

In *Wat alleen de roman kan zeggen* schrijft een gepassioneerd romanschrijver over zijn métier in een nieuwe tijd. Het gaat over beeldcultuur en literaire cultuur, over klassieken als Tolstoj en Proust, maar ook over Jonathan Franzen en de grote Japanse schrijver Kawabata; over de verhouding tussen roman en actualiteit, de verbeelding van het intieme, het belang van stijl en literaire traditie, het verlangen naar nieuwe vormen en de toekomst van de roman. Allesbeheersend is de vraag: hoe kan de roman overleven in een cultuur waarin hij met zoveel andere media moet concurreren? In een sprankelend en enthousiasmerend essay gaat Oek de Jong op zoek naar het unieke en onvervangbare van de roman.

Over de roman 5

Eerder in de reeks verschenen:

A.F.Th. van der Heijden *Kruis en kraai. De romankunst na James Joyce*

Connie Palmen *Het geluk van de eenzaamheid*

Bas Heijne *Echt zien. Literatuur in het mediatijdperk*

Marcel Möring *De hele wereld*

**Oek de Jong**

**Wat alleen de roman kan zeggen**

Uitgeverij Augustus  
Amsterdam • Antwerpen

Bij de productie van dit boek is gebruik gemaakt van papier dat het keurmerk Forest Stewardship Council (FSC) draagt. Bij dit papier is het zeker dat de productie niet tot bosvernietiging heeft geleid. Ook is het papier 100% chloor- en zwavelvrij gebleekt.



De essayreeks *Over de roman* wordt mede mogelijk gemaakt door steun van de Koninklijke Vereniging van het Boekenvak. De auteur ontving voor het schrijven van dit boek een stipendium van het Nederlands Letterenfonds.

Copyright © 2013 Oek de Jong en uitgeverij Augustus, Amsterdam  
Omslagontwerp Tessa van der Waals  
Foto van de auteur Koos Breukel  
Vormgeving binnenwerk Suzan Beijer  
Drukkerij Ten Brink, Meppel

ISBN 978 90 254 4213 2  
D/2013/0108/797  
NUR 301/323

[www.oekdejong.nl](http://www.oekdejong.nl)  
[www.atlascontact.nl](http://www.atlascontact.nl)

## Inhoud

Vooraf 7

### I

- Een beschaving van de roman 12
- De roman in nieuwe tijden 15
- Een uitdijend heelal van beelden 20
- Kleine fenomenologie van het lezen 23
- De dood van Bin Laden en ander spannend nieuws 28

### II

- De evolutie van de roman 32
- De romanschrijver en nieuwe onderwerpen 37
- Het verlangen naar nieuwe vormen 44
- De verbeelding van het intieme 51
- De kracht van zintuiglijk proza 60
- Het belang van de traditie 66
- Stijl: de fysionomie van de geest 70

### III

- Overvloed en onbehagen 78
- De toekomst van de roman 80
- Wat alleen de roman kan zeggen 88

Verantwoording 96

Voor Jeanne

‘De grenzen van de ziel zul je nooit kunnen ontdekken,  
welke weg je ook begaat: zo’n diepe grond heeft zij.’

HERACLITUS

‘Een roman is als een strijkstok, de klankkast van de viool –  
dat is de ziel van de lezer.’

STENDHAL

‘Alles in onze cultuur werkt tegen de roman.’

DON DELILLO

## Vooraf

Jarenlang ben ik van plan geweest een 'lof van de roman' te schrijven. Het moment waarop ik de lof zou zingen van dat wonderlijke, steeds van gedaante veranderende ding dat we roman noemen leek altijd ver weg. Nu en dan noteerde ik een uitspraak van een schrijver over zijn *métier* die ik in mijn betoog zou kunnen gebruiken. Een van de eerste was een opmerking van Valéry: 'Van alle mensen is een dichter het meest gericht op het nut. Luiheid, wanhoop, versprekingen, eigenaardige blikken – alles wat de praktisch ingestelde mens verloren laat gaan, verwerpt, negeert, buitensluit, vergeet, dat verzamelt de dichter en door zijn kunst geeft hij het waarde.' (Mijn vertaling, OdJ)

Wat Valéry zegt over de dichter, geldt zeker ook voor de romanschrijver. Een van de meest in het oog springende en aantrekkelijkste eigenschappen van de roman is voor mij dat werkelijk alles daarin een plaats kan krijgen. Niets is voor de romanschrijver te gering, niets is te gering om te worden opgenomen in een roman. Waar anderen aan voorbijgaan, wat ze niet willen of kunnen zien, wat ze vergeten en verdringen – het wordt door de romanschrijver opgemerkt en opgeslagen, en op een dag kan hij het laten verschijnen in zijn roman. Baudelaire heeft eens opgemerkt over zijn gedichten: 'Jullie gaven mij modder, ik heb er goud van gemaakt.' De modder van het leven van alledag omgezet in het goud van de poëzie, de roman, de literatuur.

7

Dat wat altijd zo ver weg leek, kwam plotseling dichtbij. Ik kreeg het verzoek (van de Koninklijke Vereniging van het Boekenvak en het

Nederlands Letterenfonds) om een essay over de roman te schrijven in een reeks waarin A.F.Th. van der Heijden, Connie Palmen, Bas Heijne en Marcel Möring me waren voorgegaan. Het kwam op het juiste moment: ik had mijn handen vrij, nadat ik acht jaar had gewerkt aan *Pier en oceaan*. Het leek ook het juiste moment om mijn ideeën over de roman, die ik in de loop der jaren in essays, interviews en *De wonderen van de heilbot* (2006) had ontwikkeld, in een groter verband bijeen te brengen.

Toen ik bijna veertig jaar geleden als schrijver debuteerde, was de samenleving minstens zo ingrijpend aan het veranderen als nu. In de jaren zestig en zeventig ging Nederland op de schop. Er voltrok zich met veel rumoer een maatschappelijke en culturele revolutie. Het is geschiedenis geworden. Het lijkt nu in de terugblik een ‘andere tijd’. De literaire cultuur van die dagen lijkt die van een ander tijdperk.

Schrijvers stonden argwanend tegenover ‘succes’, want ‘succes’ was iets voor artiesten en sporthelden; zangers en wielrenners hadden succes, maar de schrijver was een kunstenaar en in de kunst ging het niet om succes. Literaire tijdschriften werden op papier gedrukt en elk tijdschrift vertegenwoordigde een richting in de literatuur. Schrijvers verbonden zich met een van die tijdschriften en publiceerden daarin hun *work in progress* (zoals dat deftig werd genoemd). Recensies in kranten en weekbladen konden uitdijen tot de nu onvoorstelbare lengte van twee- à drieduizend woorden. Ook aan de poëzie, tegenwoordig bijna uit de boekenbijlages verdwenen, werden vele kolommen gewijd; elke nieuwe bundel van een dichter van naam werd besproken. Het woord ‘marketing’ werd geassocieerd met Coca-Cola, niet met literatuur. Uitgeversprospectussen waren van een aandoenlijke eenvoud, met auteursfoto’s ter grootte van een postzegel. De bestsellerlijst deed weliswaar zijn intrede, maar bestond uitsluitend uit literaire titels. Romans die een hoge oplage haalden werden in de *inner circle* van de literatuur met wantrouwen gezien – voor de echt belangrijke literatuur, die van de avant-garde, was immers maar een klein publiek? Er werd niet ge-

sproken over de noodzaak van een literaire canon, want die was er eenvoudigweg. Nederland had twee televisiekanalen (in zwart-wit), men schreef elkaar nog brieven en schrijvers tikten hun manuscripten op zogeheten schrijfmachines. Ik was vanaf 1978 de trotse bezitter van een elektrische IBM, een machine met het gewicht van een volle boodschappentas.

