

dag in dag uit op aan komt het hoofd te bieden aan het verval. Bogaert hoeft niet meer dan algemeenheden te geven, het verhaal van zijn personages spreekt voor zichzelf. Zo is er een oude vrouw die al meer dan tien jaar voor het raam zit met een deken over haar knieën, nadat ze op mysterieuze wijze herstelde van een fatale kanker. Een van de arbeiders van de oven vertelt over zijn vrouw, die van een doodgeboren kind beviel zonder dat hij doorhad dat ze zwanger was. Een ander zit al jaren thuis na een arbeidsongeval. De postbeambten mopperen op hun beurt dat er zo weinig mensen om zegels komen. En de kapster zeurt dat haar man de elektriciteit moet nakijken. Iedereen klaagt, omdat het zo hoort. Alleen de slager gaat zo op in zijn produkten, dat een conversatie met een vrouw die vlees komt kopen een erotische bijklank krijgt. Het vlees, het fysieke, dat is de primaire obsessie van de maatschappij die Bogaert schetst; maar het is een symbool van door en door verrot materialisme. Hij laat de mogelijkheid onuitgesproken, dat de langzamerhand uitgebluste mens opnieuw alleen nog naar de wet van de jungle luistert, sterker nog, dat hij een wanhopige strijd voert tegen de collectieve zelfmoord.

Met veel dorpswijsheid gaan Bogaerts figuren die ongeschreven wetten te lijf met weetjes die intussen in een verstedelijkte maatschappij vergeten zijn. Dat verhoogt de authenticiteit van het geheel, maar Bogaert verkiest duidelijk nog cassantere details om te tonen hoe wreed de mens in wezen is. Wreedheid zit er vanaf het prille begin in: kijk maar naar het verhaal van de jongen die vogels vangt omdat hij hun schedels verzamelt, en een macabere techniek van prepareren heeft ontwikkeld. Het sterkste verhaal is natuurlijk dat wat Doede zelf overkomt, het lef waarmee een burgemeester beslist dat een achterlijk kind schuldig is aan het bekladden van zijn huis. Terwijl de ware daders, een stel pubers die een meisje lastig vallen maar gefrustreerd moeten

toezien hoe een ander haar tusslotte in de bosjes pakt, hun woede koelen op Doede, die dus dubbel en dik onrecht aangedaan wordt. Hij wordt geschopt en geslagen en meer dood dan levend achtergelaten op hetzelfde moment dat zijn moeder door de burgemeester ontvangen wordt om het lot van haar zoon te horen beslechten...

Keizer Doede speelt zich af op het siësta-uur, waarmee Bogaert zijn boek niet alleen rond maakt, maar ook het cyclische van het leven nog eens beklemtoont. Met Doedes afstraffing - het is niet eens duidelijk of hij het overleeft - wordt het raam gesloten, gaat het venster op de wereld weer dicht. Wat Gie Bogaert met zijn uitgebeend proza duidelijk wil maken is, dat het leven, of het nu in een dorp is of in welk groter maatschappelijk geheel dan ook, een gesloten kring vormt. Hij laat een Portugese arbeider vertellen dat er bij hen een keer in het jaar iemand de heuvel opgestuurd werd, om 's nachts de roddels van het hele dorp luid en duidelijk naar beneden te schreeuwen. Een dergelijke uitlaatklep is er niet in Bogaerts dorp. De schrijver zelf zorgt voor het aflaten van stoom, door aan zijn relaas de intensiteit van een zuiderse mythe mee te geven.

Er bestaat momenteel in de Vlaamse literatuur een trend om de „volkse” communicatie zo realistisch mogelijk uit te drukken. Noem het niet meteen een achterhaalde heropleving van de streek-literatuur, want auteurs als Leo Pleysier of Pol Hoste werken met een minimalisme dat tot doel heeft het lot van de universele mens kritisch te bekijken. Gie Bogaert belicht met zijn tweede roman op doeltreffende manier de gelaten volksaard van zijn figuren. Met zijn neutrale standpunt omzeilt hij alle nadrukkelijkheid; hij volgt van nature de eenvoudige logica. *Keizer Doede* geeft dus een overtuigende totaalindruk, maar de algemene vraag die ik me daarbij stel is, of het voor Vlaamse auteurs werkelijk nog zin heeft om zo'n idioom te ontwikkelen als

Bogaert c.s. doen. Hoe knap het ook uitgevoerd mag zijn, ik kan me soms niet aan de indruk onttrekken dat het kleiner werk is wat ze afleveren. De Vlaamse volksaard wordt tot op de buis bevestigd en kort gehouden, dus vind ik het langzamerhand tijd worden dat het creatieve personage in de literatuur weer eens opstaat.

