

beschutten, dwaalde een bok, belhamel van mijn kudde, tot bij de boom waar Daphnis was gezeten". En, midden in de achtste ekloge uit diezelfde herdersgedichten, een beeld als uit een middeleeuwse kerstsproke: „Griffoenen zullen voortaan met merries in de dissel lopen en later zullen de timide gemzen saam met de honden naar de drenkplaats komen". Men ervaart de vlotte loop van het vers én de rijkdom van het origineel doorheen deze dichtelijke taal die boven de tijd uitstijgt en een antieke patine verwerft zodat wat Van Wilderode als tegenwaarde heeft bedacht, zijn Latijnse geloofwaardigheid heeft behouden.

In de *Aeneis*, nog altijd de hoofdbrok, is dit niet anders. Het woord van de goden moet er al eens pompeuzer klinken maar nooit slaat het vers over naar de stroeve gezwollenheid die oudere vertalingen - ze werden heimelijk onder de schoolbank geraadpleegd, - zo ongenietbaar maakten. Men zwoegt mee met de cyclopien in de Etna als men daar leest: „Er waren mannen die met lang rukken de wind verzonden door de luide blaasbalg, terwijl weer anderen het sissend koper diep in de koelbak dompelden". Op klassici na kennen de lezers Vergilius slechts fragmentair. De meeste tekstedities zijn beperkt tot een bloemlezing. De integrale vertaling van Anton van Wilderode zorgt dus meteen voor dat prettige luie gevoel dat er ons nu niets meer kan ontsnappen.

Zulk werk kon niet anders dan aanspraak maken op typografie van hetzelfde gehalte. Omslag en lay-out zijn uitgevoerd naar ontwerp van Fernand Baudin, de twintig tekeningen op dubbele pagina zijn van de Roemeense Belg Idel lanchelevici. Baudin heeft de omvangrijke tekst opgesteld in twee kolommen, naar het klassiek geworden voorbeeld van Gutenbergs bijbel. Het groot formaat van de bladspiegel verschafte aan de tekenaar haast

eindeloos wit papier. Over dat aspekt van het boek nog een paar aantekeningen. Een tekenaar kan een verhaal tekstgetrouw illustreren, hij kan ook zoals lanchelevici gedaan heeft een atmosfeer oproepen. De lezer ondergaat daardoor het beeld veeleer dan hij het kan raadplegen, want hij wordt in een tijdeloze idylle binnengeleid. Ranke herders, haast nog knapen, hoeden de kudde, koesteren een lam in de armen of sluimeren weg aan de leest van de geliefde. Met Vergilius is men trouwens nooit ver uit de buurt van bijbelse motieven. In het *Boerenboek* houdt de vreedzame stemming aan. Het ruimtelijk gevoel van de beeldhouwer-die-tekent doet de bladzijden ademen tussen aarde en lucht. Volumes van lenige lijven groeien anoniem uit haardunne trekken. Ekstreem tegengesteld aan de zwaarlijvige didaktiek van de barok is dit lyrisme gewichtloos en transparant. Zelfs het wederbaren van Aeneas en zijn gezellen doet de temperatuur van de tekeningen nauwelijks stijgen. Een paar katernen verder is de rust teruggekeerd. lanchelevici onthult met voorliefde de ge-laatstrekken van jeugdigen, en zijn stift hapert aan zijn heimwee. Bij de voorstelling van het boek had professor Carlo Heyman het over de ascese van de kunstenaar die zijn tekeningen heeft herleid tot zij „niets dan lijn werden en nog amper hun papieren drager beroerden, hui-verend van echtheid". Ook die bladzijden hebben van de *Vergilius* van Anton van Wilderode een unieke gebeurtenis helpen maken.

Gaby Gyselen.

(1) *Het werk van Publius Vergilius Maro*, in het Nederlands vertaald door Anton van Wilderode, ft. 31,5 x 42 cm, met 20 tekeningen op dubbele pagina van Idel lanchelevici. Grafisch ontwerp van Fernand Baudin. Druk: Kon. drukkerij G.J. Thieme, Nijmegen. Band: Wöhrmann Boekbinders, Zutphen, 284 blz., alle exemplaren genummerd en gesigneerd door vertaler en tekenaar. In zwarte cassette, geb.; 5.900 fr. of f. 420. Uitgeverij Orion,

Brugge & B. Gottmer, Nijmegen, 1978.
(2) *Plato, verzameld Werk*, in het Nederlands vertaald door Xaveer De Win, drie delen, Uitgeverij De Nederlandse Boekhandel, Antwerpen, 1965. Paperback ed. vijf delen, *ibid*, 1978.
(3) *The song of Hiawatha, overgedicht in 't Vlaamsch door Guido Gezelle, biografisch en literair*, Karel Platteau, proefschrift K.U.L., 1974.
(4) *Homerus Odyssee*, in het Nederlands vertaald door Bertus Aafjes, Uitgeverij J.M. Meulenhoff, Amsterdam, 1965.