In 1995 kocht ik mijn eerste laptop, een onwaarschijnlijk kleine zwarte doos met een onwaarschijnlijk klein zwart-witschermpje (een *Thinkpad*, ook van IBM), niet lang daarna kon de wereld beschikken over internet en in de daaropvolgende jaren was ik voor de tweede keer in mijn leven getuige van een culturele revolutie.

Mijn essay is geen lof van de roman geworden, want dat perspectief vond ik te beperkt. Ik was veel meer geïnteresseerd in de positie van de roman aan het begin van een nieuwe eeuw waarin, voor degenen die de vorige nog ruimschoots hebben meegemaakt, ook de cultuur een transformatie ondergaat. In die door digitalisering en mondialisering sterk veranderende cultuur heeft de roman niet meer de plaats die hij lange tijd heeft gehad.

Ik heb geprobeerd die nieuwe context van de roman in grote trekken te beschrijven. Vervolgens heb ik mijn blik gericht op de roman zelf om vast te stellen wat nog altijd de unieke eigenschappen en mogelijkheden van het genre zijn. Ik heb in dat deel ook mijn eigen opvattingen over de roman onderzocht. Ten slotte heb ik mijzelf de vraag gesteld: hoe kan de roman overleven in een cultuur waarin hij met zoveel andere media moet concurreren? *Wat alleen de roman kan zeggen* is vooral een poging tot een antwoord op die vraag.

Elke romanlezer beseft dat zijn kennis van de roman ook na tientallen jaren lezen nog lacunes vertoont. Niemand kan alle klassieke romans gelezen hebben, niemand kan de huidige romanproductie zelfs maar bij benadering overzien. Ik ben me ervan bewust dat mijn essay drijft op persoonlijke voorkeuren. Als lezer ben ik altijd mijn eigen weg gegaan. Ik lees romans die me om de een of andere reden naar zich toezuigen, die passen bij wat me op dat moment bezig-

houdt, romans die ik nodig heb voor mijn eigen werk. Ik volg een flink aantal collega's in de Nederlandse literatuur. Maar de literatuur begint voor mij bij Homerus en het Gilgamesj-epos, en ook dat heeft mijn leesgedrag altijd beïnvloed: ik maak graag grote reizen in ruimte en tijd. Het doet er in zekere zin ook niet toe wanneer een kunstwerk is ontstaan. Een grottekening kan ons net zo raken als een schilderij dat gister werd gemaakt. Juist door de kunst krijgen we toegang tot het tijdloze.

Diepte geven aan een betoog over de roman is niet mogelijk zonder terug te gaan in de tijd. Maar het gaat me in dit essay, ondanks de nodige omzwervingen door de geschiedenis van de roman, om het heden.

Amsterdam, september 2013

# I

‘Sommigen wilden de roman zien als een soort cinematografisch voorbijtrekken van de dingen. Die opvatting was absurd. Niets staat verder van wat wij in werkelijkheid hebben waargenomen dan zo’n cinematografische kijk.’

MARCEL PROUST, *DE TIJD HERVONDEN*, 1927

## I Een beschaving van de roman

Het is niet gebruikelijk om de roman te typeren als een ‘uitvinding’. Het woord wordt alleen gebruikt voor technische vindingen en er wordt meestal ook een naam aan gekoppeld, die van de uitvinder. Maar waarom is de fotografie een uitvinding en de roman niet? Omdat de roman zich langzaam maar zeker en via vele schrijvers heeft ontwikkeld? Al eeuwen beschikten schilders over de camera obscura als hulpmiddel bij hun werk toen Nicéphore Niépce op het idee kwam – in 1792 om precies te zijn – dat je een lichtgevoelige plaat in een camera obscura zou kunnen zetten om het door de lens geprojecteerde beeld vast te leggen. Hij begon te experimenteren en slaagde erin die lichtgevoelige plaat te ontwikkelen, maar de stof die hij nodig had om het beeld te fixeren kon hij niet ontdekken. Na zijn dood deed Louis Daguerre dat en hij kon in 1839 – precies in de tijd waarin de realistische roman in opkomst was – het fotografische procedé bekendmaken. De fotografie ontstond niet door toedoen van een enkeling. Ook daar kwamen vele breinen aan te pas.

De roman is kennelijk toch ook een hoogst bijzonder ding, want vanuit Europa heeft hij zijn weg gevonden naar Rusland, naar Noord- en Zuid-Amerika, naar Australië, India en Afrika. Zelfs oude beschavingen met een grote en eerbiedwaardige literaire traditie als China en Japan hebben de westerse roman geadopteerd. Laten we dus ook de roman als een uitvinding beschouwen, een van de grote uitvindingen van de Europese beschaving, een uitvinding die de wereld heeft veroverd. Zoals de camera ons een nieuwe en scherpere blik op de buitenwereld heeft gegeven, zo heeft de roman ons een

nieuwe en scherpere blik op onze binnenwereld gegeven. Dat is het geheim van zijn succes.

In de achttiende eeuw begon de roman een serieuze zaak te worden, nadat hij in voorafgaande eeuwen steeds was beschouwd als een 'laag' genre, niet meer dan vermaak. Met name Engelse schrijvers als Swift, Fielding, Defoe en Sterne gaven de roman een nieuw en hoger aanzien. De invloed die de roman sindsdien op de geesten heeft gehad is onmetelijk. Goethe werd door *Het lijden van de jonge Werther* (1774) een in heel Europa bekend schrijver. In het dagboek van zijn Italiaanse reis beklaagt hij zich erover dat hij in elke salon waar hij komt weer over zijn roman moet praten. *Het lijden van de jonge Werther* beïnvloedde de gevoeligheid van een hele generatie en had naar het schijnt zelfs tientallen zelfmoorden à la Werther tot gevolg.

De filosoof E.M. Cioran heeft (in zijn essay *De roman voorbij*) de westerse beschaving 'een beschaving van de roman' genoemd en de Europeanen 'kinderen van de roman'. Hij bedoelde ermee dat de manier waarop wij onszelf en de wereld zien diepgaand is beïnvloed door de roman. Veel Europeanen zijn natuurlijk helemaal geen 'kinderen van de roman' geweest – om de doodeenvoudige reden dat ze nooit een roman in handen kregen. De grote massa las geen romans. Maar de burgerij en de aristocratie deden dat wel. De roman stond in het centrum van de door hen gedomineerde cultuur. Het hoorde bij een goede opvoeding om romans te lezen, om op de hoogte te zijn van nieuw verschenen romans en erover te kunnen meepraten. Op vele negentiende- en twintigste-eeuwse stillevens, portretten en interieurschilderingen zien we romans afgebeeld. In het burgerlijk interieur was de roman net zo vanzelfsprekend als de piano.

