

# AMOS-ETVN (Jg. 4, 3 - september 2007)

## Woord vooraf

In mei 2007 is in Polen het boek *Volwassen worden. Cultuurverschijnsel en literair motief* verschenen. De publicatie kadert in een project dat aan de Universiteit van Wrocław werd gerealiseerd en is een resultaat van de samenwerking tussen extramurale neerlandici uit de regio Midden-Europa en daarbuiten. Uit deze bundel worden hier vijf bijdragen voorgesteld, waarin de complexe fenomenen volwassenwording en volwassenheid ter discussie worden gesteld. De visies op volwassen worden die in de gepresenteerde bijdragen worden geboden, hebben zeer uiteenlopende literaire voorbeelden en culturele achtergronden als uitgangspunt. Ze vormen een eerste aanleiding tot spannende zoektochten naar mogelijke letterlijke en figuurlijke betekenissen van het onderwerp. In een van de volgende nummers van *Amos* zullen nog andere bijdragen uit de bundel *Volwassen worden* worden gepresenteerd.

Voor de redactie: Irena Barbara Kalla

De teksten komen uit:

Kalla, Irena Barbara en Bożena Czarnecka (red.). 2007. *Volwassen worden. Cultuurverschijnsel en literair motief*. Met illustraties van Agnieszka Borucka-Foks. Wrocław: Oficyna Wydawnicza ATUT Wrocław/Neisse Verlag Dresden. 250 blz., ISBN: 978-83-7432-202-7 en ISBN: 978-3-934038-96-7.

## Inhoud

1. **Judit Gera:** Vrouwelijk volwassen worden in Nederland en Hongarije. Een vergelijkende studie van Carry van Bruggen en Margit Kaffka **p.3**
2. **Adam Bžoch:** De onmogelijkheden van volwassen worden in "De ontdekking van de hemel" van Harry Mulisch **p.14**
3. **Adrienn Dióssi:** Het liegen van een jeugd. Herinnering aan volwassen worden in de postmoderne romans van Péter Esterházy en Stefan Hertmans **p.24**
4. **Herbert Van Uffelen:** De tweede geboorte. Over het individuatieproces, het volwassen worden en de zelfbewustwording in 'De kleine Johannes', 'Rachels rokje en 'Naar Merelbeke' **p.34**
5. **Irena B. Kalla:** Volwassen worden met gedichten. Over grensoverschrijdingen in overbruggingspoëzie **p.50**

## Judit Gera: Vrouwelijk volwassen worden in Nederland en Hongarije. Een vergelijkende studie van Carry van Bruggen en Margit Kaffka

*Judit Gera Eötvös Loránd Tudományegyetem Budapest, Hongarije*

Feministische literatuurwetenschappers hebben vastgesteld dat genres geseksueerd zijn. Vooral in het verleden werden epen, treurspelen door mannen, balladen, religieuze en liefdeslyriek daarentegen veelal door vrouwen geschreven aangezien voor deze laatste genres geen klassieke opleiding nodig was. De roman waarin het leven van alledag en menselijke relaties beschreven werden, was tot in de negentiende eeuw een door vrouwen beoefend genre dat laag gewaardeerd werd (Meijer 1996: 48). Merkwaardig is daarom de definitie van de ontwikkelingsroman die Van Gorp in de vroege uitgaven van zijn *Lexicon van literaire termen* geeft:

Benaming voor een romanvorm waarin gewoonlijk via psychologische analyse de innerlijke en geleidelijke groei van een personage verhaald wordt, tot een evenwicht, een soort ideale levenshouding is bereikt. [...] Het genre kende vooral in het Duitse taalgebied een groot succes, mede onder de invloed van Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1796), dat de Duitse romanschrijvers tot in de 20ste eeuw heeft geïnspireerd. B.v. Hesse, *Das Glasperlenspiel* (1943). Buiten het Duitse taalgebied kunnen werken vermeld worden als *David Copperfield* (1850) van Ch. Dickens; *Jean Christophe* (1912) van R. Rolland en de *Anton Wachter*-romans (1949) van S. Vestdijk (Van Gorp 1991: 279).

De voorbeelden die Van Gorp voor de ontwikkelingsroman geeft, zijn allemaal romans door mannelijke schrijvers over mannelijke hoofdpersonages. Dit suggereert alsof de ontwikkelingsroman uitsluitend door mannelijke schrijvers en mannelijke hoofdpersonages vertegenwoordigd zou zijn, terwijl vrouwelijke auteurs en hoofdpersonages, eventueel van mannelijke schrijvers, juist in de ontwikkelingsroman overvloedig te vinden zijn. Het begin van de ontwikkelingsroman vormt immers de brievenroman, een genre van en voor vrouwen bij uitstek, maar vaak ook door mannelijke auteurs geschreven. Men denke aan bijvoorbeeld Richardsons *Pamela* (1740) en *Clarissa* (1748), aan *Sara Burgerhart* van Aagje Deken en Betje Wolff (1782) of aan *Fanni hagyományai* [De erfenissen van Fanni] door de Hongaar József Kármán (1795). Ontwikkelingsromans zijn verder onder andere Jane Austen's *Mansfield Park* (1814), Charlotte Brontë's *Jane Eyre* (1847) en Frederik van Eedens *Van de koele meren des doods* (1900). In tegenstelling tot de narratieve structuur van de meeste verhalen uit de wereldliteratuur waarin de held altijd mannelijk is, is het 'actant-subject' (de term van Greimas) in deze romans vrouwelijk, d.w.z. het is de vrouw die een ontwikkeling ondergaat, die een queeste aflegt naar een doel en die verschillende mannelijke helpers en tegenstanders ontmoet. Haar lot loopt echter niet parallel met dat van de mannelijke personages uit de mannenverhalen (Meijer 1996: 51).

Er bestaan twee wezenlijke patronen voor 'plots' in verhalen met een vrouwelijk hoofdpersonage. Een van die plots is de zogenaamde 'two-suitor-convention' (Kennard 1978). Een jonge vrouw op weg naar volwassenheid kan kiezen tussen een slechte en een goede verloofde. Na eerst verleid te zijn geweest door de slechte, kiest ze meestal de goede man. Een goed voorbeeld voor deze plot is *Sara Burgerhart*. Een andere plot is de liefdesplot.

Er zijn twee mogelijke eindes van het verhaal: of de heldin treedt in het huwelijk of ze gaat dood (Blau DuPlessis 1985). Natasha uit *Oorlog en vrede* (1869) van Tolstoj is een voorbeeld van de eerste, *Anna Karenina* (1877) van de tweede mogelijkheid. Vele twintigste-eeuwse schrijfsters proberen deze dichotomie op te lossen. De twee verhalen die straks onder de loep worden genomen zijn als korte ontwikkelingsverhalen op te vatten: in beide staat een jong meisje centraal die door een aantal subjectieve ervaringen aan het eind van het verhaal volwassen wordt. Het einde van beide verhalen blijft open. De heldinnen gaan niet trouwen, maar ze gaan ook niet dood. Het open einde biedt andere mogelijkheden.

## Een Nederlands meisje in de puberteit

Het verhaal 'Avondwandeling' van Carry van Bruggen (1881-1932) is verschenen in haar verhalenbundel *Het huisje aan de sloot* (1921). Het geeft de subjectieve ervaring van een personage weer, zoals dat in modernistische teksten vaak het geval is. Niet alleen is belangrijk dat hier de subjectieve ervaring van een personage wordt weergegeven maar ook dat het accent helemaal naar deze subjectieve ervaring wordt verschoven. De wereld die in het verhaal wordt geschetst, zien wij, de lezers, uitsluitend vanuit deze 'zij'. Ook het onderwerp, de gebeurtenis, beantwoordt aan wat in modernistische werken centraal staat: het alledaagse, de kleine dingen, die ieder van ons elke dag kan meemaken. Het verhaal beschrijft een wandelingetje van een meisje in haar vroege puberteit, die in tegenstelling tot haar gewoonte na haar boodschap niet rechtstreeks naar huis gaat, maar een omweg maakt. Haar subjectieve ervaring in en van de wereld tijdens deze omweg, vormt de inzet van het verhaal.

Het verhaal wordt verteld door een externe verteller die tegelijk een personele verteller is. Deze verteller kruipt als het ware in de huid van het hoofdpersoonage en neemt vanuit deze persoon de wereld in zich op. Deze techniek, die kenmerkend is voor modernistische teksten, maakt dat de vrije indirecte rede in de tekst domineert. De gedachten van een personage worden in een bijna directe vorm gesteld, wel nog door de verteller maar alsof de verteller met de stem van het personage spreekt.

Van het hoofdpersoonage weten we heel weinig: ze heeft zelfs geen naam in het verhaal. Uit de context blijkt dat ze in een klein dorpje woont en dat ze joods is. We vernemen niets over haar uiterlijk, of haar ouders. Deze vaagheid van identiteit versterkt de algemene aard van haar ervaringen, en het is juist die algemeenheid van de ervaring die hier telt. We krijgen een beeld van de innerlijke en uiterlijke wereld door de filter van de gevoelens en gedachten van een meisje. De eerste zin is al typerend:

Ze weet zelf niet waardoor het is, dat ze nu hier in den avond langs het water wandelt, in plaats van, als andere dagen, met het boodschapmandje dadelijk te zijn teruggekeerd, om dan nog bij huis wat te spelen achter het pakhuis over het bruggetje, totdat de schemering haar en de anderen de deur in drijft, bruggetje en pakhuis eenzaam achterblijven, wachtend in de nacht (Van Bruggen 1921: 215).

De externe verteller begint meteen met de innerlijke toestand van het hoofdpersoonage: het gevoel van onzekerheid. Dit zal ook verder in het verhaal een belangrijke rol spelen. Het kan als een grensgebied opgevat worden tussen wat tot nu toe de veilige wereld van het meisje was met het veilige huisje en de onveilige buitenwereld, de omweg die ze maakt. De externe verteller wordt al in deze eerste zin een personele verteller die met het personage meedenkt,

meevoelt. Naast de impliciete tegenstelling zekerheid-onzekerheid doemen nog andere verschillen met vroeger op: nu, hier wandelt ze in de avond langs het water in plaats van als alle vorige dagen dadelijk naar huis te gaan. Gewoonte en het breken met een gewoonte staan hier tegenover elkaar. De openingszin bevat al een innerlijke monoloog van het hoofdpersonage, doordat de vorm niet uitsluitend het feit weergeeft dat pakhuis en bruggetje *gewoonlijk* na het spelen achterblijven, maar ook juist dat ze dit eenzaam achterblijven van pakhuis en bruggetje in haar gedachten in het ‘nu’ van de vertelling oproept. De dubbele geaardheid van deze eerste zin geeft de onzekerheid van het hoofdpersonage iconisch weer. De volgende zin staat eveneens in de vrije indirecte rede: ‘Waarom ging ze niet terug, toen ze had gezien, waarvoor ze kwam?’ (Van Bruggen 1921: 215). Deze zin is eveneens dubbelzinnig, maar dat merken we pas op als we het verhaal voor de tweede keer lezen. Dan weten we dat het meisje gewoonlijk met haar boodschapmandje wat boodschappen doet en deze keer suiker ging kopen. Maar we weten dan ook dat ze door haar schoolkameraadjes over een sigarenwinkel hoorde vertellen en dat ze die graag een keer zelf wilde zien. Als we het verhaal de eerste keer lezen, weten we niet of haar vraag aan zichzelf een alledaags gebeuren in haar leven betreft – waarom ging ze na het kopen van de suiker niet gewoon naar huis? – of juist het niet alledaagse, het zien van de sigarenwinkel: waarom keerde ze niet terug toen ze de sigarenwinkel eindelijk had gezien?

De onzekerheid van het hoofdpersonage wordt op die manier de onzekerheid van de lezer. Er wordt nog een tegenstelling binnen het blikveld van het wandelende meisje getrokken. Deze keer gaat het om de omgeving waarin ze wandelt. Ze gaat ‘langs den brede weg, waar de oude bomen staan, tegenover de groote, donkere herenhuizen’ die ‘de boersche winkeltjes en de vele planken werkmanshuisjes’ (Van Bruggen 1921: 215) niet schijnen te willen zien. Het is geen toeval dat de personificatie van de grote herenhuizen door het toekennen van het gezichtsvermogen gebeurt. Alles in het verhaal heeft te maken met het zien. Door de tegenstelling ‘de donkere herenhuizen’ en ‘de boerse winkeltjes en de planken werkmanshuisjes’, worden we in het spanningsveld van een klein Nederlands dorpje geplaatst aan het begin van de twintigste eeuw waar de lokale gezeten burgerij de kleine middenstand en de arbeiders negeert. Deze spanning wordt echter verdoezeld door de vele details die verteld worden: de donkere herenhuizen zijn in hun koele voornaamheid teruggetrokken en hebben kleine ruiten die rozig paars zijn en het licht weerspiegelen; hun brede tuinen gloeien naar het water toe; ze staan tegenover de boerse winkeltjes en werkmanshuizen als verdwaald of verbannen. De adjectieven en werkwoorden hebben een gevoelswaarde die de maatschappelijke verhoudingen laten voelen en zien; ‘in koele voornaamheid teruggetrokken’ ‘verdwaald of verbannen staan’ en ‘niet willen zien’ (Van Bruggen 1921: 215) zijn uiteraard te verbinden met de *hautaine*, zich afzonderende, elitaire houding van de rijke burgerij terwijl de diminutieven ‘winkeltjes’ en ‘planken werkmanshuisjes’ een positieve gevoelswaarde krijgen. De sociale verhoudingen worden dus impliciet weergegeven door het zien. We zien de omgeving middels de woorden van de externe verteller die de blik van het meisje weergeven. We kijken met hen beiden mee.

De onzekerheid van het meisje wordt in de volgende passages aangevuld met het gevoel van vervreemding, een van de terugkerende leidmotieven in het werk van Van Bruggen. De vervreemding wordt geïntroduceerd aan de hand van de joodse identiteit van het meisje. We vernemen dat ze deze weg alleen op de joodse feestdagen, Sabbat en Jom Kippur, bewandelt. Nu ze daar op een doordeweekse dag loopt, ervaart ze de omgeving als vreemd: ‘...het is een vreemde wereld helemaal...’ (Van Bruggen 1921: 216). Het beleven van vervreemding is eveneens een typisch aspect van modernistische teksten. De vreemdheid heeft ook te maken met iemands positie in een grensgebied. Men voelt zich vreemd als het bekende zijn grens

bereikt; over die grens begint het vreemde. De vreemdheid van de weg markeert voor het joodse hoofdpersonage haar vreemdheid als joodse in een niet-joodse maatschappij. De connotatie kan zijn: joden en niet-joden staan net zo apart als de herenhuizen en de winkeltjes en werkmanshuisjes. De wandeling is nauwelijks begonnen, maar we bevinden ons als lezers al in het centrum van een ingewikkelde matrix van maatschappelijke, klasse- en wereldbeschouwelijke relaties. De slootjes blijken symbool te staan voor de begrenzing van verschillende werelden. In de volgende episodens vernemen we nog weer een andere grenssituatie: die tussen kindertijd en puberteit en wat daarmee nauw samengaat: die tussen man en vrouw.

Verder in het verhaal kunnen we de stem van de verteller en de innerlijke stem van het meisje niet meer uit elkaar halen. De tekst wordt steeds meer een innerlijke monoloog met een tintje vreemdheid van de externe verteller. Deze narratieve techniek geeft een inhoudelijk facet van de tekst formeel weer. Een prachtig voorbeeld is de zin:

‘Zoo vertelden ze, en toen ze het zag bleek het mooier nog, neen toch, maar het bleek anders-mooi dat wat ze luisterend zich voorgesteld had’ (Van Bruggen 1921: 216).

De stem komt gedeeltelijk van buiten – ‘Zoo vertelden ze’ – gedeeltelijk van binnen – ‘bleek het mooier nog, neen toch’ – met de modificatie die zo karakteristiek is voor de spreektaal of voor een innerlijke, zich steeds wijzigende gedachtegang.

De episode van de sigarenwinkel is van cruciale betekenis in het verhaal. Weer hebben we te maken met een grenssymbool. De sigarenwinkel is aantrekkelijk als een sprookjeswereld: dit betreft het meisje in haar hoedanigheid als kind; de sigarenwinkel is echter ook aantrekkelijk als de belichaming van de mannenwereld met de vele soorten sigaren met alle formele en zintuiglijke associaties van dien. In deze hoedanigheid is de sigarenwinkel aantrekkelijk voor het adolescente meisje. Deze dubbelheid van de sigarenwinkel – sprookjeswereld en geseksualiseerde volwassen-wereld – wordt in het verhaal weergegeven door de combinatie van de speeldoos met de mooie danseressen (de wereld van kinderen en vrouwen) onder een boog van sigarenkistjes (de volwassen mannenwereld). Naast de sociale en religieuze tegenstellingen van daarnet zien we hier de seksuele tegenstellingen tussen kind en vrouw enerzijds, tussen vrouw en man anderzijds. De eerste beschrijving van de speeldoos wordt via de focalisatie van de schoolkameraden weergegeven. Deze beschrijving beantwoordt aan de sprookjeswereld van kinderen met al zijn kleurtjes en schitteringen. Aan de tweede beschrijving van de speeldoos gaat de beschrijving van de pijpen en de tabak die eromheen liggen vooraf. Deze elementen horen duidelijk bij de mannelijke sekse en worden daarmee overeenkomstig beschreven:

[...] pas daarbuiten liggen de lange witten en de korte bruine pijpen, de goudpapierpakjes „sjek”, en de losse vellen tabak, ruig en bruin als dierenhuidjes... (Van Bruggen 1921: 216)

Deze beschrijving bevat zeker seksuele connotaties. In het licht daarvan komt de tweede beschrijving van de danseressen minder sprookjesachtig en meer lichamelijk-erotisch over; de wit-zijden kousebeentjes gaan omhoog, de figuurtjes dragen korte, wijde rokjes, ze houden blote armpjes omhoog, de gezichten lachen, etc. Dit allemaal is een seksueel aantrekkelijke, broze vrouwenwereld die meer de puber, dan het kind aanspreken. De seksuele inhoud van het beeld wordt nog geïntensiveerd door de verbeelding van het meisje waarin de sigarenkistjes de poort van een paleis vormen met een keizer die ‘uit schemering en onzichtbaarheid’ (Van Bruggen 1921: 217) naar de danseressen kijkt. In haar puberale

fantasie staat het meisje de focalisatie even af aan een verbeelde keizer die ze in de positie van een voyeur plaatst: hij zelf is onzichtbaar terwijl hij zijn ogen goed de kost geeft door naar de danseressen te kijken. De ontwakende en naïeve seksualiteit van het meisje wordt in dit fantasiebeeld prachtig weergegeven.

De beschrijving van de sigarendoosjes volgt weer verschillende stramien van het modernisme. Ten eerste vormen ze een microwereld, een microkosmos waarin de 'grote wereld' weerspiegeld wordt. De kleine doosjes zijn weliswaar alledaagse en bekende gebruiksvoorwerpen, maar op de prentjes wordt een vanuit Europees perspectief vreemde wereld weergegeven. De kleine dingen staan hier voor de grote. De prentjes beelden exotische landschappen af met 'wonderblauw water', 'wondergroene boomen' en 'palmen', 'koffiebruine mannen met bloote beenen en roode broeken', 'groene takken voeren ze als zweepen', 'meisjes dragen korven... en haar hoofddoeken zijn oranje... het is een bonte tooverwereld...' (Van Bruggen 1921: 218). In deze bonte tooverwereld herkennen we uiteraard de wereld van de West, een gekoloniseerde wereld, waar de tabak van afkomstig is. Huidskleur (bruin), impliciet geweld (zweep), kledij (hoofddoek), zwaar lichamelijk werk (zwaarbeladen wagens worden voortgetrokken door koebeesten, meisjes dragen korven) stralen allemaal vreemdheid, het anders-zijn uit. De sociale, religieuze en seksuele tegenstellingen worden hier aangevuld met de tegenstelling Europa/niet-Europa, koloniale/gekoloniseerden. Een heel netwerk van machtsverhoudingen krijgt de lezer voorgeschoteld uitsluitend door het visuele. Net als aan het begin van het verhaal waar de spanning tussen de grote herenhuizen en de kleine, arme werkmanshuizen door de esthetiserende beschrijving wordt verdoezeld, wordt het beeld van de West hier eveneens geësthetiseerd door de vele details en door het feit dat dit alles verkleind op prentjes te zien is. Ook het exotiseren van de landschappen en de mensen werkt ontspannend. Vreemdheid is hier eerder aantrekkelijk dan beangstigend en verwant aan de positieve vreemdheid van ontwakende seksualiteit. Zo wekken de merknamen van de sigaren 'Colorado Claro, Crema de Cuba' een aangenaam gevoel op en hun vreemdheid is niet storend, maar juist aangenaam.

Een element in het verhaal dat ook typisch modernistisch genoemd kan worden, is de beleving van epifanie. Het subject voelt zich even boven de alledaagse wereld verheven en haar hele lichaam en geest is opgenomen in een alles overheersende, unieke ervaring. Dit gebeurt als volgt:

Uit de halfopen winkeldeur kwam de reuk van de sigaren: vanille met iets scherp door en terwijl ze stond te kijken en te luisteren – al meer mensen naast haar en achter haar, een zwellende donkere drom – scheen het alsof alles hoe langer hoe meer betekenen ging, iets anders nog betekenen ging dan dansen en muziek en mooie namen en tooverij van licht, maar toch ook wel dat... en ze stond heerlijk verzonken, als maakte ze zelf deel uit van de muziek en de lichttooverij... (Van Bruggen 1921: 218).

Kenmerkend voor epifanie is dat het altijd met een concrete, zintuiglijke en alledaagse ervaring begint die dan de aanleiding vormt voor die bijzondere beleving. Na dit hoogtepunt van de totale zintuiglijke ervaring komt een anticlimax. Een lange man zegt tegen haar: 'Zeg jij, kijk jij er alle moois niet af!' (Van Bruggen 1921: 218). Deze zin werkt ontzunderend en brengt haar terug in het leven van alledag. De erop volgende zinnen staan weer in vrije indirecte rede. De focalisatie is in eerste instantie die van het meisje: 'Hij had een bruin gezicht met scherpe, zwarte groeven, een baard als van tabak en lange hele tanden' (Van Bruggen 1921: 218).

Deze beschrijving vertoont duidelijk overeenkomst met elementen van de beschrijving van de etalage met de pijpen en de tabak. Zo smelt het beeld van het rookgerei samen met het beeld van de man. Hierdoor krijgt de etalage van de tabakswinkel een nog sterkere seksuele connotatie. Terwijl de man het meisje als kind aanspreekt, ziet het meisje in de man eerder de vertegenwoordiger van de andere sekse. Frustrerend is echter dat in deze ervaring van seksualiteit de desillusie zich al laat voelen. Dat dit een beslissend moment in het verhaal is, bewijst de retrospectie die met de vooruitwijzing aan het begin van het verhaal correspondeert:

Toen was het dat ze ineens en zonder overleg met zichzelf, *alweer niet wetend waarom*, doorliep den weg verder op, almaar verder van huis afrakend, *terwijl ze anders altijd dadelijk met haar boodschapmandje huiswaarts keer* (Van Bruggen 1921: 219; cursivering JG).

De ontmoeting met de man ervaart het meisje als iets wat haar (onbewust seksueel) vernedert en letterlijk bloot legt – ‘als was haar gewelddadig een mantel of deken waarin ze warm zat geborgen, ontrukkt’ (Van Bruggen 1921: 219) – en ook als iets wat haar genot verhindert. De reden waarom ze niet naar huis keert, is juist dat ze meer van het genot wil hebben. Dat vindt ze tijdens haar omwandeling onder andere in het zien van een ‘donker[e] steegje’, ‘het rozig-oranje water’ (Van Bruggen 1921: 220), een schuitje, een liefdespaar en een houten schippershuisje waar ‘de kopjes op de tafel klaargezet [zijn]’ en ‘het gouden koffielichtje [gloort]’ (Van Bruggen 1921: 220). Dit veroorzaakt een tweede epifanie-ervaring:

[...] ...en nu komt het weer over haar heen en rondom haar en in haar als een golving lauw en week, dat vreemde en teere, machtige en droomachtige van even geleden, haar borst vervullend tot in de keel... als lauw water is het, waarin ze smelt... en opnieuw gaan de dingen meer dan ze zijn beteekenen en zij ook beteekent iets dat ze zelf niet is (Van Bruggen 1921: 220-221).

Merkwaardig is dat hier in tegenstelling tot de eerste epifanie de aanleiding niet een erotisch getinte ervaring is, maar het beeld van het gevestigde leven: eerst een liefdespaar in de avondschemering, dan een burgerlijk schippershuisje. Op die manier worden de realiteit van de ontwaking van seksuele driften en het ideaalbeeld van de romantische liefde die door een gevestigd leven wordt gevolgd, met elkaar geconfronteerd. De onzekerheid van het hoofdpersonage die haar emotioneel heen en weer slingert tussen seksualiteit en romantische liefde, wordt hier markant uitgedrukt.

Nog een derde en vierde keer herhaalt zich de epifanie. De derde keer is het weer een gevolg van de concrete omgeving die ze om zich heen ervaart, de vierde keer komt de beleving aan de hand van het aanvoelen van de grote wereld, of preciezer gezegd, van het besef dat ze een onderdeel van de grote wereld is. De richting van haar gedachten is steeds van het concrete naar het algemene, van het kleine naar het grote, van de microkosmos naar de macrokosmos. De ervaring, het aanvoelen van de grote wereld, wordt teruggekoppeld aan de prentjes op de sigarendoosjes van daarnet. Op die manier wordt het kleine weer met het grote verbonden. Het is belangrijk dat het meisje deze ervaringen niet door haar cerebrale, rationale vermogens, maar door haar gevoelens beleeft. Deze subjectieve, gevoelsmatige benadering van de wereld wordt in het verhaal systematisch herhaald en verstoord. Eerst door de man, later door de twee meisjes die het hoofdpersonage uitlachen omdat ze niet bemerkt dat de suiker uit de zakjes loopt. De teleurstelling die door de meisjes wordt teweeggebracht, associeert het hoofdpersonage met de mooie kermis-ballon die ooit ‘tusschen achteloze vingers ontsnapte’



(Van Bruggen 1921: 222) en die een zelfde ontzuivering veroorzaakte als nu de lekkende suikerzakjes. Het gebruik van dergelijke associaties is een geliefd modernistisch stijlmiddel.

Het verhaal is circulair. Het meisje keert terug naar huis en moet zich realiseren dat alles wat ze als mooi en verheffend ervaren heeft, alleen maar in een andere wereld bestaat. In haar alledaagse realiteit heerst kou en verveling, 'daar is niets te ondervinden' (Van Bruggen 1921: 223). Het verlangen wordt door angst en afkeer vervangen.