Karel Osstyn

GIE BOGAERT, *Keizer Doede*, Meulenhoff/Kritak, Amsterdam/Leuven, 1992, 125 p.

Judith Herzberg: Zoals

Judith Herzberg (geb. 1934) is van een generatie die de grote woorden voorlopig voor gezien hield. Al te goed kent zij de holle leuzen, de gebralde begrippen, de machinaties van de taal zoals deze in deze eeuw plaatsvonden. Debuterend na de Tweede Wereldoorlog en na de manifestaties van de Beweging van Vijftig die de chaos en het naoorlogs puin in kaart trachtte te brengen - „ik bouw nauwgezet en wanhopig” dichtte Lucebert - zochten dichters als Judith Herzberg eerder heil en heul in het kleine gebaar, in schakeringen eerder dan in primaire kleuren, in intieme waarnemingen liever dan in globale visies. Daarmee zou zij kunnen worden gezien als iemand die de Criteriumpoëzie, die van „het klein geluk”, voortzet. Zeker, ook Judith Herzberg heeft à la Vasalis „eerbied voor de gewone dingen”, maar zij heeft toch een geheel andere optiek. Zij is vervuld van wantrouwen jegens het bestaande. Zij accepteert de dingen niet zoals ze zijn en heten. Voor haar moet alles nog een naam krijgen. De taal van voorheen is onaanvaardbaar. Niet de chaos, maar wat daarna overbleef moet in de taal vorm krijgen. Dit doet zij altijd nauwgezet, een enkele keer wanhopig.

Wie de titels van haar bundels beziet, leert iets van haar werkwijze: *Zeepost*, *Beemdgras*, *Strijklucht*, *Botshol*, *Dagrest*. Het bijzondere krijgt voorrang boven het algemene: zij lijkt eerder geneigd

LITERATUUR

tot neologismen dan tot bekende namen. En nu, kortelings, de bundel *Zoals*. Wijkt zij met deze titel af van eerder werk? Wie de bundel leest, herkent meteen Herzbergs vertrouwde toon en blik. Een gemakkelijke wijze van benoemen? Dat is, zacht gezegd, de vraag. Judith Herzberg is nooit naïef in poëtici. En, hoe helder haar werk ook oogt, haar poëzie is niet veel minder polyinterpretabel dan die van duisterder dichters. Nee, de inhoud dekt gewoon de lading: er zijn veel „zoals” - vergelijkingen waarmee het ene het andere in het licht stelt. Of liever: waarmee het andere het ene verheldert. Dit geldt niet alleen voor de vele gedichten waarin het woord „zoals” wordt gebruikt, het gaat evenzeer op voor een gedicht als „Vis” (p. 43):

*Als ik een vis was wist ik wel
hoe ik moest zwemmen, zachtjes
[door het water
wimpelen en met een wending
[remmen.
Ach waarom voel ik wat nooit
[voor mij
bedoeld is in mijn ruggegraat ter-
[wijl ik
toegerust als mens zo moeizaam
door de kamers waad.*

De ik en het andere vloeien in elkaar over, zoals dit bij een op eenheidsbeleving gericht dichteres als Vasalis voorkomt, maar tegelijkertijd klinkt bij Judith Herzberg juist dan iets onvolkomens door en doemt een persoonlijk existentieel tekort op. Dit tekort kan zij uitsluitend via de vergelijking verwoorden. De titel *Zoals* geeft dus, evenals vorige titels, een wezenlijk aspect van dit werk weer.

In de vergelijking ligt de kenschets besloten; de omweg omvat het trefpunt. De Homerische vergelijking is immers nooit bedoeld geweest om diverse beelden fraai naast elkaar te laten bestaan, maar om de ogen te openen voor de kern, voor een zeer bepaald object. Het vervolg van „zoals” is „zo” en daarmee wordt het object gedetermineerd, vlijmscherp omschreven.