Lange tijd ook kon elk kind dat iets te weten wilde komen over de wijde wereld maar één ding doen: lezen. Generaties lang hebben kinderen met gloeiende oortjes allerlei boeken verslonden die wij niet meer kennen, maar ook klassieken als Defoe's *Robinson Crusoe* (1719), een roman die eindeloos vaak en in eindeloos veel bewerkingen is herdrukt, Alexandre Dumas' meeslepende *De graaf van Monte Cristo* (1844-46) of *De drie musketiers* (1844), Lewis Carrolls *Alice in*

*Wonderland* (1865) of sprookjes van Andersen. Vele lezerslevens in vele landen zijn met deze boeken begonnen.

Als kind heb ik in de jaren vijftig en zestig van de vorige eeuw een aantal van deze achttiende- en negentiende-eeuwse klassieken nog gelezen. Maar de invloed van televisie begon al merkbaar te worden. Het 'indiaantje spelen' dat ik deed was gebaseerd op boeken over het Wilde Westen, maar bij het 'Ivanhoe spelen' werd ik geïnspireerd door de televisieserie *Ivanhoe* (naar de populaire roman van Sir Walter Scott). Wanneer ik met wapperende mantel – mijn windjack dat ik aan het koord van de capuchon om mijn hals had geknoopt – over een greppel sprong, dacht ik aan Ivanhoe die met wapperende mantel de een of andere gewaagde sprong maakte of aan de gemaskerde Zorro, die ik eveneens van de televisie kende, en die zo mooi met wapperende mantel van het dak van een huis op zijn gereedstaande paard kon springen.

Toen ik op mijn achttiende in Amsterdam kwam, heb ik me op de film gestort. Vele uren heb ik doorgebracht in Kriterion, Studio K en De Uitkijk en daar grote stukken van de filmgeschiedenis tot me genomen. De Italiaanse cinema, de Franse en Amerikaanse en natuurlijk wat er aan nieuwe films uitkwam – in de jaren zeventig kon je nog uitzien naar 'de nieuwe Fellini'. Ik heb minstens zoveel films gezien als romans gelezen. Ik behoor, als het om romans en films gaat, tot een soort tussengeneratie op wie de literaire cultuur nog evenveel invloed heeft gehad als de filmcultuur.

14 De huidige jongeren zijn geen 'kinderen van de roman' maar 'kinderen van de film, de televisie en het internet'. De verhalen van kinderboekenschrijvers en romanschrijvers zijn voor hen waarschijnlijk minder belangrijk dan ze voor mij en veel anderen waren of staan in elk geval *naast* alles wat er via film, televisie en internet van jongs af aan op ze afkomt. Je kunt je afvragen of de roman niet een verouderde uitvinding is in een wereld met andere, snellere media die voorzien in onze behoefte aan verhalen. Film, televisie en nieuwsmedia leveren onophoudelijk indringende verhalen. De verleiding van het beeld, waarvoor we geen enkele moeite hoeven doen, dat

zich zelfs aan ons opdringt, is bovendien groot. Waarom nog romans lezen?

Philip Roth is pessimistisch als het gaat om de toekomst van de roman. In een interview (*de Volkskrant*, 20 november 2012) zegt hij: 'Ik geloof niet [...] dat de roman stervende is. Ik heb gezegd dat de lezers uitsterven. Dat is een feit en ik zeg het al vijftien jaar. Ik heb gezegd dat het scherm de lezer de das omdoet, en dat is ook gebeurd. Eerst het bioscoopscherm, toen het televisiescherm en nu, als genadeklap, het computerscherm.'

Roth leeft in Amerika, een land waar de commerciële en populaire cultuur sterker aanwezig is dan in Europa en op literaire auteurs niet zelden een ontmoedigende uitwerking heeft. Roth heeft ook al heel lang een getroebleerde verhouding met de Amerikaanse cultuur – hij 'emigreerde' zelfs voor een flink aantal jaren naar Londen. Dit ter relativering van zijn observatie. Toch raakt hij met zijn opmerking wel degelijk een snaar. Sinds de Tweede Wereldoorlog is het bovendien een bekend verschijnsel: wat zich in de Amerikaanse cultuur voordoet, dat komt vroeg of laat naar Europa.

## II De roman in nieuwe tijden

Sinds een kwart eeuw zijn we er getuige van hoe de digitale revolutie de samenleving op alle gebieden verandert: het sociale leven, politiek, economie, wetenschap en cultuur. De opkomst van de boekdrukkunst had in de vijftiende en zestiende eeuw een soortgelijk transformerend effect op de hele samenleving, net als enkele duizenden jaren geleden het ontstaan van het schrift. De digitale revolutie is een revolutie in deze orde van grootte. Het is ook nog eens een revolutie die zich met een ongelooflijke snelheid voltrekt. De boekdrukkunst deed er toch minstens een eeuw over om volwassen te worden, het schrift een jaartje of duizend.

De digitale revolutie is de voornaamste oorzaak van een explosieve groei van de beeldcultuur. Maar het is niet alleen de alomtegenwoordige beeldcultuur, waarvan het beeldscherm de metafoor is, die de ooit zo sterke positie van de roman heeft aangetast. Er hebben

zich de afgelopen kwart eeuw nog een aantal andere veranderingen in de cultuur voorgedaan, zulke grote en ingrijpende veranderingen dat de roman sommigen inderdaad kan voorkomen als een medium uit een andere tijd.

Om te beginnen zijn wij zelf veranderd: door de zeer veel snellere communicatie via internet, door de zeer veel grotere mobiliteit, door de mondialisering. Er is een wereld vóór en een wereld ná de komst van internet. Het lineaire lezen, noodzakelijk voor het lezen van een roman, vereist een houding die lijkt te horen bij een tijd waarin mensen nog ‘rust hadden’ en zich urenlang konden afzonderen. Soms kom je ergens op de wereld waar je mensen onder een boom ziet zitten en ze daar een paar uur later nog steeds aantreft, mensen die niets doen en zich niet schijnen te vervelen – dat lijkt dan nóg verder weg in de tijd, dat is de pre-industriële wereld.

Wijzelf zijn veranderd én onze cultuur is veranderd.

In de cultuur is het onderscheid tussen hoge en lage cultuur vervaagd – het is een veelvuldig geconstateerd en besproken feit. Tot ergens in de jaren negentig had ik nooit stilgestaan bij dat onderscheid. De literaire roman behoorde tot de hoge en de strip tot de lage cultuur, Chopin was hoge cultuur, popmuziek lage. Voor mijzelf betekende dit onderscheid in de praktijk eigenlijk niets, want in de Amsterdamse subcultuur waarin ik me vanaf eind jaren zeventig bewoog werd het al niet meer gemaakt. In het Shaffy Theater keek ik in de ene zaal naar een toneelstuk van Peter Handke en in een andere naar een show van clown Django Edwards. Maar het debat over hoge en lage cultuur verwijst niettemin naar een fundamentele verandering: het verdwijnen van een hiërarchie die er lang is geweest. Cartoontekenaar Keith Haring heeft nu zijn tentoonstelling in het Centre Pompidou in Parijs, waar ook iconen van de moderne kunst als Cézanne en Picasso te zien zijn; de cartoonachtige schilderijen van Haring, begonnen als graffitikunstenaar in de straten van New York, zijn ingelijfd bij de geschiedenis van de moderne kunst. De cultureel supplementen van de kranten weerspiegelen in dezen ook de tijdgeest: ooit waren het bolwerken van ‘hoge’ cultuur, nu

kan ook een jonge gitaarheld uit de vs, een filmster of mode-icoon op de voorpagina staan.