## Een Hongaars meisje in de puberteit

Een interessante parallel vormt het verhaal 'A kisleány' [Het meisje, 1917] van de Hongaarse feministische schrijfster, Margit Kaffka (1880-1918). Margit Kaffka kwam uit een familie van ambtenaren. Haar vader was jurist en hij overleed toen Kaffka nog heel jong was. De familie moest in karige omstandigheden verder leven. Ook de studies van de schrijfster kwamen in gevaar vanwege het gebrek aan geld. Ze kon alleen maar bij de nonnen gratis verder studeren tot lerares. Na een jaar les geven en verdere studies op een hogeschool voor vrouwen, kreeg ze het diploma voor lerares op de hogere burgerschool. Vanaf 1903 leefde en werkte ze in Miskolc, in het noorden van Hongarije waar ze in 1905 ook trouwde. Het huwelijk duurde niet lang. Vijf jaar later gingen ze scheiden. Na deze crisis verhuisde Kaffka naar Boedapest waar ze vijf jaar als lerares heeft gewerkt. Ze trouwde de tweede keer met een arts-bioloog, Ervin Bauer, de broer van de Hongaarse schrijver Béla Balázs. Aan het begin van de Eerste Wereldoorlog verliet ze haar baan in het onderwijs en legde ze zich volledig toe op het schrijven. In de eerste jaren van de oorlog diende haar man in het militaire ziekenhuis van Timisoara. Zo werd deze stad haar tweede thuis. Na de oorlog werd ze slachtoffer van de wereldwijde epidemie, de Spaanse griep, waaraan ook haar zoon overleed.

In haar korte loopbaan is ze een van de belangrijkste schrijfsters uit de Hongaarse literatuur geworden. Al vroeg was ze vaste medewerker van het toonaangevende literaire tijdschrift *Nyugat* [het Westen] dat wat zijn positie en belang betreft met het Nederlandse tijdschrift *Forum* te vergelijken is. In dit tijdschrift publiceerde ze regelmatig haar gedichten en verhalen. Het waren vooral haar prozastukken die haar tot de elite van de Hongaarse schrijvers verhefde.

Haar belangrijkste thema's waren de klasse van de lage adel, de zogenaamde *gentry*, die er op een anachronistische wijze nog half feodale, achterlijke waarden in een moderne wereld op na hield en het lot van vrouwen aan het begin van de twintigste eeuw in Hongarije. Haar eerste roman, *Színek és évek* [Kleuren en jaren] waarin ze vanuit het leven van een vrouw de ondergang van de kleine adel op het platteland laat zien, werd in 1912 gepubliceerd. In 1913 publiceerde ze een artikel met als titel 'Az asszony ügye' [De zaak van de vrouw]. Hierin geeft ze tekstuele en historische voorbeelden van de onderdrukking van vrouwen van als de Griekse mythologie, het Oude en Nieuwe Testament, Fénelon, Goethe, Anatole France en Flaubert tot haar tijdgenoot Ibsen. Ze pleit voor het uitbreiden van de mogelijkheden van de vrouw: betaald werk, creativiteit, handelen en studeren. Ze verwijst naar Ellen Key (1849-1926), de Zweedse feministische schrijfster. Ze beweert onder andere, dat de positie van de vrouw in de nieuwe tijd niet beter, maar juist moeilijker is geworden aangezien vrouwen nu naast de huiselijke taken ook de uitdaging hebben om zichzelf te ontplooien.

Tijdens de oorlog heeft ze zich openlijk tegen het bloedbad en de militaire propaganda gekeerd. Haar tweede roman, *Hangyaboly* [Mierenhoop] waarin ze haar kinderjaren in het klooster beschreef, verscheen in 1917. Ze bekritiseerde de conservatieve en schijnheilige opvattingen van de religieuze opvoeding. Haar journalistieke werk was eveneens zeer uitgebreid en belangrijk. Ze publiceerde in bijna alle belangrijke kranten en tijdschriften van haar tijd. Ze werkte ook als vertaalster en schreef verschillende schoolboeken.

Het verhaal 'A kisleány' gaat over het meisje, Mariann. Ze komt uit een welgestelde, burgerlijke familie. Aan het begin is ze nog een meisje van tien jaar die graag in de vakanties met haar neefjes op het platteland speelt. Als de neefjes naar Boedapest komen om daar hun studies voort te zetten, zien ze elkaar opnieuw regelmatig. Mariann heeft twee oudere zusjes die allebei mooier zijn dan zij. De oudste gaat trouwen waarna een Engelse gouvernante aangesteld wordt om voor de twee andere meisjes te zorgen. Op een dag gaan ze naar de dierentuin waar zich iets bijzonders voordoet. De olifant daar wordt door een klein aapje, Minimax bediend: hij dekt de tafel voor het reuzedier, en biedt hem koffie aan. De olifant neemt per ongeluk de hele suikerpot in zijn mond en gaat daarom dood. Als Minimax om de dood van zijn 'baas' depressief wordt, geeft Mariann hem een kus. Ze wordt door haar oudere zus, Helén, uitgelachen.

Een andere episode gaat over de dood van een grote Hongaarse politicus ergens in het buitenland. De naam van de politicus wordt niet genoemd, maar gezien de mogelijke tijd van het verhaal en de beschreven omstandigheden mag men veronderstellen dat het om Lajos Kossuth gaat, de vrijheidsstrijder van 1848-49 tegen het Habsburgse Rijk die in 1894 in het buitenland namelijk in Turijn overleed. Mariann mag van haar vader niet de zwarte kokarde dragen die ze van haar vriend Oszkár heeft gekregen. Als ze protesteert, wordt ze door haar vader bestraft; ze krijgt een huilbui en beslist de kokarde op haar jarretels te spelden. De jarretels met de kokarde zijn hier symbolisch voor het politieke engagement van de vrouw dat mannen haar het liefst zouden ontnemen. Wanneer de zus van Mariann, Helén dit allemaal aan Oszkár vertelt, wordt ze weer en deze keer nog wel door Oszkár, haar vriend, uitgelachen. Ze wordt niet alleen uit de huiskamer verbannen, maar ook uit de arena van het openbare leven. Ondertussen wordt ze zestien jaar. Onuitgesproken is ze verliefd op Oszkár. Op haar verjaardagsfeestje blijkt echter dat hij niet op haar, maar op haar zus Helén verliefd is. Als Oszkár zijn gevoelens voor Helén juist aan Mariann zelf onthult en zij ineens de tragedie van haar eigen situatie begrijpend, hem begint te troosten, wordt ze ontegenzeggelijk een volwassen vrouw.

## Vergelijking

Het verhaal van Kaffka toont zowel overeenkomsten als verschillen met dat van Carry van Bruggen. Een van de overeenkomsten is dat we ook hier in enkele bladzijden het opgroeien van een meisje in haar vroege puberteit kunnen volgen. Het thema van vrouwelijk volwassen worden wordt bij beide auteurs op meesterlijke wijze binnen het begrensde kader van een kort verhaal beschreven. Het gebruik van de vrije indirecte rede is bij beide auteurs opvallend: het schijnt een adequaat middel te zijn voor het weergeven van de psychische processen van de hoofpersonages. Het Nederlandse en het Hongaarse verhaal laat de vrouwelijke pijn en desillusie zien die met het volwassen worden gepaard gaan. Beide verhalen plaatsen het proces van volwassen worden in een alledaags milieu: bij Van Bruggen is dat een klein dorpje ergens in Nederland, bij Kaffka de grote stad, Boedapest. Bij beide auteurs wordt naar de

identiteit van de hoofdpersonages alleen maar terloops verwezen. Alleen uit het feit dat het hoofdpersonage bij Van Bruggen de weg anders alleen op joodse feestdagen Sabbat en Jom Kippur bewandelt, blijkt dat ze joodse is. Verder wordt haar joodse afkomst niet ter sprake gebracht. Het onbehagen dat ze voelt is alleen indirect met haar jodendom te verbinden. Bij Kaffka weten we alleen dat het hoofdpersonage uit een burgerlijke familie van zakenlui komt die hun dochters graag met Weense bankiers lieten trouwen. Ze hebben vele buitenlandse boeken, mooie tapijten, ze reizen veel, spreken vreemde talen en hebben een Engelse gouvernante. Een neef heeft een kromme neus en dit gegeven wordt in het verhaal als leidmotief herhaald. Vanuit deze elementen kan de voorzichtige conclusie getrokken worden dat het hoofdpersonage, Mariann van joodse afkomst is, maar het wordt nergens met zoveel woorden gezegd. In ieder geval is het wel interessant dat beide auteurs de joodse achtergrond alleen maar terloops of vaag aangeven, maar dat ze allebei het proces van volwassen worden aan de hand van jonge meisjes met een impliciet joodse achtergrond centraal stellen. Misschien is joods zijn voor deze schrijfsters een *par excellence* synoniem voor de perikelen van de puberteit. Het is trouwens eveneens een grenssituatie: joden horen tegelijk wel en niet bij de maatschappij net zoals pubers die tegelijk wel en niet bij de volwassenen horen.

Een andere overeenkomst is het exotisme. Bij Van Bruggen wordt dit exotisme vertegenwoordigd door de sigarenwinkel, de speeldoos en de prentjes op de sigarendoosjes. Bij Kaffka draagt het uiterlijk van Mariann exotische trekken: haar gezicht heeft iets van een Maori stamhoofd, haar huid is bruin als olie, haar ogen zijn donker, ze heeft zwart kroeshaar en haar trekken zijn allemaal gezwollen. Ook de tuin van haar oom op een van de chicste boulevards van Boedapest is vol met exotische dingen: pagoden en bamboe pergola's en grijnzende zwarte afgodsbeelden. De episode met de olifant en het aapje vormt een buitengewone ervaring voor Mariann. Haar kus op het haarloos, geel en gerimpeld gezicht van het aapje is – zo vernemen we uit het verhaal – een teken van haar ontluikende moederlijke driften. Voor beide personages zijn deze exotische dingen symbolen van hun rijpingsproces van meisje tot vrouw. Ze worden aan de hand van dit proces beiden vernederd en uitgelachen. Bij Van Bruggen door een vreemde man, bij Kaffka door de zus van Mariann, Helén.

De twee verhalen werken – beide op hun eigen manier – met vele beelden. Bij Van Bruggen wordt de buitenwereld door de vrije indirecte rede in beelden vervat. Het hele verhaal is een losse keten van beelden. Bij Kaffka heeft de vrije indirecte rede meer de functie om de gedachten van Mariann weer te geven. De beelden worden door de externe verteller geschetst. Aangezien bepaalde beelden in het verhaal van Kaffka steeds terugkeren, vormen ze leidmotieven. Zo'n leidmotief zijn de sneeuw witte tanden van Mariann waarop het licht weerkaatst wordt als op fijn porselein. Ook de bruine kleur van haar huid wordt meermalen vermeld evenals de exotische tuin van de oom. De kromme neus van neef Oszkár is eveneens een leidmotief. Tussen het eerste en het tweede voorkomen van deze motieven wordt Mariann volwassen.

De verschillen zijn eveneens opvallend. Terwijl we bij Van Bruggen de naam noch het uiterlijk van het hoofdpersonage vernemen en de plaats van de handeling ook vaag blijft, heeft het hoofdpersonage bij Kaffka een naam en een goed omschreven uiterlijk. De plaats waar het verhaal zich afspeelt, is ook concreet: Boedapest. De sociale achtergrond van het Hongaarse meisje komt eveneens markant naar voren. De verteltijd – de omvang van de twee verhalen – is ongeveer even lang, de vertelde tijd daarentegen is zeer verschillend. Bij Van Bruggen is het ongeveer een kwartiertje, bij Kaffka zes jaar. Zo is er sprake van vertraging in het Nederlandse en van versnelling in het Hongaarse verhaal.

Wat aan beide teksten een belangrijk feministisch perspectief geeft, is het feit dat de vrouwelijke hoofdpersonages als subjecten gerepresenteerd worden. Hun positie, hun perspectief krijgt de lezer ter identificatie aangeboden. Het is een aantal pijnlijke belevenissen die hen onopgemerkt tot volwassen vrouwen maakt. Desillusie in verband met wat liefde en seksualiteit is, vormt de twee meisjes tot vrouwen. Wat de twee verhalen naast deze emanciperende representatie van de vrouw verbindt, is de indirecte weergave van de sociale hiërarchieën. Bij Van Bruggen komt dat eerst aan de hand van de herenhuizen en de werkmanshuisjes, daarna aan de hand van de prentjes op de sigarendoosjes naar voren. Het zijn in beide gevallen beelden van sociale hiërarchie: in het eerste geval tussen rijk en arm, in het tweede tussen kolonistoren en gekoloniseerden. Bij Kafka zijn die sociale tegenstellingen even sterk aanwezig. De vernederende ondergeschiktheid van het meisje aan haar vader is er één: het weerspiegelt de in Hongarije zeer oude traditie van autoritaire opvoeding naar Pruisisch model. Hoe liberaal en beschaafd haar familie ook mag zijn, de ondergeschikte rol van het kind aan de ouders blijft een feit. Een andere sociale onderschikking is de aanwezigheid van de Engelse gouvernante. Kafka weet deze randfiguur te emanciperen door Mariann begrip en solidariteit te laten ontwikkelen voor de gouvernante als mens. Als Mariann haar eens huilend in haar kamer vindt, leeft ze met de eenzame, verdrietige gouvernante mee en begrijpt ze iets van haar grenzeloos verdriet en eenzaamheid. Van de gouvernante als object dat bij een welgestelde burgerlijke familie hoort, net zoals de kostbare tapijten, boeken en meubilair, maakt ze door haar aandacht een subject. Op dat moment ziet ze plotseling alle ongelukkige gouvernantes in de wereld, die ze op dat moment wil helpen. Dit is een moment dat zeer sterk op de epifanische momenten in het verhaal van Van Bruggen lijkt. De boven- en ondergeschikte positie van mensen wordt in het verhaal van Kafka op een groteske manier weergegeven aan de hand van de olifant en het aapje. Heer en slaaf zijn ze, een kromme spiegel van de menselijke maatschappij. Daarom is de kus van Mariann op het lelijke gezicht van het aapje niet alleen een uitdrukking van haar ontluikende moederlijke driften, maar ook een teken van haar solidariteit met de bedienden, de ondergeschikten, de gouvernantes en door ouders onderdrukte kinderen.

## Slot

Beide meisjes worden op momenten van hun diepste gevoelens en ernstigste bedoelingen uitgelachen. Ze worden op een vernederende manier geconfronteerd met het feit dat bepaalde gebieden in de maatschappij voor hen gesloten zijn. Hun ontwikkeling is een proces van desillusie: hun meisjesdromen stranden op de realiteit van een mannenmaatschappij. Wat er verder met ze gebeurt, blijft echter open. Een dergelijk open einde boehoeft overigens niet per definitie optimistisch te zijn. Toch zien we de meisjes aan het eind van de verhalen niet als huisvrouwen en ook niet als dode lichamen. Er is in de twintigste eeuw voor hen nog een lange weg te gaan naar de vrijheid waarnaar ze hevig verlangen.

## Bibliografie

## Primair

Bruggen, Carry van 1921. *Het huisje aan de sloot*.  
[http://www.dbnl.org/tekst/brug004huis01\\_01/index.htm](http://www.dbnl.org/tekst/brug004huis01_01/index.htm)

Kafka, Margit 1961. *Lázadó asszonyok*. Budapest.

## Secundair

Blau DuPlessis, Rachel 1985. *Writing Beyond the Ending. Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers*. Bloomington.

Gorp, H. van e.a. 1991. *Lexicon van literaire termen*. Groningen.

Kennard, Jean 1978. *Victims of Convention*. Hamden.

Meijer, Maaïke 1996. *In tekst gevat. Inleiding tot een kritiek van representatie*. Amsterdam.

Mede tot stand gekomen met de steun van de Hongaarse OTKA-beurs: T/F 047131

**Uit:** Kalla, Irena Barbara en Bożena Czarnecka (red.). 2007. *Volwassen worden. Cultuurverschijnsel en literair motief*. Met illustraties van Agnieszka Borucka-Foks. Wrocław: Oficyna Wydawnicza ATUT Wrocław/Neisse Verlag Dresden. 250 blz., ISBN: 978-83-7432-202-7 en ISBN: 978-3-934038-96-7. P. 165-176.

## Adam Bžoch: De onmogelijkheden van volwassen worden in "De ontdekking van de hemel" van Harry Mulisch

*Adam Bžoch*

*Slovenská akadémia vied, Bratislava, Slovakije  
Katolícka univerzita v Ružomberku, Slovakije*

In de roman *De ontdekking van de hemel*[\[1\]](#) van Harry Mulisch stelt een van de neefjes van de amateuristische maar geniale taalwetenschapper Onno Quist op een gegeven ogenblik een vraag die bij de bijeengekomen familie algemene vrolijkheid oproept: 'Oom Onno, wat wil je later worden?' Onno, op dat moment drieëndertig jaar oud, verliest zijn slagvaardigheid niet en zegt: 'Die vraag is te goed om met een antwoord te verknoeien' (Mulisch 2002: 62). Als deze vraag jaren later door zijn vermeende zoon Quinten weer aan hem – nu op een wat andere manier, namelijk wat hij later nog *kan* worden – gesteld wordt, verknoeit Onno hem wel met een antwoord: hij grijpt terug op de wens uit zijn kindertijd: misschien kan hij nog 'poppendokter' worden, dat wil zeggen 'iemand, die kapotte poppen repareert' (Mulisch 2002: 872). De lezer die het beeld van Onno's mentale afhankelijkheid van zijn vader en tegelijkertijd ook zijn jeugdtrauma voor ogen heeft (als kind werd hij door zijn moeder in meisjesskieren gekleed, zie Mulisch 2002: 59), kan de duidelijke zinspeling op de psychoanalyse van Melanie Klein niet ontgaan. Nadat Onno's identificatie met de vader – als overwinning van zijn Oedipuscomplex – mislukt is (Onno, de zoon van een rechtse politicus, heeft zelf als linkse politicus gefaald), wordt hier 'het herstellen' (het repareren) ingezet als een alternatieve, algemene compensatie van de eeuwige schuld tegenover de moeder (vgl. Klein 1975); het herstellen vormt – in tegenstelling tot de psychische identificatie met de ouder, respectievelijk met de vader – echter geen emancipatie in de zin van de 'Ausgang des Menschen aus der selbstverschuldeten Unmündigkeit' (zie Kant 1913) en kan dus ook niet in de traditie van de verlichtingsfantasieën van het volwassen worden gezien worden, die bijvoorbeeld nog bij Sigmund Freud met zijn idee van de 'Untergang des Ödipuskomplexes' (Freud 1940-1952b) staat. Freud, in de roman vaak expliciet als kroongetuige van de handelende figuren opgeroepen, blijkt hier een belangrijke maar niet exclusieve of onaantastbare autoriteit, door wiens theorieën de motivatie van de personages verklaard kan worden.

### De ontwikkeling van Onno Quist

Onno Quist vertegenwoordigt in *De ontdekking van de hemel* slechts een van de (on)mogelijkheden van 'volwassen worden' in de zin van het prijsgeven van de eigen kindertijd of jeugd, als overwinning van bepaalde gedragspatronen. Gezien het feit dat de meeste personages in de roman al vanaf het begin biologisch, mentaal en intellectueel rijp zijn, betekent hier 'volwassen worden' vooral door de anderen als volwassen geaccepteerd worden. Het gaat dus vaak om een strijd om het beeld van het volwassen-zijn[\[2\]](#). In de roman van Mulisch komen nog twee andere personages voor, die in deze zin tussen hun kindertijd

(of jeugd) en volwassenheid staan en wier leven en handelen bepaald wordt enerzijds door de schemata van de kindertijd, anderzijds door de drift hun kindertijd te boven te komen. Tegelijkertijd treedt er nog een vierde figuur op, bij wie de vraag naar het volwassen-worden op een meer traditionele wijze gesteld kan worden, zodat men het veelzijdige probleem van het volwassen-worden wel als een van de centrale vraagstukken van de identiteitsvorming van de hoofdpersonages in deze roman kan beschouwen. Ik zal de identiteitsvorming van deze vier personages, Onno Quist, Max Delius, Ada Brons en Quinten Quist beschrijven en trachten aan te tonen door welke literaire middelen ze gecreëerd wordt en welke voorbeelden en literaire tradities daarbij een rol spelen.

De karakteristiek van Onno Quist wordt in de roman door een reeks van uitlatingen gegeven die formeel met de (oppervlakkige) voorstelling van rijpe mannelijkheid overeenstemmen. De voorstelling berust echter op een schijnwerkelijkheid en is theatraal overdreven. Stereotiepe sententies als 'ijs is voor pastoors' (Mulisch 2002: 101) drukken Onno's mannelijke vastbeslotenheid in het oordelen uit en lijken gebaseerd op goed doordachte argumenten. De logica van deze argumenten is echter demagogisch, zoals de achtergrond van Onno's uiting 'muziek is voor meisjes' (Mulisch 2002: 101) aantoont:

Muziek bestaat voor hem niet, hij vindt het klank zonder betekenis. Wat hij tegen muziek heeft, is denkkelijk de vluchtweg die zij voor veel mensen vertegenwoordigt, een soort ontsnappingsclausule. [...] Misschien vindt hij muziek eigenlijk laffe troost (Mulisch 2002: 101).

Of, zoals bij de uitspraak 'sla is voor konijnen' (Mulisch 2002: 50), hebben we met een duidelijk beroep op een ongetwijfeld 'volwassen' autoriteit te maken (het gaat om een beroemde uitspraak van Teddy Kollek, de oud-burgemeester van de stad Jeruzalem). Het doel van zulke *bon-mots*, die het personage zelf met een knipoog gebruikt, is het *ad absurdum* voeren van de conservatieve logica van de volwassenen. Onno, de jongste zoon, weet deze parolen, die eigenlijk nagebootste patronen van volwassen gedrag zijn, tactisch in de generatiestrijd, maar ook in de twist met zijn generatiegenoten, in te zetten. Het is ook zijn joviale aard die hem tenslotte tot een loopbaan van de populistische politicus voorbestemt. Zijn ludieke manier van uitdrukken heeft enerzijds trekken van een dubbelzinnige vermetelheid, maar anderzijds ook kenmerken van het echte kinderspel zoals zij door meerdere theoretici werd beschreven<sup>[3]</sup>.

Er zijn twee passages in de roman, waar Onno's speelse manier, waardoor hij met zijn kindertijd in verbinding blijft, radicaal in twijfel getrokken wordt. Deze gaan echter niet alleen over de individuele psychologie van het personage, maar hebben ook direct betrekking op de algemene beschouwing over de gesteldheid van de westerse beschaving. De eerste passage vindt men in het hoofdstuk 'Het congres' (p. 187-197), waar Onno en zijn vriend Max tijdens hun Cuba-reis ontdekken, dat ze in plaats van op een cultureel congres per toeval op een hoogpolitieke bijeenkomst van guerilla-organisaties en andere revolutionaire groeperingen geraakt zijn. Hun 'slappe, weerloze, clowneske gelaatstrekken' vormen een schril contrast met de gezichten rondom, die 'uitdrukking van harde vastberadenheid' (Mulisch 2002: 191) vertonen. De westerse kunstenaars, intellectuelen en studenten, door wie de revolutie van 1968 gemaakt werd, worden hier in scherpe tegenstelling tot de masculiene wereld van Latijns-Amerikaanse macho's gepresenteerd en zij worden daardoor ook als spelende kinderen ontmaskerd. Als uiteindelijk op Cuba Onno's mannelijkheid bevestigd wordt, wanneer de weduwe van een Cubaanse revolutionair hem verleidt, berust ook dit op

een misverstand: zij vat namelijk zijn gebarenspeel verkeerd op, de kinderachtige onbeholpenheid wordt door haar als een geraffineerde uitdaging geïnterpreteerd:

Terwijl hij zijn handtekening zette, – en zich weer afvroeg in welke vorm hij dit alles moest betalen, – voelde hij dat de vrouw naar hem keek. Hij beantwoordde haar blik, en met een glimlach maakte hij een kleine, zijwaartse beweging met zijn hoofd, ten teken dat het hem speet maar dat er niets aan was te doen – dat hij nu eenmaal een sukkel was. [...] Zij had zijn hoofdbeweging heel anders opgevat, namelijk als: Kom op, laten we gaan, – subtiel uitgevoerd, om de barman te misleiden (Mulisch 2002: 208).

In het traktaat ‘De Gouden Muur’, dat Onno veel later tijdens zijn vrijwillige ballingschap in Rome schrijft – en dit is de tweede passage, waar het speelse beginsel in twijfel getrokken wordt – duikt als een bepalend motief de verhouding tussen het kind-zijn en het rijp-zijn op. De ludieke momenten van de West-Europese beschaving en politiek verschijnen hier in een nuchter en objectiverend licht. Onno probeert het functioneren van de westerse civilisatie met behulp van het beeld van ‘de Gouden Muur’ te beschrijven. Dit beeld is sterk op het verhaal van Franz Kafka *Beim Bau der Chinesischen Mauer* (1917) geïnspireerd. Net zoals in Kafka’s interpretatie de betekenis van de Chinese Muur ligt in de bescherming van de keizer en zijn (decadente) hof tegen de blikken van het volk, worden in Onno’s epistolair traktaat de heersende autoriteiten van de westerse wereld tegen de respectloze kritiek ‘van beneden’ principieel in bescherming genomen door ‘de Gouden Muur’. Deze ‘Gouden Muur’ vormt een duidelijke grens tussen het geïmproviseerde, irrationele (en soms ook kinderachtige) gedrag van de autoriteiten<sup>[4]</sup> enerzijds en het verkeerde, eerbiedwaardige beeld, dat de gewone mens van deze autoriteiten heeft anderzijds. Om zijn pointe van de Chinese Muur duidelijk te maken, gebruikte Kafka in het fragment Nr. I uit *Beim Bau der Chinesischen Mauer* een transgeneratief beeld (zie Kafka 1983: 486-487): De zoon hoort zijn vader van het oprichten van de Grote Muur vertellen, zonder geïnformeerd te worden over de bedoeling van dit bouwwerk; hij moet daar waarschijnlijk ‘later’ (als hij volwassen is) zelf achter komen. De auteur van *De ontdekking van de hemel* laat Onno Quist op een vergelijkbare manier de spanning tussen weten en onwetendheid – lees: tussen de autoriteit en het volk, tussen het volwassen-zijn en het kind-zijn – uitdrukken.

Onno’s verhaal over ‘de Gouden Muur’ heeft ook – en hier ziet men Kafka als duidelijke bron van inspiratie – een transgeneratieve dimensie: om zijn gedachten te kunnen opschrijven, gebruikt Onno de veelzeggende ‘kafkaeske’ vorm van ‘de brief aan de vader’ (in dit geval is de vader dood). In deze brief, zoals in de befaamde brief van Kafka, vinden we concrete zinspelingen op de kindertijd van de schrijvende persoon. Om het oorspronkelijke respect voor de autoriteiten te kunnen uiten, grijpt Onno terug naar een beeld uit zijn jeugd:

Als jongen [...] is het mij eens overkomen, dat in het plantsoen mijn bal op het gras rolde. Omdat het verboden was over het gras te lopen, wachtte ik zeker vijf minuten tot er op een bepaald moment helemaal niemand meer was te zien; pas toen durfde ik met bonkend hart over het lage hekje te stappen, de paar passen over het gras te doen en zo snel ik kon terug te springen. Die remming, dat bonkende hart, daar gaat het om (Mulisch 2002: 691-692).

