouwd – die in Griekenland in een ravijn stort. De tekst in de rouwadvertentie luidt: 'Onze engel is gevallen', en inderdaad weet deze dode vrouw (gelijk een Lucifer) tweespalt te zaaien onder de mannen uit 'de Kring', hun te verleiden tot achterdocht en roddel.

De personages van Palmén proberen zich allemaal door middel van het denken te bevrijden van innerlijke conflicten, in de rotsvaste overtuiging dat het denken een helende uitwerking heeft. In *I.M.* zegt de ik-verteller daarover:

Zodra je een paradox tegenkomt moet het denken meestal nog beginnen. [...] Denken doe je toch om een toestand van verscheurdheid op te heffen, om een oplossing te vinden voor het conflict dat je iets wel en niet wilt.

Tegelijkertijd lijkt Palmén een tegenovergestelde beweging te maken, en met een diabolisch genoegen verwarring te zaaien over haar intenties als schrijfster. *Lucifer* opent met het bekende citaat uit het Stones' nummer *Sympathy for the Devil*, 'but what's confusing you, is just the nature of my game'. Op de achterflap staat Palmén, in een strenge zwart-wit geblokte blouse. De blouse staat open, en we zien nog net het puntje van een rode bh.



‘Liever verantwoordelijk dan vogelvrij’

M. Februari

1963

YRA VAN DIJK

DAT FEBRUARI EEN ONGRIJPBARE AUTEUR IS, blijkt al meteen uit de titel van dit stuk. Die had namelijk ook heel anders kunnen zijn: Marjolijn Februari, of Marjolijn Drenth von Februar. Ook Milou Februari had gekund, of zelfs Matthias Februari. Niet alleen de naam van de schrijver is veelvoudig. Wie probeert om het beroep van Februari te omschrijven, stuit op hetzelfde probleem: is zij nu jurist, kunsthistoricus, filosoof, schrijver, bedrijfseconoom, columnist, of dat alles tegelijk? Zij ontsnapt aan alle vaste categorieën, en hetzelfde geldt voor haar werk. Zelfs haar proefschrift hield het midden tussen fictie en wetenschap (*Een pruik van paardenhaar & Over het lezen van een boek*, 2000). En wie Februari's eerste roman *De zonen van het uitzicht* (1989) als 'typisch postmodern' bestempelde, kon rekenen op fel protest van de schrijver. Zij is ervan overtuigd dat de originaliteit van een werk wordt ondermijnd door dergelijke etiketten, en verzette zich bovendien tegen de schijn van vrijblijvendheid die het werk met het postmoderne label zou krijgen.

Dat neemt niet weg dat de meeste kenmerken van postmodern proza erin terug te vinden zijn: de genregrenzen worden overschreden (het is een brieftroman die bijwijlen ook pamflet of dagboek kan zijn), de structuur is verbrokken en het verhaal onaf, de vertelsituatie wisselt voortdurend, de identiteit en zelfs de sekse van de personages liggen niet vast en ze lijken zo nu en dan meer te bestaan uit tekst dan uit vlees en bloed – zo hebben velen de initialen L.S.: *lectori salutem*. Anderen heten L.B. (*lectori benevolo*). Hoewel het boek vol staat met mythen en verhalen, wil het nergens op een klassiek verhaal gaan lijken. Het is een pleidooi voor afwezigheid in plaats van volmaaktheid, voor kunst die leeft in plaats van dat ze in het museum hangt. De ironie wil dat het boek zo moeilijk is dat Februari juist elitarisme werd verweten na het verschijnen van deze roman.

Misschien is daarom haar tweede roman, die acht jaar later verscheen, juist nadrukkelijk op een veel groter publiek gericht. Hier wordt een rechttoe rechtaan verhaal verteld met een sterk ethische inslag – zodat men het ditmaal 'post-postmodern' kon noemen. Dit uiteraard opnieuw tot ongenoegen van M. Februari, die stelde dat ook haar eerdere werk deze ethische pendant al had. In *De literaire kring* draait het opnieuw om de verhouding tussen kunst en maatschappij. Wat kan en moet literatuur betekenen voor het handelen van mensen in de wereld, is de vraag die Februari zich steeds weer stelt. In dit geval draait het om een leesclub van notabelen die lezen om hun oude, humanistische

waarden te bevestigen: Als je hun opinie daarover hoort, is het soms moeilijk niet met ze in te stemmen: 'Er is maar een manier om het leven van de mensen te begrijpen, de toevalligheid ervan, de tijdelijkheid en onnadrukkelijkheid, en dat is door het vertellen van losse verhalen buiten de geschiedenis om.'

Al snel blijkt echter dat deze elitecultuur niet automatisch ook werkelijk verantwoordelijkheidsgevoel met zich meebrengt. Integendeel. De notabelen menen dat hun positie ze vrijpleit van die verantwoordelijkheid, en beschermen een vriend die een dodelijk gifschandaal heeft veroorzaakt: 'Het is alright, het is godverdejezuschristus alright als je maar veel van romans houdt.' Tegenover dit groepje staan een paar individuen die trachten uit te zoeken wat 'verantwoordelijkheid' dan wel betekent. Een journalist en een oude vriendin van hem proberen de waarheid boven tafel te krijgen, alleen om uiteindelijk te moeten concluderen dat zij ook niet veel meer kunnen doen dan *getuige* zijn, meelevens en zorgen dat het gifschandaal niet onopgemerkt is gebleven. Al met al een weinig verheffende taak. Ten slotte is daar nog een jonge schrijfster die een luchtig, autobiografisch boek heeft geschreven dat uiteraard een enorme bestseller is geworden. Het kenmerkt Februari dat er nergens in *De literaire kring* een oordeel over die populaire fictie wordt geuit – het bestaansrecht ervan wordt allerminst betwist. Zoals de auteur in een column schreef: 'Er is niks mis met hoge cultuur, er is niks mis met lage cultuur. Er is alleen iets mis met slechte kwaliteit.'

En zo wordt er ook op moreel gebied geen stelling genomen. De ethische en literaire vragen die worden opgeroepen, blijven onbeantwoord. Vrijwel ieder personage vertolkt wel eens een idee waarachter we de mening van Februari zelf kunnen vermoeden – zo tracht ze de complexe en tegenstrijdige belangen die iedereen heeft te benadrukken. In haar dissertatie pleitte ze er dan ook voor om de mens op te vatten als een meervoudige persoonlijkheid, om recht te doen aan de tegenstelling tussen moraal en egoïsme binnen ieder mens.

Zo is iedereen dus afwisselend Marjolein, Milou of Mortimer. En zo blijkt dat de tweede roman van Februari welbeschouwd vrij veel gemeen heeft met de eerste. Niet alleen vanwege de vraag naar de verhouding tussen kunst en leven, maar ook vanwege het feit dat beide feitelijk ideeënromans zijn. Hoewel de personages in *De literaire kring* niet meer allemaal 'L.S.' heten, zijn ze ook niet bepaald psychologische doorwrochte portretten. Eerder lijken ze op te treden in een roman als een moreel laboratorium. Bovendien is ook de tweede roman in zekere zin hybride van genre: de romantekst wordt onderbroken door columnistische uitweidingen waarin politieke en maatschappelijke urgente kwesties aan de orde komen. Dat is ook de taak van de schrijver, stelde M. Februari in een essay in 2007: het is tijd dat schrijvers 'concrete maatschappelijke, morele, godsdienstige problemen' aan de orde gaan stellen.

Dat die twee romans meer gemeen hebben dan je zou denken, betekent niet perse dat het eerste boek niet 'postmodern' was. Het betekent wel dat we onze opvatting van het literair postmodernisme moeten gaan bijstellen. Juist het gebrek aan eenheid, de onbepaaldheid van identiteit en gender en de afwezigheid van een verhaal met een kop en een staart kunnen een ethische betekenis hebben.

Hoe we die positie moeten begrijpen, blijkt uit een column die M. Februari schreef na 11 september 2001. Aanvankelijk wil ze nu eindelijk eens stelling gaan nemen, maar dat voornemen strandt:

Nu ja, u ziet het, ik kan het maar niet eens worden met mezelf, omdat ik enerzijds denk dat we niet kunnen blijven hangen in het enerzijds-anderzijds waarop ik anderzijds juist zozeer ben gesteld. Het is een duivels dilemma. Ik ben bang dat het tenslotte alleen maar valt op te lossen door rigoureuus te kiezen voor de waarde van wikken en wegen.

Wie Februari's intelligente columns leest (verzameld in *Park welgelegen* in 2004), ontdekt dat alles een ethische kwestie kan zijn, van de vrijheid van Pippi Langkous tot het sleutelen aan je scooter. Met zulke voorbeelden wortelt ze haar filosofische en theoretische uitgangspunten steeds weer in de praktijk. Niet alleen op papier maar ook in haar bezigheden. We hoeven dan ook niet vreemd op te kijken wanneer we op de website van deze auteur fictie en essays aantreffen, maar ook aanbevelingen van het 'Adviescollege burgerluchtvaartveiligheid'. Hoe nauw de bezigheden van al die verschillende mensen die M. Februari heten op elkaar betrokken zijn, mag wel blijken uit de titel van een van die aanbevelingen: 'Liever verantwoordelijk dan vogelvrij'. Het zou een slagzin bij haar schrijverschap kunnen zijn – zij het dan met een vraagteken erachter.



De romanschrijver als publieke intellectueel

Désanne van Brederode

1970

ODILE HEYNDERS

IN MAART 2004 SPREEKT Susan Sontag *The Nadine Gordimer Lecture* uit in zowel Kaapstad als Johannesburg. In haar betoog benadrukt de Amerikaanse criticus en filosoof de verantwoordelijkheid van de schrijver. Ze wijst op het feit dat de Zuid-Afrikaanse Nobelprijswinnaar Gordimer een typisch voorbeeld is van de schrijver als ‘morele vertegenwoordiger’ [moral agent], die zonder cynisme, serieus probeert de wereld te beschrijven met precieze, verantwoordelijke aandacht. Maar Sontag waarschuwt haar publiek ook: ‘Let the dedicated activist never overshadow the dedicated servant of literature – the matchless storyteller.’ (*At the same Time*, 212) Het is vaak niet makkelijk een balans te vinden tussen engagement, psychologische intrige en esthetische creatie. Tussen moreel handelen, schrijven en denken.

Het is precies dit evenwicht dat in het werk van de schrijver Désanne van Brederode (1970) wordt gezocht en uitgedaagd. Opgeleid als filosoof en vaak schrijvend vanuit een autobiografisch perspectief, onderzoekt de auteur de grenzen van moraliteit en rationaliteit, van verbeelding en werkelijkheid. Van Brederode houdt zich bezig met maatschappelijke kwesties en persoonlijke dilemma’s, toont daarbij een hang naar religie en spiritualiteit en probeert telkens weer als schrijver rekenschap af te leggen. Ze debuteerde in 1994 met de Bildungsroman *Ave verum Corpus, Gegroet waarlijk Lichaam*, waarin zij, in een dynamische stijl vol dialogen, het liefdesleven beschrijft van een vrouwelijke student filosofie. Protagonist Lucia heeft seksuele relaties met verschillende vriendjes. Liefde blijkt een mix van passie, overgave en dienstbaarheid. Lichamelijke gevoelens verweven zich met spirituele ervaringen. Lucia ontdekt waar het lichaam eindigt, hoe een orgasme leidt tot ‘vles worden zonder identiteit’ en dat seks kan overgaan in *mystiek*. Hoogtepunt van het verhaal ligt in een pornografische scène van overgave; vrouwelijke partner Betty offert een geit op het vastgebonden lichaam van haar vriendin. Deze scène is een inleiding op Bataille-achtige hallucinaties van pijn en van fantasieën over de nabijheid van Jezus Christus. De roman is een hybride: ontgoochelende liefdesscènes staan naast reflectieve brieven, herinneringen en waanbeelden. De verteller houdt de regie door het hanteren van diverse stijlregisters. De veelzijdige dynamiek van het debuut wordt ingetoomd in de tweede roman, *Mensen met een hobby* (2001). Hier zien we voor het eerst de groeiende interesse van de auteur in maatschappelijke dilemma’s. De realistische inzet van het werk wordt meer expliciet. In haar volgende romans gaat Van Brederode op deze lijn voort. In *Het opstaan* (2004)

beschrijft zij de positie van immigranten in de welgestelde, consumerende Nederlandse stedelijke samenleving en doordenkt zij taboes van de hedendaagse Nederlandse maatschappij. Zoals te lezen is in een brief van de ex-vriendin van de romanprotagonist Rudolf de Wolf:

Het onderbewustzijn leent uit collectieve mythes om de diepste pijn, het zwaarste gemis uit te kunnen drukken, las ik ergens en ach, voor onze generatie was de Holocaust toch ook een mythe geworden, Primo Levi's boeken (drie bladzijden van gelezen) en Claude Lanzmanns documentaire (zeven minuten van gezien) ten spijt. Maar bestond er voor het onderbewustzijn dan toch niet ook ethiek?