Die vervaging van scheidslijnen in de cultuur was al een flinke tijd gaande. In de jaren zestig veroverde de popart met zijn aan de populaire cultuur ontleende voorstellingen de kunstwereld. Popart verscheen in de grote musea. Andy Warhol met zijn Campbell-soepblikken en Roy Liechtenstein met zijn tot grote schilderijen opgeblazen strips werden wereldberoemd. De invloed van popart was groot. Onder jonge kunstenaars werd het vanzelfsprekend om elementen uit de popcultuur in het werk op te nemen, om in het atelier naast de cassetterecorder stapels bandjes te hebben liggen met zowel pop als klassiek, om in liefst louche bioscopen naar kungfufilms te kijken én in arthouses naar de films van grote regisseurs, om literatuur én strips te lezen, om je huis in te richten met goedkope meubels én designmeubels van twintig jaar geleden die je op straat bij het grofvuil had aangetroffen. Maar het ging hier om een subcultuur. Er was ook een woord voor deze levensstijl: *camp*. In feite bevestigde deze houding de aloude hiërarchie alleen maar.

Pas aan het begin van deze eeuw werd de culturele hiërarchie definitief aan het wankelen gebracht door de popcultuur, die dankzij commerciële tv-zenders en internet veel sterker zichtbaar werd en zich dus ook veel sterker kon laten gelden. Deze dehiërarchisering van de cultuur heeft grote consequenties voor de positie van de roman.

In onze cultuur is beeld nu nog veel meer aanwezig dan een halve of zelfs een kwart eeuw geleden. Sinds de uitvinding door de gebroeders Lumière in 1895 heeft film zich ontwikkeld van een kermisattractie tot een kunst en een wereldwijde industrie. Maar pas sinds de komst van satelliettelevisie, internet en dvd is film een permanente aanwezigheid in het leven van alledag. In veel huizen is naast de boekenkast een kast met dvd's verschenen.

Film en televisie zijn al jaren de grote concurrenten van de roman. Cineasten en televisiemakers pakken de nieuwe onderwerpen in de samenleving onmiddellijk op en brengen ze vaak voortreffelijk in

beeld. Het kijken naar goed gemaakte televisieseries vervangt in de avonduren en de weekends voor niet weinigen het lezen van romans. Naar aanleiding van het succes van een aantal televisieseries in Amerika in de periode 2000-2010 constateert *The Atlantic Monthly* (1 november 2009) dat ‘the intricate, multiseason narrative tv drama has exercised a dominant cultural sway over the well-educated, well-off adults’. Hetzelfde geldt voor de *well-educated* en *well-off adults* in Nederland, van wie er vele in de ban zijn van *Borgen*, *The Sopranos* of *Mad Men*. In de negentiende eeuw waren grote scharen lezers in Frankrijk verslingerd aan de feuilletons van Alexandre Dumas en Eugène Sue. Couperus’ *Eline Vere* verscheen in 1888 als wekelijks feuilleton in dagblad *Het Vaderland*, was razend populair en voorafschaduwde met zijn snelle wisseling van scènes de televisie. Wat destijds het feuilleton was, is nu de televisieserie.

In 1986, toen de personal computer net in opkomst was en internet nog niet bestond, constateerde Milan Kundera in *De kunst van de roman*: ‘De roman bevindt zich (zoals de hele cultuur) in handen van de massamedia; deze versterken en kanaliseren, als handlangers van de eenwording van de wereldgeschiedenis, het proces van de reductie; ze verspreiden over de hele wereld dezelfde simplificaties en clichés, die zich ervoor lenen door het grootst mogelijke aantal, door iedereen, door de hele mensheid geaccepteerd te worden. [...] Die gemeenschappelijke geest van de massamedia, die verhuld wordt door hun politieke diversiteit, is de geest van onze tijd. Die geest lijkt me in strijd met de geest van de roman.’ Want, schrijft hij verderop: ‘De geest van de roman is de geest van de complexiteit.’ (Vertaling Ernst van Altena)

Na 1986 is de invloed van de media op de literaire cultuur alleen maar sterker geworden. Romans worden met een pr- en marketing-offensief via de media gelanceerd. Schrijvers zijn figuren in de media geworden en gehoorzamen aan de wetten van de media. Het is vreemd om te bedenken dat er van de romans van Zola in heel Europa honderdduizenden exemplaren werden verkocht zonder dat er

één interview aan te pas kwam. Zijn romans waren door schandaal omgeven, maar dan nog blijft het voor ons opmerkelijk dat de persoon van de schrijver geen enkele rol speelde in de verspreiding van zijn werk. Tegenwoordig besteden succesvolle romanschrijvers na het verschijnen van hun nieuwe roman al gauw een jaar aan promotiewerk. Het grote nieuwe woord is niet de naam van een nieuwe literaire stroming, het grote nieuwe woord is ‘marketing’.

Ook in de sfeer van de ideeën heeft zich een fundamentele verandering voorgedaan. In de laatste decennia van de twintigste eeuw is min of meer geruisloos het avant-garde-idee verdwenen, dat een kleine eeuw lang voor zo’n ongekende dynamiek en vernieuwingsdrift in de kunsten heeft gezorgd. Schrijvers, schilders en componisten creëerden een nieuwe literaire, beeldende en muzikale werkelijkheid en botsten met de conventies die het grote publiek erop nahield. Giacometti moest tientallen jaren in armoede leven om zijn nieuwe visie op de beeldhouwkunst te kunnen verwerkelijken, Mondriaan was tot in zijn laatste levensjaren in New York een arme kunstenaar, Joyce heeft zijn hele leven geld moeten lenen om te kunnen schrijven (en gaf het geleende meestal met handenvol weer uit). De avant-garde in de Europese en Amerikaanse kunst had een ideologische, soms zelfs dogmatische kant, maar het meest in het oog springend is nu, in de terugblik, het idealisme dat kunstenaars een kleine eeuw heeft voortgedreven, het gevoel van een ‘hoge opdracht’.

De cultuur van de avant-garde is verdwenen, ten onder gegaan aan het eigen succes, zou je kunnen zeggen. Het publiek heeft de nieuwe, aanvankelijk provocerende en afstotende vormen geaccepteerd of zich erbij neergelegd dat ze er zijn. Er is voor een kunstenaar geen heersende smaak meer om te bevechten. *Anything goes*, alles is mogelijk in de kunst. De enige weerstand die er nog is – afgezien van het creatieve gevecht dat geleverd moet worden – is de weerstand van de markt.