Wat hier beschreven wordt, is de herinnering aan de kindertijd, die door verboden, taboes en onverklaarbare regels bepaald was, en die juist dankzij deze reglementen überhaupt nog als kindertijd opgevat kon worden. De hedendaagse situatie, gekenmerkt door de algemene autoriteitscrisis, die ook de diepere reden van Onno’s onthechting is, betekent eigenlijk het opheffen van de grenzen tussen kind-zijn en volwassenheid. Het is geen emancipatie, maar



‘the disappearance of childhood’ (Neil Postman), die in feite niet leidt tot volwassenheid, en aldus tot de natuurlijke overwinning op de authentieke kindertijd, maar tot het opkomen van een nieuwe gruwelijke infantiliteit en pueriliteit, als een toestand zonder wetten en geweten, die alleen maatschappelijke anarchie en chaos produceert. Door dit cultuurkritische inzicht raakt echter ook Onno’s spel met zijn eigen infantiliteit uitgeput. Aangezien de kindertijd als ideaal wordt misbruikt (dat nog in de tweede helft van de negentiende eeuw door Nietzsche als ‘Unschuld des Werdens’ kon worden opgevat), wordt een vloeiende verbinding tussen de eigen kindertijd en het volwassen-zijn als te gevaarlijk opgevat. De eigen kindertijd niet willen vergeten betekent het risico de gevangene van zijn eigen infantiliteit te blijven. Op een gegeven moment wordt de dubbelzinnigheid van het spel niet meer gewenst; het spel moet vergeten worden en de mens moet voor ‘volwassen gedrag’ kiezen. Omdat het psychologisch meestal om kindertijd en volwassen-zijn als een beeld in de ogen van andere personages gaat, heeft dit moment iets met verwachtingen van de anderen te maken.

In de roman wordt onder andere aangetoond, hoe deze verwachtingen dankzij de opzettelijke infantiliteit on vervuld kunnen blijven. In het hoofdstuk ‘Buiten spelen’ (Mulisch 2002: 61-68) wordt Onno door Max op een vernederende manier weggeroepen van zijn vriendin Helga, waardoor hij plots van een man tot een kind gemaakt wordt en zijn rol als Helga’s minnaar kwijtraakt: ‘Mevrouw?’ riep hij met geïmiteerde, zeurderige jongenstem naar Helga. ‘Mag Onno buiten komen spelen?’ (Mulisch 2002: 66). Pas door het tweede verlies van Helga, dat definitief is, stapt Onno uit de kring van infantiliteit: zijn vlucht naar Italië wordt vanwege bepaalde tradities een sterk symbolische daad van volwassenwording is. Ook twee andere personages kunnen uit het gezichtspunt van het volwassen-worden worden bekeken: Onno’s alter ego Max Delius en Ada Brons, de moeder van Quinten Quist.

## De volwassenwording van Max Delius

De astronoom Max Delius, de spirituele tweelingbroer van Onno Quist – of zijn ‘mentopagus’ (Mulisch 2002: 61), die op een diepe en fatale manier met hem mentaal verbonden is – is in alle denkbare opzichten zijn scherpe tegenstelling. Het contrast tussen beide personen krijgt bijkans een archaïsche dimensie: hun wederzijdse verhouding wordt met de vriendschap tussen Gilgamesch en Enkidu vergeleken (Mulisch 2002: 53) en Max’ uiterlijk, evenals zijn karakter verschilt dermate van dat van Onno, dat ze samen een volmaakte, op complementariteit berustende (platonische) eenheid vormen. Een andere mogelijke literaire bron voor deze voorstelling, zoals die in Plato’s *Gastmaal* wordt beschreven, is misschien het verhaal van Thomas Mann *Die vertauschten Köpfe* (1940), geïnspireerd op een oude Indische legende, waarin de hoofden van twee personen verwisseld worden<sup>[5]</sup>. De archaïsche bronnen wijzen op een eeuwig en onveranderlijk gegeven van feiten en constellaties, die vergelijkbaar zijn met het gegeven-zijn van familiale configuraties.

De evident gehyperboliseerde autobiografische trekken van Max’ familiale situatie (vader SS-er, joodse moeder) kunnen hier niet besproken worden. Desalniettemin zijn ze een belangrijke voorwaarde om het bestaan van Max en zijn verhouding tegenover zijn omgeving te begrijpen. Max’ casus zou vanuit een psychoanalytische invalshoek heel goed (en te gemakkelijk) beschreven kunnen worden als een geval van de onmogelijke identificatie met de vader, die een oorlogsmisdadiger was en na de Tweede Wereldoorlog terechtgesteld werd. De oedipale binding met de moeder en daardoor de overwinning van deze psychische band blijkt echter eveneens onmogelijk, omdat Eva Delius in Auschwitz omgekomen is. Max is

hiermede voorbeschikt om een typische en tegelijkertijd paradoxaal ‘ideale’ vertegenwoordiger van zijn generatie te zijn, die door de oorlogse traumata gestigmatiseerd is en eind jaren zestig de utopie van de antiautoritaire maatschappij ‘zonder vaders’ probeert te creëren. De roman oefent onder andere kritiek uit op de politieke illusies van deze generatie vooral in het hoofdstuk ‘De demonen’ (Mulisch 2002: 103-113) waarvan de titel een duidelijke zinspeling op Dostojevski’s beroemde roman is en waar een destructief uitbreken van anarchistische krachten tijdens een ‘politiek-muzikale manifestatie’ beschreven wordt.

In verband met het emancipatorische vermogen van de achtenzestigers geeft Mulisch tegelijkertijd uiting aan een veel diepere scepsis. Deze scepsis heeft een moraliserende ondertoon: het volwassen-zijn van deze generatie – ook het volwassen-zijn van Max Delius – moet worden betwijfeld, omdat ze weliswaar seksuele vrijheid propageert, maar zelf mentaal niet in staat is aan bepaalde sociale rollen van volwassenen te voldoen – vooral niet aan de sociale rol van het ouderschap. Het beeld van de promiscue Max, dat zo te zeggen synecdochisch voor de seksuele revolutie staat, berust niet op de libertijnse voorbeelden uit het tijdperk van de verlichting, onmiddellijk vóór de Franse revolutie; het steunt veeleer op de oudere figuur van Don Juan en op de moralistische traditie van zijn interpretatie, die zich van het toneelstuk van Tirso de Molina over Lorenzo Da Ponte tot de literairhistorische uitleg van Otto Rank uitstrekt (zie hiervoor Frenzel 1970: 154-159, Rank 1924). In Ranks interpretatie van de verleider (‘burlador’), die tegelijkertijd een synthese van deze moralistische traditie voorstelt, staat het motief van ‘het stenen gastmaal’ centraal. Dit is tevens de sleutel tot het personage van de ‘burlador’. Het stenen gastmaal is hier ‘ein übermächtiges Schuld- und Strafmoment, das sich an intensive Sexualphantasien knüpft’ (Rank 1924: 10) en heeft iets met Don Juans Oedipuscomplex te maken, omdat ‘die vielen Frauen, die er sich immer aufs neue ersetzen muß, ihm die *eine* unersetzliche Mutter repräsentieren’ (Rank 1924: 11). Het stenen gastmaal spreekt een oordeel over de rokkenjager uit en brengt een moralistisch evenwicht in de handeling. In *De ontdekking van de hemel* ontbreekt dit literair motief, of beter gezegd, het is niet zichtbaar, omdat het sterk geïnternaliseerd is. In het verhaal van de ‘burlador’ Max Delius wordt evenwicht in zijn lot door zijn eigen geweten tot stand gebracht, dat op het berekenen van de praktische consequenties van zijn handeling berust. Op deze manier is hij uiteindelijk in staat zijn promiscuïteit op te geven en zijn zoon Quinten te adopteren, kortom, aan de sociale rol van de vader te voldoen; de ‘genotvolle premie’, die hij daarbij krijgt, is Quintens grootmoeder Sophia als zijn heimelijke seksuele partner. De overwinning op zijn eigen onvolwassenheid wat betreft vaderlijke verantwoordelijkheid is hier blijkbaar alleen mogelijk ten koste van het traditionele gezin: de doorengemengde seksuele verhoudingen tussen generaties als basis van een ontraditioneel gezin vormt tegelijkertijd voor de romanfiguur een mogelijkheid, zijn complexen van onvolwassenheid te overwinnen[6].

De cruciale en tegelijkertijd eenvoudige vraag, die als motor van Max’ astronomische en metafysische nieuwsgierigheid doorlopend in de roman verschijnt, luidt ‘waarom’. Als typische kindervraag is het een middel om permanent een dialogisch contact met de omgeving in stand te houden en de wereld interpersoneel te ervaren. De dialectiek van de vrije vraag en het antwoord is daardoor ook een fundamenteel beginsel bij de vorming van de mens. De wereld, uitgedaagd door het vragende kind, beantwoordt zijn ‘waarom’ door de eigen logica van het causaliteitsprincipe. In *De ontdekking van de hemel* ontwikkelt zich deze kindervraag tot het vragen naar de laatste dingen en daarom leidt deze tenslotte tot het vernietigen van de mens, die enerzijds zijn verhouding met zijn eigen kindertijd onderstreept[7] en anderzijds niet vreest de meest gewaagde vragen aan de wetenschap te stellen. Max’ dood komt tevens paradoxaal op het ogenblik, dat hij bewust besluit te voldoen aan de wens van zijn vriendin bij

haar een kind te verwekken – en daardoor uiteindelijk volwaardig volwassen te worden, als de biologische vader van een gewenst kind.

Bij Max Delius staat het permanente ‘waarom’ steeds in directe en nauwe samenhang met het vragen naar de reden van de moord op zijn moeder in het concentratiekamp Auschwitz. Het gaat hier niet om een zuiver historisch-moralistische vraag, ofwel om de kwestie hoe de moord op de joden in Europa tijdens de Hitler-periode mogelijk was. Het vragen van Max Delius betreft bovenal de relatie tussen de verdwijning van zijn moeder en de handelwijze van zijn vader tijdens de tweede wereldoorlog; daarmee is het voornamelijk een element van zijn eigen ‘familieroman’ – of ‘familiedrama’. De laatste vragen van Max krijgen in deze zin ook een symbolische betekenis: ‘Waarom was niet alles homogeen gebleven? Waarom was de aarde anders dan de zon? En de zon anders dan een quasar?’ (Mulisch 2002: 646). Als dit ‘waarom’, dat Max’ leven tot zijn dood bepaalt, beantwoord zou kunnen worden, zou het waarschijnlijk tot een ‘echte wijsheid’ leiden – en daardoor misschien ook tot het (onbereikbare) ideaal van volwassenheid.

## Een hedendaags Doornroosje

Naast de twee mannen Onno en Max voltrekt zich de onmogelijkheid volwassen te worden ook in Ada Brons, de ex-minnares van Max, de echtgenote van Onno en de moeder van Quinten. Haar oscilleren tussen kind-zijn en volwassenheid wordt door een reeks feitelijke en symbolische handelingen aangetoond. Net als Onno houdt ook zij door het spelen de verbinding met haar kindertijd in stand, maar haar spel is – muziek. Als toonkunstenares is Ada Brons aanhanger van de antiromantische opvatting van de ontemotionalisering in de expressie, die tot een volmaakte manipulatie met gevoelens bij het publiek kan leiden en een professioneel, dat wil zeggen beheerst spelen kenmerkt, waar de nadruk vooral op de diepere betekenis van de regels ligt:

[...] zij was iemand van het vak, die wist dat het bij muziekmaken niet ging om het uitdrukken van emoties, maar om het oproepen ervan: dat kon alleen slagen als het professioneel gebeurde, dat wil zeggen onbewogen, zoals een chirurg zijn werk deed (Mulisch 2002: 100).

Zij bereikt dit ideaal echter niet en blijft opgesloten in het voorstadium ervan, wat haar grote voorliefde voor Janáček's muziekstuk *Pohádka* (*Sprookje*) symbolisch aantoont. Haar carrière als musicienne wordt tenslotte definitief beëindigd als zij in coma raakt. De beschrijving van Ada's toestand, gegeven door Max, wijst evenals in de richting van een opvatting van muziek die niets met het ideaal van beheersing te maken heeft:

Er was iets met de uitdrukking van haar gezicht dat hem opviel, dat hem bekend voorkwam, maar dat hij niet dadelijk kon thuisbrengen. Maar even later wist hij het plotseling: het was de uitdrukking die zij had wanneer zij speelde, wanneer zij opging in de muziek (Mulisch 2002: 327).

De toestand van Ada als een slapend Doornroosje vertoont nog een bijzonder kenmerk: het vormt een obstakel om volwassen te worden in de zin van moederschap. Haar eerste stap om volwassen te worden is haar vlucht uit het ouderlijk huis. De tweede is het huwelijk met Onno. De derde stap blijft onbereikbaar: in haar coma kan Ada wel een kind ter wereld brengen, maar ze wordt nooit zijn sociale moeder. Daardoor staat zij zowel in een chiasmische

positie tot Max, die de sociale vader van Quinten is, maar geen idee heeft van zijn eigen biologische vaderschap, als tot Onno, die noch de biologische noch de sociale vader van Quinten is, hoewel hij de echtgenoot van Ada is en Quinten voor zijn zoon gehouden wordt. Deze paradoxale verstrikking in het geraffineerde net van onvolmaaktheden, die een labiele harmonie vormen en alleen samen een 'hogere zin' geven, kent wel literaire voorbeelden<sup>[8]</sup>. De onvolmaaktheid is echter bij iedere persoon door eigen onvolwassenheid gegeven. Bij Ada wordt op haar comateuse toestand in het hoofdstuk 'De Hooblei' (Mulisch 2002: 251-261) geanticipeerd, als met een onheilspellende ondertoon een symbolische herhaling van een kinderspel plaatsvindt. Ada, die als klein meisje vaak haar pop Liesje in een doos verstopte, tot de doos op een gegeven moment door de boze fantasiegestalte Hooblei opgepakt werd, raakt plotseling in een vergelijkbare situatie als vroeger haar pop: haar irrationele en kinderachtige diefstal in een warenhuis leidt tot een zinloos voorarrest in een vensterloze kamer, waar zij alle begrip van tijd en ruimte verliest. Dit voorarrest is het voorteken van Ada's opgesloten-zijn in een slaaptoestand. Reeds het woord 'toestand' duidt op een gebrek aan persoonlijke ontwikkeling. In coma blijft zij voor altijd dezelfde Ada, die zij op het moment toen zij comateus werd, voor haar omgeving was.

## Quintens groei naar volwassenheid

Het blijkt dat Quinten, de biologische zoon van Ada en Max, het enige personage in de roman is, die op een 'natuurlijke' manier volwassen kan worden. Omdat zijn noodlot echter van de besluiten van hogere machten afhangt, moet hij tot hij zeventien wordt 'de opdracht' volbrengen en dan van het toneel verdwijnen. Zijn 'roman' is ondanks zulke beperking tenminste formeel geconcipieerd als een Entwicklungsroman of een Bildungsroman, waarin de wording en vorming van een jonge mannelijke persoon beschreven wordt<sup>[9]</sup>. De familiale achtergrond van Quinten herinnert gedeeltelijk aan de Duitse Bildungsroman *Die Blechtrommel* van G. Grass (1959). Niet alleen worden het volwassen-zijn van de hoofdpersoon Oskar Matzerath en de normaliteit van zijn vorming in twijfel getrokken, ook deze hoofdpersoon heeft twee vaders, zoals Quinten Quist.

De familiale omstandigheden spelen bij Quinten een even belangrijke rol als bij Onno en Max. Zij determineren zijn leven vooral doordat zij zijn vragen beïnvloeden. Quintens belangrijkste vraag is die naar de afwezigheid van zijn moeder, waarbij het schema van het sprookje van Doornroosje tijdelijk een antwoord kan bieden en tegelijkertijd romantische voorstellingen van de reddende prins opwekt. Die worden evenwel al spoedig door de nuchtere antwoorden van 'de volwassenen' gecorrigeerd (zie het hoofdstuk 'Afwezigheden', Mulisch 2002: 525-538). Hierdoor ontwikkelt de 'roman' van Quinten zich niet tot een romantisch zoeken naar de 'blauwe bloem'. Het is vooral een verhaal over de identiteitsvorming van een jonge man in een wereld, waar traditionele voorstellingen van familie en samenleving geen rol meer spelen, en andere conventionele opvattingen radicaal in twijfel getrokken worden zoals de opvatting van de bevrijdende en emanciperende rol van wetenschap en kunst, maar ook de vraag naar de grenzen van leven en dood.

Van alle gebeurtenissen die Quinten doormaakt, heeft alleen zijn reis naar Italië waar hij zijn vermeende vader Onno ontmoet, een initiërende betekenis. Deze reis plaatst Mulisch ongetwijfeld in de traditie van de talrijke reizen naar Italië, die door kunstenaars en schrijvers vanaf de Renaissance tot in de 20ste eeuw ondernomen werden; het belangrijkste voorbeeld vormt hier de *Italienische Reise* van J. W. Goethe (1786-1788), wat men reeds aan de titel van

een bepaald hoofdstuk kan zien (zie Mulisch 2002: 694-707). Quintens voorwendsel voor zijn reis naar Italië is de zoektocht naar zijn verloren vader. Het doel van deze reis is echter de authentieke ontmoeting met de klassieke kunst, en de zin daarvan blijft zelfkennis. Pas in Rome, op Piazza di S. Giovanni, begrijpt hij de ware betekenis van zijn eerst uitgesproken woord ('obelisk'). Hier kan hij ook de voorbeelden van de eclectische postmoderne architectuur begrijpen, en op het idee komen Mozes' stenen tafelen met de tien geboden te zoeken, wat ook 'de hogere bedoeling' van zijn missie is.

De reis van Quinten gaat dan verder naar Jerusalem en volgt het literaire schema, gegeven door Max Frisch' roman *Homo Faber* (1957), waarin het ook gaat om zelfkennis in de spiegel van de klassieke beschaving, in dit geval van de Griekse tragedie. Daar en ook hier onderneemt de vader met zijn kind een reis, die in een moderne hedendaagse wereld begint en naar de archaische, mythologische wereld van de voorouders voert. De laatste antropologische bedoeling van zo'n reis is echter niet de vorming van een mens, maar de ontdekking van de ware familiale relatie en daardoor ook het sluiten van de kring van het menselijke bestaan.

## Epiloog

De ontdekking van de ware familiale relatie sluit de ontwikkeling tot volwassenheid van een van de centrale romanfiguren niet uit. In *De ontdekking van de hemel* kan de vorming van Quinten vanuit zijn seksualiteit gevolgd worden, en vanuit zijn verhouding tot Onno. Quintens reis door Italië is niet vrij van erotische spanningen. In Venetië leert hij een Oostenrijkse weduwe kennen, van wie hij echter wegloopt; in Florence stoot hij weer een homoseksuele man van zich af. Belangrijk blijkt hier steeds zijn panische reactie, die hem van de ene plaats naar de andere drijft en waardoor hij zijn odyssee verkort. Zijn belangstelling draait voorlopig alleen om de kunst, nog vindt hij de kunstwerken interessanter dan de mensen en neemt hij zelfs de erotische uitstraling van de kunst der renaissance nauwelijks waar.

In Rome komt hij tenslotte terecht in de omarming van Onno, de liefhebbende, vermeende vader. Daardoor raakt hij plotseling en paradoxaal in de rol van de verloren zoon uit het bijbelse verhaal. Maar onmiddellijk na de ontmoeting met Onno blijkt ook de Bildungsroman van Quinten een einde te nemen. Met Onno's hulp vindt hij de tien geboden, die ze samen meenemen naar Israel, waar Quinten ze 'terugbrengt'. De psychologie van een zoon, die langzamerhand volwassen wordt, speelt hier echter geen rol meer, evenmin zijn persoonlijke ervaringen. Terwijl de potentiële seksuele partners als schrikrijke verschijnsels figureerden, degradeert Onno tot een mechanisch gereedschap in de handen van Quinten en Quinten tot een instrument in de handen van de hogere metafysische kracht. Met andere woorden, het schema van de Bildungsroman wordt hier alleen nog puur uiterlijk gebruikt – als een patroon, dat gevuld moet worden met een taak. De vervulling van deze taak heeft niet de emancipatie van zijn uitvoerder tot gevolg, maar leidt slechts tot de bevrediging van de onzichtbare opdrachtgever.

Dit schema wordt door de betiteling van de vier delen van de roman lapidair uitgedrukt: 'Het begin van het begin', 'Het einde van het begin', 'Het begin van het einde' en 'Het einde van het einde'. In deze symmetrische en in zich gesloten constellatie blijft geen ruimte over om te zoeken naar een diepere betekenis van de ontwikkeling in de roman, en evenmin naar de zin van de individuele ontwikkeling van de personages. Het beginsel van mathematische

combinatie, dat in de handeling als een middel tot de constructie van wederzijdse betrekkingen wordt gebruikt, wordt op het macrostructurele niveau van de roman tot de permutatie van twee elementen gereduceerd. Daardoor verdwijnt op het hoogste niveau van de roman niet alleen de zin van de ontwikkeling, maar ook volstrekt het idee ervan. De onmogelijkheid om volwassen te worden, die zich bij alle figuren voordoet, is slechts een bestanddeel en element van een groot episch plan.

## Bibliografie

### Primair

Mulisch, Harry 2002. *De ontdekking van de hemel*. Amsterdam: De Bezige Bij.

### Secundair

Benjamin, Walter 1970. 'Die Lehre vom Ähnlichen'. In: id., *Gesammelte Schriften*. Theodor W. Adorno, Gershom Scholem (eds.), Vol. II, Frankfurt am Main: Suhrkamp, p. 204-210.

Fink, Eugen 1960. *Das Spiel als Weltsymbol*. Stuttgart: Kohlhammer.

Frenzel, Elisabeth 1970. *Stoffe der Weltliteratur*. Stuttgart: Kröner-Verlag.

Freud, Sigmund 1940-1952 a. 'Der Dichter und das Phantasieren'. In: id., *Gesammelte Werke*. A. Freud, E. Bibring, W. Hoffer, E. Kris, O. Isakower (eds.). London: Imago Publishing Co., Vol. 7, p. 211-223.

Freud, Sigmund 1940-1952 b. 'Der Untergang des Ödipuskomplexes' (1924). In: id., *Gesammelte Werke*. A. Freud, E. Bibring, W. Hoffer, E. Kris, O. Isakower (eds.). London:

Imago Publishing Co., Vol. XIII, p. 393-403.

Huizinga, Johan 1938. *Homo ludens*. Haarlem: Tjeenk Willink.

Kafka, Franz 1983. *Das erzählerische Werk II*. Berlin: Rütten und Loening.

Kant, Immanuel 1913. 'Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?' In: Artur Buchenau, Ernst Cassirer (eds.), *Immanuel Kants Werke, Vol. IV: Schriften von 1783-1788*. Bruno Cassirer: Berlin, p. 519-520.

Klein, Melanie 1975. 'Love, Guilt and Reparation' (1927). In: id., *Love, Guilt and Reparation*, Vol. 1, London: Hogarth Press, p. 1-53.

Rank, Otto 1924. *Die Don Juan Gestalt*. Leipzig/Wien/Zürich: Internationaler psychoanalytischer Verlag.

Wackwitz, Stephan 2005. *Neue Menschen*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.

[1] De roman verscheen in 1992. Ik volg de uitgave *De Bezige Bij*, Amsterdam 2002.

[2] Het beroep ‘poppendokter’ was ten slotte ook een onbewust gekozen, symbolisch beeld voor de omgeving: Onno kon daardoor misschien nog zijn reputatie als mislukte taalwetenschapper en eredoctor van de universiteit van Uppsala herstellen.

[3] Volgens Freud speelt het kind dat het volwassen is (Freud 1940-1952a), volgens Benjamin is het spel van het kind mimetisch (Benjamin 1970); volgens Huizinga is het spel van het kind tegelijkertijd ernstig (Huizinga 1938); volgens Fink is de wereld van het spel schijn (Fink 1960).

[4] In deze zin is de beschrijving van Charles de Gaulle paradigmatisch: ‘in al zijn monumentaliteit (had hij iets) [...] van een kleine jongen, die even het pak van zijn vader mocht aantrekken: dat van de koning van Frankrijk – alsof de kleine Charles onder tafel nog steeds zijn korte broek droeg, met blote knieën vol korsten van genezende wonden’ (Mulisch 2002: 422).

[5] ‘In zekere zin zou zijn hoofd beter bij Onno’s lichaam passen, en *vice versa* (Mulisch 2002: 277).

[6] ‘Het stenen gastmaal’ als een eeuwige waarschuwing voor een ‘burlador’ is misschien ook een ironisch contrapunt tot het immorele bestaan van het hoofdpersonage uit *Het stenen bruidsbed*, waar een beeld van de eendimensionale volwassenheid (mannelijkheid) gegeven werd.

[7] ‘Hij was nu in de vijftig en nog steeds hield hij zich bezig met dezelfde dingen als toen hij zeventien was. Was er sindsdien eigenlijk nooit iets gebeurd in zijn leven? Er was geen breuk, zoals bij Onno; de jongen die hij was geweest, hoefde zich niet voor hem te schamen’ (Mulisch 2002: 652).

[8] In dit geval is het het plan van de bovennatuurlijke krachten, die het noodlot van mensen manipuleren. De wederzijdse verstriking volgt een mathematisch schema, bekend ook uit J. P. Sartres *Huis clos* (1944).

[9] De banaliteit van het bereiken van de ‘volwassenheid’ in de traditionele Duitse Entwicklungsroman werd kortelings door S. Wackwitz in zijn boek *Neue Menschen. Ein Entwicklungsroman* (2005) aan de kaak gesteld. Volgens Wackwitz is in deze traditie literair veel waardevoller de weg, die de personage moet afleggen, dan het doel, dat te bereiken is.

**Uit:** Kalla, Irena Barbara en Bożena Czarnecka (red.). 2007. *Volwassen worden. Cultuurverschijnsel en literair motief*. Met illustraties van Agnieszka Borucka-Foks. Wrocław: Oficyna Wydawnicza ATUT Wrocław/Neisse Verlag Dresden. 250 blz., ISBN: 978-83-7432-202-7 en ISBN: 978-3-934038-96-7. P. 15-25.



## **Adrienn Dióssi: Het liegen van een jeugd. Herinnering aan volwassen worden in de postmoderne romans van Péter Esterházy en Stefan Hertmans**

*Adrienn Dióssi* *Károli Gáspár Református Egyetem Budapest, Hongarije*

...eens, als hij volwassen zou zijn en niet meer in een letterlijke wereld zou leven, waarin de dingen en de namen nog iets met elkaar te maken hadden.

Stefan Hertmans, *Als op de eerste dag*

Het eenbenige aanstellerke uit de roman *Naar Merelbeke* van Stefan Hertmans, het jongetje omringd door geheimzinnige doden in de roman *Marcel* van Erwin Mortier, het verliefde meisje uit *Rachels rokje* van Charlotte Mutsaers, de door vreemde tantes en onkels omringde jongen uit *De hoed van tante Jeannot* van Eric de Kuyper, ‘de zoon van mijn vader’ uit de roman *Harmonia Caelestis* van Péter Esterházy, de zich voortdurend vervelende voetbalverslaafde uit de roman *Tündérvölgy* van Endre Kukorelly, het zijn allemaal hoofdpersonages die het volwassen worden moeten ondergaan. De voorbeelden zijn met velen aan te vullen.