Jeroen Brouwers: Zonsopgangen boven zee.

„Het goed kunnen construeren van een roman behoort tot de eerste vereisten voor een schrijver. (...) Ik houd van ingewikkelde werken met een onderstroom van gedachten en associaties, zijpaden. Rechttoechtaan verhaaltjes, daar zie ik het nut niet van in." Zo zegt Jeroen Brouwers in een interview onder de titel *Ik houd niet van de mensen, de mensen houden niet van mij* (1). Die literatuur-opvatting heeft hij konsekvent in praktijk gebracht in *Zonsopgangen boven zee* (2), zijn tweede grote roman na *Joris Ockeloen en het wachten* (1967).

Het meest merkwaardige aan dit boek is inderdaad zijn structuur en programmering. Het lineair-anekdotische verloop is tot een minimum herleid en laat zich in enkele regels samenvatten: een archivaris (het ik-personage) van tegen de veertig leert een veel jongere studente kennen, het zoveelste vrouwtje in zijn sedert zijn echtscheiding vereenzaamd bestaan. Na de kerstinkopen - het is immers kerstavond - nodigt zij („deze Aurora") hem naar haar kamer (boven haar bed, zegt zij, hangt een waaier van ansichtkaarten met voorstellingen van zonsopgangen boven zee). De lift blokkeert tussen twee verdiepingen en zij zitten opgesloten.

In zijn lineair-kronologisch verloop: een filmpje van ten hoogste enkele minuten. Maar dit is hier van totaal ondergeschikt belang: het filmpje heeft Brouwers verknipt in een groot aantal

strookjes, waarna hij zich aan de montagetafel heeft gezet. Precies dit montagewerk, de „cutting”, het in elkaar doen grijpen van beelden, het aaneenlijmen van sekswensen, maakt de essentie van deze roman uit. Herhaaldelijk verwijst Brouwers trouwens naar de film: de bewegende lichtbeelden, de vertraagde film, de achteruitlopende film, de verstarring van het beeld, de stolling, de bevrozing, het negatieve beeld, de foto, het geheugenbeeld, de momentopname. (Evenals de anonimiteit van de ik-figuur is immers ook de reële tijd uitgevallen. Verleden, heden en toekomst schuiven chaotisch door elkaar.) Je kunt het ook beschouwen als een grote legpuzzel waarvan een miniem aantal deeltjes vooraf met rood gemerkt zijn, en naarmate het schrijven evolueert, vullen zich geleidelijk de open plekken.

Welke zijn nu die completeren-de strookjes pellikule, de ontbrekende puzzelelementen? De minutieuze beschrijving van de handelingen, waarnemingen, gevoelens en momentopnamen in de lift, wordt voortdurend onderbroken door wilde gedachtenassociaties, geheugenflitsen, brokstukken herinnering, flashbacks, anticiperende fantasieën, fantasma's, visioenen en hallucinaties die het gekwelde hoofdpersonage onafgebroken bestormen. Hieruit profileert het zich als een komplekse *Gestalt* van grenzeloze eenzaamheid, egotisme, schuld, angst, wroeging, schaamte, misantropie, vrouwenhaat, wereldhaat, gepaard met sadisme, tederheid, masochisme, agressie, doodsverlangen en zelfdestruktie. Dit hele kluwen van patoneurotische obsessies emaneert essentieel uit het in zichzelf gekooid zitten, uit het onvermogen van de ik-figuur „sociaal te eksisteren”. Dit maakt én de hoofdproblematiek van het ik-personage én de kernthema's van het boek uit. Er is niet alleen de opgesloten-

heid in de lift, in de auto, in het pensioonaat, in het leger, in zijn betrekking, het hele personage gedraagt zich klaustrofoob t.o.v. de Umwelt; overal achtervolgen hem beklemming en benauwdheid (de obsessie van de stropdas, het verdwijnen van de auto-sleutels, het zich opsluiten in de wagen, etc.). Deze pathologische introvertie spruit voort uit trauma's opgelopen in zijn jeugd, in zijn katholieke opvoeding, in het pensioonaat (waar vernederende lijfstraffen werden toegepast), tijdens het huwelijk en de scheiding.