### III Een uitdijend heelal van beelden

In de film *Roma* (1972) van Fellini zit een lange scène waarin de gebeurtenissen op een autoweg rond de stad worden gefilmd. De hele scène wordt gedraaid in de stromende regen met rijdende camera's. We bevinden ons op een snelweg vol kuilen (het is de tijd waarin Italië nog kenmerken van een ontwikkelingsland had). We zien de verkeersstroom, de typische Italiaanse chaos: vrolijk, uitbundig, theateraal, vitaal. Een krakkemikkige vrachtwagen met in de wind bollende en wapperende dekzeilen. In de laadbak van een andere vrachtwagen zitten mannen te kaarten. Een blauwe bus, behangen met spandoeken, voetbalsupporters die schreeuwend uit de ramen hangen. Een losgeslagen paard dat tussen de auto's draaft. Een man die rennend een handkar voortduwt. Het starre gezicht van een vrouw achter de beregende ruit van een auto voor het stoplicht. Een gekapseide vrachtwagen midden op de weg, die is bezaaid met dode en bebloede kalveren. Hoertjes onder hun paraplu's achter de vangrail. Tijdens de scène wordt het avond. Nog steeds bevinden we ons in de verkeerschaos van Rome, nog steeds valt de regen.

Alles in deze scène wordt op de een of andere manier symbool. Het losgeslagen paard dat tussen de auto's draaft, de rennende man met zijn kar, het starre vrouwengezicht achter de beregende ruit, de dode kalveren op de weg, de hoertjes. Elk beeld ontstijgt het anekdotische en wordt symbool. Symbool van het chaotische stadsleven, van de menselijke vitaliteit, de menselijke eenzaamheid, het zwegen, de rusteloosheid. De regen, de almaar stromende regen draagt er veel aan bij. Het is een scène met een epische kracht, die je niet meer vergeet als je hem eenmaal hebt gezien. Het is Fellini op zijn best, het is film op zijn best.

20 Film is een onderdeel geworden van bijna ieders leven op deze planeet. Zelfs in een zeer arm en weinig ontwikkeld land als Tanzania (waar ik onlangs was) zijn duizenden 'bioscopen': in hutten en schuren krijgen betalende bezoekers een dvd te zien op een oude televisie. Er bestaat in dit land een bescheiden filmindustrie, die de bekende verhalen vertelt maar ook de sociale problematiek in beeld

brengt – de onderwerpen liggen voor het oprapen. Er wordt ontwikkelingsgeld gestoken in de opleiding van scriptschrijvers, want die zijn er te weinig. Niet in de opleiding van romanschrijvers, want er is geen literaire cultuur en het aantal analfabeten is groot.

Film is een universele taal geworden. Er zijn bijna geen mensen meer op onze planeet die een beeldsequentie niet kunnen volgen, die niet weten hoe je naar een film kijkt. Ik vermoed dat er alleen in de oerwouden van Brazilië en Nieuw-Guinea nog stammen leven voor wie de beelden van een film raadselachtig zijn.

Je zit voor een raam en ziet een man voorbijkomen. Je slaat er nauwelijks acht op en bent hem een ogenblik later vergeten, zoals je in de stad elke dag honderden gezichten ziet en onmiddellijk vergeet. Maar van het passeren van deze man is een filmopname gemaakt, vanuit jouw kamer, bijna vanuit jouw stoel, en deze opname wordt groot op de muur geprojecteerd. Tien tegen een dat je meteen geboid bent door de beelden van een gebeurtenis die je in werkelijkheid nauwelijks deed opkijken.

Gereproduceerde werkelijkheid fascineert. Het begint al met het simpele tekeningetje dat iemand maakt van het uitzicht: je kijkt ernaar, nieuwsgierig naar wat hij van dat uitzicht heeft gemaakt. In het café kijken mensen op hun telefoons naar de foto's die ze van elkaar hebben genomen. Beelden op een scherm die hen meteen meer interesseren dan wat ze in werkelijkheid kunnen zien. Bewegende beelden fascineren nog meer dan foto's, omdat ze de werkelijkheid nog dichter benaderen. Bijna elke dag wel kijk ik op de telefoon of computer van mijn geliefde naar een filmpje dat ze die dag heeft gemaakt, juist het filmpje van de gebeurtenis waar ik zelf bij ben geweest. Natuurlijk, het is vluchtig, je kijkt er maar even naar – maar lang genoeg om te voelen dat die beelden meteen vat op je hebben.

Film kijken past bij onze op consumptie en comfort gerichte tijd. Je wordt meegenomen door de beelden. Je hoeft er geen inspanning voor te leveren, je hoeft alleen maar te kijken.

Een film biedt visueel genot en niet zelden visueel spektakel. Film-

beelden kunnen ons veel sterker schokken dan welke romanscène ook, want we zien het schokkende zich voor onze ogen afspelen. We zien het mes erin gaan en het bloed eruit spuiten, we zien een pijnzende man voor het raam zijn vuist door het glas slaan en we zien een koorddanser hoog boven een avondlijk Italiaans plein wankelen en naar beneden tuimelen, we zien de napalm ontploffen en een stuk oerwoud in vlammen opgaan, we horen de muziek van Wagner schallen uit de luidsprekers die aan dood en verderf zaaiende helikopters van de Amerikanen zijn opgehangen, we durven haast niet te kijken als we dat meisje aan boord zien gaan van dat schip, al half en half wetend dat ze daar verkracht en vermoord zal worden. Door films zien we wat we anders nooit hadden kunnen zien. Films bevredigen niet alleen ons verlangen naar verhalen, maar ook onze voyeuristische neigingen, ons geheime verlangen naar geweld, ze doen ons huiveren van afschuw, ze zijn in staat ons te doen wegstijgen of in tranen te brengen.

Zien we een film van een groot regisseur, zien we een Tarkovski, een Fellini, een Kurosawa, een Scorsese, een Von Trier, dan genieten we van zijn stijl, zijn intelligentie en visie. Van zulke films houden we als van een roman, een gedicht of een stuk muziek.

Sedert enkele jaren biedt YouTube een immens filmreservoir, dat net als het heelal onophoudelijk uitdijt. Veel research voor mijn roman *Pier en oceaan* heb ik via internet kunnen doen. Toen ik wilde weten wat het Nederlandse leger kort na de Tweede Wereldoorlog in Indonesië heeft uitgespookt, zat ik binnen vijf minuten te kijken naar bioscoopjournaals uit die dagen: Nederlandse troepen landen op het een of andere eiland en worden door de plaatselijke bevolking ‘vriendelijk ontvangen’. Ik tik de naam van John Coltrane in en zie hem spelen in een tv-studio, zwetend en wel; het is een sensatie voor me, want ik heb hem nooit live zien optreden. Ik ken al jaren tientallen foto’s van de ateliers van Matisse, maar op YouTube kan ik hem plotseling zien tekenen en schilderen – dankzij een documentaire uit 1946 die door een liefhebber op internet is gezet. Niet al te recente speelfilms staan compleet op YouTube. Er zijn nauwelijks onderwer-

pen waarover geen bewegend beeld te vinden is, van cavia's tot vis-sende Eskimo's, van de burgeroorlog in Syrië tot Japanse sushi-koks. Ongemerkt besteed ik er steeds meer tijd aan.

Beeld, en vooral bewegend beeld, zelfs als ik het vanuit mijn ooghoeken zie, trekt het mijn aandacht.