Het onderwerp ‘volwassen worden’ staat vaak centraal in romans, die het (re)construeren van het verleden tot onderwerp hebben en daarvoor verschillende herinneringsprocessen gebruiken. De samenhang tussen dit onderwerp en de vormgevende rol van de herinnering roept meteen twee vragen op: Wat kan de reden zijn dat het ‘volwassen worden’ een basisonderwerp is van literaire herinneringen, en dat de literaire vormgeving van de herinnering niet uit de mode raakt? En waarom ontstaan er nog steeds zo veel herinneringsteksten over het volwassen worden zowel in Nederlandstalige als Hongaarse hedendaagse en postmoderne romans? Mijn tweede vraag sluit meer aan bij de formele en tekstuele rol van de herinnering in hedendaagse romans die het volwassen worden als een belangrijk motief bevatten. Het betreft de vraag hoe de kracht van de herinnering vorm geeft aan de tekst en welke herinneringsprocessen en technieken bij de narratieve tekstvorming van volwassen worden gebruikt worden, wat voor literaire vormen de herinnering in deze romans aan kan nemen, en hoe de teksten de problematiek van de herinnering in beeld brengen.

## **Jeugdherinneringen in de hedendaagse romantendities van Vlaanderen en Hongarije**

Het bekende Amerikaanse verschijnsel *back to the roots* kent varianten in andere landen; vooral in Vlaanderen zijn er enkele schrijvers, zoals Walter van den Broeck en Monika van Paemel wier namen verbonden zijn met dit genre, waar jeugdherinneringen en



familiegeschiedenis gepaard gaan met de verkenning van het culturele en sociale milieu en de geschiedenis. Ik wil me hier echter niet alleen op de Vlaamse maar ook op de Hongaarse literatuur concentreren waar het onderwerp *back to the roots* en nog enger opgevat het onderwerp ‘terug naar de jeugd’, binnen de herinneringsromans eveneens een lange traditie kent. Bovendien zijn er meerdere Hongaarse postmoderne schrijvers uit de generatie van de 50ers die na de poëzie pas nu naar het langere verhalende proza gegrepen hebben en in wier romans het thema volwassen worden een belangrijk thema vormt. De schrijver László Garaczi verklaart dit verschijnsel uit de moeilijkheden van deze generatie om volwassen te worden, wat tot uitstel van volwassen worden leidt. Je kan je moeilijk verantwoordelijk voelen in een tijd die geen verantwoordelijkheid voor je neemt en zonder verantwoordelijkheid kan je niet volwassen worden (www1). Deze uitspraak bevat meteen al een zeker niet te onderschatten verschil – ondanks de veel formele en poëtische overeenkomsten tussen Hongaarse en Nederlandse herinneringsromans –, namelijk dat in de Hongaarse romans de Oost-Europese historische herinneringen en überhaupt de geworpenheid in de historie sterker gecodeerd zijn.

## **Romans in de traditie van herinnering: de oorsprong van vervalsing en vermenigvuldiging**

Het woord ‘back’ of ‘terug’ suggereert dat vanuit een latere positie in de tijd het verleden terug te roepen is, met andere woorden te reconstrueren is. Thomas Mann stelt in zijn *Zauberberg* de vraag, of de tijd eigenlijk te vertellen is? Wij zouden deze vraag een beetje anders kunnen formuleren, namelijk is het *verleden* eigenlijk te vertellen? Vanaf de twintigste eeuw geven de herinneringsromans hierop verschillende antwoorden, en de zekerheid van de mogelijkheid ervan die de negentiende eeuwse herinneringsromans kenmerkte, blijkt verdwenen te zijn.

In modernistische romans à la Proust gaat men ervan uit dat het herinneren niet meer bewust beheerst kan worden en dat de ik-verteller niet over een perfect geheugen beschikt. Herinneringen kunnen in modernistische romans alleen onverwacht (als *mémoire involontaire*) opduiken door een muziekstuk, door een geur of smaak, of door bepaalde ruimtes, die dan associatieve relaties oproepen met het verleden. Het proces van de herinnering, en de reconstrueerbaarheid van het verleden kreeg in het literaire modernisme een steeds grotere metafictionele rol, waarbij de problematiek van het op het papier zetten van de herinneringen werd getekstualiseerd. Deze problematiek van de reconstrueerbaarheid van het verleden en de onvermijdelijkheid van vervalsing bij het oproepen en rangschikken van de herinneringen behoren al bij de modernistische literaire conventie, beweert Vervaeck (1999: 34). In de modernistische herinneringsroman *Het land van herkomst* van Du Perron komt de herinnering ook door een *mémoire involontaire* tot stand. Maar als de ik-verteller die herinneringen in een literaire vorm wil gieten, en een volgorde moet vastleggen, wordt hij geconfronteerd met het probleem van vervalsing. Volgens Mussara-Schröder (1983: 63) staat de roman enerzijds optimistisch tegenover de terugkeer naar het verleden, maar anderzijds pessimistisch vanwege de onvermijdelijkheid van vervalsingen.

De in 1959 verschenen roman *De school aan de grens* (*Iskola a határon*) van Géza Ottlik is niet het enige werk dat in de Hongaarse traditie van herinneringsromans en het verwoorden van het onderwerp volwassen worden bepalend is, maar vanwege zijn scheppende kracht is hij wel van grote invloed op het Hongaarse hedendaagse proza. Zonder die roman is de

zogenaamde prozawending in de Hongaarse literatuur omstreeks 1980 niet te begrijpen (Szegedy-Maszák 1994: 57), en ook de romans die later het onderwerp volwassen worden tekstualiseren zullen *De school aan de grens* steeds op een bepaalde manier herschrijven. De roman is eigenlijk een combinatie van een herinneringsroman, een Bildungsroman en een sociaal-ethische parabool (Szirák 1998: 35). In het centrum van de herinneringen staat een militaire school aan de Oostenrijks-Hongaarse grens van de jaren twintig, waar de personages als kinderen de periode van hun bewustwording doorbrengen en waar ze zich al vroeg met de onberekenbaarheid van een militair opvoedingssysteem en ook met de onberekenbaarheid van het leven geconfronteerd zien. Daardoor ontstaat een voor de gewone ‘burgers’ onbegrijpelijke saamhorigheid uit ‘melkzuur en hars’ tussen de kind-volwassenen. De grens is dus niet alleen in letterlijke zin een grens, maar ook in figuurlijke zin: tussen het kinderlijke en het volwassen bestaan.

Op de vraag of het verleden te vertellen is, geeft Ottlik een duidelijk antwoord, namelijk *née*. Wie de volwassen Bébé en Szeredy, de twee hoofdpersonages, en wat zich tussen hen en in hun leven dertig jaar na de militaire school afspeelt, wil begrijpen, zou met hen hebben moeten meeleven vanaf hun tiende jaar op de militaire school. Het kan niet verteld worden, zegt de tekst. Het is onmogelijk, omdat de feiten uit het verleden in de verschillende subjectieve herinneringen anders tot uitdrukking komen. De schijnbaar zelfde ervaringen kunnen tot een geheel verschillende levensverhaal-constructie leiden; zelfs binnen één persoon vormen de herinneringen geen eenheid. Bébé herziet voortdurend zijn herinneringen en de verschillende stemmen beginnen met elkaar te polemiseren, zodat er een meervoudige optiek ontstaat. De perspectieven en daardoor ook het verleden worden vermenigvuldigd. Toch probeert Bébé, de ene verteller, met behulp van de handschriften van het gestorven compagnielid Medve alles wat in de school gebeurde nog een keer te doorleven – en op die manier ook de lezers in hun toenmalige leven te betrekken – met het doel om uit de consequenties van de schooljaren, als de periode van volwassen worden, de sleutel te vinden tot Szeredy’s verwarde, radeloze volwassen leven. Verder wil Bébé zijn geconstrueerd verleden met Medve anders begrepen verleden confronteren en corrigeren en zichzelf door de ogen van Medve opnieuw en beter begrijpen. Maar hij vermijdt uiteindelijk concrete antwoorden en de vragen blijven open of worden aan de lezer overgelaten. Evenals de herinneringen onzeker zijn, zo is ook het interpreteren van het heden met behulp van het verleden onzeker.

## Het verhaal van onze jeugd als narratieve identiteit

Ondanks de in de twintigste-eeuwse romans verschenen twijfel omtrent het terugroepen van het verleden en de werking van de herinnering is dit genre steeds populairder geworden. Steeds meer auteurs probeerden door verschillende herinneringstechnieken terug te keren naar hun jeugd en een roman te schrijven met meer of minder autobiografische trekken. Waarom ontstaan er altijd nieuwe pogingen om het onmogelijke mogelijk te maken?

Een antwoord hierop kan mogelijk Paul Ricoeurs theorie van narratieve identiteit zijn. Volgens deze theorie kunnen we de identiteit van een persoon (of een gemeenschap, maar dat is hier niet terzake) vaststellen vanuit de vraag: wie heeft de handeling verricht? Ons onmiddellijke antwoord daarop zal het noemen van een naam zijn. De vraag is dan wat de basis vormt van de continuïteit van deze naam? Volgens de narratieve identiteit is het antwoord gelegen in het vertellen van ‘the story of a life’ (Ricoeur 1988: 246). We kunnen op

het antwoord komen van de vraag wie we zijn, door het verhaal van ons leven te vertellen. De narratieve identiteit bevat twee belangrijke aspecten: onze persoonlijke identiteit, het Zelf, ligt in de eenheid van het verhaal van ons leven. Daarenboven heeft de eenheid van het verhaal van ons leven hetzelfde karakter als die van de narratieve verhalen. Wij gebruiken de structurele kenmerken van het narratieve verhaal voor het doorleefde verhaal van ons leven.

Narratieve identiteit betekent niet dat we altijd dezelfde blijven, zoals objecten die een substantiële identiteit hebben, maar eerder 'self-same' of 'zelf-gelijk', wat een dynamische identiteit betekent. We kunnen en mogen veranderen binnen de cohesie van een leven; daardoor kunnen alle veranderingen, die wij tijdens ons leven ondergaan, in het kader van een coherent verhaal geplaatst worden.

Wanneer we verhalen – fragmenten van ons levensverhaal – vertellen, proberen we onze narratieve identiteit te ontdekken. Dit betekent dus niet een van buiten af te creëren of ons op te dringen identiteit. We kunnen niet zeggen, dat we leven omdat we vertellen, maar wel dat we onderzoeken, ontdekken en begrijpen als we vertellen. Het begrijpen is een continu proces, terwijl een laatste, definitieve betekenis nooit bereikt kan worden. En omdat het subject zowel de schrijver als de lezer van zijn eigen leven is, drukt het verhaal dat verteld wordt de identiteit niet alleen uit, maar vormt het tegelijkertijd de identiteit en zo het karakter. Het verhaal van ons leven wordt voortdurend herzien, de voorafgaande verhalen worden voortdurend herschreven. Het kan uit meerdere geloofwaardige verhalen bestaan; over dezelfde gebeurtenis kunnen verschillende, elkaar nog uitsluitende verhalen verteld worden (Ricoeur 1988: 246-249). Hieruit volgt dat narratieve identiteit problematisch is, instabiel; ze maakt zichzelf en ze maakt zichzelf ongedaan, ze construeert en deconstrueert zichzelf voortdurend. Het zou ook niet anders kunnen zijn, omdat de narratieve identiteit grotendeels op onze herinnering steunt, die dezelfde kenmerken draagt. *De school aan de grens* van Géza Ottlik voert die instabiliteit van de identiteit op door de voortdurende herziening van het levensverhaal van de personages, en door de elkaar uitwissende verhalen over de schijnbaar zelfde gebeurtenis.

László Tengelyi werkt de theorie van narratieve identiteit verder uit en legt de klemtoon op crisissituaties die nadrukkelijk het herzien van onze narratieve identiteit veroorzaken. Een crisissituatie is volgens hem een gebeurtenis van het lot, een lotgebeurtenis, die ons dwingt om onze verhalen, waarmee wij onze eigen identiteit probeerden vast te stellen, te herzien. In zo'n situatie moeten we de nieuwe betekenis, die uit zichzelf ontstaat, ontdekken. En ook telkens wanneer een beeld, en woord, een gezicht een nieuwe betekenis krijgt, scheurt het vorige verhaal zich los en ontstaat er een nieuwe betekenis, die wij dan opnieuw in verhalen proberen vast te leggen. We hebben het aan dit proces te danken dat onze identiteit altijd opnieuw hersteld wordt (Tengelyi 1998: 42-48).

De periode van volwassen worden wordt vaak als een crisisperiode ervaren. De verschillende betekenissen van het woord 'crisis' verwijzen eveneens naar een grenssituatie, die beslissend is voor een meer positieve of meer negatieve ontwikkeling van de toekomst. Zoals de definities die in *Van Dale Groot Woordenboek der Nederlandse Taal* staan het uitdrukken: 'beslissend stadium in een ernstige ziekte, wending, keerpunt, kritieke situatie, noodsituatie, toestand van geestelijke onevenwichtigheid'. Het volwassen worden speelt in de vorming van de narratieve identiteit een prominente rol, omdat deze grenssituatie vele momenten van lotgebeurtenissen biedt voor het ontdekken en het herzien van de identiteit, die nog veel minder vast staat dan later het geval is.

## Postmoderne jeugdherinneringen/leugens

De romans van Du Perron en Géza Ottlik stippelden de modernistische en de vóór-postmoderne traditie van herinneringsteksten uit. Maar wat doen met deze problematiek twee postmoderne auteurs, Péter Esterházy en Stefan Hertmans, die beiden een bepalende rol spelen in het postmoderne discours van hun land? De twee romans, die hier ter sprake komen, geven elk een eigen antwoord op de vraag of het verleden terug te roepen is, en hoe men met de problematiek van de herinnering kan omgaan. Daarnaast beantwoorden zij aan de eis van narratieve identiteit – die de populariteit en de ‘noodzaak’ van het onderwerp volwassen worden verklaart – maar telkens in een andere vorm.

Allereerst de roman *Harmonia Caelestis* van Péter Esterházy uit 2000. Deze Hongaarse roman is een verzamelplaats van verschillende genres die in nauw verband staan met de herinnering; de roman bevat vele verschillende technieken en vormen, en mogelijke antwoorden op onze vragen. Daardoor kan de tekst als uitgangspunt en spiegel voor de andere tekst dienst doen. *Harmonia Caelestis* roept allereerst het traditionele genre, de familieroman, parodiërend op. De roman is echter meer dan een terugkeer naar de jeugd, het is ook een terugkeer naar de vader, die tijdens de jeugd van het hoofdpersonage een van de meest identiteitsbepalende personen is geweest. Het eerste deel van de roman bevat 371 genummerde *Zinnen uit de geschiedenis van de familie Esterházy*, en lijkt een aaneenrijging van losse herinneringen, anekdotes, grappige scènes over ‘mijn vader’ in tijd en ruimte verspreid, welke verhalen elkaar vaak tegenspreken, uitdoven; het tweede deel *Bekentenissen van een familie Esterházy* grijpt terug op de traditionele memoires.

Tengelyi (1998: 27) maakt ons erop attent, dat onze plaats in de wereld al voor onze geboorte voor een deel is vastgelegd in de verhalen van de familie. Onze narratieve identiteit berust niet alleen op de verhalen van ons leven, maar wordt ook beïnvloed door de verhalen van de familie, die al vóór ons zijn ontstaan. Dit verklaart gedeeltelijk waarom de wortels, de legenden over gestorven familieleden, zo’n belangrijke rol spelen bij de narratieve identiteitsvorming zoals die geformuleerd wordt in verhalen over volwassen worden. Dit wordt in het eerste gedeelte van *Harmonia Caelestis* op een spannende manier uitgedrukt. Het personage ‘mijn vader’ heeft een meervoudige persoonlijkheid, de vader is iedereen, hij is alle mogelijke vaders. Zoals het verhaal in anekdotes versplinterd en gefragmentariseerd is, zo is de identiteit van de vader uiteengevallen, verspreid in ruimte en tijd; hij is in duizend verschillende gedaantes aanwezig, en daaraan is het te danken, dat er ook duizend verschillende herinneringen over hem ontstaan. Er is geen overkoepelende herinnering, geen eenheid, geen groot verhaal; de kleine anekdotische verhalen maken elkaar ongeloofwaardig, omdat fictie en historie niet duidelijk van elkaar te scheiden zijn. De identiteit van de ‘zoon van mijn vader’ wordt in de spiegel van die meervoudige vader – die geen identiteit heeft en letterlijk begrepen niet aan zichzelf gelijk is – ook onbepaald; de zoon van alle mogelijke vaders moet ook alle mogelijke zonen bevatten. Hij moet daardoor in de schaduw van al die mogelijke vaders alle mogelijke vormen van volwassen worden ondergaan. Het volwassen worden van ‘de zoon van mijn vader’ gebeurt in deze roman door het vertellen van het levensverhaal van de vader(s) en door het ontdekken van de narratieve identiteit van de vader(s) en niet door het vertellen van het eigen verhaal. Het hoofdpersonage wordt een deel van deze vaderstroom. Kan hij dan nog wel een eigen verhaal hebben? Is het nog mogelijk een nieuw eigen levensverhaal te schrijven? Zoals al is vermeld, is men volgens Ricoeur de verteller en de lezer van het eigen levensverhaal, maar hier is de zoon de verteller en lezer van

het levensverhaal van zijn vader; dit wordt zijn verhaal en de narratieve identiteit van de vader(s) wordt zijn narratieve identiteit.

De roman vormt een briljant postmodern netwerk van alle mogelijke verhalen van een leven, waardoor niet meer de narratieve identiteit van een duidelijk afgerond subject tot stand komt, maar een uit duizenden narratieve identiteiten samengeweven overkoepelende identiteit; er ontstaat uit al bestaande identiteiten een herschreven narratieve interidentiteit, zoals de roman een intertekstueel netwerk is en een herschrijving van al bestaande teksten.

Het tweede deel van de roman, dat bij de eerste lezing het traditionele narratieve schema van een herinneringsroman lijkt te volgen, blijkt toch complexer dan eerst gedacht, omdat het uit meerdere stemmen bestaat, uit meerdere memoires van drie elkaar opvolgende generaties: van de adolescente verteller, van de vader en van de grootvader, de laatste twee als de machtsfiguren van de familie. Het is alsof na het eerste deel, waar het familieverhaal en de figuur van de vader worden gedeconstrueerd, toch een samenhangend en logisch verhaal van de familie en een duidelijk identificeerbaar vaderbeeld wordt geconstrueerd, alsof er een eenheid van het familieverhaal en een eenheid van een groot en machtig vaderfiguur zou bestaan. Maar de twee delen van het werk zijn niet uit elkaar te halen, ze spiegelen elkaar, staan in dialoog met elkaar, – een dialoog die gevormd wordt tussen tradities en sprookjes, narratie en metanarratie. Daardoor gaat de tegenstelling gedeconstrueerde en geconstrueerde familieroman niet op.

Het problematische karakter van het herinneren als vormgevende kracht en de kwestie van de fictionaliteit van herinneringen duiken eveneens op bij *Harmonia Caelestis*. De roman voert ons naar de problematiek van de alternatieve en schijnbaar werkelijke herinneringen; er wordt duidelijk gespeeld met de referentialiteit. De naam Esterházy is symbolisch met de Hongaarse geschiedenis versmolten en zo is een roman over deze familie noodzakelijk ook een nationale historische roman. Het familieverhaal is een op herinnering en verbeelding gebaseerd verhaal van het land geworden. De auteur vermengt op een zeer speelse manier bewust fictieve met buiten de roman bestaande elementen, waarbij hij de taal te hulp roept. Bovendien blijft de auteur met deze roman trouw aan vaak door hem gebruikte technieken, zodat dit boek ook een mengeling is van andere teksten. In deze roman komt eigenlijk het gehele oeuvre van Péter Esterházy terug.

Er is in *Harmonia Caelestis* dus geen sprake van een traditioneel terugroepen en reconstrueren van het verleden zoals in de modernistische romans, waarin het proces van de herinnering weliswaar faalt en niet meer zo betrouwbaar werkt, maar waarin het verleden een monument blijft en het objectieve bestaan van de buitenwereld, van de ‘verloren tijd’ niet in twijfel wordt getrokken. Het tekort van de herinnering is niet alomvattend; in proustiaanse teksten is het obstakel tussen verleden en herinnering slechts tijdelijk (Vervaeck 1999: 35). De poging om het verleden terug te roepen wordt uiteindelijk succesvol en er ontstaat een overkoepelend beeld van het verleden. In *Harmonia Caelestis* wordt niet het proces van de herinnering problematisch, maar het verleden zelf. De verteller speelt weliswaar voortdurend een spel met de lezers, wanneer hij herhaaldelijk beweert dat alles waaraan hij refereert volgens de werkelijkheid is en niets op verzinsels berust, en dat hij een afkeer heeft van verbeelding. Op andere plekken legt hij dan eerder de nadruk op het imaginaire karakter van de tekst. Hij opent een imaginaire tijdruimte en roept de lezer op om de tekst als roman te lezen en niet als kroniek. Er blijkt geen duidelijk buiten het subject bestaand verleden te bestaan, geen begrensd verleden (bijvoorbeeld het leven van één persoon in een bepaalde periode), dat door de herinnering reconstrueerbaar is zoals in *Het land van herkomst* het geval

is, waar het verleden wel een eenheid vormt. In *Harmonia Caelestis* zijn er alleen ‘verledens’, of ‘mogelijke verledens’, die elkaar tegenspreken of deconstrueren. Door de meervoudigheid verliest het verleden onmiddellijk zijn referentialiteit en geloofwaardigheid.

Dankzij de vermenigvuldiging van levensverhalen en subjecten is er geen rustpunt in het verhaal, maar dit heeft ook een andere reden. De herinneringen, het verhaal van ons leven, bereikt nooit zijn definitieve versie, zoals de theorie van Ricoeur ook stelt. De vorm en de structuur van het eerste gedeelte van de roman laten dit zien. Volgens Tengelyi kan een lotgebeurtenis, bij voorbeeld een schuld, alles laten herzien. Bij deze roman is dit zelfs letterlijk gebeurd. Als blijkt dat de vader van Péter Esterházy, aan wie vooral in het tweede deel van de roman eer wordt betoond, in de communistische tijd aan de AVO (de Hongaarse geheime dienst) rapporteerde, voelt Péter Esterházy zich gedwongen om in een nieuw werk, *Verbeterde editie* (*Javított kiadás*, 2002), alles te herzien. Douwe Draaisma zei in een lezing: ‘Het grote literaire monument voor het herinneren is *A la recherche du temps perdu*; het literaire monument voor de revisie van herinneringen zal zijn: *Verbeterde editie*, van Péter Esterházy’ (www2).

Hier hebben we te maken met een schuld, maar deze schuld is niet van de persoon die zijn herinneringen te boek stelde, maar van zijn vader. De verteller (die zich in deze tekst openlijk identificeert met Péter Esterházy) beweert in *Verbeterde editie*, dat hij zich niet verdedigt, zich niet wil schoon wassen, maar dat hij een nieuwe positie zoekt, zijn nieuwe plaats! De *Verbeterde Editie* versterkt alleen de stelling, dat de narratieve identiteit van de zoon afhankelijk is van die van zijn vader. In *Verbeterde editie* komt veelvuldig tot uitdrukking dat vader en zoon moeilijk uit elkaar te halen zijn. ‘Ik heb het schandalige niet gedaan – maar ook niet iemand anders! Er heeft een ‘wij’ in me gezeten, ik heb alles geïncorporeerd, ook mijn vader’ (Esterházy 2004: 22). Op een ander plek vraagt hij: ‘Is er leven buiten mijn vader?’ (Esterházy 2004: 27). Een belangrijke tekst van Ricoeur heeft als titel *Soi-même comme un autre*. Dit getuigt ervan hoe de ander zich in onze identiteit vlecht, en hoe zijn narratieve identiteit zich met die van ons vervlecht. Deze thematiek komt in *Verbeterde Editie* wel heel duidelijk naar voren; verder is de relatie tussen dit werk en de oorspronkelijke roman dermate problematisch, dat daaraan een afzonderlijk essay zou moeten worden gewijd.

De roman *Naar Merelbeke* van Stefan Hertmans is niet minder speels dan *Harmonia Caelestis*, al is deze roman eerder een parodie op talrijke genealogische romans en Bildungsromans. Het is de Vlaamse variatie van de Amerikaanse *back to the roots*-literatuur. Deze herschrijving van de genealogische romans deconstrueert het genre met behulp van parodie en ironie, zoals die het onderwerp ‘terug naar de jeugd’ presenteren. Evenals in een traditionele Bildungsroman vindt men hier de onderwerpen, typisch voor het volwassen worden. Het zijn de clichés van ontluikende seksualiteit, eenzaamheid, relatie tegenover de vader, een mentor die als voorbeeld dient, het ontstaan van artistieke ambities en daardoor het vinden van het ‘doel van het leven’; ook worden de zoektocht naar de *ik* en de ontdekking van de wereld hier getekstualiseerd. Maar die bekende en uiterst serieuze thema’s verkeren vaak in bizarre en absurde scènes, die de lezer voortdurend waarschuwen, dat het om bedrog gaat, – je kunt het niet serieus nemen zoals een negentiende-eeuwse Bildungsroman. De clichés die bij het volwassen worden figureren worden geparodieerd. Zo is er oom Dorestra, het grote voorbeeld van het hoofdpersonage, die als een verfijnde wereldburger en een allesweter optreedt, en in het geheim een encyclopedie schrijft. Deze blijkt een dubbelzinnige persoon te zijn, wiens encyclopedie voor de jongen alleen maar onzin bevat. Hij gaat op een belachelijke, burleske manier dood.

Volgens Paul van Aken (2000: 2, 5) doorstaat het hoofdpersonage verschillende crises: de seksualiteit als het begin van de existentiële crisis, een geloofscrisis en het hoogtepunt van de puberteitscrisis: de ontdekking van het familiegeheim, namelijk de vermoedelijke relatie tussen zijn moeder en zijn oom. Die crises vormen een aantal lotgebeurtenissen, – een goede voedingsbodem om het verhaal van ons leven te herschrijven. Maar die gebeurtenissen eindigen óf in een komische scène óf ze worden in een metafoor getransformeerd, zoals de seksualiteit die door het beeld van de kastanjeboom uitgedrukt wordt. Naast de kastanjeboom zijn er nog andere beelden en motieven die in de verbrokkelde structuur van de roman een netwerk vormen dat de verhalen samenvouwt. Deze rol vervult ‘mijn vader’ in *Harmonia Caelestis*.

Zoals in *Harmonia Caelestis* is het ook hier duidelijk dat de herinneringen fictie worden. Dit komt hier niet voort uit de vermenigvuldigde structuur; maar uit het in elkaar vloeien van speelse fantasie en realistische beschrijvingen. In de roman wordt letterlijk gezegd dat het om vervalsing gaat. De drang of het verlangen om het levensverhaal neer te schrijven en daarin de narratieve identiteit te ontdekken komt hier weliswaar aan bod, maar wordt tegelijkertijd geridiculiseerd, –het verschuilt zich achter een spel.

Ik had ineens het gevoel dat dat het enige was dat telde: opschrijven wat er gebeurd was , zodat ik het kon beginnen te begrijpen. Ik zou gewoon een begin maken met het verhaal van wat me was overkomen, naar waarheid zoals ik niet ophield mezelf voor te houden (Hertmans 1994: 115).

Hij zegt echter dat hij naast het precies vertellen wat hem overkomen was, tegelijkertijd ook zou

vervalsen, versterken met verzinsels van allerlei aard, opdat niemand zou weten waar de dingen stonden die me echt pijn hebben gedaan... Ik zou zo schrijven dat ik het zou vertellen en verzwijgen tegelijk (Hertmans 1994: 110).