De reflectie op en de afbraak van het mythische karakter van de Holocaust staan niet op zichzelf. De verteller bediscussieert in de roman diverse morele thema's gerelateerd aan de actuele Nederlandse context: de brand in een café in Volendam (waarom we de jongens en meisjes niet in hun verbrande en mismaakte gezichten durven kijken) naast 'extreme make-overs' op de televisie, antisemitisme en obesitas, en moslima's opgeborgen in hun flat. Al deze onderwerpen hebben te maken met discussies in de media en in het bijzonder op televisie. Ze maken de romans van Van Brederode verontrustend. Zij confronteert de lezer immers met robuuste meningen en daagt hem uit mee te denken, zich af te zetten of in ieder geval te reageren. Zij vraagt haar publiek te handelen als *militant reader* (in de terminologie van Susan Sontag).

Tussen september en november 2004 hield Van Brederode een dagboek bij, onder de titel *Barsten* gepubliceerd in een dagboeken-reeks van uitgeverij L.J. Veen, waarin ze incidenten uit het dagelijkse leven en uit de politieke berichtgeving noteerde en commentarieerde. Opnieuw blijken betrokkenheid en gevoel, verantwoordelijkheid en religie de basiselementen van haar schrijven. Van de openhartige mededelingen over het leven met zoon en echtgenoot schakelt Van Brederode naar complexe onderwerpen als de Tsje-tsjeense terroristische aanslag in Beslan, de biografie van Joseph Goebbels, de vernedering van gevangenen door een groep Amerikaanse militairen in de Abu Graib-gevangenis, de begrafenisceremonie van Andre Hazes en de moord op Theo van Gogh in de Linnaeusstraat in Amsterdam. De schrijver stelt vragen, toont teleurstellingen en deelt intimiteiten. Het private en het publieke leven zijn verbonden en worden met hetzelfde instrument geanalyseerd: door de zichzelf-vragen-stellende manier van schrijven: 'Waarom kan ik mijn reacties niet laten passen bij de omvang en ernst van bepaalde nieuwsfeiten?' en 'Maakt dit dat ik me nu zo moedig wil opwerpen als moslimvriendin door dik en dun?' Sommige van deze vragen zijn urgent, andere zijn op het beschamende af persoonlijk en openhartig, en juist door die combinatie wordt het de lezer onmogelijk gemaakt te ontsnappen. Men raakt geïnvolveerd, wordt uitgenodigd mee te denken en te reageren.

Met contemporaine auteurs als de Engelse Ian McEwan, *Saturday* (2004) of Martin Amis, *The Second Plane* (2008) en de Duitse auteur Ingo Schulze, *Neue Leben* (2005) dringt Van Brederode zich als romancier naar voren op het podium van de publieke intellectueel, wil zij een morele stem laten horen, wil zij tegengeluiden ontlokken. Dat blijkt niet alleen uit haar romans, maar ook uit de essays die zij publiceerde. In 1998 verscheen 'Stiller Leven',

een essay over communicatie, in 2006 'Modern dédain', over de *overkill* aan populaire cultuur, en in 2007 'Brief aan een gelukzoeker', over immigratie. Sommige critici verwijten Van Brederode hypocrisie en naïviteit en vinden haar argumentaties te makkelijk. Maar niet ontkend kan worden dat deze auteur zich maatschappelijk betrokken voelt en daarom bereid is uit de schuilplaats van de 'hoge' literatuur tevoorschijn te komen.

Veelzeggend is dat Van Brederode zich niet alleen positioneert als literair schrijver en filosoof, maar ook een rol heeft opgenomen als televisiecolumnist. Sinds 2006 treedt ze op in het discussieprogramma *Buitenhof* (VPRO, VARA, NPS), dat op zondagmiddag wordt uitgezonden en politieke kwesties aan de orde stelt. We zien Van Brederode als 'media-intellectueel' die in 3,5 minuut haar visie geeft op wat er gebeurt in de Nederlandse maatschappij. Onderwerpen van haar columns zijn veelal politieke beslissingen en hun gevolgen voor het alledaagse leven. Ik citeer uit de column 'Ayaan Hirsi Ali', uitgezonden op 4 januari 2008. Hirsi Ali, voormalig vluchteling uit Somalië, werd lid van het Nederlands parlement en nam stevige islamkritische posities in. Zij maakte de film *Submission* met Theo van Gogh, en verhuisde naar de VS nadat ze beschuldigd werd van het opgeven van een verkeerde achternaam in haar Nederlandse asielaanvraag. Van Brederode stelt vast dat Hirsi Ali volledig uit het middelpunt van de belangstelling is verdwenen:

Waarom is er nog zo weinig van haar invloed merkbaar? Had ze eigenlijk wel invloed? Terwijl in alle media de balans van het voorbije, eerste Ayaanloze jaar werd opgemaakt, was er zelfs niemand die deze vragen stelde. Pim Fortuyn wordt nog regelmatig aangehaald. Theo van Gogh ook. Begrijpelijk. Zij zijn om hun mening vermoord. Herman Brood is nooit om zijn mening vermoord, maar ook hij kwam de afgelopen weken geregeld langs, als symbool voor het bandeloze Nederland van voor de vertrutting. Zelfs aan Mies Bouwman werd een heel programma gewijd, waarin ze tot mijn grote verbijstering opeens werd bewierookt als revolutionaire, vrijgevochten televisie-pioneer... maar Ayaan? Wordt Ayaan bewust verzwegen? Zijn de media en al die intieme Ayaanvrienden onmenselijk kil en ontrouw? Nee. Ze hebben zich misschien gewoon vergist. Vergist in iemands talenten. En dat is uiterst menselijk. Maar geef dat dan ook toe. Ook dat hoort bij de vrijheid van meningsuiting. Dat je soms je hand uit andermans boezem weghaalt, en hem in eigen boezem steekt.

De schrijver stelt niet alleen vragen over de populariteit van Hirsi Ali, ze bekritiseert ook de intellectuelen die haar aanvankelijk als voorloper beschouwden in het islamdebat en haar nu aan haar lot overlaten in de VS. Bovendien toont Van Brederode openlijk haar antipathie ten opzichte van Hirsi Ali's islamkritische houding. En dat is niet alleen de opinie van de schrijfster als columnist of media-intellectueel, Van Brederode schrijft dergelijke meningen ook toe aan personages in haar romans, zoals moge blijken uit de volgende passage:

Ik heb de artikelen overgeslagen omdat ik het te makkelijk vind om over zo'n kwestie waar iedereen alweer een mening over heeft, uit pure armoede ook een mening te formuleren. Na 11 september gebeurde dat. Na de moord op Fortuyn. 'Waar blijven

de intellectuelen?' En hatsee, de intellectuelen staan te trappelen. Columpje hier, forumpje daar. Je ziet achter hun papperige immer fronsende koppen een spookgestalte staan: de Idee Intellectueel.

Er is weinig ruimte tussen wat Van Brederode beweert als columnist en wat zij de personages in de romanwereld in de mond legt. En precies op die manier voldoet ze aan wat Sontag aan het slot van haar Gordimer-lezing eist van de schrijver: 'The novelist's prophetic and critical, even subversive, task [is] to *oppose* the common understandings of our fate. Long live the novelist's task.' Alle autonomie van de literatuur ten spijt is het ventileren van een politieke mening onderdeel van de subversieve taak van de schrijver.

‘Ik ben goed in verhalen’

Naima El Bezaz

1974

HENRIETTE LOUWERSE

AL SINDS HAAR DEBUUT kan Naima El Bezaz zich verheugen in hoge verkoopcijfers, ruime aandacht op radio en televisie, tal van interviews in kranten en tijdschriften en aanbiedingen voor optredens met name op middelbare scholen. Literatuurcritici lopen alleen minder weg met haar werk. Op de eerste bladzijde van haar vierde roman *Het geluksyndroom* (2008) suggereert haar alter ego daarvoor een verklaring: ‘Ik ben goed in verhalen, maar stilistisch geen talent.’ De betekenis van El Bezaz stijgt echter ver uit boven strikt literair-esthetische waarden. Haar belang bestaat uit het samenspel van drie verhalen die onlosmakelijk met elkaar zijn verbonden: het verhaal van haar werk, van de persoonlijke geschiedenis van de auteur en het verhaal van de multiculturele samenleving in Nederland.

In 1995 debuteerde Naima El Bezaz op 21-jarige leeftijd met de roman *De weg naar het noorden*. Niet alleen haar leeftijd trok de aandacht: El Bezaz viel vooral op vanwege haar achtergrond, ze is Nederlands van Marokkaanse afkomst. Op prozagebied waren Halil Gür en Kader Abdolah haar weliswaar voorgegaan, maar Gür schreef in zijn moedertaal, Turks, en Abdolah was pas op latere leeftijd naar Nederland gekomen waardoor hij niet als auteur van eigen bodem kon worden geclaimd. Dat gold wel voor El Bezaz, die in Marokko is geboren (Meknès, 1974) maar sinds haar vierde in Nederland woont.

De weg naar het noorden en daaropvolgende publicaties van zogenoemde tweede generatie allochtone schrijvers gaven aanleiding tot optimisme: deze nieuwe literatuur zou de Nederlandse grenzen openbreken en onze cultuur bevrijden van de spruitjeslucht; we zouden inzicht krijgen in de wereld van de allochtone Nederlander, wat een nieuw licht kon werpen op onze eigen normen en waarden. De onderliggende veronderstelling is echter dat de literatuur van deze auteurs afwijkt van de literatuur van eigen bodem die, zo voelt het althans, niet ‘getekend’ is door een breuk tussen heden en verleden, of tussen de cultuur van de omgeving en die van de voorouders. Aangemoedigd door de exotische naam en de auteursfoto op de achterflap wordt de lezer gesterkt in de verwachting dat de auteur de eigen culturele achtergrond tot de drijvende kracht achter het schrijverschap maakt, of zelfs, dat de auteur fungeert als spreekbuis voor de eigen culturele groep. De meeste auteurs waren er echter niet van gediend om in een hokje gedrukt te worden met alle verwachtingen van dien. El Bezaz zei daarover in 1996:



Er bestaat geen allochtone literatuur. Onzin. Ik kom uit Marokko en mijn boek gaat over een Marokkaan, maar ik ben een Nederlandse schrijfster, ik schrijf in het Nederlands. Ik lever het toppunt van integratie en wens dus niet wéér in de allochtone hoek gedrukt te worden.

Niettemin staat het oeuvre van El Bezaz geheel in het teken van haar persoonlijke achtergrond en haar persoonlijke streven: ze wil boven alles verschil maken.