#### **IV Kleine fenomenologie van het lezen**

Een boek missen als je het uit hebt – dat is de mooiste liefdesverklaring aan een roman. Je bent betoverd geraakt door de taal van een schrijver, door zijn verhaal, de personages en de verwickelingen in hun levens, door bepaalde scènes, je bent er lang mee bezig geweest, ook in de uren dat je niet las. Dan is het voorbij. Je herleest het begin, je herleest misschien nog een enkele scène. Maar het is voorbij, en je mist het boek dat dagenlang bij je is geweest, waar je naar terugkeerde zodra dat mogelijk was.

Dit is een effect dat alleen een roman op mij kan hebben. Ik vind *Breaking the Waves* van Lars von Trier een aangrijpende film, maar nadat ik hem heb gezien, mis ik hem niet, ik wil niet nog veel meer *Breaking the Waves*. Caravaggio's *David met het hoofd van Goliath* – waarop het hoofd van de zojuist gedode en onthoofde reus, nog druipend van het bloed, vastgehouden door een mooie jongen met een vlijmscherp zwaard, een zelfportret van de schilder is – fascineert en ontroert me elke keer als ik het zie, zelfs als afbeelding. Het is een van de meest raadselachtige en complexe zelfportretten uit de schilderkunst. Maar nadat ik het heb gezien, mis ik het niet. Het *Pianoconcert voor de linkerhand* van Ravel, ingezet door het diepe en dreigende geluid van contrabassen en een basfagot, grijpt me altijd aan, maar nadat ik het heb gehoord, mis ik het niet, en ik kan bovendien de cd meteen opnieuw afspelen. Maar toen ik onlangs Dostoevski's *Misdaad en straf* (1866) had herlezen, heb ik het daarna wekenlang gemist en niets anders kunnen lezen.

De indruk die een kunstwerk maakt, wordt niet altijd maar wel dikwijls mede bepaald door de tijd die je eraan geeft. Het is een banale constatering, maar als je wilt vaststellen wat de impact van een

roman bepaalt, moet je daarmee beginnen. Ravels pianoconcert duurt twintig minuten, *Breaking the Waves* duurt tweeënehalf uur, naar het zelfportret van Caravaggio kijk ik hooguit tien minuten. Met het lezen van *Misdaad en straf* ben ik tussen alle bedrijven door twee weken bezig geweest.

Wanneer ik het zo noteer lijkt het lezen van een grote roman haast een bezigheid uit een andere tijd. Waar haal je tegenwoordig nog de tijd vandaan om zo'n roman te lezen? Of doe ik door dat te zeggen niets anders dan meedrijven op de altijd krachtige stroom van de tijdgeest, die voor alles snelheid en gemak eist? Is het niet juist een wezenlijk kenmerk van een roman dat je er dagenlang in kunt opgaan? Is het niet juist de kracht van een roman dat je al lezend uit het vluchtige en verbrokkelde leven van alledag wordt getrokken en door de taal van een schrijver een andere ruimte betreedt? En is dat niet de ruimte van de ziel?

In *Misdaad en straf* worden door Dostojevski veel plekken beschreven en die plekken bepalen mede de atmosfeer van de roman. Er is de kamer van Raskolnikov, nauwelijks groter dan een kast, het trapportaal van de huurkazerne waar hij woont, de kamers van de woekerster en haar achterlijke zuster die hij met bijlslagen vermoordt; er zijn de straten en stegen, de cafés en restaurants in een armoedige buurt van Sint-Petersburg – door Dostojevski voor zijn doen allemaal opvallend realistisch beschreven. Al deze ruimtes, al deze plekken visualiseer je tijdens het lezen. Die hele wijk in bloedheet en stoffig Sint-Petersburg, waar het adembenemende en duizelingwekkend knap geconstrueerde verhaal zich afspeelt, maak je zelf. Zoals je ook de gestalte van de uitgehongerde en koortsige Raskolnikov zelf creëert, waarbij je meer voelt dan daadwerkelijk ziet hoe de jongeman eruitziet en vooral: hoe hij is. Dat laatste is ook veel wezenlijker. Je hoeft een personage niet daadwerkelijk voor je te zien en meestal doe je dat ook niet. Je wilt vooral weten hoe hij is. Veel meer dan een fysieke verschijning is het romanpersonage in het hoofd van de lezer een mentaal beeld. Om die reden ook kan een personage voor de lezer opdoemen alleen al door de manier waarop hij praat.

Lezen is in de eerste plaats een zaak van de verbeelding (en dat is meteen het grootste verschil met het kijken naar een film). Elke lezer creëert zijn eigen voorstelling van een romanwereld. Al lezend reageert hij op het verhaal, op de observaties en ideeën van de schrijver. Hij herkent zichzelf in wat hij leest of juist niet. Hij moet zich in elk geval verhouden tot wat hij leest. Hij heeft op een verbluffende manier toegang tot het bewustzijn van een ander, tot de geheime kamers van dat bewustzijn.

Een essentieel onderdeel van het lezen is voor mij de mijmering. Het is de toestand waarin het lezen tijdelijk wordt onderbroken, omdat er gedachten, herinneringen of beelden opkomen die losstaan van het boek, maar er zonder dat boek niet zouden zijn. Tijdens het lezen kan een gebeurtenis van tien jaar geleden plotseling terugkeren in je geheugen en wel zo dat je meteen begrijpt wat er zich destijds nu werkelijk heeft afgespeeld en wat die gebeurtenis voor je heeft betekend. Op een ondoorgrondelijke manier heeft de roman tekst dit in je losgemaakt. Al lezend word je je bewust van de minder fraaie kanten van jezelf. Licht als een schaduw glijdt dat besef door je heen. Het komt een ogenblik op uit duistere regionen en weg is het weer. Zo is er tijdens het lezen een voortdurende beweging in onszelf.

Lezen heeft ook een auditief element: de vertellende stem (die soms ook nog op een letterlijke manier in films wordt gebruikt). Eeuwenlang zijn kinderen voorgelezen, nog veel langer zijn er aan kinderen verhalen en sprookjes verteld. Elk mens kan in de ban raken van een vertellende stem. In elke roman is die vertellende stem aanwezig. In een roman van Balzac heel duidelijk hoorbaar – want de schrijver becommentarieert voortdurend wat er in het verhaal gebeurt – en in de romans van onze tijd op een bijna onmerkbare manier. In elke roman is er hoe dan ook een stem.

Als kind raakte ik betoverd door de vertellende stem van mijn vader. Een bepaalde intonatie, een trage vertellende manier van spreken was al voldoende om me te betoveren – alsof ik door de spreekwoordelijke toverstaf was aangeraakt. Toen ik voor het eerst las over

de 'droomtijd' van de Aboriginals, dacht ik onmiddellijk aan de vertellende stem van mijn vader en wat die vroeger in me teweeg had gebracht. Het leek me een goed idee om 'droomtijd' een plaats te geven in het leven van alledag. De wereld raakt steeds meer ontoverd, maar onuitroeibaar is onze behoefte om betoverd te worden, in het vuur te staren en de ruimte van de ziel te betreden.