De moeder noemt het hoofdpersonage, de verteller, ‘aanstellerke’. Dit verwijst naar de vervalsing van zijn persoonlijkheid en identiteit, wat het meest karakteristiek uitgedrukt wordt in het verliezen en later hervinden van zijn rechterbeen. Dit kan onder andere ook metaforisch begrepen worden als beeld van het in eerste instantie niet met twee benen op de grond kunnen staan, en later, met het hervinden van het tweede been, de mogelijkheid tot een volwassen leven verbeelden. De tekst laat de lezer echter in twijfel en spreekt zichzelf tegen over het al dan niet letterlijk nemen van het verloren en hervonden been.

Vervalsen van de verhalen kan alleen door herschrijven tot stand komen, maar het doel van het herschrijven is hier niet verbeteren, zoals in de *Verbeterde Editie*, maar bederven. Zo kan de *Verbeterde editie* ook geïnterpreteerd worden: het betekent dan niet het verbeteren van het fictioneel opgebouwde familieverhaal, de *Harmonia Caelestis*, omdat fictie ten opzichte van referentialiteit niet verbeterd kan worden. *Verbeterde editie* is dan eerder een bederven van de fictie door een referentieel gebeurtenis.

De roman van Hertmans vervalst de herinneringsromans, en daarmee het beschrijven van het terugkeren naar de jeugd. Naast het motto van het tweede boek, dat aan George Perec werd ontleend, ‘*ik heb geen jeugdherinneringen*’ (Hertmans 1994: 76) drukt de titel *Naar Merelbeke* gerelateerd aan de titel *Terug naar Oegstgeest* van Jan Wolkers, de onmogelijkheid van terugkeer uit. Het ontbreken van het woord ‘terug’ suggereert dat het

terugbrengen van de jeugd, van het verleden en van het genre niet de bedoeling was of niet kan plaatsvinden, omdat de jeugd en de jeugdherinneringen net zo vals zijn als de valse lente, de dagen in februari die de warmte en het geluk van de lente beloven, maar dit niet waarmaken. Daarnaast blijkt bovendien de plaats Merelbeke, waar de hoofdpersoon naar verlangt en die hij in zijn fantasie met het paradijs associeert, in de ‘werkelijkheid’ een lelijke en saaie plaats te zijn.

## Tot slot

Het aanstellerke zou ook de door de *Verbeterde Editie* legendarisch geworden eerste zin van *Harmonia Caelestis* kunnen uitspreken: ‘t Is verdomd lastig te liegen wanneer je de waarheid niet kent’ (Esterházy 2002a: 9). Beide vertellers, de ‘zoon van mijn vaders’ en het ‘aanstellerke’ liegen voor ons met veel plezier een ‘sprookje’ over een jeugd, over een familie. Hoewel de instantie van de leugen van de vertellers anders is en de leugens van de jeugdherinneringen uiteindelijk ook een andere vorm krijgen (vermenigvuldiging en ironie), laat de wonderbare samensmelting van verbeelding en realiteit in beide romans de lezers verdwalen in het doolhof van de tekst maar die verdwaling gebeurt met niet gering leesgenot!

## Bibliografie

### Primair

Esterházy, Péter 2001. *Harmonia caelestis*. Budapest: Magvető.

Esterházy, Péter 2002a. *Harmonia Caelestis*. Amsterdam: De Arbeiderspers.

Esterházy, Péter 2002b. *Javított Kiadás*. Budapest: Magvető.

Esterházy, Péter 2004. *Verbeterde editie*. Amsterdam: De Arbeiderspers.

Hertmans, Stefan 1994. *Naar Merelbeke*. Amsterdam: Meulenhoff / Leuven: Kritiak.

Ottlik, Géza 1959/1999. *Iskola a határon*. Budapest: Magvető.

Ottlik, Géza 2003. *School aan de grens*. Amsterdam: Wereldbibliotheek.

Perron, Charles Edgar du 1935/1989. *Het land van herkomst*. Amsterdam: Van Oorschot.



## Secundair

Aken, Paul van 2000. 'Stefan Hertmans' Naar Merelbeke'. In: *Lexicon van literaire werken*, 46, 6/2000.

Musarra-Schröder, Ulla 1983. *Narcissus en zijn spiegelbeeld: het moderne ik-verhaal*. Assen: Van Gorcum.

Ricoeur, Paul 1990. *Soi-même comme un autre*. Paris: Seuil.

Ricoeur, Paul 1988. *Time and Narrative*. Volume 3. Chicago: The University of Chicago Press.

Szegedy-Maszák, Mihály 1994. *Ottlik Géza*. Pozsony: Kalligram.

Szirák, Péter 1998. *Folytonosság és változás a nyolcvanas évek magyar elbeszélő prózájában*. Debrecen: Csokonai Kiadó.

Tengelyi, László 1998. *Élettörténet és sorsesemény*. Budapest: Atlantisz.

Vervaeck, Bart 1999. *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman*. Brussel-Nijmegen: Vubpress-Vantilt.

www1:

Györe Gabriella 2004. 'Szabadság / kényszer'. In: *Litera* 2 4/2004.

<http://www.litera.hu/object.d1bdb8-ab2c-47dc-ae44-9386a3786e03.ivy>. Bezocht op 10 december 2006.

www2:

Draaisma, Douwe 2004. 'De finesses van het vergeten'. In: *Lezing SLAA*, Serie: Het idee van je leven. 1 december 2004. [http://www.douwedraaisma.nl/Lezing/Lezing\\_finesses.html](http://www.douwedraaisma.nl/Lezing/Lezing_finesses.html). Bezocht op 12 december 2006.

**Uit:** Kalla, Irena Barbara en Bożena Czarnecka (red.). 2007. *Volwassen worden. Cultuurverschijnsel en literair motief*. Met illustraties van Agnieszka Borucka-Foks. Wrocław: Oficyna Wydawnicza ATUT Wrocław/Neisse Verlag Dresden. 250 blz., ISBN: 978-83-7432-202-7

## **Herbert Van Uffelen: De tweede geboorte. Over het individuatieproces, het volwassen worden en de zelfbewustwording in 'De kleine Johannes', 'Rachels rokje en 'Naar Merelbeke'**

*Herbert Van Uffelen*    *Universität Wien, Oostenrijk*

'[...] elk mens wordt twee keer geboren. De eerste keer uit zijn moeder, en de tweede keer uit zichzelf' (Hertmans 1995: 180), schrijft Stefan Hertmans in zijn roman *Naar Merelbeke* (1994). En inderdaad, volgens Carl Gustav Jung zijn het seksuele en lichamelijke volwassen worden en de ontwikkeling tot een zelfstandig individu niet het einddoel van het levensproces. Een mens moet niet alleen volwassen worden, hij moet ook zelfbewust worden. Dit laatste is een proces dat een leven lang duurt.

Jung situeert het begin van de tweede geboorte in de tweede levenshelft, maar waarschijnlijk begint dit proces al veel vroeger (zie hiervoor: www2). Men moet niet volwassen zijn – wie wordt er trouwens ooit helemaal volwassen? – om aan het individuatieproces te beginnen. Toch is volwassen worden een noodzakelijk proces. Volwassen worden, iemand worden die zelfstandig en bedachtzaam kan handelen, impliceert namelijk een 'rationele adaptatie aan de sociale realiteit' (www2), de overname van een rol in de maatschappij. Deze rol noemt Jung de persona. In vele gevallen identificeert de mens zich uiteindelijk verregaand met deze 'kunstmatige persoonlijkheid' (zie hiervoor: Hark 1988: 122, 124).<sup>[1]</sup> Zodra men zich echter realiseert dat de persona niet meer dan een 'masker' is, waarachter zich de 'ware natuur' van ieder individu verbergt, begint de tweede geboorte. Vanaf dat moment verliest de persona in toenemende mate aan belang en dringen de schaduw (de donkere kanten van de persoonlijkheid en het karakter) en de archetypen van mannelijkheid en vrouwelijkheid (animus en anima) in het bewustzijn. De 'wederkerige relatie' (www2) tussen het individuele en het collectieve onbewuste wordt ontdekt. Als de bewustwording van het collectieve onbewuste begint, neemt de 'zelfrealisatie', de individuele 'vermenging' tussen het 'universele en het unieke' een aanvang (www2).

Zelfverwezenlijking betekent, volgens Jung, één worden met het 'Zelf', één worden 'met wie je in wezen bent' (www2). Zelfverwezenlijking is dus het proces waarin de mens zijn of haar 'unieke Zelf [...] ontvouwt' (www2). Dit veronderstelt de integratie van tegenstellingen, het overschrijden van grenzen en het omkeren van hiërarchieën als die tussen het universele en het unieke, het bewuste en het onbewuste, het kind en de volwassene. Het proces van het volwassen worden is daarvan, zoals gezegd, slechts een noodzakelijk onderdeel. Vanuit dit perspectief zou ik in deze bijdrage naar *De kleine Johannes* I-III (1885, 1905, 1906) van Frederik van Eeden, *Rachels rokje* (1994) van Charlotte Mutsaers en *Naar Merelbeke* (1994) van Stefan Hertmans willen kijken.

### **Naar de 'eenheid van het leven'**

Ik begin bij *De kleine Johannes*. In binnen- en buitenland waardeerde men de ‘hoogpoëtische’ (E.L. 1906) en ‘aangrijpende’ (E.L. 1906) ontwikkelingsroman onder andere wegens de ‘satirische’ (E.L. 1906) maatschappijkritiek. Werkelijk gefascineerd bleek men echter door het feit dat in *De kleine Johannes* uiteindelijk gevoel, droom, verlangen en liefde in het gevecht met het ‘rationalistisch-materialistische’ (Knuvelde 1979: 179-180) als overwinnaars uit de strijd komen<sup>[2]</sup>. Vooral Van Eedens boodschap, dit wil zeggen zijn ideaal van een ‘rein, harmonisch leven’ (E.L. 1906) en de ‘hooggestemde opvattingen over de liefde en het volledig mens zijn in een wereld vol dorheid’ (www1) die in de ‘antikerkelijke, maar diepreligieuze’ (Heine 1906: 601) roman werden verwoord, werd enthousiast ontvangen. Van Eeden was blijkbaar niet de enige die droomde van een land onder de leiding van ‘de edelsten, de wijsten, de sterksten, de schoonsten, de waardigsten onder de mensen’ (Van Eeden 1985: 423), die ‘de ganse wereld’ met ‘de macht van hun woord, hun wijsheid, en de liefde van alle mensen’ (Van Eeden 1985: 423) zouden regeren. Maar het antwoord op de vraag hoe de droom verwezenlijkt moest worden, bleef *De kleine Johannes* schuldig. Tijdens zijn reis door het rijk van de toekomst herkent Johannes wel dat het in een mensenleven niet om het zoeken naar een alternatief voor het ‘jammerland van lelijkheid en dwaasheid’ (Van Eeden 1985: 424) gaat, maar om het streven naar dat wat Van Eeden de ‘eenheid van het leven’ (Van Eeden 1985: 424) noemt, maar welke stappen hiertoe moeten worden gezet, blijft onduidelijk.

In de drie delen van *De kleine Johannes* suggereert Van Eeden (onder andere tijdens de ontmoetingen van Johannes met Windekind, Wistik en Markus) dat de ontwikkeling van de mens gekenmerkt wordt door de fase van het kind-zijn, de groei van zoiets als een persona, en de assimilatie en de integratie van dat wat Jung later de archetypische kernen en het bewuste en onbewuste zal noemen. Maar de ideeën over de zelfwording van Van Eeden verschillen duidelijk van die van Jung.

Van Eeden meende in die tijd dat er in de mens een diepste Zelf of Wil was dat met het ‘oerverstand’ van het ras (‘Stamziel’ genaamd) in nauwe verbinding stond. Die Zelf kon zich echter splitsen in allerlei verschillende persoonlijkheden, elk met eigen impulsen. Zo had de mens een ‘droomlijf’ en een ‘somatisch lijf’. Het ‘droomlijf’ was vooral gepassioneerd, onbeheerst en heftig; het ‘somatisch lijf’ was dierlijk-kortzichtig, laag, roekeloos en indecent. De mens was dus in de opvatting van Van Eeden een soort verzamelwezen (Fontijn 1996: 243).

Jung denkt in minder empirische, rationele en individuele termen over het Zelf dan Van Eeden. Bij Jung is het Zelf, net als bij Van Eeden, een woord voor alle psychische fenomenen in de mens, maar anders dan Van Eeden stelt Jung dat het Zelf geen echt, maar eerder een ‘virtueel middelpunt’ (Hark 1988: 152) is dat altijd voor een stuk ‘onkenbaar en zonder grenzen’ (Hark 1988: 151) is en zal blijven. Vooral dit laatste is van belang. Als de persona niet ter discussie wordt gesteld, als de grenzen tussen ik en Zelf niet vloeiend worden, blijft men hangen in het volwassen worden, blijft de heelwording niet meer dan een ideaal. Van Eeden hanteert veel hardere grenzen dan Jung. Dit blijkt ook uit het diepzinnige verhaal van de fantasievolle Johannes die op weg naar de volwassenheid min of meer gedwongen de sprookjesachtige wereld van zijn vriend Windekind moet verlaten. De grenzen tussen de werelden, die volgens Jung in het kader van de zelfwording moeten worden geïntegreerd, worden in de trilogie van Van Eeden alleen in gedachten overschreden. Het onbewuste komt wel uitvoerig ter sprake, maar het versmelt niet met het bewuste. De persona wordt niet uitdrukkelijk ‘ontmaskerd’. Integendeel: Johannes pendelt slechts tussen de ‘normale wereld’ aan de ene en de ‘andere wereld’ aan de andere kant. Ook de wereld van het kind en die van de volwassene blijven gescheiden. Johannes moet de wereld van het kind verlaten om

volwassen te worden. Dat Van Eeden met een gespleten tong over zijn kind spreekt, past ook bij dit uitgangspunt. Aan de ene kant laat hij zijn pupil namelijk spontane (eerder onberedeneerde) gevoelens uiten en toont hij dat Johannes nog in de ‘schaduw van het onbewuste’ (Jung 1991: 94) leeft. Aan de andere kant redeneert Johannes gewoon als een volwassene:

Doch Johannes had het boek reeds herkend. Zó kon hij het ook niet krijgen, het moest heel anders gaan. Hij schudde het hoofd.

‘Nee, neen! Dat is het niet wat ik bedoel. Dit ken ik. Dit is het niet.’

Hij hoorde geluiden van verbazing en voelde de blikken, die hem van alle zijden staken.

‘Wat? Wat meen je mannetje?’

‘Ik ken dit boekje, het is een mensenboek. Maar het geeft niet genoeg, anders zou er rust zijn onder de mensen en vrede. En die zijn er niet. Ik bedoel iets anders, waaraan niemand twijfelen kan die het ziet, waarin staat, waarom alles is zoals het is, precies en duidelijk’ (Van Eeden 1985: 62).

Een direct verband tussen de wereld van de volwassenen en die van het kind wordt in *De kleine Johannes* slechts bij uitzondering gelegd. Het vaakst wordt dit verband zichtbaar als blijkt dat Johannes zich (zoals in het bovenstaande citaat) als kleine volwassene opstelt. Af en toe wordt de grens ook andersom overschreden als bijvoorbeeld wordt gesuggereerd, dat er ook volwassenen zijn die nooit helemaal uit de nevelen van de kinderlijke onbewustheid opduiken. In de meeste gevallen blijven de werelden in *De kleine Johannes* echter gescheiden en worden traditionele hiërarchieën niet ter discussie gesteld.

De wereld van het kind en die van de adolescent wordt in het verhaal van Johannes vrij kritiekloos vanuit het perspectief van de volwassenen beschreven. Van Eeden droomt slechts van de eenheid die zijn verhaal draagt. Bepalend voor de manier waarop hij vertelt, zijn en blijven de tegenstellingen die hij eigenlijk wil integreren, de grenzen, die hij eigenlijk wil overschrijden. De wereld van de eenheid van Johannes is niet meer dan een visioen, een door de ratio ingegeven product van de verbeelding.

## **De mens is onbeschrijflijk onbeschrijfbaar**

De relatie die ik in het begin van deze bijdrage tussen Hertmans en Jung heb gelegd, berust niet alleen op een associatie in verband met het uit zichzelf geboren worden. De ruimte die Charlotte Mutsaers en Stefan Hertmans in hun romans *Rachels rokje* en *Naar Merelbeke* creëren en de manier waarop ze het proces van de opgroeiende kinderen in hun romans beschrijven, hebben heel veel Jungiaanse trekken. Toch denk ik niet dat er sprake is van een directe invloed van Jung. De ervaringsruimte die in romans als *Rachels rokje* en *Naar Merelbeke* wordt gecreëerd, is volgens mij in eerste instantie het resultaat van de postmoderne ontwikkelingen in de tweede helft van de vorige eeuw. Niet Jung, maar het postmoderne denken heeft het logocentristische perspectief, de lineariteit en de causaliteit en het almachtige subject definitief ter discussie gesteld. Jung heeft een en ander ‘aangekondigd’, maar pas in de

tweede helft van de vorige eeuw werden we er ons in toenemende mate van bewust dat tijd en ruimte gekoppeld zijn, dat het subject geen absoluut en almachtig middelpunt is en dat grenzen een osmotisch karakter hebben.

Zoals Van Eeden preludeerde op Jung, spiegelt het postmoderne werk van Mutsaers en Hertmans als het ware 'van-zelf-sprekend' de Jungiaanse ervaringsruimte van het zelfbewustzijn. Overeenkomstig vervangen Mutsaers en Hertmans het traditionele verhaal van een kind dat volwassen wordt, zoals we dat bij Van Eeden hebben leren kennen, door een proces waarin het volwassen worden onderdeel is van een overkoepelend proces van zelfbewustwording. In tegenstelling tot Van Eeden laten zij zich niet meer leiden door een ideaal. Mutsaers en Hertmans schrijven (typische postmoderne) 'kleine' verhalen. Net als Jung, beschrijven zij de weg van het leven als een 'labyrint' vol 'om- en dwaalwegen' en anders dan Van Eeden tonen zij dat de weg naar de heelheid niet duidelijk is en dat hij ook niet echt rationeel begrepen kan worden (zie hiervoor ook: Hark 1988: 59-60). De grenzen die in *Rachels rokje* en *Naar Merelbeke* beschreven worden, zijn vloeiend en het wezen dat zelf(bewust) wordt, is eerder een virtueel middelpunt, dan een duidelijk afgebakend individu.

De mens is 'onbeschrijflijk onbeschrijfbaar' (Mutsaers 1998: 13), dat is de kern van de poëtica waarmee in *Rachels rokje* en *Naar Merelbeke* de ruimte voor de zelfbewustwording in de romans van Mutsaers en Hertmans wordt gecreëerd. Beide auteurs blijken ervan overtuigd dat de ik slechts beschreven kan worden via zijn 'rokje' (Mutsaers 1998: 17), om Charlotte Mutsaers te citeren. Het rokje toont de om- en dwaalwegen die in het kader van de bewustwording worden gemaakt. Het staat voor de samenhang die niet vaststaat, die constant verandert, dynamisch is en beweegt. Toch is het rokje geen ander woord voor 'chaos', zoals wel eens werd gesuggereerd (zie hiervoor: Foppe 1994: 747). Het rokje is vaag en willekeurig en toch duidelijk aanwezig. Het toont dat de weg naar het Zelf of de éénwording met het Zelf zich niet direct laat 'aanwijzen' maar dat men hem slechts kan 'nawijzen' (Mutsaers 1998: 13). In *Rachels rokje* en *Naar Merelbeke* gaat het niet om de feiten, maar om de ruis: '[...] wie goed luistert zal hem kunnen horen: het frou-frou, de zo ten onrechte verguisde ruis' (Mutsaers 1998: 13), schrijft Charlotte Mutsaers.

Gezien de ervaringen die naar de heelheid leiden 'moeilijk toegankelijk' (Hark 1988: 60) zijn, kan het rokje niet anders dan de volgende attributen hebben: 'niet aflatend', 'niet te ontlopen', 'onverbidelijk, onverbreekelijk, belegerend, demonisch' (zie hiervoor: Mutsaers 1998: 34). Dit klinkt erg doelgericht en toch staat geen duidelijk doel voor ogen. Het doel, het Zelf, is niet te grijpen:

Een rok is geen sok. Het rokje wil niet opgehouden worden, het wil omsingeld wezen als een paardebuik. Dat kan het beste met een rokriem. Maar een rokriem kan nog meer. Het menselijk lichaam heeft twee streken: de hartstreek en de schaamstreek. Een goeie rokriem snoert die bij elkaar.

VRAAG: Komen er ook rokjes voor met slechts één plooi?

ANTWOORD: Uitgesloten. Alle plooiën ontspringen aan elkaar, ze duwen elkaar op, ze ondergraven elkaar en zitten elkaar na: heden en verleden... verleden en toekomst... toekomst en droom... droom en daad... daad en gevangenis... gevangenis en dood... dood en leven... Zo is hun aard. Bijgevolg kan een rokplooi nooit in zijn eentje voorkomen. In dat geval spreekt men van een vouw. Een vouw is een nepplooi. Overigens kunnen vouwen ook in veelvoud voorkomen. Vraag het de vrouw in plissé-rok, de neppvrouw.

VRAAG: Kun je de plooien in een rokje tellen?

ANTWOORD: Gek genoeg wel ja, als de draagster tenminste even stil wil staan. Van geen plooi kun je zeggen waar hij precies begint of waar hij ophoudt. Toch kun je ze aanwijzen. Toch kun je met het grootste gemak vaststellen dat een bepaald rokje zevenendertig plooien telt. Maar tracht er nooit een uit te knippen. Dat zal niet lukken. Bovendien, zonde van het rokje (Mutsaers 1998: 124-125).

De plooien van Rachels rokje lijken ‘wapperende lintjes’ (Vervaeck 1994: 71), maar ze kunnen toch niet van elkaar gescheiden worden. Ze komen uit elkaar voort en drukken elkaar voortdurend op (zie hiervoor: Heerden 1995: 57). De lintjes zijn dus minder belangrijk dan het wapperen. Het gaat – zoals in *Naar Merelbeke* bij de overstroming waarin Pol de Paling het hele huis in beslag neemt (Hertmans 1995: 51-52) –, om het overschrijden van grenzen, om het integreren van tegenstellingen, om de voortdurend veranderende relatie tussen ‘twee dingen’ (Hertmans 1995: 51). Terwijl Van Eedens kleine Johannes steeds weer met beslissingen het kaf van het koren scheidt, ervaren de opgroeiende kinderen in het werk van auteurs als Mutsaers en Hertmans het leven als een ‘kluwen’ (Vervaeck 1994: 71) waarin alles in beweging is, constant in verandering. Door het beschrijven van de integratie van deze beweging, via het bewust maken van de ambivalentie en van de paradoxale ervaring van het één worden met het andere wordt in romans als *Rachels rokje* en *Naar Merelbeke* het proces van de zelfbewustwording ervaarbaar gemaakt.

## Het leven schrijven

In *Rachels rokje* en *Naar Merelbeke* gaat het niet om waarheid of leugen. Mutsaers en Hertmans concentreren zich, zoals reeds gezegd, op het schrijven van de ‘zigzagbewegingen’ (Hark 1988: 60) van het zelfbewustwordingsproces eerder dan op een controleerbare (auto-)biografie. Ze tonen dat waarheid nooit direct kan worden beschreven of worden benoemd. Of de plooien van het rokje in *Rachels rokje* nu juist of fout zijn, of de hoofdpersoon in *Naar Merelbeke* nu werkelijk zijn been verliest of niet, doet niets ter zake. Laat dat maar aan de ‘stomerij’ (Mutsaers 1998: 14) over, schrijft Mutsaers op het einde van het inleidende hoofdstuk van *Rachels rokje* (zie hiervoor ook: Rovers 2003).

In de onderzochte romans van Mutsaers en Hertmans gaat het niet in eerste instantie om de precisie maar om het schrijven van het leven, met al zijn (tegenstrijdige) facetten. Wat daarbij feit is en wat niet, is niet altijd even duidelijk. Hoofd- en bijzaken liggen niet van nature vast, zegt Mutsaers (zie hiervoor: Mutsaers 1998: 236). De opgroeiende ik is een virtueel middelpunt (zie hiervoor ook: Jong 2006). Niet wij draaien in eerste instantie om de werkelijkheid, de werkelijkheid draait ook om ons heen (zie hiervoor ook: Mutsaers 1998: 236). Op haar speelse manier ‘toont’ Mutsaers dit met een knipoog naar Achterbergs *Rollend materieel* als volgt:

- O, station waar de trein vertrekt
- O, station waar de trein aankomt
- O, trein op je rails
- O, rails die de rit bepalen
- O, kaarsrechte rit met een doel

O, doel dat niet achter de raampjes ligt  
O, trein die racet als een roman  
O, roman die leest als een trein  
O, lezer die hoopt dat hij aankomt  
O, Plaats Van Bestemming

(Ook Hertmans ‘verwijst’ naar dit gedicht, zie hiervoor: Hertmans 1995: 115; Mutsaers 1998: 48)[\[3\]](#).

Postmoderne literatuur als die van Mutsaers en Hertmans mijdt definities. In *Rachels rokje* en *Naar Merelbeke*, gaat het anders dan in *De kleine Johannes* niet om het afbakenen van terrein, noch om het scheiden van tegenstellingen als goed en kwaad, toekomst en verleden enz., maar om het schrijven van het leven door tegenstellingen te integreren en grenzen in eindeloze variatie te overschrijden. Mutsaers en Hertmans beschrijven niet. Ze ‘vertellen en verzwijgen’ (Hertmans 1995: 110) tegelijk. Ze omcirkelen dat wat ze willen laten zien, door onder andere het beschouwende in het vertelde te absorberen, door vertellen en tonen in elkaar over te laten gaan, door genres te vermengen en door zowel te streven naar gelijkwording als naar differentiëring (zie hiervoor ook: Vervaeck 2001). Wat geldt, is, zoals gezegd, het ‘frou-frou’ (Mutsaers 1998: 14), het geluid, de kleur, de geur die het cirkelende, zwierende, golvende, laaiende rokje produceert.

## De ervaring van het moment

Stond bij Van Eeden nog het verhaal, de ontwikkeling (van kind naar volwassene) centraal, richten Hertmans en Mutsaers zich eerder op de ervaring van het moment. Ze tonen dat zelfbewust worden inherent is aan een bewuste beleving van het moment als de ruimte waarin de eenheid van alle dingen (en dus ook van ik en Zelf) ervaarbaar wordt. Hertmans concentreert zich daarbij op de beschrijving van ‘sporen’ (Hertmans 1995: 73), terwijl Mutsaers dergelijke momenten eerder creëert door, als een nachtzwaluw, rakelings langs de te (be)schrijven werkelijkheid te scheren (zie hiervoor ook: Sereni 2004). Van belang is in *Rachels rokje* en *Naar Merelbeke* wat tussen de polen klinkt. Daar wordt Van Eedens eenheid van het leven ervaarbaar:

VRAAG: Kun je het frou-frou navertellen?