De weg naar het noorden is een klassiek gastarbeidersverhaal: de jonge Marokkaan Ghali is werkloos, ziet geen toekomst in Marokko en ontsnapt via Frankrijk naar Nederland, waar hij terecht komt in de illegaliteit. De weg die door Ghali wordt afgelegd, is niet alleen een fysieke maar vooral een transculturele weg naar het onbekende, het onbegrijpelijke, het ondoordringelijke en, zo blijkt, het vijandige. El Bezaz' strategie doet denken aan de koloniale literatuur waarin de inheemse bevolking ook vaak als bedreigend, corrumperend en soms zelfs beestachtig wordt afgeschilderd:

Ze zwijgen. Langzaam komen ze naar ons toe; gaan in een halve cirkel om ons heen staan. Ik kijk ze aan. Uit hun ogen straalt haat. De hand van de kale verdwijnt in zijn binnenzak en komt weer te voorschijn met een klein zwart voorwerp erin. Ik hoor een korte klik. De adem stukt in mijn keel. Een stiletto. Het lemmet schittert in het licht van de lantaarn. Ik schuifel achteruit en schud mijn hoofd. Ze lachen. Voor hen ben ik geen mens maar een prooi, die na de jacht moet worden afgeslacht.

De Marokkanen zijn de prooi, maar het zijn de autochtonen die de beestachtige trekken vertonen. *De weg naar het noorden* krijgt in 1996 de Jenny Smelik-IBBY-prijs, toegekend aan jeugdboeken die een beeld geven van etnische minderheden in Nederland.

Bijna zeven jaar later, in 2002, komt El Bezaz met haar verhalenbundel *Minnares van de duivel*, waarin ze opnieuw inspeelt op de verwachtingen van haar lezers. Ditmaal betreft het de mystiek van de Arabische wereld, djinns en zwarte magie, de zwoele corrupte sfeer van duizend-en-één-nacht. El Bezaz is wel ouder en strijdbaarder geworden en in *Minnares van de duivel* schuwt ze de controversie niet. De meeste mannen in de verhalen worden als ontrouw, lui en nutteloos afgeschilderd, de Marokkaanse samenleving als achterdochtig en bijgelovig. Bovendien neemt ze een aantal seksscènes op in haar verhalen. De verkoopcijfers zijn weer goed, maar het oordeel van de critici blijft onveranderd: El Bezaz wordt geprezen voor haar moed, maar het literaire gehalte van de bundel overtuigt niet iedereen.

Ondertussen is sinds de jaren negentig het debat rond de multiculturele samenleving verhard. We leven nu in een 'tijd van onbehagen', er is sprake van een crisis, Nederland is 'wanhopig op zoek naar een moraal' en het mislukken van de multiculturele samenleving wordt als de grote boosdoener aangewezen. De gastarbeider is allang geen gast meer, maar allochtoon of probleemjongere. Ook auteurs met een multiculturele achtergrond mengen zich in het maatschappelijke debat. In 2004 publiceert El Bezaz een opiniestuk in *NRC Handelsblad* waarin ze de maagdencultus hekelt, de verstikkende sociale controle en het tribale eergevoel in de moslimgemeenschap aanklaagt, en pleit voor individualisering.

In tegenstelling tot Ayaan Hirsi Ali keert El Bezaz zich niet tegen de islam (ze noemt zichzelf een liberale moslima), maar tegen interpretaties die de vrijheden van de vrouw beknotten en volgens haar geen recht doen aan de grondrechten die in de islamitische leer zijn vastgelegd.

In die geest van verzet en aanklacht, maar vooral van politiek en sociaal engagement, verschijnt *De verstotene* (2006), een ambitieuze maatschappelijke roman over een jonge Marokkaans-Nederlandse vrouw die bekneld zit tussen haar streng religieuze familie en haar streven naar vrijheid en zelfstandigheid. Wanneer Mina Boughari kritische vragen durft te stellen over de islam, wordt ze door haar familie verstoten. Ze vindt zichzelf opnieuw uit als Amelie en houdt haar achtergrond geheim uit angst voor vooroordelen en onbegrip. Nadat haar Nederlandse vriend hun relatie heeft verbroken, raakt ze in een emotionele crisis. Daarop stort ze zich in een losbandig leven vol drank en seks, maakt ruzie met haar enige vriendin naar aanleiding van de moord op Theo van Gogh en wordt zwanger van een joodse man. Uiteindelijk springt ze, toch per ongeluk, van haar balkon.

De verstotene wordt door de critici afgedaan als ‘opgewarmde kost’, het herkauwen van de standaardproblematiek van de tweede generatie; in de ogen van sommige conservatieve moslimjongeren echter is het een schotschrift dat de eigen gemeenschap bezoedelt. Dit resulteert in een oproep op internet om de schrijver te stenigen. De dader wordt veroordeeld maar dat geeft aanleiding tot nieuwe bedreigingen. El Bezaz besluit zich uit de openbaarheid terug te trekken. Navrant genoeg wordt zo het beeld dat de roman schetst – ingesleten vooroordelen, religieus fanatisme, verstoting door de gemeenschap – in de werkelijkheid bevestigd.

El Bezaz verbreekt het stilzwijgen met haar bekentenisroman *Het gelukssyndroom* (2008), het verslag van de depressie van de jonge vrouw Layla, die parallel loopt aan de laatste levensmaanden van haar beste vriendin die ongeneeslijk ziek is. In het naschrift verduidelijkt de auteur dat ze voor deze roman heeft geput uit haar eigen worsteling met depressie waaraan ze ten prooi viel na de bedreigingen en opnieuw geeft ze aan met haar schrijven een expliciet doel na te streven: ze wil het taboe doorbreken dat met name in haar eigen gemeenschap bestaat op depressiviteit.

Naima El Bezaz is in ons land verreweg de bekendste vrouwelijke schrijfster van Marokkaanse afkomst. Ongetwijfeld dankt zij haar succes deels aan de timing van haar debuut. Ze verscheen op het toneel op het moment dat uitgeverij gretig op zoek waren naar allochtone schrijvers die aan de verandering in de Nederlandse samenleving uiting konden geven. In tegenstelling tot haar mannelijke tegenhangers heeft El Bezaz haar schrijven in dienst gesteld van maatschappelijke doelen. Ze huldigt de overtuiging dat de literatuur zich niet mag onttrekken aan de tijdgeest, die beheerst wordt door vraagstukken rond de interculturele ontmoeting. El Bezaz neemt die maatschappelijke uitnodiging serieus en deelt haar proefondervindelijke ‘waarheid’ met haar lezers. Daarin schuilt haar succes en daaraan dankt ze haar plaats in de Nederlandse letteren.

Illustratieverantwoording

Naima el Bezaz
© Wout Jan Balhuizen

Ina Boudier-Bakker
Paul Huf

Carry van Bruggen
Collectie Letterkundig Museum

Andreas Burnier
Collectie Letterkundig Museum

Willy Corsari
© Edith Visser

Christine d'Haen
© fotografie Gerrit Serné

Marja Dermoût
Collectie Letterkundig Museum

Renate Dorrestein
© Ronald Hoeben

Clara Eggink
Collectie Letterkundig Museum

Elisabeth Eybers
© Bert Nienhuis

Henriette van Eyk
Collectie Letterkundig Museum

Marjolijn Februari
© Wouter Vandenbrink

Anne Frank
Collectie Letterkundig Museum

Carl Friedman
© Bert Nienhuis

Ida Gerhardt
Collectie Letterkundig Museum

Cecile Goekoop-de Jong van Beek
en Donk
Collectie Letterkundig Museum

Hella Haasse
Collectie Letterkundig Museum

Fritzi Harmsen van der Beek
© Chris van Houts

Kristien Hemmerechts
© Chris van Houts

Lieve Joris
© Klaas Koppe

Mensje van Keulen
Atlas Uitgevers

Tessa de Loo
© Chris van Houts

Virginie Loveling
Collectie AMVC-Letterenhuis, Antwerpen

Josepha Mendels
Collectie Letterkundig Museum

Anja Meulenbelt
© Chris van Houts

Hanny Michaelis
© Madeleen Ladee

Neeltje Maria Min
© Madeleen Ladee

Marga Minco
© Klaas Koppe

Margriet de Moor:
© Maria Neeffjes

Top Naef
© Jacob Merkelbach

Connie Palmen
© Annaleen Louwes

Monika van Paemel
© Van Maitrise

Astrid Roemer
© Chris van Houts

Henriette Roland Holst
Collectie Letterkundig Museum

Maria Rosseels
Collectie AMVC-Letterenhuis Antwerpen

Helga Ruebsamen:
© Chris van Houts

Annie Salomons
Collectie Letterkundig Museum

Anna de Savornin Lohman
Collectie Letterkundig Museum

Margo Scharren-Antink
Collectie Letterkundig Museum

Hélène Swarth
Collectie Letterkundig Museum

Madelon Székely-Lulofs
Collectie Letterkundig Museum

Jacoba van Velde
Collectie Letterkundig Museum

Elly de Waard
© Madeleen Ladee

Augusta de Wit
Collectie Letterkundig Museum

Beknopte lijst geciteerde werken

De vindplaatsen staan in de volgorde waarin de citaten voorkomen in de tekst.
De titels zijn, tenzij anders vermeld, van de geportretteerde auteur.

Loveking (1836)

Erfelijk belast. Rotterdam 1906, 189;
Een idylle. Antwerpen 1934, 138 & 14;
Een revolverschot. Antwerpen 1911, 116.

Kruseman (1839)

'Antwoord aan Dr. De Cock'.
In: *Soerabaiaasch Handelsblad*,
4 augustus 1879; *Cendrillon en de
moord aan Cendrillon gepleegd gewroken*,
Pasoeroean 1880, 51.

Melati van Java (1953)

Anoniem: 'Nicolina Maria Christina Sloom.
Karakterschets'. In: *De Hollandsche Revue*;
Melati van Java: *De Familie van den
Resident*. Schiedam [z.j.], 3de dr., 89;
Fernand. Amsterdam 2010, 112-113.

Swarth (1859)

De Nieuwe Gids 1 (1885-1886), dl. 1, 308;
Poëzie, Amsterdam [z.j.], 3e dr., 148, 55,
44/45, 71, 88/89; *Avonddauw*. Kampen
1930, 17.

De Wit (1864)

Facts and fancies about Java. Singapore
1898, 1-4; *Java, feiten en fantasiën*.
Den Haag 1907, 2de dr., [2]; *Natuur en*

menschen in Indië, Amsterdam 1914, 15;
Java, feiten en fantasiën, 160, 256; *Orpheus
in de dessa*. Amsterdam 1903, 8-9.

Goekoop (1866)

Hilda van Suylenburg. Amsterdam 1898,
2de dr., 221, 226, 82, 411.

Roland Holst (1869)

De nieuwe geboort. Rotterdam [1902]
1928, 158; *Sonnetten en verzen in terzinen
geschreven*. Rotterdam [1895] 1913, 4, 3;
De nieuwe geboort, 40; *De vrouw in het
woud*. Rotterdam [1912] 1923, 41, 62.

Scharten-Antink (1869)

W.J.M.A. Asselbergs: *Het tijdperk der
vernieuwing van de Noordnederlandse
letterkunde. Geschiedenis van de letterkunde
der Nederlanden*, dl. 9. Antwerpen/Brussel
[z.j.], 1951; M. Scharten-Antink: *Sprotje*.
Amsterdam 1906, 14; Annie Romein-
Verschoor: *Vrouwenspiegel*. Amsterdam
1935, 66; M. Scharten-Antink: *Sprotje heeft
een dienst*. Amsterdam 1907, 14, 15, 37-38, 60.

Boudier-Bakker (1875)

Armoede. Amsterdam [z.j.], 17de dr., 156;
De eeuwige andere. Amsterdam [z.j.],

2de dr., 148; Cahier 'Leven en werk' 1959 [Collectie G. Vaartjes, ongepubliceerd handschrift]; *De klop op de deur* Amsterdam [z.j.], 21ste dr., 35; *De straat*. Soesterberg 2000, 77.