Al gebruikt Judith Herzberg Homerus' methode, diens veelheid en verre grenzen zoekt zij geenszins. De titel *Zoals* kan men tevens lezen als: deze verzen zijn voorbeelden, er zouden er veel meer kunnen worden gegeven, maar dat hoeft niet. Anderzijds toont de rijke schakering van deze bundel dat er vele facetten worden geslepen en belicht. Ook *Zoals* toont bij voorbeeld „geëngageerde” poëzie naast natuurlyriek, liefdespoëzie, gedichten over en vanuit het perspectief van oude en jonge mensen, tekeningen van bloemen, planten. Ze vertonen samenhang. Een samenhang die de dichteres verraadt in „Determineren” (p. 23):

*De enig echte taal
is die waarin je telt.*

*Nap klep lob dop
meeldraad vleugelzaad.*

*Alles moet over, opnieuw geleerd
dit is de steel met de bloesem er-
[aan*

*pas als je weet hoe hij heet -
en niet alleen weet hoe hij heet
maar als hij ook reageert op zijn
[naam -
worden de blaadjes erbij gedaan.*

De slotregels geven aan waarom deze dichteres zo doseert in haar werk en optreden. Voordat iets compleet is en een naam in het vooruitzicht heeft, zijn er heel wat poëtische inspanningen verricht. Na een kleine dertig jaar heeft Judith Herzberg zes bundels met determinaties en begint de naoorlogse wereld te leven en kleur te krijgen. Een dergelijke ruimte latende determinatie is vaak treffender dan de precieze beschrijving. Hoe kon bij voorbeeld een bescheiden dichter als Harry Scholten beter worden uitgebeeld dan in dit gedicht (p. 24):

*BIJ HET BEGRAVEN VAN
HARRY SCHOLTEN*

*Achter in de stoet
is het verdriet verdund
maar halverwege
word je zo liefgehad
honderden bewegen.
Vooraan, daar had
je zelf over gezwegen.*



Judith Herzberg (°1934).

Met zeer toegankelijke, open taal determineert zij scherp. De keuze van haar taalobject („achter”, „halverwege”, „vooraan”) brengt haar heel dicht bij het object van de werkelijkheid (de jong gestorven dichter van *Water in zicht* (1962) en *Een zakdoek in de oceaan* (1973)). De taalobjecten lijken onbepaald, weinig precies, maar bereiken hun doel. Dat wordt ook gepoogd via onbepaalde uitdrukkingen als: „iets te sterk” (p. 5), „iets zijdelings” (p. 18), „iets stervends” (p. 36), „iets kouds” (p. 38) of onbepaalde woorden als „het” (p. 27), „wat” (p. 28), „ze” (p. 42). Niet zomaar opent *Zoals* met „Iets, aan de kust”.

Vanuit het niets moet iets worden gedetermineerd en een naam krijgen. Door haar hechtheid van taal - alliteratie, assonantie en zo meer - en de hierboven aangeduide openheid, reageert een lezer op de naam die deze dichteres de dingen geeft. De bescheidenheid waarmee zij de dingen benadert is, behalve sympathiek, vooral een teken van vakmanschap. Wie tegelijkertijd ruimte laat en zeer precies omschrijft, garandeert enerzijds de beweeglijkheid van poëzie en maakt anderzijds een kleine buiging voor elk wonder en toont aldus de volle eerbied voor de ongewone dingen.

Dirk Kroon

JUDITH HERZBERG, *Zoals*, Uitgeverij De Harmonie, Amsterdam, 1992, 60 p.