ANTWOORD: Kun je berg en dal navertellen als je niet eens weet waar berg begint en dal ophoudt terwijl het hoorngeschal daar ergens tussen klinkt? (Mutsaers 1998: 126)

Mutsaers en Hertmans scheiden de tegenstellingen niet. Ze tonen dat ze in elkaar overvloeien en ze scheppen, zoals gezegd, ruimte voor dat wat tussen de tegenstellingen klinkt. In het volgende citaat uit *Rachels rokje* gebeurt dit heel eenvoudig met een dubbele punt: ‘Of het waarheidsgehalte: luister slechts naar het frou-frou’ (Mutsaers 1998: 14). De ruimte voor dat wat tussen de tegenstellingen klinkt, wordt hier, ik zeg het maar even zo, met een punt vooruit en een punt achteruit gecreëerd. In Mutsaers’ dubbele punt klinkt zowel een vraag die het karakter van een antwoord heeft, als een antwoord dat op een vraag lijkt. De lezer wordt uitgenodigd een pas op de plaats te maken en bewust te luisteren:

Vooruit, kom maar met me mee, sluip maar achter me aan, en zet voor één keer je vooroordelen over goed en kwaad aan de kant en je oren op. Dan zul je het zelf horen. En voelen. Met háár oren. Met háár hart (Mutsaers 1998: 12).

Mutsaers en Hertmans verwachten dat we niet oordelen, niet proberen rationeel te begrijpen, maar meegaan. Ze nodigen ons uit om te luisteren met de oren van het personage en verwachten dat we, net als hun hoofdpersonen, het logocentrische, rationele en alles verklarende perspectief verlaten om ons te concentreren op de situatief-relatieve ervaring van het moment. Centraal in deze ervaring staat de wereld die aan de grens van de tegenstellingen verschijnt. Het bewustzijn dat zo ontstaat, overschrijdt tijd en ruimte, is geen bewustzijn meer dat de werkelijkheid duidt, maar een grensoverschrijdend bewustzijn dat de poort naar de eenwording met het Zelf opent. Ruimte scheppen voor 'bewust zijn' betekent tonen dat alles voortdurend in beweging en verandering is, dat de dingen zijn en toch weer niet, dat ze altijd anders zijn en dat de tijd niet lineair verloopt (zie hiervoor ook: Van Uffelen 2003). Zeer illustratief in dit verband is het eerste hoofdstuk van *Naar Merelbeke*. Het hoofdstuk heeft de titel 'Hoe God mijn rechterbeen amputeerde'. En inderdaad: op de eerste pagina's verliest de ik zijn rechterbeen. Maar het been wordt niet echt geamputeerd. Het verdwijnt eerder langzaam en wel op het moment dat God, die in de vorm van een felgeel insect van circa drie millimeter is verschenen, het toneel alweer verlaten heeft. Pas als de hoofdpersoon uit *Naar Merelbeke* weer wakker wordt uit een diepe slaap gebeurt het:

En toen ik wakker werd, was alles veranderd. De lucht werd bewolkt, het was weer kil, ik rilde en had het gevoel dat ik zo dun was als papier. [...] Ik hinkte door de lange dreef. [...] Iets schrijnde in mijn rechterbeen, het leek een pijn die er altijd al had gezeten. Na een kwartier sleepte ik met een half verlamd been, strompelde vervolgens nagenoeg op één been, en liet me tenslotte uitgeput bij een oude eik in het gras neervallen. Waterig blauwe vlekken kwamen door de langste zomeravond van het jaar en dreven in vloeibaar lijkende lucht. De witte wolken werden grauwer, de hele dreef een beetje eng intiem, alsof de dingen naderbij gekropen kwamen om te zien wat er gebeurde met die gek geworden cellen in mijn been. Dat been begon nu zienderogen af te sterven, het trilde onophoudelijk. [...] Het was of het leven er in alle richtingen uit wilde springen. Wanneer ik rechtop probeerde te staan, voelde ik hoe de laatste kracht eruit wegvloede in de grond. [...] Al snel trok een laatste kramp door het stervend lidmaat en toen viel het geruisloos en met een flits van pijn gewoonweg af. Verder voelde ik niets; alleen een soort opluchting en een vage jeuk op de plek waar het overgebleven beenstompje ophield. Ik bleef zitten wachten tot er iets zou gebeuren. Maar God was nergens meer te zien. Toch moest Hij zich ergens, misschien op lichtjaren van hier, bewust zijn van mijn verminking. Ik kon zijn naam niet over mijn lippen krijgen (Hertmans 1995: 14-15).

Uit het citaat blijkt duidelijk dat er van een letterlijke amputatie geen sprake is. Het been lijkt eerder in lucht op te gaan, of zoals Hertmans zelf schrijft, 'op de langste dag van het jaar' (de tijd staat stil!) in de grond weg te vloeien (Hertmans 1995: 9). Een amputatie veronderstelt dat er iemand is die amputeert. Maar een handelend subject dat als dusdanig optreedt, is nergens te bekennen. Hertmans' God kruipt traag en moeizaam en zijn lijf wiebelt als een schip bij windkracht acht (zie hiervoor: Hertmans 1995: 9). Afgezien van het feit dat Hertmans' God op het moment van de amputatie verdwenen is, krijgt een dergelijke chirurg een fatsoenlijke amputatie nooit voor elkaar.

De amputatie waarmee Hertmans zijn *Naar Merelbeke* opent, is, net als Mutsaers' vraag die tegelijkertijd wel en niet gesteld wordt, een 'non-event' (Mutsaers 1998: 302) om het met een



begrip van Charlotte Mutsaers te zeggen. De amputatie gebeurt en toch weer niet (ook de beet die Vervaeck meent te herkennen, vindt eigenlijk niet plaats. Zie hiervoor ook: Vervaeck 1999a: 42). Door een gebeurtenis te beschrijven die plaats vindt en toch weer niet, schept ook Hertmans ruimte voor de ervaring van Rachel Stottermaus dat ‘wat niet gebeurt ook niet voorbij kan gaan’ (Mutsaers 1998: 304). Met non-events tonen Hertmans en Mutsaers enerzijds dat wat is gebeurd eigenlijk nog moet komen (bewust moet worden), en anderzijds dat wat nog moet komen, eigenlijk al is geweest. Non-events maken ons bewust van de paradoxale beweging van de tijd.

Ook naar de ‘waarheid’ (Sereni 2003: 146) wordt in de romans van Mutsaers en Hertmans verwezen via ‘niet-gebeurtenissen’ (Sereni 2003: 146). Mutsaers en Hertmans gaan met de gebeurtenissen om zoals ze met de tegenstellingen omgaan. Het gaat om dat wat ertussen klinkt. Niet de feiten maar ‘wat tussen twee gebeurtenissen heen en weer fladdert, bepaalt meestal de gang van zaken, net als in het echte leven’ (Mutsaers 1996: 162), schrijft Mutsaers. Uiteindelijk gaat het dus opnieuw om dat wat niet gebeurt. Ook bij Hertmans: hij schrijft niet over echte pijn maar over ‘pijn in de lucht’ (Hertmans 1995: 74).

Terecht verwijst Sabrina Sereni in dit verband naar de ‘postmodernistische preoccupatie met de leegte’ (Sereni 2003: 146). Maar het begrip leegte moet hier goed worden geïnterpreteerd. Het gaat niet om dat wat overblijft als alles vernietigd is. De leegte is hier niet negatief. Ze verschijnt niet als dat wat overblijft als alles is vernield, maar als resultaat van het scheppingsproces in de ruimte die wordt gecreëerd door ‘zijdelings, verstolen, verglijdend en verholen’ te vertellen (Mutsaers 1996: 147; zie hiervoor ook: Sereni 2004), door alles te laten zien en tegelijkertijd niets.

‘Een schrijver heeft’, schrijft Mutsaers, ‘grofweg de keuze tussen fictie en non-fictie. Wie voor fictie kiest, zal stapje voor stapje de logica van zijn gevoel dienen op te sporen’ (Mutsaers 1990: 109). Volgens Mutsaers moet de schrijver op zoek gaan naar gebeurtenissen die trekken krijgen van een ‘symptoom’ (Mutsaers 1990: 110). Dergelijke symptomen tonen de ‘geheime gevoelens’ (Mutsaers 1990: 109). Met hun verbeelding – ‘die het wint van hagen, omheiningen en oevers’ (Hertmans 1995: 52) –, scheppen Mutsaers en Hertmans ruimte voor de ervaring van dat wat rationeel niet kan worden begrepen. Voor alles wat hem had geraakt, om het met de hoofdpersoon uit *Naar Merelbeke* te zeggen, geldt ‘dat het nagenoeg onmogelijk was het na te tekenen’ (Hertmans 1995: 110). Wat Mutsaers de ‘autobiografie van [het] gevoel’ noemt (Mutsaers 1990: 109), het herkennen van gebeurtenissen als symptomen en het integreren van de schaduwkanten van de persoonlijkheid en de archetypen, is niet anders dan een proces van zelfbewust worden.

Mutsaers en Hertmans maken het Zelf (dat tegelijkertijd alles en niets, concreet en ongrijpbaar is) ervaarbaar door het niet te benoemen, goed wetende dat het, als je het benoemt, meteen uit het leven sluipt, om het met de woorden van Rachel Stottermaus te zeggen (zie hiervoor ook: Mutsaers 1998: 304). Mutsaers doet dit door de plooiën van het rokje te beschrijven, Hertmans door lucht door andere lucht te laten ruisen (zie hiervoor: Hertmans 1995: 9). Zo scheppen ze ruimte voor de ervaring van de waarheid van het paradox. Het resultaat heeft (ook in de romans) iets van een wervelstorm. In het oog van de storm heerst de leegte, is (als vanzelfsprekend) de stilte, overal elders stormt het:

Toen begon een waaien, steunen, trekken, zo verschrikkelijk, dat de horizon leek te gorgelen in rood licht en de maan met een gil, gek geworden op de aarde leek te snellen. Ik voelde de

grote onpasselijkheid van eeuwen van angst en wachten op dit onmogelijke ogenblik (Hertmans 1995: 15).

Mutsaers en Hertmans concentreren zich op het punt waar de tegenstellingen elkaar ontmoeten, waar vries- en smeltpunt 'kinderen van een vader zijn' (Mutsaers 1998: 60). Precies op dat punt is of lijkt het, zoals gezegd, rustig, maar daaromheen is alles onrustig, net als in het bekende gedicht 'Tijd' van Vasalis:

## Tijd

Ik droomde dat ik langzaam leefde...  
Langzamer dan de oudste steen.  
Het was verschrikkelijk: om mij heen  
Schoot alles op, schokte of beefde,

Wat stil lijkt. 'k Zag de drang waarmee  
de bomen zich uit de aarde wrongen  
terwijl ze hees en hortend zongen;  
terwijl de jaargetijden vlogen  
verkleurende als regenbogen...  
Ik zag de tremor van de zee,  
zijn zwellen en weer haastig slinken,  
zoals een grote keel kan drinken.  
En dag en nacht van korte duur  
vlammen en doven: flakkrend vuur.  
- De wanhoop en welsprekendheid  
in de gebaren van de dingen,  
die anders star zijn, en hun dringen,  
hun ademloze, wrede strijd...  
Hoe kón ik dat niet eerder weten,  
niet beter zien in vroeger tijd ?  
Hoe moet ik het weer ooit vergeten ? (Vasalis 1941: 12)

## Zelf worden terwijl het Zelf jou wordt

Jung definieert individuatie als volgt:

Individuatie betekent: een apart wezen worden, en in zover we individualiteit opvatten als de ultieme en onvergelykbare vorm van uniek zijn, het eigen Zelf worden. Men zou individuatie ook als 'verzelving' of 'zelfverwezenlijking' kunnen vertalen (Hark 1988: 154).

Het begrip verzelving herinnert niet alleen aan een bekend boek van Jacques Hamelink, het maakt ook duidelijk dat zelfverwezenlijking naast een 'Deleuziaanse ontplooiing' (Rovers 2003: 332) en een 'bewust in het moment zijn' ook een dubbele wording impliceert. Het eigen Zelf worden is een proces waarin het individu Zelf wordt terwijl het Zelf geïndividualiseerd

wordt. Charlotte Mutsaers is daar heel duidelijk over. Volgens haar is het ‘onmogelijk [...] in iets [te] veranderen zonder dat datgene tegelijkertijd in jou verandert’ (Mutsaers 1996: 209). Het object, dit blijkt steeds weer in de onderzochte romans van Mutsaers en Hertmans neemt ‘noodzakelijkerwijs’ (Mutsaers 1996: 209) altijd iets over van het subject, zoals het subject altijd iets van het object krijgt. ‘Een paard schrijven = een paard worden’, schrijft Mutsaers (Mutsaers 1996: 208).

Romans als *Naar Merelbeke* en *Rachels rokje* tonen dat verzelving gepaard gaat met de ervaring van de ambivalente, vaak zelfs paradoxale relatie tussen de polen, met de ervaring van het feit dat ook subject en object onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn. Polen bestaan niet los van elkaar en verschijnen slechts in de ontmoeting. Het gaat om een ‘huwelijk tussen twee verschillende rijken, een tegennatuurlijke participatie, een kortsluiting [...] een dubbele vangst’ (Mutsaers 1996: 209), schrijft Mutsaers. Als men zich hiervan bewust wil worden, kan men als schrijver, aldus Mutsaers, niets anders dan voortdurend ‘zijn territorium [...] overschrijden’ (Mutsaers 1996: 210).

Zelfbewustwording lijkt op het eerste gezicht een gewone metamorfose, maar het is meer dan dat (zie hiervoor ook: Mertens 1995: 30). ‘Voor alles wat men u ook leerde, geldt evenzeer het omgekeerde’, staat onder de bovenstaande tekening van Charlotte Mutsaers. Zelfverwezenlijking impliceert de integratie van deze paradoxale ervaring. De metamorfoses van Rachel (en van de ik uit *Naar Merelbeke*) zijn omkering, herhaling en spiegeling tegelijk. Het is zoals met ‘een liefde die beschreven en begraven werd door één en hetzelfde woord’ (Stefan Hertmans, geciteerd door: Offermans 1994: 592). Verhelderend in dit verband is de mens-wording van een paard die Charlotte Mutsaers in plooi tien van *Rachels rokje* beschrijft:

Stel u voor: een paard dat al zijn leven lang op schoot wil. Overal om zich heen katten, honden en zelfs baby’s ziet voor wie dat de gewoonste zaak van de wereld lijkt. Gaandeweg tot het besef komt dat het zijn eigen aangeboren grootheid is die de vervulling van deze diepste wens in de weg staat. Daardoor een zekere terughoudendheid in de sociale omgang ontwikkelt, er al gauw achter komt dat dat zijn kansen alleen maar verkleint. Zijn moeë hoofd laat zakken. En het dan plotseling, van de ene dag op de andere, vertikt om nog langer slaaf te zijn van zijn eigen grandeur, die het tenslotte ook niet helpen kan, en bezeten zijn maatregelen treft. Ik heb het van dichtbij meegemaakt (Mutsaers 1998: 56).

Om mens te worden moet het paard zijn persona, zijn ‘meerderheidstoekomst’ (Mutsaers 1996: 209), opgeven, en de mens moet hetzelfde doen om paard te worden. Slechts in de wording, slechts in het voortdurende het andere of de ander worden terwijl het andere of de ander jou wordt, is eenwording mogelijk. Zichtbaar is deze eenheid slechts in de ambivalente beweging van het rokje. In dit verband een laatste citaat uit het werk van Charlotte Mutsaers: het paard ‘heeft wel degelijk ten voeten uit plaatsgenomen in plooi tien van *Rachels rokje*, dat er als een vacht omheen is gemaakt’ (Mutsaers 1996: 211).

Ook de tekst van Hertmans is gedragen door het inzicht dat alles in beweging is, dat wij ruimte in de ruimte van het Zelf zijn. Dat blijkt al uit het feit dat er geen harde grenzen zijn. Zelfs het IJzeren Gordijn uit *Naar Merelbeke* is geen onoverwinnelijke, ‘reusachtige rotswand’ (Hertmans 1995: 37) die twee werelden scheidt. Terwijl in de roman van Van Eeden Johannes steeds van de ene wereld naar de andere moest nog reizen, zijn de muren bij Hertmans scheiding en opening tegelijk. ‘De Grote Berk’ (Hertmans 1995: 38) heeft ‘geen last van de koude oorlog’ (Hertmans 1995: 37) en groeit ‘dwars door de Grote Muur heen’ (Hertmans 1995: 37). In *Naar Merelbeke* ligt achter de muur niet ‘het Kwaad’, maar een ‘land

van zaadjes die op engelen en insecten' lijken (Hertmans 1995: 39). De gebieden aan beide kanten van de muur zijn met elkaar verwant. Net als bij Mutsaers lijkt men bij Hertmans alles in twee richtingen te kunnen lezen.

Een mooi voorbeeld voor de vloeiende overgang tussen de tegenstellingen, voor het principe van de 'subject-object-subject-woording' dat romans als *Rachels rokje* en *Naar Merelbeke* draagt, is, in de roman van Hertmans, de gele parkiet die de hoofdpersoon als de heilige geest op zijn hoofd draagt. De parkiet is enerzijds een metamorfose van het gele insect dat het been van het hoofdpersonage heeft geamputeerd en anderzijds ook een metamorfose van de hoofdpersoon zelf, want hij bijt uiteindelijk zijn poot af van de jeuk. Een ander voorbeeld is de relatie tussen de hoofdpersoon en het 'vreemde jongetje aan de andere kant van de beek' (Hertmans 1995: 57) die als Elias in Gilliams' roman *Elias of het gevecht met de nachtegalen* de gewoonte heeft om bootjes op het water te zetten. Ze worden door de ik uit het water geplukt. Op die manier wordt de hoofdpersoon een personage in de roman van Gilliams (zoals het jongetje personage is in de roman van Hertmans). Een derde voorbeeld voor wording in *Naar Merelbeke* is 'Grote Pol', de paling, die zowel in het water leeft, als het water zelf is en die uiteindelijk net als de verbeelding (van de ik) grenzen overwint (zie hiervoor: Hertmans 1995: 54).

Het laatste voorbeeld zou ik wat uitvoeriger willen illustreren. Het betreft de paardenkastanje die in het boek van Hertmans zo'n belangrijke rol speelt. Bij Mutsaers moet een paard op schoot, bij Hertmans wordt de ik een paardenkastanje en is de paardenkastanje een plaatsvervanger van de ik. In het begin van de roman van Hertmans vindt de ik in de buurt van een oud landhuis, waar ook het jongetje bij de beek in de weer is, een paardenkastanje. Deze kastanje is een symbool voor zowel de levenskracht als voor het niets (waaruit alles is ontstaan) en dus eigenlijk voor het Zelf (zie hiervoor ook: Hertmans 1995: 26, 29). Tegelijkertijd is de kastanje een symbool voor de *Toekomst van gisteren*, om het met Mulisch te zeggen. Wat dit betreft, speelt hij ook een vergelijkbare rol als de steen (de stenen) in Mulisch' *De aanslag*. Hertmans lijkt er zelfs naar te verwijzen: 'Hij voelde warm en glad aan als een steen die in dovende as heeft gelegen' (Hertmans 1995: 25). Maar de kastanje in *Naar Merelbeke* is niet alleen een symbool voor de herinnering. Hij is ook een symbool voor het leven en voor het Zelf. Terwijl Anton Steenwijk uit *De aanslag* op de vlucht is voor de steen, wordt de ik uit *Naar Merelbeke* meer en meer de kastanje. Het proces begint op het moment dat de leraar de kastanje uit het raam keilt. Later probeert de ik de paardenkastanje uit te graven, maar hij breekt af als glas. Uit woede gooit hij thuis de kastanje de tuin in. Met de afgebroken punt komt hij in de grond terecht en meteen blijkt de stam diep met de grond (met de ik, de schaduw en de archetypen enz.) verworteld, wat ook in de volgende droom naar voren komt:

's Nachts droomde ik van een kastanje in het niets, rondobberend in een eindeloze blauwe polderlucht waaronder geen aarde bestond; de kastanje ging open, er kwam een groot insect met een mensenhoofd uit, het wezen ontvouwde de vleugels die eruitzagen als twee kastanjebladeren. Boven zijn hoofd zweefde een roze lint met daarop de tekst: *Ex nihilo*. Toen viel er een soort ei uit zijn achterste, rond en blauw. Ik herkende de planeet. Met onmogelijke snelheid flitste ik erop af, zag het ei groeien tot het eindeloos groot geworden was, en ik smakte neer als een meteor. Ik herkende een plek bij de vaart, waar ik 's middags soms ging zitten lezen. Ik had mezelf ingegraven door de smak (Hertmans 1995: 29).

De paardenkastanje slaat dus uiteindelijk als een meteoriet of meteor – hier zie ik, dit even terzijde, weer duidelijke parallellen met *De aanslag* -, in het verhaal in. Het gevolg daarvan is,

als in de droom, een ruimte waarin alles ‘voortdurend aan verandering onderhevig is en elk idee van continuïteit ontbreekt’ (Mertens 1994). De ik kan en moet nu zelfbewust worden, voor de tweede keer, uit zichzelf, geboren worden.

De kastanje is met al zijn facetten een symbool voor de Zelf wordende ik in ontwikkeling die zijn verleden verinnerlijkt en individualiseert. De kastanje integreert de ik, terwijl de ik één wordt met de ‘wereld’ van de kastanje. Deze wording blijkt onder andere uit het feit dat in *Naar Merelbeke* de seksualiteit niet alleen geassocieerd wordt met pijn in het (niet aanwezige) rechterbeen maar ook met kastanjesmaak, kastanjegeur, kastanjeblad, kastanjeschaduw, kastanjetoppen (zie hiervoor onder andere: Hertmans 1995: 30, 106). De ik begint zelfs naar paardenkastanje te ruiken. De grenzen tussen subject en object vervagen. Dit bedoelt Mutsaers met ‘een paard worden’.

‘Een paard worden’ is dus meer dan een typisch postmodern proces van eindeloze ‘vergliding’ (Vervaeck 1999a: 47), meer dan een min of meer willekeurig proces van ‘eindeloze *dissémination* en *glissement*’ (Vervaeck 1999a: 47). Het gaat niet alleen om deconstructie maar ook om schepping. De tegenstellingen worden gedeconstrueerd, de hiërarchieën en het logocentrische perspectief opgeheven, om een tijd-ruimte te creëren voor zelfbewustzijn. Begrippen als verglijden en verschuiven maken onvoldoende duidelijk dat het doel niet de vernietiging van een structuur is, maar het scheppen van ruimte voor de zelfbewustwording (zie hiervoor ook: Jong 2006).

## **Tot slot: zelfbewustwording of de kunst van de ervaring van de oppervlakte en het moment**

Het rokje, de wervelwind, de wording, de ‘peripatetische’ beweging zijn dus meer dan een vaag omhulsel van een identiteit (zie hiervoor: Gerits 1994: 537, Matsier 1995: 5). In *Rachels rokje* en *Naar Merelbeke* is er geen harde kern. De ik die zelfbewust wordt en het Zelf verschijnen pas, of worden pas bewust, in de beweging. Anders dan bij Van Eeden, bij wie de persona nog centraal stond, gaat het in de onderzochte romans van Mutsaers en Hertmans om een (postmodern) individu dat een ambivalente, paradoxale levensruimte ontdekt en Zelf wordt terwijl het Zelf de ik wordt. De wezenlijke technieken die Mutsaers en Hertmans hanteren om deze ruimte te creëren zijn: tegen de precisie schrijven, zich op het moment concentreren en de wording. Stond bij Van Eeden het ideaal centraal, verschijnt bij Mutsaers en Hertmans dit ideaal slechts aan en door de dubbelzinnige oppervlakte van de werkelijkheid die ze met de logica van het gevoel benaderen.

Afsluitend zou ik nog een opmerking in verband met de humor willen maken. *Naar Merelbeke* en *Rachels rokje* verpakken hun stof – de terugkeer naar de verloren tijd – uiterst grappig. Mutsaers en Hertmans willen echter niets belachelijk maken. Het gaat niet in eerste instantie om de ‘lolligheid’ (zie hiervoor: Vandendaele 2000: 102), of om een parodische ‘antigenealogie’ (zie hiervoor ook: Reugebrink 2002: 36; Vervaeck 1999a: 62). Ook de humor in *Rachels Rokje* en *Naar Merelbeke* is een techniek om de aandacht van (eventuele) autobiografische gegevens, naar de ‘literaire sensibiliteit’ (Heumakers 2003: 104) te verschuiven.

De nacht daarop droomde ik dat Alexine verdrong in de Seine. Eerst dreef ze door een grote lichte zaal vol water, toen belandde ze op de bodem. Mijn oude verdrinkingsangst kwam terug. Maar nu zag ik in plaats van mezelf mijn nichtje lopen op de bodem van een eindeloze rivier, haar jurkje woei op als een bosje wieren, ik wist plots wat dat slipje onder de opwaaiende jurk verborg: de geur van valse lente. De bodem van de Seine leek een grote vlakte zonder bomen, ergens achter het IJzeren Gordijn. Kijk even om Alexine, smeekte ik, voordat je naar de Beringstraat loopt, kijk even om zodat ik je ogen kan zien, asjeblijf, asjeblijf, ik heb zo'n ogenwoede (Hertmans 1995: 138).

Volgens Deleuze is humor de kunst van de oppervlakte en de verdubbelingen, de kunst die de betekenissen en de verwijzingen ontkracht, die alle diepte en hoogte afschaft (Deleuze 1993: 172). Zowel Mutsaers als Hertmans zijn specialisten op dit terrein. Graag had ik hierover nog wat meer gezegd. Ik denk namelijk dat het interessant zou zijn te onderzoeken hoe de humor zich verhoudt tot de andere beschreven technieken in *Rachels rokje* en *Naar Merelbeke* en graag had ik ook nog nader bekeken wat de relatie is tussen de Deleuziaanse humor en de ironie die *De kleine Johannes* kenmerkt. Maar dat is stof voor verder onderzoek. Gezien het bestek van deze bijdrage, moet ik het bij deze korte afsluitende opmerkingen laten.

## Bibliografie

### Primair

Eeden, Frederik van 1985. *De kleine Johannes* (complete uitgave). Antwerpen: Manteau.

Hertmans, Stefan 1995. *Naar Merelbeke*. Amsterdam: Meulenhoff (derde druk).

Mutsaers, Charlotte 1998. *Rachels rokje*. Amsterdam: Meulenhoff (zevende druk).

### Secundair

Bousset, Hugo 1996. *Geritsel van papier*. Amsterdam; Antwerpen: Meulenhoff.

Deleuze, Gilles 1993. *Logik des Sinns – Aesthetica*. Frankfurt: Suhrkamp. – SV, 1707.

E.L. 1906. 'Frederik van Eeden (Der kleine Johannes)'. In: *Die Frauenbewegung*, jg. 12, nr. 21, p. 166.

Fontijn, Jan 1996. *Trots verbrijzeld. Het leven van Frederik van Eeden vanaf 1901*. Amsterdam: Querido.

Foppe, Han 1994. 'Zevenendertig plooiën en zeven verhoren'. In: *Ons Erfdeel*, jg. 37, nr. 5, p. 745-747.