In de verschillende levensfasen heeft het lezen een andere gedaante. Als kind las ik tomeloos veel, het ene boek na het andere, en tomeloos snel om het zo snel mogelijk 'uit' te hebben. Karakteristiek voor dat gretige lezen was de 'slapende arm'. Ik lag te lezen in bed, op de vloer, in het gras en ondersteunde mijn hoofd met mijn arm. Eerst begon mijn onderarm te slapen, daarna ook mijn bovenarm, ten slotte was mijn hele arm gevoelloos en begon te prikken. Maar ik weigerde het lezen te onderbreken, ik weigerde mijn blik van de bladzijde los te maken, totdat het niet langer viel uit te houden, die tintelende en prikkende arm, en ik me op mijn andere zij moest draaien.

Vanaf mijn veertiende, vijftiende begon ik de literatuur te verkennen. Het was een avontuur: schrijvers ontdekken, geschreven werelden ontdekken. Toen ik rond mijn twintigste op Kafka stuitte en voor het eerst dingen als *In de strafkolonie* las, heb ik de pocket waarin die toen voor mij zo merkwaardige verhalen stonden wekenlang bij me gehad. Het was het ontdekken van een sensibiliteit. Het lezen van elke belangrijke schrijver is precies dat: het ontdekken van een sensibiliteit. Francis Steegmuller gaf zijn boek over Flauberts reis door de Oriënt (uit 1972) de prachtige ondertitel *A Sensibility on Tour*. Het verrijken van het lezen van romans is misschien wel vooral dat: het kennismaken met een onbekende, een andere sensibiliteit.

26 Na mijn veertigste ben ik oeuvres gaan lezen en pas vanaf dat moment heb ik het gevoel gekregen dat een aantal schrijvers me blijvend vergezelt, dat ik vrienden en gespreksgenoten heb gekregen in andere tijden. Overigens klinkt dat 'oeuvres lezen' gewichtiger dan het is. Ik heb nooit een verzameld werk gekocht om dat van de eerste tot de laatste bladzijde te lezen. Het lezen van een bepaald oeuvre

kan zich uitstrekken over vele jaren. Langzaam maar zeker raak ik met een schrijver bevriend, steeds dieper dring ik in zijn oeuvre en zijn persoonlijkheid door. Nadat ik in de loop van een aantal jaren 'de hele Tolstoj' had gelezen, vroeg ik als honorarium voor een klein essay over de schrijver zijn *Verzameld werk*. Ik kreeg het in zeven gebonden delen thuisbezorgd. Het was een vergissing. Ik heb er maar weinig in gelezen, alleen een paar verhalen die ik nog niet kende. Ik ben nooit van die zeven delen *Verzameld werk* gaan houden. Ik houd van de uitgaves die ik overal en nergens in boekhandels en antiquariaten ben tegengekomen, Nederlandse, Duitse en Engelse uitgaves, paperbacks en gebonden edities, sommige met illustraties, sommige met vlekken op het omslag, nieuwe en oude boeken, een vreemd allegaartje dat voor niemand enige waarde heeft, alleen voor mij.

Pas vanaf een zekere leeftijd ben ik gaan herlezen. Ik doe het nog steeds te weinig. Elke grote roman geeft pas bij herlezing zijn geheimen prijs en pas door herlezing wordt zo'n roman deel van jezelf, zoals een film pas door het herzien deel wordt van jezelf.

Bij het herlezen van *Misdaad en straf* trof ik daarin weer de monologen aan van Raskolnikov, half gek en lucide tegelijkertijd, na zijn dubbele moord van de rest van de mensheid gescheiden door een onoverbrugbare kloof; én ook de monologen van de bijna net zo geobsedeerde rechter van instructie Porfiri Petrovitsj, die Raskolnikov – die ongewild de perfecte misdaad pleegde en vrijuit kan gaan als hij dat wil – doorziet en in de val probeert te lokken. Ik herinnerde me dat ik die monologen bij eerste lezing langdradig had gevonden. Nu, vele jaren ouder, vond ik het juist fascinerend om deze personages te volgen in hun meanderende gedachten, in hun voortdurend veranderende bedoelingen, om te zien hoe ze steeds nieuwe standpunten innemen, feiten steeds anders beoordelen en anders voorstellen, zichzelf dingen wijsmaken, anderen dingen wijs proberen te maken. Je ziet de menselijke geest met al zijn oordelen en vooroordelen, bedoelingen en bijbedoelingen, angsten en verwachtingen, kortom, met al zijn facetten in volle werking. Het belangrijkste effect dat deze monologen van Raskolnikov en Porfiri Petrovitsj

in deze roman nu op me hebben: dat ze het uiteindelijk ongrijpbare, ondefinieerbare, diffuse, grillige en ondoorgroendelijke van de mens aan het licht brengen.

## ▼ De dood van Bin Laden en ander spannend nieuws

Een gewone werkdag begint ermee dat ik rond negen uur in een vestiging van de Coffee Company in de Amsterdamse binnenstad tussen wat vroege toeristen en studenten met hun laptop van een caffè latte geniet en de krant lees. Even in de wereld komen. Nadat ik thuis een uur of vijf heb zitten schrijven, lunch ik in een café in de buurt en zit ik aan de leestafel opnieuw kranten te lezen. Aan het begin van de avond lees ik de krant waarop ik ben geabonneerd. Dit gaat zo zes dagen in de week. Een verwoed krantenlezer, zou je kunnen zeggen. Wanneer ik in gezelschap onder bereik van mijn ogen een krant zie liggen, moet ik me beheersen om niet toch even de koppen te lezen.

De dood van Bin Laden vernam ik in een hotel in Palermo. Tijdens het ontbijt in de eetzaal begon ik om me heen iets te merken. Ik wist niet wat het was. Ik stond op en liep naar de tafel waarop de kranten lagen, nog ouderwets vastgeklemd in een stok. Een paar seconden later wist ik het: Bin Laden, het brein achter de aanslagen op de Twin Towers in New York, jarenlang door het Amerikaanse leger gezocht in de bergen van Afghanistan, was door een speciale eenheid van het leger gevonden in een ommuurde villa in Pakistan en gedood. Het was een spectaculaire actie geweest, in de nacht, met een aantal helikopters en commando's die zich uit de heli's op de binnenplaats van de villa hadden laten zakken. Navy Seals heette het keurkorps waartoe deze commando's behoorden. Net als voor miljoenen anderen die ochtend, waarschijnlijk vooral mannen, kregen de woorden Navy Seals voor mij een bijzondere klank. Die kerels hadden het hem geflikt! De beste van de besten. Navy Seals. Ik las het spannende verhaal van de nachtelijke actie en bekeek de tekeningen waarop, bij gebrek aan foto's, de verschillende fases van de actie werden weergegeven. Ik verdiepte me in de details van de hightech uitrusting van

de Navy Seals en het fenomeen van de ‘infrarood nachtzichtkijker met een gezichtshoek van 120 graden’.