Naeff (1878)

Charlotte von Stein. Een episode. Amsterdam 1921, 7, 7-8; *School-Idyllen*. Haarlem 1990, 27ste dr., 202; *Charlotte von Stein. Een episode*, 117; *Offers...* Amsterdam 1932, 118; *Een huis in de rij*. Amsterdam 1935, 318-319; *Oogst*. Amsterdam 1913, 2de dr., 147-148.

Van Bruggen (1881)

In de schaduw (van kinderleven). Amsterdam 1907, 128, 135; *Prometheus*. Amsterdam 1919, 16; M. ter Braak: *Verzameld werk*, dl. 3. Amsterdam 1949, 42; Van Bruggen: *Verhalend proza*. *De verlatene, Het huisje aan de sloot, Eva*. Amsterdam 2007, 511, 522, 482.

Salomons (1885)

Annie Salomons: *Verzen*. Bussum 1905, 24; *Een meisje-studentje*. Bussum 1907, 285-286; Ada Gerlo: *Herinneringen van een onafhankelijke vrouw*. Amsterdam [1915] 1986, 160, 234.

Dermoût (1888)

De sirenen. Amsterdam 1963, 12, 23; *Nog pas gisteren*. Amsterdam 1959, 7; *Verzameld werk*. Amsterdam/Antwerpen 2008, 129, 127, 128, 132; *De sirenen*. Amsterdam 1963, 15; *Verzameld werk*. Amsterdam/Antwerpen 2008, 121

Nahon (1896)

Op zachte vooizekens. Antwerpen 1921, 34; *Vondelingskens*. Antwerpen 1920, 18; *Wij vrouwen gaan soms zoo...* Alice Nahon

aan M.A. Theunissen, ongedateerd (vermoedelijk lente 1924) [Letterenhuis, Antwerpen]; *Schaduw*. Antwerpen 1928, 25.

Corsari (1897)

Nummers. Den Haag 1950, 5de dr., 181, 186; *Chimaera*. Den Haag 1929, 91, 91; *Kinderen en minnaars*. Den Haag 1962, 3de dr., 44-45.

Van Eyk (1897)

De kleine parade. Amsterdam 1947, 8ste dr., 1, 48, 51; *Gabriël. De geschiedenis van een mager mannetje*. Laren [z.j.], 12de dr., 20, 87, 94; *De jacht op de spiegel*. Amsterdam 1952, 214; *Joséfine*. Laren/Antwerpen [z.j.], 2de dr., 17.

Székely-Lulofs (1899)

Rubber. Amsterdam 1931, 289/290, 266, 80, 180; *Koelie*. Amsterdam 1932, 2de dr., 132-133.

Gronon (1901)

De reis. Leuven 1966, 24, 56; *Sarabande*. Leuven /Antwerpen-Amsterdam 1957, 189; *De ramkoning*. Leuven 1962, 258; *Het huis aan de St. Aldegondiskaai*. Leuven 1958, 13; *Iokasta*. Leuven 1970, 86.

Mendels (1902)

Rolien en Ralien. Amsterdam 1980, 152; *Als wind en rook*, Amsterdam 1979, 181.

Van Velde (1903)

De grote zaal. Amsterdam [1953] 2005, 7, 126; *Een blad in de wind*. Amsterdam 1961, 12.

Blaman (1905)

Rotterdamsch Parool, 16 juni 1949; *Ontmoeting met Selma*. In: *De verhalen*. Amsterdam [1992], 62; *Anna Blaman over zichzelf en anderen*. Amsterdam [1963], 43; *Vrouw en vriend*. In: *Drie romans*. Amsterdam [1985], 166, 165; Brief van Anna

Blaman aan Uitgeverij J.M. Meulenhoff, 4 april 1960; *De Kruisvaarder*. In: *Drie romans*. Amsterdam [1985], 464; *Eenzaam avontuur*. In: *idem*, 195, 197, 184; *Vrouw en vriend*. In: *idem*, 163; *Eenzaam avontuur*. In: *idem*, 375; *De verliezers*. In: *De late romans*. Amsterdam [1987], 464; *Op leven en dood*. In: *idem*, 27, 15.

Gerhardt (1905)

Vergilius: *Georgica* 4, 208-209; Ida Gerhardt: *Verzamelde Gedichten*. Amsterdam 2002, 11de dr., 386, 103, 627 383, 157, 375, 219, 214, 442.

Eggink (1906)

Forum 1 (1932) 8, 499; *De Vrije Bladen* 11, schrift 3, maart 1934, 7; *Het schiereiland*, *Verzamelde gedichten*. De Haag 1945, 5de dr, 10.

Vasalis (1909)

Parken en woestijnen. Amsterdam 1940, 13; *Vergezichten en gezichten*. Amsterdam 1954, 22, 63; *De oude kustlijn*. Amsterdam 2002 45, 30.

Hillesum (1914)

Etty. *De nagelaten geschriften van Etty Hillesum 1941-1943*. Amsterdam 2002, 4de her. dr., 4, 145, 308, 614, 614, 627, 628-629, 641.

Eybers (1915)

Versamelde gedigte. Amsterdam 2004, 568; 'Naamloos' [ongepubliceerd gedicht].

Rosseels (1916)

Het woord te voeren past den man. Tielt 1957, 5; *Dood van een non*. Leuven 1961, 36 (band 1); *Wacht niet op de morgen*. Leuven [1969] 1996, 469.

Haasse (1918)

Bladspiegel. Amsterdam 1985, 169; *De meermin*. Amsterdam 1964, 48-49; *Zwanen schieten*. Amsterdam 1997, 45.

Minco (1920)

Verzamelde verhalen. Amsterdam 1982, 7; *Het bittere kruid: Een kleine kroniek*. Amsterdam 1980, 30.

Michaelis (1922)

Verst verleden. Jeugdherinneringen verteld aan Nop Maas. Amsterdam 2002; *Nagelaten gedichten*. Haarlem 2007; *Tegen de wind in*. Amsterdam 1962, 36; *Klein voorspel*. Amsterdam 1949, 34; *Tegen de wind in*, 14; *De rots van Gibraltar*. Amsterdam 1969; *Verst verleden. Jeugdherinneringen*. Amsterdam 2002, 154.

D'haen (1923)

Innisfree. Amsterdam, 2007, 40; *Miroirs. Gedichten vanaf 1946*. Amsterdam, 27; *Uitgespaard zelfportret. Verzameld proza*. Amsterdam 2004, 175, 449, 531

Harmsen van Beek (1927)

Kus of ik schrijf. Amsterdam 1975, 52; *Neerbraak*. Amsterdam [1969] 1975, 7, 8-9; *Geachte Muizenpoot en achttien andere gedichten*. Amsterdam 1955, 19, 9; Annie van den Oever: *'Fritzi' en het groteske*. Amsterdam 2003, 5.

Frank (1929)

D. Barnouw en G. van der Stroom e.a. (red.): *De dagboeken van Anne Frank*. Amsterdam 2001, 6de dr., 226 c, 284 c, 321 c, 229 c, 371 c, 371 c.

Kuik (1929)

Dirkje Kuik: *Naatje op de Dam. Een beetje zedelijkheid*. In: *Vrij Nederland*,

30 november 1985; William D. Kuik: *De held van het potspel*, Amsterdam 1974, 23; Dirkje Kuik: *Huishoudboekje met rozijnen*, Utrecht 1984, 142; *Piranesi & zijn dochter*, Amsterdam 1994, 105-106.

Burnier (1931)

Andreas Burnier: *Een gevaar dat de ziel in wil. Essays, brieven en interviews 1965-2002*. Amsterdam 2003, 146; *Het jongensuur, De litteraire salon, De trein naar Tarascon*. Amsterdam 2003, 137.

Herzberg (1934)

Dagrest. Amsterdam 1984, 44; Frida Balk-Smit Duyzentkunst: 'Getransformeerde directe rede en toch geen indirecte rede: over de grammatica en poetica van Judith Herzberg'. In: *Forum der letteren* 24 (1983) 4, 277; *Dagrest*, 45; *Beemdgras*. Amsterdam 1968, 14.

Ruebsamen (1934)

'Danger', in: *Jonge liefde en oud zeer. De verhalen deel I*. Amsterdam 2001, 9-10; 'De ondergang van Marakov'. In: *idem*, 59; *Op Scheveningen*. Amsterdam 1988, 136-137; *Het lied en de waarheid*, Amsterdam 1997, 396.

De Waard (1940)

Furie. Amsterdam 1981, 9, 45, 58, 41, 68; *Een wildernis van verbindingen*. Amsterdam 1986, 17; *Strofen*. Amsterdam 1983, 53; *Een wildernis van verbindingen*, 22, 22.

De Moor (1941)

Elisabeth Lockhorn: *Geletterde vrouwen*. Amsterdam 1996, 261-276; Jessica Durlacher: 'Dingen die veelbetekend zijn, moet je heel laten'. In: *Vrij Nederland*, 8 februari 1992.

Mutsaers (1942)

Paardejam. Amsterdam 1996, 90; *Hazepeper* gevolgd door *Napoleon, Sunt pueri pueri... en Varia*. Amsterdam 1985, 54; *Bont: Uit de zoo van Charlotte Mutsaers*. Amsterdam 2002, 39, 112; *Paardejam*, 211; *Rachels rokje*, Amsterdam 1994, 59; *Koetsier Herfst*. Amsterdam 2008, 414; *Kersebloed*. Amsterdam 1990, 11; *Bont*, 108; *Zeepijn*. Amsterdam 1999, 80.

Min (1944)

Een vrouw bezoeken. Amsterdam 1985, 13; *Voor wie ik liefheb wil ik heten*. Amsterdam 1966, 13.

Meulenbelt (1945)

De schaamte voorbij. Amsterdam 1976, 9, 49, 140-141, 291.

Noordervliet (1945)

Snijpunt. Amsterdam/Antwerpen 2008, 2^e druk, 35, 303.

Van Paemel (1945)

Het wedervaren. Amsterdam 1993, 8-9; *De vermaledijde vaders*. Amsterdam [1985] 1994, 289; *De eerste steen*. Amsterdam [1992] 2005, 227; *Te zot of te bot*. Amsterdam 2006, 16.

De Loo (1946)

De tweeling. Amsterdam 1993, 38.

Meijsing (1947)

De weg naar Caviano. Amsterdam 1996, 148; *Utopia of De geschiedenissen van Thomas*. Amsterdam 1982, 29.

Brassinga (1948)

Bloeiend puin. Essays en ander proza. Amsterdam 2008, 13; *Wachtwoorden. Verzamelde gedichten*. Amsterdam 2005,

334; *Hapschaar*. Amsterdam 1998, 31; *Bloeiend puin*, 184; *Wachtwoorden*, 136.

Brouwers (1948)

'Anatomie van een stamboom', 15; *Havinck*. Amsterdam 1984, 41; 'Anatomie van een stamboom', 12; *Casino*. Amsterdam 2004, 76, 76, 77; M. Zeeman: 'Lezen om terug te praten'. In: *de Volkskrant*, 19 maart 2004; P. Steinz: 'Verpletterd door eigen blufpoker. De langverwachte vierde roman van Marja Brouwers'. In: *NRC Handelsblad*, 5 maart 2004; M. Pruis: 'Ik ben alleen maar een schrijver' (interview). *De Groene Amsterdammer*, nr. 29, 17 juli 2004; M. Brouwers: 'De Hercules-formule'. In: *De Revisor* 13 (1986) 1, 62.

Friedman (1952)

Tralievader. Amsterdam 1991, 30, 56, 73; *Twee koffers vol*. Amsterdam 1993, 146.

Joris (1953)

Dans van de luipaard. Amsterdam/Antwerpen [2001] 2008, 243; *Mali blues*. Amsterdam/Antwerpen [1996] 2008, 121; *De poorten van Damascus*. Amsterdam/Antwerpen [1993] 2008, 274.