Al in de eerste vier bladzijden van het boek is heel deze thematiek trouwens aanwezig: *het opgesloten* zijn („Haar sleutelbos verdwijnt in een zak van het pakje”, p. 9); *het opheffen van de tijd* (Aurora's horloge ligt in de gesloten auto; pas op p. 255 slaat de tijd weer aan); *de fysieke aftakeling van de ik-figuur* („Mijn kruin verkilt, ik word oud, ik ben oud”, p. 9); *de ambivalente houding van wreed-tederheid t.o.v. de vrouw en de seksualiteit* (de discrepantie tussen wat hij zich verbeeldt en wat hij zegt, p. 10); *het gevoel van benauwdheid en verstikking* (de gesloten auto, p. 11); *het willen bevrijd worden uit het als walgelijk ervaren lichaam; het doodsverlangen* (p. 11); verder nog de alomtegenwoordige sfeer van verwording en verval, van walging en wroeging, evenals een voorafspiegeling van het concept van het boek („bij ieder gezicht hoort een verhaal”, p. 12).

Al die motieven herhalen zich ten overvloede in een wirwar van overvloedige beelden en sekswensen, elkaar completerend en amplificierend, soms verwazigend, soms in blow-up, soms in groot plan, soms in close-up, tot aan de bevrijding uit de brandende lift, waarbij het meisje gered wordt, maar het niet duidelijk is of dit ook gebeurt met het ik-personage. Alles evolueert zo, wat als in de processie van Ech-

ternach: twee passen vooruit, eentje achteruit.

Naast de centrale thematiek van de opgeslotenheid overheerst ook een beangstigend gevoel van haat: „Mensenhaat, Maatschappijhaat. Bestaanshaat. Levenshaat. Vrouwenhaat. Zelfhaat” (p. 28-29). En verder: „Wat ik met name haat, behoudens alles dat ik haat, is mijzelf. Ik heb geen zin in leven. Er is niemand van wie ik houd. Vrouwen zijn er uitsluitend om mee te paren. Vrouwen zijn er uitsluitend om je van je onrustzaad te ontdoen, zoals zeep er is om je van vuil te ontdoen, zoals de dood er is om je van je vuilgevoel te ontdoen. De dood is een vrouw” (p. 61). Vooral op de vrouw spitsen de haatgevoelens zich toe: „Door iedere vrouw zou ik een kras willen kerven, of kruisgewijs twee krassen, of veel krassen. Ik zou ze willen wegkrassen uit mijn leven” (p. 103). Hoewel dan weer telkens een discrepantie bestaat tussen wat het ik-personage denkt (zich verbeeldt) en zegt.

Brouwers noemt zijn werk zelf „een wroegingsoeuvre”. Het is inderdaad een ontstellende biecht, een zwartboek van de ziel, een geestelijke strip-tease, waaruit het „beeld” Brouwers te voorschijn komt als een uitermate pathologische „case” met dominante symptomen van paranoia, klaustrofobie en kastratieangst. Biezonder interessant voer dus voor psychologen, psychiaters, inkluis close-readers. Die zullen er in elk geval een flinke kluit aan hebben. De roman wemelt immers van symbolische meerdimensies en allusies, o.m. op de literaire wereld (de sekswens *Roerloos aan zee* verwijst duidelijk naar Jan Walravens; voorts is er ook het meisje met dezelfde naam), waarop binnen deze beperkte kontekst evenwel niet kan worden ingegaan.

Wat Brouwers rest tegen de auto-destructie (er wordt inderdaad een zelfmoordscène geanti-

cipeerd door zich in een gesloten auto van de rotsen te storten), wat hem overblijft om de dood (= vrouw) te bezweren, is zijn schriftuur, zijn manipuleren van de taal. En dat hij daarin een meester is, weet hij blijkbaar: „Als ik mij een beetje inspan, kan ik er met schitterend uitgedoste taal over praten. Zij zouden mij noemen: een Botticelli van de taal. Zij zouden mij noemen: een renaissancestisch taalkunstenaar (...) Zij zouden tot mij zeggen: Meester, bestendig uw woorden in geschrevenheid” (p. 189).