- Gerits, Jos 1994. 'De toverkracht van de verbeelding'. In: *Dietsche Warande & Belfort*, jg. 139, nr. 4, p. 533-537.
- Hark, Helmut (ed.) 1988. *Lexikon Jungscher Grundbegriffe*. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter.
- Heerden, Jaap van 1995. 'Heeft de schreeuw een vorm?' In: *BZZLLETIN*, jg. 24, nr. 225, p. 49-59.
- Hefting, Paul 2000. 'De picturale, lare lijn en het onzichtbare'. In: Hermans, Tilly & Hoogendonk, Mabel (eds.), *Fik & Snik: Over Charlotte Mutsaers*. Amsterdam: Meulenhoff, p. 52-64.
- Heine, Anselm 1906. '„Der kleine Johannes” von Frederik van Eeden'. In: *Die Nation*, jg. 23, p. 600-601.
- Hertmans, Stefan 2000. 'Voor Rachel Stottermaus'. In: Hermans, Tilly & Hoogendonk, Mabel (eds.), *Fik & Snik: Over Charlotte Mutsaers*. Amsterdam: Meulenhoff, p. 18.
- Heumakers, Arnold 2003. *De schaduw van de vooruitgang*. Amsterdam: Querido.
- Jong, Cor de 2006. 'Point of view in 'Rachels rokje': een ontplooiing'. In: *Nederlandse letterkunde*, jg. 11, nr. 4, p. 383-396.
- Jung, C.G. 1991. *Vom Abenteuer Wachsen und Erwachsenwerden: Ein Lesebuch*. Ausgewählt von Franz Alt. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter.
- Knuvelder, G.P.M. 1979. *Handboek tot de geschiedenis der Nederlandse letterkunde*. 's-Hertogenbosch: Malmberg; Deel IV (zevende druk).
- Matsier, Nicolaas 1995. 'De logica van het eigen gevoel'. In: *BZZLLETIN*, jg. 24, nr. 225, p. 11-21.
- Mertens, Antony 1994. 'Insekt: amputatie van de ziel'. In: *De groene Amsterdammer* (20 april).
- Mertens, Antony 1995. 'Zonder diagnose'. In: *BZZLLETIN*, jg. 24, nr. 225, p. 24-31.
- Mutsaers, Charlotte 1990. *Kersebloed*. Amsterdam: Meulenhoff.
- Mutsaers, Charlotte 1996. *Paardejam*. Amsterdam: Meulenhoff.
- Offermans, Cyrille 1994. 'Herinneringen van een aanstellerke'. In: *Ons Erfdeel*, jg. 37, nr. 4, p. 591-593.
- Reugebrink, Marc 2002. *De inwijkeling*. Amsterdam: Meulenhoff.
- Rovers, Daniël 2003. '„Laat dat maar aan de stomerij over”: Over ethiek in Charlotte Mutsaers' Rachels rokje'. In: *Nederlandse letterkunde*, jg. 8, nr. 4, p. 320-343.

Sereni, Sabrina 2003. ‘„Begin in de geest. Dan zal voetje voor voetje de werkelijkheid volgen”’: Over Rachel Stottermaus en Emma Bovary – twee zusjes van papier’. In: *Nederlandse letterkunde*, jg. 8, nr. 2, p. 141-158.

Sereni, Sabrina 2004. ‘„Rakelings als de nachtzwaluw”’: Intertekstualiteit in Charlotte Mutsaers’ Rachels rokje’. In: Janssens, Guy, Sereni, Sabrina & Spinoy, Erik (eds.), *Onderzoek en praktijk in de Franstalige neerlandistiek*. s.l.: Association des néerlandistes de Belgique francophone, p. 52-62.

Uffelen, Herbert Van 2003. ‘Das Ich ist nicht, es ist im Fluss’. In: Van Uffelen, Herbert, Weissenböck, Maria & Van Baalen, Christine (eds.), *Sprache und Identität*. Wien: Edition Praesens, p. 69-79. – Wiener Schriften zur niederländischen Sprache und Kultur 1.

Vandendaele, Rudy 2000. ‘Het enige beest waar ik niet de minste consideratie voor heb, is de teek’. In: Hermans, Tilly & Hoogendonk, Mabel (eds.), *Fik & Snik: Over Charlotte Mutsaers*. Amsterdam: Meulenhoff, p. 101-114.

Vasalis, Maria 1941. *Parken en woestijnen*. Amsterdam: Van Oorschot (vierde druk).

Vervaeck, Bart 1994. ‘De lezer als rokkenjager’. In: *Nieuw Wereldtijdschrift*, jg. 11, mei, juni, p. 71-72.

Vervaeck, Bart 1999a. ‘Franse gasten in Merelbeke: Stefan Hertmans en het poststructuralisme’. In: *Nieuw tijdschrift Vrije Universiteit Brussel*, jg. 12, nr. 1, p. 39-64.

Vervaeck, Bart 1999b. *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman*. Brussel: VUB-Press.

Vervaeck, Bart 2001. ‘Essay en vertelling in postmoderne tijden’. In: *Nederlandse letterkunde*, jg. 6, nr. 4., november, p. 289-309.

www1:

Bork, G. J. van (ed.) 2004. *Van Eeden, Frederik*. dbnl.

www2:

Sleegers-de Vries Lentsch, Sonja 2007. *Individuele en groepstherapie*.

[1] De vertalingen uit het Duits zijn van mij, HVU.

[2] Voor de receptie en de vertalingen van *De kleine Johannes* in het buitenland zie: <http://www.ned.univie.ac.at/doku-stelle/search.asp>.



[3] Het is fascinerend hoeveel gemeenschappelijke motieven in Rachels rokje en in Naar Merelbeke te vinden zijn: Gilliams, Flaubert, de nonsens-encyclopedie respectievelijk het non-event (pijn in de lucht), de inktvis en het schrijven, de palin(g)dromen, Kerstmis, de sneeuw, Achterberg. Hertmans blijkt dit, zoals uit het gedicht Voor Rachel Stottermaus blijkt, goed te weten:

Stefan Hertmans

*Voor Rachel Stottermaus*

Een paling van glas – zo die er al was –  
Zat met een kroontje op zijn hoofd  
Te zingen voor een witte merel bij een beek.  
Hoe je voor ruisen van de zee in pijnen,  
Of voor het engelachtig vleugelen van berkenzaad.  
Herinnering is de maat –  
En wat we, dansend op een lichte gang  
Die naar een boomgaard leidt,  
Vergeten,  
Is wat we op het eind  
Het diepste weten. ( Hertmans 2000)

(Zie hiervoor ook: Bousset. 1996: 107-116, Hefting 2000: 62, Hertmans 1995: 27, 102, 115, Mutsaers 1996: 179-186, Mutsaers 1998: 88, Vervaeck: 1999b ). Jammer genoeg kan ik in het kader van deze bijdrage niet nader op deze parallellen ingaan.

**Uit:** Kalla, Irena Barbara en Bożena Czarnecka (red.). 2007. *Volwassen worden. Cultuurverschijnsel en literair motief*. Met illustraties van Agnieszka Borucka-Foks. Wrocław: Oficyna Wydawnicza ATUT Wrocław/Neisse Verlag Dresden. 250 blz., ISBN: 978-83-7432-202-7 en ISBN: 978-3-934038-96-7. P. 105-121.

## Irena B. Kalla: Volwassen worden met gedichten. Over grensoverschrijdingen in overbruggingspoëzie

Irena Barbara Kalla *Uniwersytet Wrocławski, Wrocław, Polen*

We voelden ons klein  
en groot tegelijk  
zwevend in de ruimte.

(Remco Ekkers, *Haringen in de sneeuw*)

In zijn essay *Over een infantiele samenleving en vroegoude kinderen* geeft Cyrille Offermans een diagnose van de maatschappij aan het begin van de eenentwintigste eeuw. Hij schrijft over de hedendaagse volwassenen die zo lang mogelijk jeugdig willen blijven en die dat dankzij ‘de tweedekansindustrie’ (Offermans 2003: 129), waaronder plastische chirurgie en fitnesscentra, ook blijven. Moeders en dochters trekken elkaars kleren aan, kinderen en ouders kijken naar dezelfde programma’s op tv en lachen om dezelfde grappen. Dit alles draagt ertoe bij dat de generatiekloof dicht wordt, aldus Offermans (2003: 127). Gezien het feit dat de kinderen aan de andere kant vroeger volwassen worden ontstaat er een soort vicieuze cirkel:

Want we leven niet alleen in een wereld die het ouder worden als schrikbeeld voorstelt, we leven tegelijk in een wereld waarin jongeren steeds vroeger volwassen worden, volwassen móeten worden. En die ontwikkelingen sluiten elkaar niet uit. Integendeel, juist omdat kinderen tegenwoordig minder dan ooit de ruimte wordt gegund kind te zijn, en omdat ze dus – alle flexibiliteitsretoriek ten spijt – vroeger dan ooit oud en voltooid zijn, blijft er altijd iets knagen. Als volwassene missen ze iets wat ze nooit gekend hebben en wat ze daarom ook niet als vanzelf nieuw leven kunnen inblazen (Offermans 2003: 130-131).

In deze bijdrage wil ik schrijven over een ruimte waarin het de kinderen wél wordt gegund om kind te zijn. En het gaat om een heel bijzondere ruimte, om ruimte die de kinderen de mogelijkheid biedt om deel te nemen aan de grote-mensen-wereld zonder nog echt volwassen te moeten worden. Deze ruimte wordt gecreëerd tijdens het lezen van moderne jeugdliteratuur, prozateksten of poëzie, waarin zich zowel kinderen als volwassenen goed kunnen vinden. In deze literatuur is er dus ook verrassend veel plaats voor die volwassenen, bij wie er, zoals Offermans in het bovenstaande citaat zegt, ‘altijd iets [blijft] knagen’. Interessant is echter dat dit gevoel niet, zoals Offermans wil, voorbehouden is aan moderne kinderen die ‘vroeger dan ooit oud en voltooid zijn’, maar dat het met het heimwee verbonden is dat het resultaat is van het verlies van een bepaald vermogen waarover alle kinderen op een natuurlijke wijze beschikken. Kinderen kunnen namelijk één worden met wat ze doen of denken terwijl ze spelen. Over dit vermogen schreef Willem Jan Otten:

Jan Hanlo heeft gezegd dat geloven lijkt op hoe kinderen spelen: als je echt goed aan het spelen bent, vergeet je dat het maar spelregels zijn waar je je aan houdt; *je wordt het spel*. Dat

vermogen is niet voorbehouden aan christelijke kinderen. En we verliezen het vermogen – met heimwee als resultaat. In sommige perioden van je leven knaagt het heimwee zo hoorbaar, dat je weer kinderboeken gaat lezen (Otten 2006: 134; cursivering IBK).

Otten brengt het vermogen om één te worden met ‘het spel’ in verband met geloven. Als men echt gelooft, zijn de regels die met een bepaalde geloofsbelijdenis verbonden zijn, niet meer van belang. Deze attitude betreft echter niet enkel het geloof. Mijns inziens gaat het om het vermogen waarover kinderen lijken te beschikken, om een universeel en tijdloos gevoel van één te zijn, één te kunnen worden, met wat men doet en met de wereld. Dit vermogen verliest men met het volwassen worden. Het resultaat is heimwee. Otten heeft het in dit verband, net als Offermans, over ‘knagen’. Een van de mogelijkheden om dit heimwee te stillen noemt Otten ‘kinderboeken lezen’. Van belang is daarbij dat ‘een heimweeër’ (Otten 2006: 134) kinderboeken echter anders leest dan een kind. Als volwassene leest men niet meer met het ‘vertrouwen’ van een kind (Otten 2006: 135). Als een volwassene leest, gaat het dus niet om het missen van wat men nooit gekend heeft, maar om het herwinnen van wat men verloren heeft. Het is het heimwee naar deze natuurlijke ontvankelijkheid en dit kinderlijk vertrouwen waarnaar men als volwassene op zoek gaat in kinderboeken.

In deze studie wil ik me, zoals gezegd, concentreren op moderne poëzie voor jongeren die even goed door volwassenen kan gelezen worden. Deze poëzie wordt in de secundaire literatuur met de term ‘overbruggingspoëzie’ aangeduid. De achterliggende vraag is: kan ‘de grote mens’ volwassen(er) worden door het lezen van grensoverschrijdende poëzie voor jongeren? Mijn interesse gaat naar de manier waarop een overgangsgebied, een overbruggingsruimte ontstaat, die zowel plaats biedt voor volwassenen als kinderen en naar de middelen die op het niveau van de teksten worden gebruikt om dit doel te bereiken.

## **De ruimte van het lezen**

Moderne kinderboeken creëren niet alleen een ruimte voor de creatieve kindergeest, ze zijn tegelijkertijd een ruimte waar kinderen en volwassenen elkaar kunnen ontmoeten. Het kan een reële ontmoeting zijn – bijvoorbeeld wanneer de ouders een verhaal of een gedicht aan hun kinderen voorlezen, maar het is tevens een andere soort ontmoeting. Tijdens het lezen ontstaat een ruimte waarin de volwassene zowel volwassene is als kind en het kind zowel kind is als volwassene. En toch blijft terzelfdertijd duidelijk wie ze zijn. De ruimte waarin het kind en de volwassene met elkaar geconfronteerd worden, kan vergeleken worden met ‘de hybride ruimte’ van Homi K. Bhabha in het postkoloniale discours (zie Van Uffelen 2005). In de ontmoeting tussen de culturen komt het tot een dialoog waarin en waardoor zich de deelnemers telkens opnieuw heroriënteren. Als resultaat van de ontmoeting ontstaat de hybride ruimte waarin grenzen vervagen zonder dat de oorspronkelijke, schijnbare tegenstellingen tot een homogeen geheel versmelten. In deze nieuwe ruimte wordt alles geherinterpreteerd en de eigen cultuur wordt gespiegeld aan de cultuur van de ander. In de hybride ruimte in een meer algemene betekenis, kan gesproken worden van overbrugging van tegenstellingen als: Zelf-Ander, heteroseksueel-homoseksueel, man-vrouw, kind-volwassene. Dat ook deze laatste tegenstelling, net als de tegenstellingen in het koloniale discours, niet absoluut is, wordt zichtbaar in ‘de derde ruimte van het lezen’, zoals geformuleerd door Jacq Vogelaar in een essay over verhalen van Toon Tellegen:

Als het om literatuur gaat bestaat er naast de categorieën kind en volwassen nog een derde, die zich weinig aan leeftijd en genres gelegen laat liggen, maar waarvoor verbeelding, verbazing, belangstelling, vergeetachtigheid en mogelijkheidszin onmisbare faculteiten zijn. [...]. Een wat vrijer grensverkeer tussen grote en kleine literatuur zou geen kwaad kunnen. Dat tussengebied is die andere wereld, die derde ruimte van het lezen, waar blijkt dat jonge en volwassen lezers meer met elkaar gemeen hebben dan kennis en vaardigheden doen vermoeden (Vogelaar 1992: 339; geciteerd naar: Bekkering 2001: 34).

Het begrip ‘de derde ruimte van het lezen’ is in deze bijdrage een sleutelbegrip. In de ruimte die door de tekst wordt gecreëerd, worden door de kinderen andere dingen waargenomen dan door de volwassenen. In dezelfde tekst herkennen de volwassenen, die vanuit hun ervaring en kennis kijken, andere contexten en leggen ze andere verbanden dan kinderen. Tegelijkertijd raakt het kind – bewust of onbewust – de wereld van de volwassenen aan zonder deze wereld nog reëel binnen te gaan. En omgekeerd: tijdens deze confrontatie gaan de volwassenen de mentale kinderwereld binnen, een wereld die hun ooit, vroeger, al dan niet volledig, ten deel viel. De grenzen tussen de wereld van kinderen en de wereld van volwassenen worden overschreden. Dit is mogelijk omdat het in feite om één wereld gaat waarin zowel de kinderen – jongens en meisjes – als volwassenen – mannen en vrouwen – tegelijkertijd en naast elkaar bestaan.

## **Van gescheiden werelden naar het besef van heelheid**

In het verleden werd de heelheid van de wereld maar al te vaak niet waargenomen door schrijvers van teksten voor kinderen of door auteurs van romans, verhalen en gedichten voor volwassenen, met het kind als hoofdpersonage. Er bestond een wereld voor kinderen en tenminste twee werelden voor volwassenen – een voor de mannen en een voor de vrouwen, zoals in het werk van Jan Luyken *Des menschen begin, midden en einde* uit het begin van de achttiende eeuw:

### Het Kind is Volwassen

Wanneer het Kind nu is volwassen,  
Mag hem geen Kinderspel meer passen,  
Maar wat de Man, of Vrouw behoort:  
Doch zo hy zich niet gaat begeeven,  
Om na de wille Gods te leeven,  
Zo speelt hy met de kind'ren voort. (www1)

Het overschrijden van de grens tussen deze werelden was niet acceptabel en tevens in strijd met ‘de wille Gods’. In de negentiende eeuw, met de toenemende interesse voor het kind, profileert zich een ander model van de kinderdichter. P.A. de Génestet formuleert in zijn lezing *Over kinderroep* (1858) de trekken van de kinderdichter als volgt:

Voorts hoe moet hy kennen en delen, met hart en ziel, hun lief en leed, hun kleenen ‘strijd op aarde’; kinderen hebben ook strijd, hun rampen! hoe moet hy weten te spekuleren op hun jeugdige eierzucht; hen niet al te klein willen houden; hen niet al te zoet en braaf willen hebben; hen niet alles wijs willen maken, en zorgen meteen hen niet te maken al te wijs, te groot, te verhelen! hoe moet hy weten party te trekken van hun ondeugendheid, hun schalkheid – zonder te zeer de wenkbrauwen te fronsen! (www2)

De Génestet bekritiseert Hieronymus van Alphen als een dichter die zich niet kan inleven in de kinderwereld (‘Van Alphen is een deftig, altijd hoogernstig man, die zoo niet immer, toch meestal leerende tegenover de kinderwaereld staat, niet in haar midden’, www2) en wiens gedichten meer de volwassene dan kinderen aanspreken (‘Vele zijner zoogenaamde kindergedichtjens zijn dan ook eigenlijk meer voor óns geschikt’, www2). Deze uitspraken bevatten impliciet het verschil tussen een kinderdichter die uit de positie van de volwassene schrijft en een kinderdichter die als volwassene tevens vanuit het perspectief van het kind op de wereld kijkt. Er is reeds een wezenlijke verandering in de benadering van het kind te merken, en toch is het besef van twee werelden nog steeds aanwezig. De kinderdichter die in de wereld van de volwassenen leeft, moet ‘die kinderwaereld, met al haar verscheidenheid, vatten en omvatten, eeren en liefhebben’, aldus De Génestet (www2). In het begin van de twintigste eeuw wordt de wereld nog steeds niet als een heelijkheid waargenomen. Ook de kleine Johannes uit de gelijknamige roman van Frederik van Eeden moest de wereld van het kind verlaten om volwassen te kunnen worden[1]. Het denken over de wereld die geen geheel vormt is het gevolg van het denken in hiërarchieën (vgl. Kuijer 1980: 33). Iedereen leeft dan in een eigen wereld die ‘hoger’ of ‘lager’ is dan de wereld van de ander. Met dit bewustzijn schrijven de volwassen prozaschrijvers en dichters nog in de twintigste eeuw teksten voor kinderen waar het verlaten van de kinderwereld een opwaardering is. In een essay met de veelzeggende titel ‘Het kind als onpersoon’ schrijft Guus Kuijer over de gevolgen van het hiërarchische denken:

De puberteit is het gevecht om erkenning van de eigen identiteit. De puberteit is het probleem van de volwassene, niet van het kind. Het kind had al een eigen identiteit vanaf zijn geboorte, het gaat in de puberteit om de erkenning van dat feit. Als gevolg van het hiërarchische denken van de volwassenen is het gevecht hard en verliezen de meesten. De vlucht in een heilloze uniformiteit is dan ook massaal (Kuijer 1980: 32).

Uit de literatuur van de laatste jaren blijkt dat men zich steeds meer bewust is van het feit dat de werkelijkheid enerzijds gekenmerkt is door een enorme diversiteit en gelaagdheid, terwijl zich aan de andere kant juist in deze (postmoderne) diversiteit ook de heelijkheid van de wereld manifesteert. Zowel de grenzen tussen kinderen en volwassenen als de grenzen tussen jeugdliteratuur en literatuur voor volwassenen ‘zijn niet meer zo absoluut als dertig, veertig jaar geleden’ (De Vries 2001: 50). Dit vindt zijn weerslag onder andere in het proza en in de poëzie ‘zonder leeftijd’ (De Vries 2001: 50), in de ‘zogenaamde „cross-over”-boeken’ (Van Coille 2005: 20) die vaak niet meer van etiketten ‘voor volwassenen’ of ‘voor kinderen’ zijn voorzien. Als voorbeeld kan het werk van Anne Provoost genoemd worden, schrijfster van romans voor de jeugd die echter, dankzij zowel de thematiek[2] als de literaire middelen, de grenzen van de traditionele jeugdliteratuur overschrijden. Haar roman *De roos en het zwijn* (1997) werd door de kritiek geprezen als ‘taalkunstwerk’ en als roman voor zowel jongeren als volwassenen (verg. www3 en www4). Een ander voorbeeld zijn de bloemlezingen ‘zonder leeftijd’ die sinds de jaren zeventig van de vorige eeuw verschijnen. In 1981 brengt Kees Fens de bloemlezing *Nou hoor je het eens van een ander* uit waarin gedichten geschreven met het oog op het kind naast gedichten voor volwassenen werden gepubliceerd, in 1990 verschijnt

een soortgelijke bloemlezing van Tine Beul en Bianca Stigter – *Als je goed om je heen kijkt zie je dat alles gekleurd is* en in 1996 volgt de bloemlezing van Jan Van Coille *Met gekleurde billen zou het gelukkiger leven zijn*. In deze bloemlezingen zijn ‘literair gedurfdere gedichten voor kinderen’ (Bekkering 1997: 168) te vinden en ook deze aanpak heeft bijgedragen tot de vervaging van de grens tussen de jeugdpoëzie en de poëzie voor volwassenen.

Bij dichters als bijvoorbeeld Armand Van Assche, Wiel Kusters, Willem Wilmink, Johanna Kruit, Remco Ekkers, Hans Dorrestijn, Karel Eykman, Eva Gerlach, Leendert Witvliet en Ted van Lieshout zijn de leeftijdsgrenzen van de lezers niet relevant. Het begint reeds bij de opzet – de dichters schrijven niet meer specifiek voor kinderen of voor volwassenen. Ze schrijven. Zo zegt Eva Gerlach over haar poëzie:

Laat de gedichten voor zichzelf spreken. [...] Ik wil geen conclusies trekken, een kind heel erg niet beïnvloeden; in godsnaam, laat niet ook ik ze nog eens een keer willen beïnvloeden. Ik heb de gedichten niet voor mijn kinderen geschreven, ook niet voor mezelf. Ik heb ze gewoon geschreven. Wat een kind ermee doet, moet het zelf maar weten. Schrijven is een vorm van spelen, voor mij. Een soort vliegeren (Gerlach, geciteerd in: Linders 1998: 176-177).

Deze uitspraak kan met velen aangevuld worden (zie De Vries 2001: 51). Soms begint het gedicht dat niet oorspronkelijk voor kinderen werd geschreven, in het circuit van jeugdliteratuur te functioneren enkel dankzij een publicatie die voor de jeugd is bedoeld. Na de publicatie van zijn gedicht in ‘De Blauwgeruite Kiel’<sup>[3]</sup> is Ted van Lieshout bijvoorbeeld naar eigen zeggen ‘van de ene op de andere dag jeugddichter [geworden]’ (Van Lieshout 2005: 26).

In de poëzie van de hier genoemde dichters wordt ruimte geschapen voor het geheimzinnige, voor de verwondering, voor emoties die niet leeftijdsgebonden zijn. Het anekdotische wordt opgegeven, de traditionele versvorm – rijmen, het regelmatige ritme – maken vaak plaats voor het vrije vers. De dichters richten zich niet altijd specifiek tot een bepaald publiek (kinderen of volwassenen). Het feit dat ze ook door het publiek zonder leeftijd worden gelezen, getuigt er mijns inziens van dat ze met hun poëzie een brug slaan tussen de tegenstellingen. Ze brengen zowel de kinderen als de volwassenen in contact met mysterie van een wereld waarin het niet om uniformiteit gaat, maar juist om diversiteit, niet om eenduidigheid, maar om ambivalentie, niet om tegenstellingen, maar om relativering.

## Overbruggingspoëzie

De term ‘overbruggingspoëzie’ verscheen voor de eerste keer in een recensie van Bregje Boonstra uit 1985. In de recensie werden drie dichtbundels besproken: *Voor het eerst* van Fetze Pijlman, *Sterrekers* van Leendert Witvliet en *Haringen in de sneeuw* van Remco Ekkers. Boonstra gebruikt deze term als synoniem voor jongerenpoëzie:

Zoals schrijvers en uitgevers al ruim twintig jaar proberen de leemte tussen kinder- en grote mensenboek te vullen met jongerenromans, zo lijkt er nu een soort van ‘overbruggingspoëzie’ te ontstaan (Boonstra 1985).

De term ‘overbruggingspoëzie’ werd vervolgens overgenomen door onderzoekers van jeugdliteratuur (vgl. Bekkering 1990; Eikelboom-van Wijngaarden 2001). Met

‘overbruggingspoëzie’ worden gedichten bedoeld die met het oog op jongeren tussen twaalf en achttien jaar zijn geschreven en ‘die zich bevinden in het schemergebied tussen de literatuur voor volwassenen en voor kinderen’ (Eikelboom-van Wijngaarden 2001: 77). De auteurs van gedichtenbundels voor jongeren die sinds de jaren tachtig verschenen, zijn in twee stromingen te verdelen: gedichten die de anekdotische traditie voortzetten (bijvoorbeeld Frank Eerhart, Nannie Kuiper en Diet Verschoor) en gedichten die ingewikkelder en geheimzinniger zijn (bijvoorbeeld Remco Ekkers, Wiel Kusters, Ted van Lieshout, Edward van de Vendel, Leendert Witvliet). Ook binnen de overbruggingspoëzie zelf zijn de grenzen vloeibaar en zijn er gedichten te vinden die meer verwantschap vertonen met de poëzie voor kinderen en gedichten die meer aansluiten bij volwassenenpoëzie (zie hiervoor: Eikelboom-van Wijngaarden 2001: 79-80). Ergens aan de grenzen is de poëzie van de klassieker Annie M.G. Schmidt te situeren (verg. Ekkers 1986: 4) en bijvoorbeeld de gedichten van Johanna Kruit (verg. Van Coille 2005: 18).

Zoals Eikelboom-van Wijngaarden terecht opmerkt, suggereert de term overbruggingspoëzie verbanden ‘met andere verschijnselen in het poëtisch universum’ (Eikelboom-van Wijngaarden 2001: 78) en zegt zodanig meer dan het begrip ‘jongerenpoëzie’. Het is een poëzie die bruggen slaat tussen gedichten voor kinderen en gedichten voor volwassenen en in een meer algemene zin tussen kinderen en volwassenen überhaupt. Dankzij de bruggen zijn ontmoetingen mogelijk, maar het gaat om wezenlijk meer dan dat. In hun teksten creëren de dichters een ruimte waarin de kinderen een voorgevoel van volwassenheid kunnen proeven. Tegelijkertijd maakt deze ruimte het de volwassenen mogelijk om het kind in zich te herontdekken en te integreren. Dit wil zeggen het kind uit het verleden, het kind dat ze zijn geweest of het kind dat ze niet mochten zijn. De overbruggingspoëzie als zodanig biedt ruimte voor de ervaring van de ‘hybride ruimte’, een ruimte die het besef van de heiligheid en basale eenheid van de wereld tot stand brengt. Dit is te vergelijken met een bijna mythische ruimte-tijd ervaring: in het heden wordt het verleden de toekomst en tegelijkertijd wordt de toekomst het verleden. Men is groot en klein tegelijk, zwevend in de ruimte van het gedicht, om het fragment uit de bundel *Haringen in de sneeuw* van Remco Ekkers (1984: 18) te parafraseren dat ik als motto voor dit artikel heb gekozen.