Dorrestein (1954)

Vóór alles een dame. Amsterdam 1989, [7 oktober, z.p.]; *Noorderzon*. Amsterdam [1986] 1997, 8; *Het geheim van de schrijver*. Amsterdam 2000, 61; *Het perpetuum mobile van de liefde*. Amsterdam [1988] 2002, 12-13, 109; *Het duister dat ons scheidt*. Amsterdam 2003, 347.

Hemmerechts (1955)

Kort kort lang. Amsterdam 1996, 116, 16.

Palmen (1955)

'C. Palmen verklaart zichzelf'. In: *Vrij Nederland*, 19 juni 1999; R. Rorty: *Contingency, Irony, and Solidarity*. Cambridge 2005, 75; C. Palmen: *De wetten*. Amsterdam 1991, 216, 217, 217, 218; *De vriendschap*. Amsterdam 1995, 289; *I.M.* Amsterdam 1998, 81, 82, 210.

Februari (1963)

De literaire kring. Amsterdam 2007, 17, 24; *De Groene Amsterdammer*, 19 oktober 2007, 30-31; *De Volkskrant*, 22 september 2001; *De Volkskrant*, 19 februari 2005; *Liever verantwoordelijk dan vogelvrij*. Amsterdam 2009.

Van Brederode (1970)

Het opstaan. Amsterdam 2004, 309; www.vpro.nl/programma/buitenhof/dossiers/41193783; *Het opstaan*, 341.

El Bezaz (1974)

Joost van den Hooff: 'Alles wat ik gewild heb is uitgekomen'. In: *Amersfoortse Courant*, 13 maart 1996; Naima El Bezaz: *De weg naar het noorden*. Amsterdam 1996, 9; 'Laat moslimmannen hoofddoek dragen'. In: *NRC Handelsblad*, 16 januari 2004.

Secundaire bibliografie

Algemeen

- Erica van Boven: *Een hoofdstuk apart. 'Vrouwenromans' in de literaire kritiek, 1898-1930*. Amsterdam 1992.
- Rosemarie Buikema en Lies Wesseling: *Het heilige huis. De gotieke vertelling in de Nederlandse literatuur*. Amsterdam 2006.
- Suzan van Dijk, Lia van Gemert en Sheila Ottway (red.): *Writing the history of women's writing. Toward an international approach*. Amsterdam 2001.
- Maaïke Meijer e.a. (red.): *The Defiant Muse. Dutch and Flemish feminist poems from the Middle Ages to the Present. A Bilingual Anthology*. New York 1998.
- Maaïke Meijer: *De lust tot lezen. Nederlandse dichters en het literaire systeem*. Amsterdam 1988.
- Maaïke Meijer en Jetty Schaap (red.): *Historiography of women's cultural traditions*. Dordrecht [etc.] 1987.
- Margriet Prinssen en Lucie Th. Vermij (red.): *Schrijfsters in de jaren vijftig*. Amsterdam 1990.
- A. Romein-Verschoor: *Vrouwenspiegel. Een literair-sociologische studie over de Nederlandse romanschrijfster*. Diss. Leiden, 1935. Amsterdam 1936 (2de druk).
- Riet Schenkeveld-van der Dussen e.a. (red.): *Met en zonder lauwerkrans. schrijvende vrouwen uit de vroegmoderne tijd 1550-1850*. Van Anna Bijns tot Elise van Calcar. Amsterdam 1997.
- Aagje Swinnen: *Het slot ontvlucht. De 'vrouwelijke' Bildungsroman in de Nederlandse literatuur*. Amsterdam 2006.
- Liselotte Vandenbussche: *Het veld der verbeelding. Vrijzinnige vrouwen in Vlaamse literaire en algemeen-culturele tijdschriften (1870-1914)*. Gent 2008.
- Marianne Vogel: *'Baard boven baard'. Over het Nederlandse literaire en maatschappelijke leven 1945-1960*. Amsterdam 2001.

Loveling (1836)

- Antonin van Elslander (red.): 'De "Biografie" van Virginie Loveling.' In: *Studia Germanica Gandensia* 5 (1963), 77-126.
- Ger Schmook (red.): 'Virginie Loveling. Herinneringen aan Frans Rens.' In: *Verslagen en Mededelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Taal- en Letterkunde* (1949), 87-109, 113-137.
- Ludo Stynen: *Rosalie en Virginie. Leven en werk van de gezusters Loveling*. Tielt 1997.
- Daniël Vanacker: 'Virginie Loveling en de schoolstrijd.' In: *Mededelingen van het Cyriel Buysse Genootschap* 3 (1987), 91-136.

- Liselotte Vandenbussche: *Het veld der verbeelding. Vrijzinnige vrouwen in literaire en algemeen-culturele tijdschriften (1870-1914)*. Gent 2008.
- Liselotte Vandenbussche: "Dat ik de broek aanheb ziet gij." Het "androgynisme" schrijverschap van Virginie Loveling.' In: *Nederlandse letterkunde* 13 (2008) 1, 69-89.
- Liselotte Vandenbussche: "Ge weet, dat ik in critiek een brekebeen ben". Vrouwen en literaire kritiek in het fin de siècle in Vlaanderen.' In: *Verlagen en Mededelingen van de Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde* 118 (2008) 3, 395-408.
- Kruseman (1839)**
- Olf Praamstra: *Een feministe in de tropen. De Indische jaren van Mina Kruseman*. Leiden 2003.
- Margot de Waal: *Mina Kruseman, portret van een militante feministe en pacifiste, 1839-1922*. Amsterdam 1978.
- Melati van Java (1853)**
- Ernst van Alphen en Maaike Meijer: *De canon onder vuur. Nederlandse literatuur tegendraads gelezen*. Amsterdam 1991.
- Jacqueline Bel: *Nederlandse literatuur in het fin de siècle. Een receptie-historisch overzicht van het proza tussen 1885 en 1900*. Amsterdam 1993.
- Rachel Blau Duplessis: *Writing beyond the Ending. Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers*. Bloomington 1985.
- Frances Gouda: *Dutch Culture Overseas: Colonial Practice in the Netherlands Indies, 1900-1942*. Amsterdam 1995.
- Jean Gelman Taylor: *The social world of Batavia. European and Eurasian in Dutch Asia*. Madison 1983.
- Vilan van de Loo: "...eene der meest begaafde vrouwen." Melati van Java (1853-1927).' In: *Indische Letteren* (2002), 111-122.
- Vilan van de Loo: 'Sloot, Nicolina Maria (1853-1927).' In: *Biografisch Woordenboek van Nederland*.
- Vilan van de Loo: 'Schatten uit het archief. De Indische romans van Melati van Java (1853-1927).' In: *Lover* 33 (2006) 2, 40-4
- www.inghist.nl/onderzoek/projecten/bwn/lemmata/bwn6/sloot
- www.leestrommel.nl
- www.melativanjava.nl
- Swarth (1859)**
- Erica van Boven: 'Autonomy and gender ideology. The writers of the 1880s on their female colleague, Hélène Swarth.' In: Gillis Dorleijn e.a. (red.): *The autonomy of literature at the fins de siècles (1900 and 2000). A critical assessment*. Leuven 2007, 145-157.
- Jeroen Brouwers: *Hélène Swarth. Haar huwelijk met Frits Lapidoth 1894-1910*. Amsterdam 1985.
- Jeroen Brouwers: *De schemerlamp van Hélène Swarth. Hoe beroemd zij was en in de schemer verdween*. Amsterdam 1987.
- Maaike Meijer: 'Gender effects of male literary discourse: the case of Hélène Swarth.' In: *Writing the history of women's writing. Toward an international approach*. Amsterdam 2001, 109-119.
- Liselotte Vandenbussche: *Het veld der verbeelding. Vrijzinnige vrouwen in Vlaamse literaire en algemeen-culturele tijdschriften (1870-1914)*. Gent 2008.

De Wit (1864)

- Olf Praamstra: 'Verblind door schoonheid, het Indië van Augusta de Wit.' In: *Indische Letteren* 16 (2001), 2-16.
- Darja de Wever: 'Meiden van De Wit, speuren naar sporen van Augusta de Wit.' In: M. van Kempen e.a. (red.): *Wandelaar onder de palmen, opstellen over koloniale en postkoloniale literatuur en cultuur*. Leiden 2004, 269-280.

Goekoop (1866)

- Jan Bank en Maarten van Buuren: *1900: Hoogtij van burgerlijke cultuur*. Amsterdam 1998.
- Jacqueline Bel: *Nederlandse literatuur in het fin de siècle. Een receptie-historisch overzicht van het proza tussen 1885 en 1900*. Amsterdam 1993, 148-159, 276-277, 314-326.
- I. van Geest-Jacobs en M. Klein: 'Couperus en de Vrouwenquestie.' In: *De Nieuwe Taalgids* 78 (1985), 127-136.
- Elisabeth Leijnse: 'Cécile de Jong-van Beek en Donk. Hilda van Suylenburg.' In: *Lexicon van literaire werken* 2005.
- Aagje Swinnen: *Het slot ontvlucht. De 'vrouwelijke' Bildungsroman in de Nederlandse literatuur*. Amsterdam 2006.

De Savornin Lohman (1868)

- Jacqueline Bel: *Nederlandse literatuur in het fin de siècle. Een receptie-historisch overzicht van het proza tussen 1885 en 1900*. Amsterdam 1993.
- Erica van Boven: *Een hoofdstuk apart. 'Vrouwenromans' in de literaire kritiek, 1898-1930*. Amsterdam 1992.
- G. Jonckbloet: *Jonkvrouwe Anna de Savornin Lohman in en uit hare werken*. Leiden 1912.

- Tineke Steenmeijer-Wielenga: 'Savornin Lohman, jonkvrouwe Catharina Anna Maria.' In: *Biografisch Woordenboek van het Socialisme en de Arbeidersbeweging in Nederland* 5, Amsterdam 1992, 238-241 en *ibidem* 9, Amsterdam 2003, 181-182.

www.iisg.nl/bwsa/bios/savornin-lohman
Ernestine G.E. van der Wall:

- 'Godsdienstkritiek bij Multatuli en Anna de Savornin Lohman.'
- In: *Over Multatuli* (2005) 55/27, 4-26.
- Ernestine G.E. van der Wall:
- 'Lof der eerlijkheid. Anna de Savornin Lohman en de "vrouwenkwestie" (1898).'
- In: F.G.M. Broeyer en D.Th. Kuiper (red.): *Is 't waar of niet? Ophefmakende publicaties uit de 'lange' negentiende eeuw*. Zoetermeer 2005, 261-283.
- Ernestine G.E. van der Wall: 'Savornin Lohman, jkvr. Catharina Anna Maria de (1868-1930).'
- In: *Biografisch Woordenboek van Nederland* 6.
- www.inghist.nl/onderzoek/projecten/bwn/lemmata/bwn6/savorninlohman
- Ernestine G.E. van der Wall: 'Het ideaal van het zelfstandig oordeel. Anna de Savornin Lohman en de literaire kritiek in het fin-de-siècle.' In: *Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde te Leiden 2007-2008*. Leiden 2009, 3-20.

- Inge de Wilde: 'Tegen het feminisme uit "modezucht". Anna de Savornin Lohman (1868-1930), een eigenzinnige freule.' In: *Spiegel Historiae* 40 (2005) 7/8, 330-333.

Roland Holst (1869)

- Elsbeth Ety: *Liefde is heel het leven niet. Henriette Roland Holst 1869-1952*. Amsterdam 1997.
- H. Schaap: Henriette Roland Holst.
- In: *Kritisch Literatuur Lexicon* 2000.

Th. Weevers: 'Beeldspraak, klank en bouw van De nieuwe geboort.' In: *Mededelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, afd. Letterkunde, nieuwe reeks*, dl. 20, nr. 7. Amsterdam 1957.