Toegegeven, Brouwers schrijft 258 bladzijden rekapitulatief, zichzelf voortdurend herhalend, parafraserend, amplificierend, maar hij doet het groots, in ware renaissancestijl. Het boek is één lange allegorische litanie, waarin de woorden elkaar als bezweringsformules achternazitten, elkaar rusteloos opjagen, vooral in het laatste deel waar het taalgebruik lyrisch-delirerende vormen aanneemt (wat logischerwijs voortspuit uit het feit dat de ik-figuur onder invloed is van jenever). Brouwers' taalpotentieel omvat een amalgaam van metafysisch, religieus, existentialistisch en psychoanalytisch idoom, zeldzaam onderbroken door realistisch taalgebruik in de lineair verlopende tekstgedeelten. Vooral door deze heel eigen-gereide schriftuur stijgt het boek ver boven de kourante literatuur uit. Niettemin houd ik aan Brouwers' roman een gevoel van wrevel over, omdat hij bij mij net iets te retorisch-overladen, te pronkerig-barok, te gekunsteld-literair, kortom te bellettristisch overkomt. Ik prefereer nu eenmaal meer het schrappen dan het schrijven. Ik bedoel maar, dat een Nescio en een Elsschot mij liever zijn dan de woord-dronkenheid van een Brouwers, al moet ik toegeven dat hij een boek ingenieus weet te programmeren en te structureren. Wat

meteen de sterkste kant van deze roman uitmaakt.

Lionel Deffo.

(1) Jeroen Brouwers in interview met Roelof van Gelder, *Cultureel Supplement NRC/Handelsblad*, 7-7-1978.

(2) Jeroen Brouwers, *Zonsopgangen boven zee*, Uitgeverij De Arbeiderspers, Amsterdam, 1977, 258 blz.

Recensie, essay en portret.

Behalve Karel van het Reve is iedereen die zich meer of minder serieus met literatuur bezighoudt ervan overtuigd dat literatuur toelichting en uitleg behoeft. Achter een literair werk schuilt heel wat meer dan wat het op het eerste gezicht kwijt wil. Dieper doordringen in het werk legt ongedachte en onverwachte samenhangen bloot, laat zien hoe kompleks een goed werk in elkaar zit. Vaak kunnen achtergronden betreffende de schrijver, de tijd of de literaire traditie verhelderend werken. De resultaten van deze naspelingen doen ons het werk beter begrijpen en vaak beter waarderen. Zo kan men het werk van Couperus meer naar waarde schatten wanneer men kennis heeft van het naturalisme; zo kan men verklaren waarom er plotseling een hele stroom historische romans rond 1840 ontstond, enz., enz.

De manier waarop men over literatuur schrijft, kan uiteraard nogal verschillen. Een oude indeling is die in: 1. grondige studie, 2. essay en 3. recensie. Deze onderscheiding is niet vol te houden. Met name het essay kent talloze verschijningsvormen. Stuivering noemt b.v. het essay met studieuze inslag (waarin de bespiegeling het wint van de wetenschap) en de studie met essayistische inslag. Ook de grens tussen recensie en essay is vaag. Daarnaast zijn er veel opstellen over literatuur die men gevoelsmatig noch tot het essay, noch tot de recensie wenst te rekenen. Het is niet mijn bedoeling hier een kategorisering in opstellen over litera-

tuur aan te brengen, maar de hier te bespreken boeken noopten me ertoe deze problematiek voorzichtig aan te roeren.

Het schoolvoorbeeld van recensies vindt men in *Boeken* van Aad Nuis. Het zijn boekbesprekingen die „heet van de naald” geschreven zijn voor het weekblad de *Haagse Post* in de afgelopen jaren. Nuis licht de lezer in kort bestek in over nieuw verschenen titels en probeert hem op zakelijke manier duidelijk te maken welke boeken wel en welke niet de moeite waard zijn. Hij is dus voorlichter. Er bestaat wel enig verschil met de krantenrecensie. Nuis maakt bestlist meer werk van zijn bespreking, al hangt het er natuurlijk wel van af met welke dagbladkritikus je hem vergelijkt. Hoewel de toon van de opstellen zakelijk is, blijkt de argumentatie van Nuis vaak vaag, persoonlijk en niet controleerbaar. Hiermee is niets principieel nadeligs van Nuis persoonlijk gezegd, want elke kritikus baseert zijn oordeel op door en door subjectieve argumenten. Wel zullen sommige recensenten proberen hun subjectiviteit wat in te dammen. Dit geldt met name voor die besprekers die affiniteit vertonen met de merlinistische, ergocentrische of op de tekst gerichte literatuurbeschouwing. Nuis is een duidelijk tegenstander van zo'n benadering.

Naast zijn onvermijdelijk subjectieve werkwijze heeft elke recensent zijn eigenaardigheden. Nuis heeft b.v. een afkeer van avant-garde literatuur. Steevast bekritiseert hij Sybren Polet of J.F. Vogelaar. Kenmerkend is verder zijn relativerende toon. Nergens neemt hij harde standpunten in. Nuis is sterk gericht op een tematisch verslag van de te bespreken werken en gaat bijna nooit op de structuur ervan in. Hiermee onderscheidt hij zich duidelijk van b.v. zijn kollega Carel Peeters. Nuis over Koolman: „We beleven al jaren een