Nederlandstalig proza van en over de Caraïben

Na een periode van relatieve rust zijn er vlak na elkaar enkele belangwekkende werken van en over Aruba, de Nederlandse Antillen en Suriname verschenen, geschreven door Nederlanders én uit de genoemde landen afkomstige auteurs. Dit proza actualiseert de vraag naar wat men onder Nederlands-Caraïbische literatuur wil verstaan, want de meningen daarover divergeren nog steeds. Waar Aart Broek in zijn dissertatie *The rise of a Caribbean Islands Litera-*

ture (1990) niet wilde uitgaan van tekstuele kenmerken maar van een auteurs-criterium [het al of niet in het Caraïbisch gebied geboren en geworteld zijn van de auteur], nam Michiel van Kempen in *De Surinaamse literatuur 1970-1985; een documentatie* (1987) een juist tegenovergesteld standpunt in toen hij de Surinaamse literatuur definieerde als „alle orale en geschreven literatuur voortgebracht in een of meer van de door groepen gehanteerde talen van Suriname, waaruit een (historisch gefundeerd) bewustzijn blijkt van te horen tot Suriname en bij te dragen aan de uitbouw van het Surinaams cultuurgoed.” Een omschrijving die Ch. H. Eersel nog in *Neerlandica extra muros* van mei 1992 met instemming aanhaalde.

Dat brengt ons aan de hand van een rijtje recente boeken opnieuw tot de vraag of er inhoudelijke kenmerken voor Nederlands-Caraïbische literatuur zijn aan te wijzen, en zo ja, welke?

Soms is het gemakkelijk. Als verhalen beginnen met zinnen als in René van Nie's *Kouwe kak in tropenland*, „Jaarlijks vindt er een grote uittocht plaats van Hollandse vakantiegangers... Op zo'n tien uur vliegen van Nederland liggen de eilanden Aruba, Curaçao en Bonaire,” of „Zijn wij een zuinig volkje? Vraag het onze zuiderburen, de Belgen...” dan is het direct en zonder meer duidelijk dat hier een Nederlander aan het woord is, met Nederlandse interesse voor een Nederlands publiek. Ook al speelt het verhaal-gebeuren zich op Aruba en Curaçao af.

In Richard Hart Nibbrig's *Sint Maarten Merengues* beleeft een als advocaat uit Nederland uitgezonden driejarige contractant allerlei avonturen. Het vlotte zich op Sint-Maarten en in de Dominicaanse Republiek afspelende verhaal, wordt in veertien hoofdstukken verteld die stuk voor stuk gebukt gaan onder gezochte titels van drie allitererende woorden. Het betreft hier eerder een gesublimeerde avonturenroman dan serieuze romankunst.

Dit soort werk, dat van Van Nie

in heviger mate dan van Hart Nibbrig, kenmerkt zich door een populaire vertellerstoon en een overdaad aan mooischrijverij om het effect, zodat het ook door de meest grove eerste zeef van literaire kwaliteit valt. Het is niet Caraïbisch en het is geen literatuur.

Surinaamse „grassprietjes”

Auteurs die kwalitatief beter presteren maken inhoudelijk onderscheid tussen „eigen en vreemd” al heel wat moeilijker. Michiel van Kempen (°1957), die van 1983 tot 1987 als leraar Nederlands in Suriname werkte, stoeide met het probleem door onder het pseudoniem van student Mani Sapotille en ambtenaar Winston Leeftang aan diverse door hemzelf geredigeerde en ingeleide Surinaamse verhalenbundels mee te werken. Zijn vermomming werd niet opgemerkt en hij werd als een echte Surinaamse auteur besproken. Het moet hem veel plezier hebben verschaft dat hij in het Surinaamse dagblad *De West* over zijn eigen bundel *Het tweede gezicht* kon schrijven onder de titel „Wie is Mani Sapotille?”, zonder dat iemand hem betrapt. Zijn literair-kritische monopoliepositie [hij is een van de heel weinigen die over Surinaamse letteren schrijft] verschafte hem bovendien de gelegenheid om zelf zijn alter ego veelvuldig temidden van de Surinaamse auteurs te karakteriseren. In *Landmeten* (1991), een bundel met elf deels eerder verschenen verhalen, een proloog, epiloog en enkele brieven, legt hij zijn masker af. Wilfred Lionarons oordeelde nu hij wist wie de auteur was, in zijn maandblad *Gemenebest* van maart 1992, daarmee een aantal mogelijke inhoudelijke criteria voor het al dan niet Surinaams zijn gevend, „De verhalen spelen zich af in Suriname en in alle verhalen wordt de militaire situatie in Suriname erbij gehaald. Surinaamse namen, gezegden en toestanden komen in alle verhalen voor. Toch zijn het geen typische Surinaamse verhalen: verander de namen en gezegden en het boek kan overal, in alle talen,