Antink (1869)

Ton Anbeek: *De naturalistische roman in Nederland*. Amsterdam 1982.

Jacqueline Bel: 'Sloof of Sekssymbool. Over Margo Antinks *Sprotje* en de sexy dienstmeisjes van Vestdijk.' In: *Armada, Tijdschrift voor wereldliteratuur* 11 (2005) 41, 30-41 [Themanummer 'Honderd jaar Wereldbibliotheek'].

Stance Eenhuis: "Great Dutch authors". Het schrijversechtpaar Scharten-Antink en hun uitgever Wereldbibliotheek (1906-1950)', deel I (1905-1926) en II (1926-1950). In: *De Boekenwereld* 9 (1992-1993), 12- 21 en 77- 85.

Frank de Glas: *Nieuwe lezers voor het goede boek. De Wereldbibliotheek en uitgeverij Ontwikkeling/ De Arbeiderspers voor 1940*. Amsterdam 1989.

A. Romein-Verschoor: *Vrouwenspiegel. Een literair-sociologische studie over de Nederlandse romanschrijfster*. Amsterdam 1936.

Boudier-Bakker (1875)

Erica van Boven: 'Ver van de literatuur. Het schrijverschap van Ina Boudier-Bakker.' In: *Nederlandse letterkunde* 2 (1997) 3, 242-257.

H. Edinga: *Tien huizen, duizend levens. Het leven van Ina Boudier-Bakker*. Amsterdam 1969.

A. Romein-Verschoor: *Vrouwenspiegel. Een literair-sociologische studie over de Nederlandse romanschrijfster*. Amsterdam 1936.

A. Salomons: 'Ina Boudier-Bakker [1975-1966].' In: *Herinneringen uit de oude tijd aan schrijvers die ik persoonlijk heb gekend*. Amsterdam 1984, 265-270.

G. Vaartjes: 'Een literaire rel uit 1935. Ina Boudier-Bakker en "Vrouw Jacob".' In: *Literatuur* 2 (1985) 1, 35-42.

G. Vaartjes: 'Geborgen in eenzaamheid.' Nawoord in I. Boudier-Bakker, *Finale*. Soesterberg 2001, 89-96.

G. Vaartjes: 'Razend door eentonigheid.' Nawoord in I. Boudier-Bakker, *De straat*. Soesterberg 2000, 83-91.

Naeff (1878)

M. ter Braak: 'Top Naeff als novelliste. Een uitstekende bundel.' In: *Het Vaderland*, 26-11-1936 (avondblad).

A. Romein-Verschoor: *Vrouwenspiegel. Een literair-sociologische studie over de Nederlandse romanschrijfster*. Amsterdam 1936.

A. Salomons: 'Top Naeff [1878-1953].' In: *Herinneringen uit de oude tijd aan schrijvers die ik persoonlijk heb gekend*. Amsterdam 1984, 155-168.

M. Schmitz: 'Anthonetta Naeff' (Levensbericht). In: *Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde te Leiden 1951-1953*. Leiden 1954, 31-38.

G. Vaartjes: 'De ingedamde passie van Liesbeth van Landschot - en van Top Naeff.' In: *Literatuur* 3 (1986) 5, 304-311.

G. Vaartjes: *Rebel en dame. Biografie van Top Naeff*. Amsterdam 2010.

G. Vaartjes: 'Voor je het weet sta je in je naakte bastje. Zelfcensuur in de herinneringen van Top Naeff.' In: *Biografie Bulletin* 7 (1997) 2, 121-131.

Van Bruggen (1881)

- Jacqueline Bel: 'Modernisme in de Nederlandse literatuur.' In: S.J. Houppermans e.a. (red.): *Modernisme(n) in de Europese letterkunde*. Leuven 2003, 45-66.
- D.W. Fokkema en E. Ibsch: *Het modernisme in de Europese letterkunde*. Amsterdam 1980.
- Jan Fontijn en Diny Schouten: *Carry van Bruggen (1881-1932)*. Amsterdam 1978.
- J.L. Heldring: 'Carry van Bruggen – Prometheus.' In: *De oogst. Denkers die ons wereldbeeld veranderden*. Amsterdam 2004.
- J.M.J. Sicking: *Overgave en verzet. De wereldbeschouwing van Carry van Bruggen*. Amsterdam 1993.

Salomons (1885)

- H.G. Cannegieter: 'Karakterschets – Annie Salomons.' In: *Mork's Magazijn* (1924). Jubileumnummer Annie Salomons. *Maatstaf* (juni 1960).
- A. Marja: 'De memoires van Annie Salomons, een "vraag"-gesprek.' In: *De Groene Amsterdammer*, 28-5-1960.
- J. van Slooten: 'Begeren en weren, bevrediging nooit.' In: *Haagse Post*, 15-3-1980.

Dermoût (1888)

- E.M. Beekman: 'Maria Dermoût (1888-1962): het instinct van ons hart.' In: *Paradijzen van weleer. Koloniale literatuur uit Nederlands-Indië 1600-1950*. Amsterdam 1998, 477-502.
www.dbnl.org/tekst/beek007para01_01/beek007para01_01_0016.htm
- Kester Freriks: *Geheim Indië. Het leven van Maria Dermoût 1888-1962*. Amsterdam 2000.
- Rob Nieuwenhuys: 'Maria Dermoût.' In: *Oost-Indische spiegel. Wat Neder-*

landse schrijvers en dichters over Indonesië hebben geschreven, vanaf de eerste jaren der Compagnie tot op heden. Amsterdam 1978, 463-477.

- Pamela Pattynama: '26 februari 1948. Oeroeg van Hella Haasse verschijnt als boekenweekgeschenk. Herinnerings-literatuur en "postherinneringen" bij eerste en tweede generatie Indische schrijvers.' In: Rosemarie Buikema en Maaïke Meijer (red.): *Cultuur en Migratie in Nederland: Kunsten in beweging 1900-1980*. Den Haag 2003, 207-221.
www.dbnl.org/tekst/meij017culto1_01/meij017culto1_01_001
- Susie Protschky: 'Nature, landscape and identity in the Netherlands Indies. Literary constructions of being Dutch in the tropics.' In: *Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde* 164 (2008) 1, 13-37.

Nahon (1896)

- Manu van der Aa: *Ik heb de liefde liefgehad. Het leven van Alice Nahon*. Tiel 2008.
- Ria van den Brandt (red.): *Alice Nahon 1896-1933. Kan ons lied geen hooglied wezen*. Antwerpen/Baarn 1996.

Corsari (1897)

- Erica van Boven: 'Schrijven als beroep. Willy Corsari (1897-1998), een broodschrijfster met literaire passie.' In: *Jaarboek voor Vrouwengeschiedenis* 23, Amsterdam 2003, 186-214.
- Lucy Th. Vermey: *De verrukkelijke kunst van het verhaal: leven en werk van Willy Corsari*. Amsterdam 1993.

Van Eyk (1897)

- F. Bordewijk: 'Vrouwelijke humoristen der hoofdstad.' In: *Verzameld Werk*, dl. 13: *Kritisch proza*. Amsterdam 1991, 146-149.

P.H. Dubois: 'De wereld van Henriëtte van Eyk: dierbare schijn die bedriegt.'
In: *Het Vaderland*, 5-1-1974.

W. Hazeu: *Vestdijk. Een biografie*.
Amsterdam 2005.

L.T. Vermij: *Een literaire clown. Leven en werk van Henriëtte van Eyk*.
Nijmegen 1995.

Székely-Lulofs (1899)

Kester Freriks: *Madelon. Het verborgen leven van Madelon Székely-Lulofs*.
Amsterdam 2006 (roman).

Frances Gouda: *Dutch Culture Overseas. Colonial Practice in the Netherlands Indies, 1900-1942*. Amsterdam 1995.

Maaike Meijer: 'De koloniale verbeelding.'
In: *In tekst gevat*. Amsterdam 1996,
124-151.

Frank Okker: *Tumult. Het levensverhaal van Madelon Székely-Lulofs*. Amsterdam/Antwerpen 2008.

Olf Praamstra: 'Madelon Székely-Lulofs en het koloniale discours.'
In: *Indische Letteren* 22 (2007) 4, 209-239.

Gronon (1901)

Luc Daems: 'Rose Gronon.'
In: *Kritisch Literatuur Lexicon* 2005.

Joos Florquin: 'Rose Gronon'. In: *Ten huize van... Zesde reeks*. Leuven 1970, 107-148.

Marcel Janssens: *Feestrede viering 70^e verjaardag van Rose Gronon*. Leuven 1971.

Mendels (1902)

Aagje Swinnen: *Het slot ontvlucht. De 'vrouwelijke' Bildungsroman in de Nederlandse literatuur*. Amsterdam 2006.

Van Velde (1903)

August Hans den Boef: "'We zitten allemaal in hetzelfde schuitje". Over Jacoba van Velde.' In: *Schrijfsters in de jaren vijftig*. Amsterdam 1990, 187-194.

Truusje van de Kamp: 'Weinig talent voor geluk: de congenialiteit tussen Samuel Beckett en Jacoba van Velde.' In: *Bzzlletin* 21 (1991-1992) 193, 80-87.

Aagje Swinnen: 'Du grand dortoir à la petite histoire: les récits féminins et l'imagination littéraire d'un continuum d'âge.' In: Annette Keilhauer (red.): *Vieillir féminin et écriture autobiographique*. Clermont-Ferrand 2007, 111-121.

Blaman (1905)

Anna Blaman: *Fragmentarisch. Nagelaten proza*. Bijeengebracht, ingeleid en van toelichting voorzien door Henk Struyker Boudier. Amsterdam 1978.

Hella Haasse en Alfred Kossmann: *Anna Blaman. Twee lezingen*. Amsterdam 1961.

Annelies van Heijst: *Leesbaar lichaam. Verhalen van lijden bij Blaman en Dorrestein*. Kampen 1993. Corrie Luhrs: *Mijn zuster Anna Blaman*. Amsterdam 1976.

Aad Meinderts, Alfred Kossmann, Adriaan van der Veen e.a.: *Anna Blaman. Informatie en herinneringen*. Amsterdam 1985.

Henk Struyker Boudier: *Speurtocht naar een onbekende. Anna Blaman en haar Eenzaam avontuur*. Amsterdam 1973.

Henk Struyker Boudier: *Anna Blaman: Op leven en dood*. Laren 1984.

Gerhardt (1905)

J.D.F. van Halsema: 'Als nadert een ontmoeten: J.H. Leopold bij Ida Gerhardt.' In: *Nederlandse letterkunde* 7 (2002) 3, 207-223.

Mieke Koenen: *Stralend in gestrengde samenhang. Ida Gerhardt en de klassieke oudheid*. Groningen 2002.
 Anneke Reitsma: *Een naam en ster als boegbeeld: de poëzie van Ida Gerhardt in symbolistisch perspectief*. Assen 1998.
 Jan van der Vegt: *Het ingeklonken lied. De poëzie van Ida Gerhardt*. Den Haag 1980.
 M.H. van der Zeyde: *De wereld van het vers. Over het werk van Ida Gerhardt*. Amsterdam 1982.

Eggink (1906)

Erica van Boven: "Een tijd, die eigenlijk niet meer om poëzie vraagt". Clara Eggink en de dichterlijke waardigheid.' In: Gillis J. Dorleijn e.a. (red.): *Kritiek in crisistijd*. Nijmegen 2009, 85-104.
 Clara Eggink: *Leven met J.C. Bloem*. Amsterdam 1977.
 Lucy Th. Vermey: *Ik stortte mij over de grenzen. Leven en werk van Clara Eggink*. Amsterdam 1994.