Als een algemeen antwoord op de vraag ‘hoe ontstaat het geheim van de derde ruimte van het lezen’ dringt zich een fragment op uit het gedicht ‘De boekenkamer’ van Johanna Kruit: ‘en tussen de woorden begint het geheim’ (Van Coille 1996: 132). Aan de hand van enkele voorbeelden uit overbruggingspoëzie wil ik vier kenmerken van deze poëzie naar voren halen, die tot het ontstaan van de tussenruimte bijdragen: het dubbele perspectief, de omgekeerde wereld, het omgekeerde tijdsperspectief en de intertekstualiteit.

## Het dubbele perspectief

Het dubbele perspectief is een esthetisch kenmerk van de literatuur voor volwassenen met het kind als hoofdpersonage (vgl. www7) en het blijkt tevens een vaak voorkomende eigenschap van overbruggingspoëzie. Door het gebruik van woorden uit de kindertaal, door voortdurende omwisseling van het ‘ik’- en het ‘hij/zij’-perspectief, door de veranderende afstand tussen de ik en het kind wordt in de gedichten het dubbele perspectief gecreëerd. In de gedichten van Johanna Kruit uit de bundel *Wie weet nog waar we zijn* (1999) heerst een sfeer van ‘beklemmende geheimzinnigheid’ (www5) die onafhankelijk van het aangenomen perspectief een vervreemding tot gevolg heeft. Door de kinderen wordt de verhaallijn van het gedicht

waargenomen waarin veel als ongewoon wordt ervaren en dus meer laat vermoeden dan wat er staat. Dit 'meer' ontstaat dankzij het perspectief van de volwassene dat in het gedicht wordt gehanteerd. In ruim dertig gedichten worden talrijke universele vragen gesteld: 'Hoe kun je een gedachte laten zwijgen?' 'Wie kan eenzaamheid verstaan?', 'Denk je niet: de wereld is gek?', 'Ben je bang of ben je blij?', 'Wie houdt van mij?' (Kruit 1999) en er worden nauwelijks antwoorden gegeven. In de meeste gedichten wordt een dubbele laag geschapen tussen het perspectief van het kind en dat van de volwassene. Het gedicht 'Een kind' kan door de kinderen als een (verontrustend) verhaaltje over een eigenaardig kind worden gelezen. De sfeer is duister, de wereld waarin het kind uit het gedicht zich beweegt, is niet rooskleurig of evenwichtig. Door volwassenen kan het gedicht echter even goed als een terugblik op de kindertijd van de volwassen ik worden geïnterpreteerd:

### Een kind

Er was een kind dat niet kon spreken.  
Waar niemand ooit naar heeft gekeken.  
Maar op een dag vond het een spoor  
en liep de wijde velden door  
totdat het werd vergeten.

Het kind liep door het hoge gras  
en voelde dat het avond was:  
de zon viel naar beneden.  
Toen is het uitgeleden  
bij water, dun als glas.

En niemand, niemand die nog wist  
waarheen het ging, of die het mist.  
Hoe lang is het geleden?  
Is het wel uitgeleden?  
Ik heb me vast vergist. (Kruit 1999: 9)

Uit het perspectief van de volwassene wordt het ook een verhaal over het zoeken naar en bevestigen van eigen identiteit ('een spoor' vinden) die niet waargenomen werd (niemand heeft ooit naar het kind gekeken) en over het eenzaam 'gevecht om erkenning van de eigen identiteit' (door het hoge gras lopen, uitglijden, door niemand gemist worden). Het kind uit het verleden wordt geïntegreerd in de persoonlijkheid van de volwassen dichter en/of lezer die daardoor volwassener (in de zin van: zelfbewuster) wordt. Deze ervaring wordt mogelijk in de ruimte die tussen deze twee perspectieven wordt geschapen.

Het dubbele perspectief in de gedichten van Eva Gerlach is een vorm van spreken 'vanuit meer registers tegelijk. Dat van haar zelf toen ze klein was, dat van haar opgroeiende dochters door wie ze zich liet inspireren en dat van de volwassene die het kind in zichzelf – whatever



that may be – niet kwijt is geraakt en nog kinderlijk kan kijken en denken’ (Lindners 1998: 175-176). In het gedicht ‘Een slechte moeder’ komen deze verschillende registers goed naar voren: het perspectief van het kind – de ik – die vertelt over zichzelf ‘van toen ik klein was’ loopt door het (indirecte) perspectief van de moeder:

#### Een slechte moeder

Weet je nog van toen ik klein was en ik  
het gummetje van het potlood had ingeslikt  
per ongeluk en ik zei,  
ik heb het gummetje opgegeten. En jij  
zei alleen, als je honger hebt, pak dan  
liever een boterham.  
En B. zat ernaast, ze maakte  
huiswerk en daarin een fout. Nou, niets aan  
te doen, zei jij. R. heeft daareven  
het gummetje opgegeten. (Gerlach 1999: 31)

In het gedicht ‘Foto’ van Remco Ekkers lopen twee perspectieven – dat van het kind op de foto en dat van de volwassene die naar de foto kijkt – door elkaar heen, ‘in het één lijkt een ander vervat te zijn’ (Kobus 1999: 302):

#### Foto

We waren toen aan zee  
maar ik weet er niet  
meer van, wel weet ik  
hoe mijn vader me omhoog  
gooide en later weer opving

Dat moment dat moeder  
in de camera ving:  
Vader, ik kom, ik kom  
ik zweef in de lucht  
boven zee als een vliegtuig.

Mijn armen gespreid  
ik wist zeker: hij vangt me op  
de verrukking, de angst ook  
mijn voeten gestrekt  
juichend maar zonder geluid. (Ekkers 1984: 17)

‘De verrukking, de angst’ en de zekerheid, beleefd in het ene moment van ‘toen’ zijn nog steeds voelbaar in het nu. Het verleden dat door de foto opgeroepen wordt, wordt in het heden hetzelfde moment, maar ‘zonder geluid’. In de derde ruimte van het lezen ontstaat de indruk dat de twee perspectieven onscheidbaar zijn.

## De omgekeerde wereld en het omgekeerde tijdsperspectief

De vervreemding en herkenning tegelijkertijd wordt in de overbruggingspoëzie ook door omkering tot stand gebracht. Omkering is een voortdurende beweging die tevens de ruimte doet ontstaan waarin meer mogelijk wordt dan gewoonlijk. In de omgekeerde wereld wordt de vertrouwde gang van zaken op zijn kop gezet<sup>[4]</sup>. De rollen van kinderen en van volwassenen kunnen omgewisseld worden, zoals in het gedicht van Karel Eykman:

Dat had je gedroomd

Als ik vannacht ga dromen,  
zou jij er dan in voor willen komen,  
in mijn dromen?

Dan ga ik vanavond vroeg naar bed  
en als ik in bed jouw pet opzet,  
dan droom ik dat ik jou ben  
en jij mij.

Als jij vannacht gaat dromen  
zou ik er dan in voor mogen komen,  
in jouw dromen?

Dan ga je vanavond vroeg naar bed  
en als je in bed mijn hoed opzet  
dan droom je dat je mij bent  
en ik jij.

Als wij vannacht gaan dromen,  
zullen we dan bij elkaar gaan komen  
in onze dromen?

Dan droom jij van cola en ik van koek.  
Ik kom met de koek bij jou op bezoek.  
Zo maken we dan samen  
één partij! (Eykman 1977: 55)

De droom is dan ook: ‘één partij maken’, de rollen ongeacht. ‘Ik’ wordt ‘jij’ en ‘jij’ wordt ‘ik’, en toch ook weer niet, niet alleen omdat het maar in een droom gebeurt. Een ervaring van de ‘ik’ die ‘jij’ wordt is in een ander gedicht van Eykman verwoord – ‘Met de kleine de stad in’. De vader neemt zijn zoon naar de stad, maar tegelijkertijd wordt hij door zijn zoon ‘de stad in’ meegenomen. Het gedicht heeft een verrassend einde dat weer aan de omgekeerde wereld laat denken:

Met mijn zoontje in 't café  
Dat is okee. Da's mijn idee.  
Van zijn pinda's in dat café,  
mag ik altijd mee  
snoepen. (Eykman 1977: 40)

In dit gedicht gaat het niet zozeer daarom dat het kind ‘even de baas mag spelen’, het is juist niet meer van belang wie nu even de baas is. In de omgekeerde wereld wordt eveneens de relativiteit weerspiegeld van de kosmische, de maatschappelijke, de natuurlijke en elke andere orde. In teksten waar de omgekeerde wereld wordt gecreëerd, wordt eveneens ruimte geschapen voor het aanvoelen van relativiteit en ambiguïteit der dingen.

Vermenging van het perspectief gaat vaak gepaard met een enigszins verwarrend tijdsperspectief dat bijvoorbeeld in de titel van de bundel van Johanna Kruit werd gesignaleerd: *Wie weet nog waar we zijn?* Wat was geweest, komt telkens weer terug of moet nog komen – als herinnering volgens het motto ‘herinnering loopt altijd mee’ (Kruit 1999: 37), als een schaduw van het verleden in het heden, of als een voorspelling van de toekomst, zoals in het gedicht ‘Wennen’:

Wennen

Je moet nog beter  
aan de mensen wennen  
en aan jezelf  
voordat je je herkent.

Misschien dat je daarna  
de dingen zult herkennen  
die nu onzichtbaar zijn  
als jij er bent. (Kruit 1999: 13)

In het gedicht ‘Achterstevoren’ van Eva Gerlach wordt een omgekeerd tijdsperspectief gecreëerd. De gebeurtenissen worden in het deel A van de tekst als een film teruggespoeld en lijken ‘doodgewoon’. Toch ontstaat tegelijkertijd, door de verbreking van het woord ‘doodgewoon’, het gevoel van onzekerheid en angst die zijn bronnen in het verleden heeft:

## Achterstevoren

A.

Mijn vriendinnetje en ik haalden onze fietsen  
uit de schuur en we fietsten achteruit weg.  
Na een poos had mijn vriendinnetje kletsnatte kleren,

kroos in haar haar, ineens stapt ze zo met haar fiets  
de sloot in, het water ging dicht,  
toen uit een fontein die inkromp  
spoot ze met wielen en al op het droge en reed dood-  
gewoon  
achterstevoren naar school. Het gekke was, al die  
tijd liepen de wijzers van mijn horloge linksom!

B.

Het struif klom langs het fornuis omhoog naar het ei  
dat ik in mijn hand hield. Vanzelf  
ging het ei dicht. (Gerlach 1999: 42)

Het omgekeerde tijdsperspectief wordt hier nog bijkomend ondersteund door de metafoor van het ei uit het *B*-gedeelte. Het kind in de ik wil intact blijven – uit het einde van het gedicht spreekt een behoefte naar heelheid. Deze is in het verleden terug te vinden, ook al is de reis naar dit verleden met een enge herinnering verbonden. En nog eens, de beweging, de reis op zich is belangrijk, de reis naar het verleden, maar ook in de omgekeerde richting, een cirkelbeweging waar het einde het begin wordt en het begin het einde.

De gedichten van Ted van Lieshout onderscheiden zich door een voortdurende beweging en verandering, ‘zijn perspectief lijkt leeftijdsloos, de „ik” kan twintig zijn, dertig, maar ook twaalf’ (Kobus 1999: 304). Het veranderende perspectief en het omgekeerde tijdsperspectief kenmerken het gedicht ‘Mijn vader ging’ uit de bundel *Begin een torentje van niks* (1994). In het gedicht dat uit vijf strofen bestaat, wordt op het eerste gezicht een chronologisch verhaal verteld van een jongen die zonder vader opgroeide en later dichter is geworden. Toch neemt het kind uit het gedicht ook de rol over van de gestorven vader die ‘een toren [ging] bouwen of een huis’ (Van Lieshout 1994: [6]). Het gedicht wordt tot een ‘brug’ tussen de dichter en het kind en tussen de ik en de vader. Door het werk uit te voeren dat door zijn vader had gedaan moeten worden, en door het kind dat de ik was te bewaren, wordt hij én de dichter, én het kind, én zijn vader tegelijk:

Dit, papa, is de brug die ik heb gebouwd. Hij staat op vijf pijlers.  
Zulke dingen leerde ik langzaam kunnen. Ik bouwde woord

voor woord deze toren, voegde steen voor steen dit gedicht,  
schreef in twintig regels voor ons een huisje om in te wonen. (Van Lieshout 1994: [6])

De ruimte van het gedicht is bepaald door de beweging – een brug die steeds weer in twee richtingen doorlopen wordt. Allebei de oevers zijn even belangrijk en de brug bestaat bij de gratie van de beweging, van het telkens weer heen en terug komen en gaan, ‘woord voor woord’. De idee van het gedicht als een uit woorden opgebouwd huis roept daarbij het oeuvre van Slauerhoff op en geeft aanleiding tot overgang naar de volgende manoeuvre waardoor in de overbruggingspoëzie de derde ruimte van het lezen wordt gecreëerd – de intertekstualiteit.

## Intertekstualiteit

Een andere methode die in de kinder- en jeugdpoëzie de derde ruimte doet ontstaan, is de intertekstualiteit. De overbruggingspoëzie verschilt in dat opzicht niet van andere literatuur. In veel gedichten zijn de inspiraties van de auteurs te herkennen. Ik wil hier naar twee voorbeelden verwijzen. Het terugkerende motief van het verdwenen kind dat door de wind werd meegenomen in de bundel van Johanna Kruit *Wie weet nog waar we zijn* (1999) doet denken aan ‘Erlkönig’ van Johann Wolfgang Goethe (1981: 131-132) waar de hoofdpersonages een kind en een vader zijn. Bij Kruit valt deze principiële scheiding weg want het kind is het enige personage:

Er waren wolken, er was wind.  
Er was een paard, er was een kind. (Kruit 1999: 29)

De indruk van overeenkomstigheid met ‘Erlkönig’ wordt versterkt dankzij de rijmen en het ritme waardoor de gedichten uit deze bundel ‘hypnotiserend melodieus’ (www5) klinken:

De wind (2)

Diep in de nacht in het donkere bos  
liepen de wilde winden los.

Zij stalen het licht en zij braken het raam  
zij roofden het kind met de lieflijke naam.

Zij gierden van pret en zij kliefden de maan  
want zij wisten dat niemand de wind kon slaan.

Zij bliezen het bed door de donkere nacht  
en niemand die ooit het kind nog zag. (Kruit 1999: 21)

Deze ritmische overeenkomstigheid wekt de indruk van herkenning die tegelijkertijd misleidend is. In de overbekende ballade van Goethe is er namelijk sprake van twee werelden die elkaar missen, bij Kruit gaat het om een wereld waar het kind en de volwassene vaak dezelfde persoon zijn. Wat bij Goethe duidelijk te scheiden viel, wordt hier ambivalent. Het is het een en het ander tegelijk.

Een ander voorbeeld van intertekstualiteit is het gedicht 'Dag en nacht' Van Leendert Witvliet uit de bundel *Momme-la-me-los*:

Dag en nacht

De dag komt achter de nacht  
en achter de nacht  
komt altijd de dag.

Uit de nacht klimt de dag  
en in de dag valt de nacht.

Zo klimmen en vallen,  
elke nacht, elke dag,  
de dag en de nacht.

De dag is vol stemmen en rozen,  
de nacht strooit stilte en sterren.

Dag en nacht blijven altijd bij elkaar,  
ze raken elkaar elke dag even aan,  
om dan alleen weer verder te gaan.

Waar de nacht is, komt nooit de dag  
en de dag komt nooit in de nacht. (Witvliet 1996: 19)

Dankzij de syntaktische overeenkomstigheid roept vooral het fragment 'Zo klimmen en vallen, / elke nacht, elke dag, / de dag en de nacht' de zin 'Zo zijn ze gezellen naar zee de kano de maan en de man' uit 'Melopee' van Paul van Ostaijen (1987: 463) op. Er zijn echter nog meer overeenkomsten. In beide gedichten wordt met preposities gewerkt die een horizontaal en een verticaal perspectief helpen opbouwen. Het verticale dan wel het horizontale perspectief wordt nog bijkomend beklemtoond door de betekenis van andere woorden: 'schuiven', 'het hoogriet', 'de laagwei' bij Van Ostaijen en 'klimmen', 'vallen', 'komen' en 'gaan' bij Witvliet. Allebei de perspectieven lopen door elkaar heen en creëren een relatie tussen het kosmische en 'de man' bij Van Ostaijen dan wel het beschouwende subject bij Witvliet. In beide gedichten wordt met herhaling en met uitbreiding gewerkt. Op het niveau van de betekenis zijn het filosoferende gedichten waarin de vraag wordt gesteld naar de zin van het leven die zich in de herhaling en in de al dan niet schijnbare regelmaat uit.

Het is een opmerking waard dat ‘Melopee’ van Van Ostaijen een ‘volwassen’ gedicht is dat tevens in het circuit van jongerenpoëzie functioneert dankzij de opname in de gedichtenbundel ‘zonder leeftijd’ *Met gekleurde billen zou het gelukkiger leven zijn* (1996) van Jan Van Coille.

Door ontdekking van de relaties tussen verschillende teksten ontstaat niet alleen het bewustzijn van een groter verband der dingen en ideeën. Aan de grenzen tussen de teksten verschijnen tevens nieuwe relaties en nieuwe verbanden waaraan anders misschien onopgemerkt voorbijgegaan zou zijn. In het geval van de teksten van Goethe en Kruit wordt bijvoorbeeld de verschuiving van twee werelden naar één wereld zichtbaar waardoor het gevoel van angst voor het onbekende niet meer tot de wereld van het kind beperkt is maar als een universeel menselijk gevoel op te vatten is. Aan de grens tussen de teksten van Van Ostaijen en Witvliet wordt voelbaar dat de oorspronkelijke, kinderlijke verwondering over de meest vanzelfsprekende dingen een onmisbaar uitgangspunt is om grotere verbanden te zien en om de heilheid van de wereld en de eenheid van het leven te ervaren.

## Tot slot

Alle ergernis van Offermans ten spijt, kan men de ontwikkelingen in de moderne wereld niet stoppen. De ontwikkelingen zijn trouwens niet enkel negatief. Steeds meer volwassenen lezen graag kinder- en jeugdpoëzie (De Vries 2001: 49-50). Ze accepteren niet alleen het feit dat ze één wereld delen met de kinderen, ze integreren vervolgens ook het kind in zich. Daarbij worden ze geholpen door een onbevangen lezing van moderne kinder- en jeugdpoëzie en dankzij het beleven van de derde ruimte die in deze boeken wordt geschapen. Niet alleen kinderen worden volwassen, ook volwassenen kunnen volwassener worden, door weer een stuk kind te worden. De ik-verteller herinnert zich in *De Kleine Prins* van Antoine de Saint-Exupéry een proef die hij als zesjarige met de volwassenen deed. Hij liet aan de grote mensen zijn tekening van een boa constrictor zien die een olifant aan het verteren was, maar er was geen volwassene die in zijn tekening iets meer dan een hoed zag. De kans is groot dat hedendaagse grote mensen, volwassener geworden door het lezen van overbruggingspoëzie, met Leendert Witvliet zouden antwoorden: ‘Ja, nu zie ik het’ (Witvliet 1996: 52).

## Bibliografie

### Primair

Coille, Jan Van 1996. *Met gekleurde billen zou het gelukkiger leven zijn*. Inleiding en samenstelling Jan Van Coille. Averbode: Uitgeverij Altiora.

Ekkers, Remco 1984. *Haringen in de sneeuw*. Den Haag: Leopold.

Gerlach, Eva 1999. *Hee meneer Eland*. Amsterdam / Antwerpen: Querido.

Goethe, Johann Wolfgang 1981. 'Erlkönig'. In: id., *Goethes Werke in zwölf Bänden*. Erster Band: Gedichte 1. Berlin-Weimar: Aufbau-Verlag, p. 131-132.

Kruit, Johanna 1999. *Wie weet nog waar we zijn?* Met tekeningen van Wim Hofman. Amsterdam: Leopold.

Lieshout, Ted van 1994. *Begin een torentje van niks*. Amsterdam: Leopold.

Ostaijen, Paul van 1987. 'Melopee'. In: id., *Verzamelde gedichten*. Amsterdam: Bert Bakker, p. 463.

Witvliet, Leendert 1996. *Momme-la-me-los*. Amsterdam: Querido.

www1:

Luyken, Jan 1977. *Des menschen begin, midden en einde*. Wed. P. Arentz en K. vander Sys, Amsterdam 1712. Fotomechanische herdruk. Utrecht: De Banier.

[http://www.dbnl.org/tekst/luyk001desm01\\_01/colofon.htm](http://www.dbnl.org/tekst/luyk001desm01_01/colofon.htm). Bezocht op 25.02.2007.

## Secundair

Bekkering, Harry 1997. 'De bloemlezing als breekijzer'. In: *Literatuur zonder leeftijd* 11 (1997), p. 153-168.

Bekkering, Harry 2001. 'Waarom aandacht voor jeugdliteratuur in het extramurale neerlandistiekonderwijs?' In: *Neerlandica Extra Muros*, jg. 39, nr. 3 (2001), p. 26-36.

Boonstra, Bregje 1985. 'Verdriet en mooie luchten'. In: *NRC Handelsblad*, 25.01.1985.

Coille, Jan Van 2005. 'Van herkenning naar vervreemding. De poëzie voor kinderen en jongeren na 1980'. In: *Poëziekrant*, jg. 29 (feb.-maart) 2005, p. 12-21.

Eikelboom-van Wijngaarden, Willemien 2001. 'Overbruggingspoëzie: tussen versje en gedicht. De interpretatielagen in jeugdpoëzie'. In: *Literatuur zonder leeftijd* 54 (2001), p. 77-93.

Ekkers, Remco 1986. 'Van nonsens tot verwondering'. In: *Bzzlletin* 134, jg. 14 (maart 1986), p. 3-8.

Kobus, Sonja 1999. 'Lezen is een soort van buigen. Een interpretatie van kinderpoëzie'. In: *Literatuur zonder leeftijd* 50 (1999), p. 298-307.

Kuijter, Guus 1980. 'Het kind als onpersoon.' In: id., *Het geminachte kind. Acht stukken*. Amsterdam: De Arbeiderspers, p. 27-42.



Lieshout, Ted van 2005. 'Herschepping van een jeugd'. In: *Poëziekrant*, jg. 29 (feb.-maart) 2005, p. 25-33.

Linders, Joke 1998. 'Poging tot inlijving. Over Eva Gerlach en Ted van Lieshout'. In: *Literatuur zonder leeftijd* 46 (1998), p. 173-179.

Offermans, Cyrille 2003. *Ver van huis. Denken in beweging. Essays*. Amsterdam: De Bezige Bij.

Otten, Willem Jan 2006. *Waarom komt u ons hinderen*. Amsterdam: Van Oorschot.

Uffelen, Herbert Van 2005. 'Der Doppelsinn der Oberfläche: Über den dritten Raum in der Literatur niederländischer Allochthonen'. (te verschijnen)

Vogelaar, Jacq 1992. 'Het geheim van het dubbele vraagteken. Toon Tellegen'. In: Nicolaas Matsier, Cyrille Offermans, Willem van Toorn en Jacq Vogelaar (red.), *Het literair klimaat 1986-1992*. Amsterdam 1992, p. 329-340.

Vries, Anne de 2001. 'Het kinderboek in niemandsland. Het verdwijnende kinderboek revisited'. In: *Literatuur zonder leeftijd* 54 (2001), p. 48-56.

www2:

Génestet, P.A. de 1865. *Over kinderpoëzy*. Amsterdam z.j. [1865]: Gebroeders Kraay.  
[http://www.dbnl.org/tekst/gene002over01\\_01/index.htm](http://www.dbnl.org/tekst/gene002over01_01/index.htm). Bezocht op 25.02.2007.

www3:

Blom, Onno 1997. 'Een oefening in het verdwijnen'. In: *Trouw*, 24 december 1997.  
<http://www.anneprovoost.com/dutch/RoosZwijn/RoosZwijnRecensieTrouw.htm>. Bezocht op 15.02.2007.

www4:

Leysen, Annemie 1999. 'Meisje van glas'. In: *Ons Erfdeel*, Oktober 1999.  
<http://www.anneprovoost.com/dutch/RoosZwijn/RoosZwijnRecensieOnsErfdeel.htm>.  
Bezocht op 15.02.2007.

www5:

Leysen, Annemie 2000. 'Woorden staan te dringen'. In: *De Morgen*, 5 april 2000.  
[http://www.geocities.com/trappenhuis/dm2/bb\\_lui92.htm](http://www.geocities.com/trappenhuis/dm2/bb_lui92.htm). Bezocht op 25.02.2007.

www6:

Omgekeerde Wereld.  
<http://www.hetoudekinderboek.nl/OWCentsprenten/Centsprenten.htm>. Bezocht op 20.02.2007.

www7:

Kalla, Barbara 2006. 'Op zoek naar het kleine meisje. Over 'Anna op de blauwe steen' van Kristien Hemmerechts'. In: *AMOS – Elektronisch tijdschrift voor de neerlandistiek in Midden- en Oost-Europa*, jg. 3, 4 (december 2006). [comenius.ned.univie.ac.at/nl](http://comenius.ned.univie.ac.at/nl) Bezocht op 19.01.2007.

[1] Vgl. de beschouwingen over *De kleine Johannes* in de bijdrage van Herbert Van Uffelen in deze bundel.

[2] Voor beschouwingen van deze schrijfster met betrekking tot 'volwassen' thema's in de jeugdliteratuur zie het essay van Anne Provoost in deze bundel.

[3] 'De Blauwgeruite Kiel' was gedurende een aantal jaren de jeugdrubriek van *Vrij Nederland*.

[4] 'Waar de stier de slager slacht is de vertrouwde loop der dingen verstoord en zijn we beland in de Omgekeerde Wereld. In de Omgekeerde Wereld zijn de relaties tussen mensen, dieren en voorwerpen omgekeerd. Daar bestraft het kind de ouder, het schaap jaagt er op de wolf, en wagens rijden op zee, terwijl schepen in de bergen varen. Omkeringen hebben de mensen van oudsher geboeid. Uit de Soemerische en Egyptische cultuur zijn daarvan afbeeldingen bekend en in een Middeleeuws handschrift zijn hazen afgebeeld die de jager aan het spit roosteren. Er heeft zich een omkeringscultuur ontwikkeld die ook tot uiting komt in feesten als onnozele kinderen, driekoningen en natuurlijk het carnaval, dat tot op de dag van vandaag uitbundig wordt gevierd. Feesten waarop kinderen, zotten en andere machtelozen even de baas mogen spelen' ([www6](http://www6)).

**Uit:** Kalla, Irena Barbara en Bożena Czarnecka (red.). 2007. *Volwassen worden. Cultuurverschijnsel en literair motief*. Met illustraties van Agnieszka Borucka-Foks. Wrocław: Oficyna Wydawnicza ATUT Wrocław/Neisse Verlag Dresden. 250 blz., ISBN: 978-83-7432-202-7 en ISBN: 978-3-934038-96-7. P. 123-139.