Vasalis (1909)

Dirk Kroon (red.): *Ik heb mezelf nog van geen ding bevrijd. Beschouwingen over het werk van M. Vasalis*. Den Haag 1983.
 Herman de Coninck: 'De eeuwigheid nu.' In: Herman de Coninck, *Over de troost van pessimisme*. Antwerpen 1983, 75-89.
 Maaike Meijer: 'M. Vasalis en het interpretatiekader van de mystiek.' In: *De lust tot lezen*. Amsterdam 1988, 21-45.
 Maaike Meijer: 'M. Vasalis en de reis naar de onderwereld.' In: Wiel Kusters (red.): *In een bezielde verband'. Nederlandse stalgische dichters op zoek naar zin*. Nijmegen 1991, 215-235.
 Léon Hanssen: *Een misverstand om in te geloven. De poëzie van M. Vasalis*. Amsterdam 2007.

Hillesum (1914)

Denise de Costa: *Anne Frank & Etty Hillesum. Spiritualiteit, seksualiteit en schrijverschap*. Amsterdam 1996.
 Jos Paardekooper: 'Etty Hillesum.' In: *Kritisch Literatuur Lexicon* 1988.
 P.H. Schrijvers: *De mens als toeschouwer*. Amsterdam 1986.
 Bettine Siertsema: *Uit de diepten. Nederlandse egodocumenten over de Nazi-concentratiekampen*. Vught 2007.
 www.ehoc.ugent.be

Eybers (1915)

Ena Jansen: *Afstand en verbintenis. Elisabeth Eybers in Amsterdam*. Amsterdam 1996.

Rosseels (1916)

Gaston Durnez: *Maria Rosseels: Grote Ontmoetingen*. Brugge 1981.
 Tilly Stuckens: 'Te groot voor deze wereld. Maria Rosseels, eigenzinnige idealiste.' In: Lisette Keustermans en Brigitte Raskin: *Veel te veel geluk verwacht: schrijfsters over schrijfsters 1*. Amsterdam/Antwerpen 1996, 109-124.
 Aagje Swinnen: 'Verzonken/verdrongen in een innerlijke wereld.' In: *Het slot ontvlucht. De 'vrouwelijke' Bildungsroman in de Nederlandse literatuur*. Amsterdam 2006, 83-133.

Haasse (1918)

Johan Diepstraten: *Hella Haasse. Een interview*. Den Haag 1984.
 Jaap Goedegebuure: 'Verhaal en waarheid in Hella Haasse's historische romans.' In: *Nederlandse literatuur 1960-1988*. Amsterdam 1989, 85-98.
 Mariëtte Haarsma, Greetje Heemskerk en Murk Salverda (red.): *Ik maak kenbaar wat bestond*. Den Haag/Amsterdam 1993.

Arnold Heumakers en Peter van Zonneveld (red.): *Een nieuwer firmament. Hella Haasse in tekst en context*. Amsterdam 2006.

Antony Mertens: *Retour Grenoble*. Amsterdam 2003.

Arjan Peters: *De handboek der verbeelding*. Amsterdam 2007.

Petra Veeger: 'Verkenning van een probleem.' In: *Manoeuvres. Proza uit de jaren vijftig en zestig*. Delft 1996, 17-48.

Minco (1920)

Dirk Kroon (red.): *Over Marga Minco. Beschouwingen en interviews*. Den Haag 1982.

A. Middeldorp: *Over het proza van Marga Minco*. Amsterdam 1981.

A.M.A. van den Oever: 'Marga Minco' [Bespreking van: Johan P. Snapper, *De wegen van Marga Minco*]. In: *Nederlandse letterkunde* 5 (2000), 106-109.

Johan Snapper: *De wegen van Marga Minco*. Amsterdam 1999.

Johan Snapper: 'Hands that don't handle and feet that don't walk: the function of irony in the work of Marga Minco.' In: Jonathan Israel en Reinier Salverda (red.), *Dutch Jewry. Its History and Secular Culture (1500-2000)*. Leiden 2002, 315-327.

Michaelis (1922)

Maaïke Meijer: 'De grote melancholie. Dichtersessen in de jaren vijftig.' In: *De lust tot lezen*. Amsterdam 1988, 287-315.

Maaïke Meijer: 'The great melancholy: notes toward a history of Dutch women's poetry.' In: Maaïke Meijer en Jetty Schaap (ed.): *Historiography of women's cultural traditions*. Dordrecht [etc.] 1987, 152-179.

Hanny Michaelis: *Verst verleden. Jeugdherinneringen verteld aan Nop Maas*. Amsterdam 2002.

Wies Roosenschoon: 'Poëzie van de onvoltooid verleden tijd en het tegenstribbelende heden.'

In: *Tirade* 187 (mei 1973), 279-296.

Manfred Wolf: 'Promoting Dutch poetry in San Francisco: Hanny Michaelis in English.' In: *Canadian Journal of Netherlandic Studies* 12 (1991) 2 (Fall), 1-4.

D'haen (1923)

Paul Claes: *De kwadratuur van de onyx. Over de dichtkunst van Christine D'haen*. Leiden 1986.

Paul Claes: 'De wereld overzien door de vrouw.' In: *Poëziekrant* 27 (2003) 2, 52-58.

Luc Decorte: "'Mijn levensgevoel is niet zo, dat ik vrolijk ben over het gepresteerde – mijn levensgevoel is tragisch.'" Een gesprek met dichteres en prozaïste Christine D'haen.' In: *Vlaanderen* 57 (2008) 320, 136-142.

Frans Deschoemaeker: 'Christine D'haen. "Alles in de wereld heeft verklarende voetnoten nodig".' In: *Poëziekrant* 14 (1990) 4, 66-67.

Dirk de Schutter: "'Weerhoud uw ziel": Eros en Thanatos bij Christine D'haen.' In: *Dietsche Warande & Belfort* 148 (2003) 5, 652-658.

Hans Vandevoorde: "'A short name on a small stone". The poetry of Christine D'haen.' In: *The Low Countries. Arts and Society in Flanders and the Netherlands* 7 (1999-2000), 175-184.

Dietlinde Willockx: "'Verander uzelf tot eeuwigheid". Het autobiografisch pact van Christine D'haen.' In: *Spiegel der letteren* 45 (2003) 3, 241-266.

Harmsen van Beek (1927)

A. van den Oever: 'Gerard Reve en Fritz Harmsen van Beek.' In: *Bzzlletin* 170/171 (1989), 99-112.

A.M.A. van den Oever: 'F. Harmsen van Beek.' In: *Kritisch Literatuur Lexicon* 1992.

Annie van den Oever: 'F. Harmsen van Beek, Geachte Muizenpoot.' In: *Lexicon van literaire werken* 1997.

Annie van den Oever: 'Fritzi' en het groteske. Amsterdam 2003.

Frank (1929)

D. Barnouw, G. van der Stroom e.a. (red.): *De dagboeken van Anne Frank*. Amsterdam/Den Haag 1986.

Ton Brouwers: 'Anne Frank.' In: *Kritisch Literatuur Lexicon* 2002.

S. Dresden: *Vervolging, vernietiging, literatuur*. Amsterdam 1991.

G. van der Stroom (red.): *De vele gezichten van Anne Frank*. Amsterdam 2003.

www.annefrank.org, www.annefrank.com

Dirkje Kuik (1929)

Leonie Uittenboogaard: *Feestelijk verval. Dirkje Kuik 70 jaar*. Amsterdam 1999.

Rubinstein (1929)

Joop Goudsblom (red.): *Renate. Herinneringen van vrienden*. Amsterdam 1992.

Aad Nuis: 'Over Renate Rubinstein.' In: *Ons erfdeel* 30 (1987) 4, 482-486.

Carel Peeters: 'Een zeurderig verlangen.' In: *Hollandse pretenties*. Amsterdam 1988, 253-262.

Vogels (1930)

Elsbeth Ety: 'Egotistisch geschrijf. Het dagboekproject van Frida Vogels.' In: *Armada* 15 (2009) 54, 26-35.

Arjan Peters: 'Een gezien is eens voor al gezien.' In: *De ongeneselijke lezer*. Amsterdam 2002, 38-50.

G.F.H. Raat: 'Het levenswerk van Frida Vogels.' In: *Ons erfdeel* 38 (1995) 1, 63-68.

Burnier (1931)

Pascale Bos: "'Tegendraads", against the grain. Andreas Burnier's radical rethinking of gender.' In: *Dutch Crossing* 30 (2006) 1, 31-42.

Ute Langner: 'Aspecten van autobiografisch schrijven in het prozawerk van Andreas Burnier.' In: *De Nieuwe Taalgids* 88 (1995) 4, 322-332.

Carel Peeters: 'De harde taal van de hoge sferen.' In: *Hollandse pretenties*. Amsterdam 1988, 54-6.

Chris Rutenfrans: 'Andreas Burnier. Bewoner van twee werelden.' In: *Andreas Burnier, Een gevaar dat de ziel in wil*. Amsterdam 2003, III-XXV.

Herzberg (1934)

Frida Balk-Smit Duyzentkunst: 'Getransformeerde directe rede en toch geen indirecte rede. Over de grammatica en poëtica van Judith Herzberg.' In: *Forum der letteren* 24 (1983) 4, 277-289.

Ruebsamen (1934)

Ton Brouwers: 'Helga Ruebsamen: Het lied en de waarheid.' In: *Lexicon van literaire werken* 2003.

Kester Freriks: 'Of zijn deze herinneringen vals?' In: Harry Bekkering en Ad Zuiderent (red.): *Jan Campertprijzen* 1998. Nijmegen 1998, 71-81.

Pamela Pattynama: 'Postkolonialisme: Helga Ruebsamen en het heimwee van de verdrevenen.' In: *Lover* 25 (1998) 4, 50-52.

G.E.H. Raet: 'Literatuur als levenselixer: het proza van Helga Ruebsamen.' In: *Ons erfdeel* 41 (1998) 5, 724-730.

De Waard (1940)

Maaïke Meijer e.a. (red.): *The Defiant Muse. Dutch and Flemish feminist poems from the Middle Ages to the Present. A Bilingual Anthology.* New York 1998.

Maaïke Meijer: *De lust tot lezen.* Amsterdam 1988.

Maaïke Meijer en Jetty Schaap (red.): *Historiography of women's cultural traditions.* Dordrecht [etc] 1987.

De Moor (1941)

Kees 't Hart: *De kunst van het schrijven.* Amsterdam 2007, 123-148.

Emmanuel Overbeek: 'Eerst de muziek dan de literatuur.' In: *De Gids* (1998) 161, 115-123.

Fleur Speet: *Leesinformatie Margriet de Moor Kreutzersonate.* Amsterdam 2001.

Fleur Speet: *Leesinformatie Margriet de Moor De verdrinkene.* Amsterdam 2005.

Mutsaers (1942)

Bart Vervaeck: 'Essay en verhaal in postmoderne tijden.' In: *Nederlandse letterkunde* 6 (2001) 4.

Bart Vervaeck: *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman.* Nijmegen 1999.

Min (1944)

Maaïke Meijer: *De lust tot lezen.* Amsterdam 1988.

N. Draijer: *De omgekeerde wereld. Seksueel misbruik van kinderen in het gezin.* Den Haag 1985.

M. van Staa en H. Woelinga: *Als je vader je bezit.* Amsterdam, scriptie VU 1983.

Meulenbelt (1945)

'Dutch and Flemish novelists.' In: Stanley H. Barkan (red.): *Writing in Holland and Flanders* (1982) 39 (Spring), 1-48.

Maaïke Meijer: '15 oktober 1976: Anja Meulenbelt publiceert *De schaamte voorbij* – De tweede feministische golf en de literatuur.' In: *Nederlandse literatuur, Een geschiedenis.* Amsterdam 1993, 819-825.

Anja Meulenbelt (red.): *Wie weegt de woorden. De auteur en haar werk.* Amsterdam 1985.

'Literatuuropvattingen van feministische auteurs en critici. Een tussentijdse balans.' In: *Spektator* 7 (1977).

Nelleke Noordervliet (1945)

Kees 't Hart: 'De rancune van de boekbespreker.' In: *De Groene Amsterdammer*, 15-02-2008.

Rob Schouten: 'Mondig zijn. Driewerf hoera.' In: *Trouw*, 19-01-2008.

Van Paemel (1945)

Hugo Brems en Paul van Aken: 'Monika van Paemel.' *Oostvlaamse literaire monografieën* 11 (1996).

Annelies Passchier: 'Weerwoord als wapen, als schild. Monika van Paemels "schrijfsterpersona".' In: Lisette Keustermans en Brigitte Raskin (red.): *Als een wilde tuin: schrijfsters over schrijfsters* 2. Amsterdam 1996, 77-94.

Trude Schmidt: 'Monika van Paemel.' In: *Uitgelezen* 13 (1994), 106-118.

Aagje Swinnen: 'Evocatie van mogelijke vrouwenwerelden.' In: *Het slot ontvlucht. De 'vrouwelijke' Bildungsroman in de*

- Nederlandse literatuur*. Amsterdam 2006, 185-235.
- Paul de Wispelaere: 'Writing as an Act of Revolt and Emancipation. The Work of Monika van Paemel.' In: *The Low Countries* 2 (1994), 131-138.
- Van Keulen (1946)**
- Lisa Kuitert en Mirjam Rotenstreich (red.): *Mensje van Keulen. De schriften wachten*. Amsterdam 2008.
- Thijs van Nimwegen: 'Mensje van Keulen. De gruwelijk hopeloos kleine wereld.' In: J.A. Dautzenberg (red.): *Beschouwingen over Remco Campert, Mensje van Keulen, Tomas Lieske, Doeschka Meijsing, Manon Uphoff en Joost Zwagerman*. Leidschendam 2006, 20-29.
- Meijsing (1947)**
- Sander Bax: 'Op deze plaats geef ik je vrede.' In: *Jan Campertprijzen*. Nijmegen 2008, 80-117.
- Jaap Goedegebuure: 'Jona of De hoogmoed.' In: *De Schrift herschreven. De bijbel in de moderne literatuur*. Amsterdam 1993, 75-84.
- Carel Peeters: 'Doeschka Meijsing. De mooie Florentijn en het verlangen.' In: *Houdbare illusies*. Amsterdam 1984, 15-46.
- Roemer (1947)**
- August Hans den Boef: 'Astrid Roemers trilogie van het verscheurde Suriname.' In: *Bzzlletin* 27 (1998) 255, 32-36.
- A.H. den Boef: 'Het schuldige Suriname van Astrid Roemer.' In: *Ons Erfdeel* 43 (2000) 3, 353-360.
- Michiel van Kempen: 'De onuitwisbare kenmerken van de zwarte stem: over de stijl van Astrid H. Roemer.' In: *Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans* 5 (1998) 1, 21-39.
- Michiel van Kempen: *Een geschiedenis van de Surinaamse literatuur*, dl. II. Breda 2003, 1019, 1023, 1099-1110.
- Els Moor: "'Je bent wat je wil zijn": sporen van hoop in de trilogie van Astrid Roemer.' In: *Armada* 4 (1999) 16, 73-81.
- Ineke Phaf: 'Women Writers of the Dutch-Speaking Caribbean: *Life Long Poem* in the Tradition of Surinamese *Granmorgu* (New Dawn).' In: Selwyn R. Cudjoe (red.): *Caribbean Women Writers. Essays from the first International Conference*. Wellesley, Massachusetts 1990, 357-364.
- Roline Redmond: *Taal, macht en cultuur; machtsverhoudingen in een Afro-Caribische roman*. Utrecht 1993.
- Brassinga (1948)**
- Secundaire bibliografie Anneke Brassinga. In: Yra van Dijk en Koen Hilberdink (red.): *Jan Campertprijzen 2008*. Nijmegen 2009, 29-43.
- Odile Heynders: 'Iets te zeggen hebben in onnavolgbare woorden, Postmodern modernisme in werk van Anneke Brassinga?' In: Koen Vergeer en Yves T'sjoen (red.): *De volksverheffing, Jaarboek voor poëzie*. Amsterdam/Antwerpen 2004, 87-100.
- Aleid Truijens: 'Kunst is geen liefde, maar vuiligheid. Interview met Anneke Brassinga.' In: *De Volkskrant*, 18-11-2005.
- Brouwers (1948)**
- Pieter Steinz: 'Verpletterd door eigen blufpoker. De langverwachte vierde roman van Marja Brouwers.' In: *NRC Handelsblad*, 5-3-2004.
- E.M. Woertman: 'Versteende gewaardwording, verstarde beelden: notities

over identiteit in de romans van Marja Brouwers.' In: *Lust en gratie: Lesbisch cultureel tijdschrift* (1992) 33, p. 63-67.
Michael Zeeman: 'Lezen om terug te praten.' In: *De Volkskrant*, 19-3-2004.

Friedman (1952)

Elsbeth Ety: 'Carl Friedman over de dilemma's van de niet-gelovige jood.'
In: *NRC Handelsblad*, 23-4-1993.

Joris (1953)

Ruud Goossens: 'Ik wil niet veroordelen. Ik wil begrijpen.' In: *Humo*, 26-09-2006.
Margot Dijkgraaf: 'Steeds verder met de rivier mee: Lieve Joris reist door de chaos van Congo.' In: *NRC Handelsblad*, 28-09-2001.

Dorrestein (1954)

Agnes Andeweg: 'Gothic Sisterhood and Finding a Voice: Metaphorizing the Second Feminist Wave.' Paper for the 7th Feminist Research Conference, Utrecht University 2009.
Margriet Bruijn-Lacy: 'Perceptions of reality in Renate Dorrestein's novels.'
In: Johan P. Snapper, Thomas F. Shannon (red.): *The Berkeley Conference on Dutch Literature 1987*. Lanham, MD [etc.] 1989, 109-116.
R.L. Buikema, E. Wesseling: 'Gothic engineerings in childrearing manuals and feminist novels: Benjamin Spock meets Renate Dorrestein.' In: I. van Elferen (red.): *Nostalgia or perversion? Gothic rewriting from the eighteenth century until the present day*. Newcastle 2007.
Renate Dorrestein: 'How I became a writer.'
In: *Canadian Journal of Netherlandic Studies* 8 (1987) 1, 52-62.

Renate Dorrestein: Interview with the author. In: Lynne Huffer e.a. (red.): *Dutch-American correspondences in feminism*. Ann Arbor 1988, 10-20.
www.renatedorrestein.nl

Hemmerechts (1955)

Ton Anbeek: 'Liefde (?).' In: *Neerlandica extra muros* 40 (2002) 3, 69-74.
Mark Cloostermans: *Bloot zijn en beginnen. Het oeuvre van Kristien Hemmerechts*. Amsterdam 2008.

Palmen (1955)

Hans Goedkoop: 'Het drama van de afhankelijkheid: Connie Palmen en de mechanismen van de openbaarheid.'
In: Hans Goedkoop *Een verhaal dat het leven moet veranderen*. Amsterdam 2004, 143-161.
Henk Harbers: 'Adam en Eva als soap – Over het banale en het sacrale in *I.M.* en ander werk van Connie Palmen.'
In: *Literatuur: tijdschrift over Nederlandse letterkunde* 19 (2002) 5, 277-284.
Daan Roovers: 'Persoonlijkheid is een mythe: I.Q. van Connie Palmen.'
In: *Filosofie magazine* 7 (1998) 3, 8-12.
Aagje Swinnen: 'Gevormd door een wereld van woorden.'
In: *Het slot ontvlucht. De 'vrouwelijke' Bildungsroman in de Nederlandse literatuur*. Amsterdam 2006, 134-184.

Februari (1963)

Sofie Gielis: 'Knipoog in het land der blinden. Het lachen van M. Februari.'
In: *Dietsche Warande & Belfort* 149 (2004), 694-700.
Anthony Mertens: 'M. Februari/Marjolein Drenth.'
In: *De Revisor* 27 (2000), 29-74.

Daniël Rovers: 'M.Februari.' In: *De figuur in het tapijt. Op zoek naar zes auteurs.* Brussel 2008.

Bart Vervaeck: 'Het gemis als panorama. Een blik op het werk van M. Februari.' In: *Ons erfdeel* 44 (2001), 12-20.

Van Brederode (1970)

Hugo Camps: 'Mozart zou nu meteen worden doodgeknuffeld.' In: *Elsevier*, 25-11-2006.

Hans Hoenjet: 'Hoe God terugkeerde in de literatuur.' In: *HP/De Tijd*, 22-6-2007.

Televisie columns: www.vpro.nl/programma/buitenhof/dossiers.

El Bezaz (1974)

Henriette Louwerse: 'The Way to the North or the Emergence of Turkish and Moroccan Migrant Writers in the Dutch Literary Landscape.' In: *Dutch Crossing* 21 (1997), 169-86.

Henriette Louwerse: *Homeless Entertainment. On Hafid Bouazza's literary writing.* Oxford 2007, 11-60.

Index van auteurs

- Bezaz, Naima El (1974) 293
Blaman, Anna (1905-1960) 117
Brederode, Désanne van (1970) 289
Brassinga, Anneke (1948) 251
Brouwers, Marja (1948) 257
Bruggen, Carry van (1881-1932) 67
Boudier-Bakker, Ina (1875-1966) 57
Burnier, Andreas (1931-2002) 189
Corsari, Willy (1897-1998) 87
Dermoût, Maria (1888-1962) 77
D'haen, Christine (1923-2009) 163
Dorrestein, Renate (1954) 271
Eggink, Clara (1906-1991) 125
Eybers, Elisabeth (1915-2007) 139
Eyk, Henriëtte van (1897-1980) 93
Februari, M. (1963) 285
Frank, Anne (1929-1945) 173
Friedman, Carl (1952) 261
Gerhardt, Ida (1905-1997) 121
Goedkoop-de Jong van Beek en Donk,
 Cécile (1866-1944) 39
Gronon, Rose (1901-1979) 103
Haasse, Hella S. (1918) 147
Harmsen van (der) Beek, F. (ten)
 (1927-2009) 167
Hemmerechts, Kristien (1955) 275
Herzberg, Judith (1934) 193
Hillesum, Ety (1914-1943) 135
Java, Melati van (1853-1927) 27
Joris, Lieve (1953) 267
Keulen, Mensje van (1946) 237
Kruseman, Mina (1839-1922) 33
Kuik, Dirkje (1929-2008) 177
Loo, Tessa de (1946) 239
Lovelings, Virginie (1836-1923) 19
Mendels, Josepha (1902-1985) 107
Meijsing, Doeschka (1947) 243
Meulenbelt, Anja (1945) 223
Michaelis, Hanny (1922-2007) 157
Min, Neeltje Maria (1944) 219
Minco, Marga (1920) 153
Moor, Margriet de (1941) 211
Mutsaers, Charlotte (1942) 215
Naeff, Top (1878-1953) 63
Nahon, Alice (1896-1933) 83
Noordervliet, Nelleke (1945) 227
Paemel, Monika van (1945) 231
Palmen, Connie (1955) 279
Roemer, Astrid (1947) 247
Roland Holst, Henriette (1869-1952) 47
Rosseels, Maria (1916-2005) 143
Rubinstein, Renate (1929-1990) 183
Ruebsamen, Helga (1934) 199
Salomons, Annie (1885-1980) 73
Savornin Lohman, Anna de (1868-1930)
 43
Scharten-Antink, Margo (1869-1957) 53
Swarth, Hélène (1859-1941) 31
Székely-Lulofs, Madelon (1899-1958) 97
Vasalis, M. (1909-1998) 129
Velde, Jacoba van (1903-1985) 113
Vogels, Frida (1930) 185
Waard, Elly de (1940) 203
Wit, Augusta de (1864-1939) 35