Binnen een halfuur was ik op de hoogte. Ik verbaasde me erover hoe snel en goed gedocumenteerd de krant het nieuws op maar liefst drie pagina’s wist te brengen. Het was ernstig nieuws, zeker. Maar het was ook smullen. Smullen van de details vooral: het lijk van Bin Laden in een heli naar een vliegdekschip gevlogen, geïdentificeerd, gefotografeerd, DNA afgenomen en nog wat *top secret*-dingen gedaan natuurlijk, alvorens hem een zeemansgraf te geven in de Indische Oceaan. Zo snel, zo goed, zo uitgebreid werd ik geïnformeerd. Ik besefte even niet dat dit alleen mogelijk was dankzij de pr-machine van het Pentagon. Geen enkele krant had dit onderwerp op eigen kracht in zo korte tijd zo goed kunnen brengen. Ik had het verhaal gelezen dat het Amerikaanse leger wilde dat ik las. Ook ik was een en al bewondering voor de Navy Seals.

Een hele dag dacht ik aan weinig anders dan de dood van Bin Laden. Mijn brein was bezig het verhaal te visualiseren en de details te doordenken. De vrouwen en kinderen van Bin Laden – wat hadden zij die nacht meegemaakt? De Navy Seal die hem de beslissende dosis kogels had gegeven – hoe zou zijn leven verder verlopen? Bin Laden zelf, toen hij midden in de nacht die op robots lijkende soldaten zag binnenkomen – wat was er toen werkelijk gebeurd?

Zo brengen de media onophoudelijk grote en interessante verhalen. Nooit eerder is de wereld zo vol verhalen geweest, zo vol van prikkelende beelden.

Het was overigens uitzonderlijk dat ik in Palermo een krant las. Zodra ik Nederland verlaat, stop ik met kranten lezen. In het vliegtuig voel ik al nauwelijks behoefte meer om nieuws tot me te nemen. Op de plaats van bestemming kijk ik in mijn hotelkamer wel eens even naar de televisie of ik lees op straat in het voorbijgaan wat krantenkoppen – en daar blijft het meestal bij. Ik heb maar zelden het gevoel dat ik iets essentieels mis. Op het Franse platteland leef ik soms weken vrijwel zonder nieuws. Ik kan er mijn NRC online lezen, maar ik doe het maar zelden. Eenmaal terug in Amsterdam hervat ik onmid-

dellijk het lezen van kranten, ik voeg me weer in het sociale weefsel waarvan de krant deel uitmaakt en raak weer op de hoogte van talloze zaken die me buiten Nederland geen moment zouden interesseren.

Gelukkig weet ik mezelf ook in Amsterdam beperkingen op te leggen als het gaat om nieuws. Toen mijn televisie het op een dag begaf, heb ik geen nieuwe gekocht. Het kwam me wel goed uit, want ik besteedde te veel tijd aan voetbal- en tenniswedstrijden, B-films (die altijd een merkwaardige aantrekkingskracht op me uitoefenen), talkshows (die me voornamelijk ergeren) en wezenloos zappen. Ik zeg het anderen na: televisie is een geweldig medium. Historische beelden wil ik ook per se niet missen, die pik ik nu op via internet. Maar ik heb mijn keuzes gemaakt. Jonathan Franzen vertelt in zijn essay *De lezer in ballingschap* (in *De kunst van het alleen zijn*, 2002) hoe hij jarenlang uit voorzorg zijn televisie in een kast had staan. Hij kon er alleen naar kijken als hij bereid was om er in kleermakerszit voor te gaan zitten en alleen beeld krijgen door de antenne met één hand vast te houden. Ten slotte heeft hij zijn toestel toch de deur uit gedaan.

Het effect dat de nieuwe media hebben is inmiddels bekend: vanaf een zeker punt slaat het gemak dat ze bieden om in ongemak, de vrijheid die ze geven in onvrijheid, in plaats van je tijdwinst op te leveren gaan ze je steeds meer tijd kosten en het toch al zo haastige en gefragmenteerde leven wordt nog haastiger en gefragmenteerder.

Ergens in me leeft een Aboriginal die behoefte heeft aan droomtijd. Ik wil eens 'niks' kunnen doen. Ik wil de rust hebben om de taal van een dichter tot me door te laten dringen. Ik wil muziek kunnen opzetten om er werkelijk naar te luisteren. Ik wil aan een roman kunnen beginnen waar ik twee weken mee bezig zal zijn. Ik wil voor het raam staan of in het vuur staren. Ik wil de ruimte van de ziel betreden.

## II

‘De moderne lezer, aangevuurd nog door de film, opgejaagd door de spannende reportage, vraagt naar kennis van de moderne wereld en al haar phenomena en van den modernen mens in wisselwerking met die phenomena. Hij wil zien en doorgronden wat er rondom en in hem gebeurt. Hij wil alles weten van dit duizendvoudige leven en alles concies, door-dringend, naakt, scherp. Hij wil de moderne wereld en den modernen mens, de uiterlijke en innerlijke werkelijkheid exact, nuchter, klaar, gezien door koele, zuivere ogen en bondig samengevat. [...] En hoe gul en voortvarend wordt de oude mens, prachtig maar vervelend ontleed door Gide, door Huxley, door Dostojewski en Mann, vergeten voor dit felle en zichtbare, leefbare wonder der omringende, gloed-nieuwe werkelijkheid. Dit is de wereld waarin hij wil door-dringen, feller en gretiger naarmate hij er minder van kent. Hij vraagt haar weergave, objectief, onpersoonlijk, zakelijk, van den reporter en van de makers der documentaire films – en in de literatuur vooral van den romancier.’

H. MARSMAN, *DE AESTHETIEK DER REPORTERS*, 1933

## I De evolutie van de roman

Het is gebruikelijk om Cervantes' *Don Quichot* (1605-1615) te beschouwen als het begin van de geschiedenis van de Europese roman. Daarop volgen een aantal even gebruikelijke ijkpunten als de kleine maar prachtige roman *De prinses van Clèves* (1678) van Madame de Lafayette, die wel de eerste psychologische roman wordt genoemd, de heerlijk grillig en losjes gecomponeerde achttiende-eeuwse romans als *Tom Jones* (1749) van Fielding en *Jacques de fatalist en zijn meester* (1774) van Diderot. Voor mijn betoog is dit alles echter 'voorgeschiedenis'. Ik richt mijn aandacht meteen op het type roman dat de romankunst tot op de dag van heden domineert: de realistische roman.

In zijn klassieke studie *Mimesis: de weergave van de werkelijkheid in de westerse literatuur* (1946) plaatst Erich Auerbach het ontstaan van de realistische roman aan het begin van de negentiende eeuw. Onder een realistische roman verstaat hij een roman die de *hele samenleving* bestrijkt. Lange tijd konden alleen degenen die tot de hogere maatschappelijke klassen behoorden een volwaardig personage zijn in een epos, tragedie of roman; een boer of een knecht kon alleen verschijnen als type of komische figuur. Slechts bepaalde milieus en thema's waren het waard om beschreven te worden. Een groot deel van de samenleving bleef dus buiten beeld.

32 Sinds Stendhal en Balzac beschikken we over de realistische roman. Julien Sorel, de ambitieuze protagonist van *Het rood en het zwart* (1830), is de zoon van een boer en verblijft op zijn tocht naar de top van de Franse samenleving in een aantal zeer uiteenlopende milieus.

Balzac wilde in zijn kolossale romancyclus *La Comédie humaine* de hele samenleving van zijn tijd in beeld brengen, alle rangen en standen, alle milieus, zowel die in de provincie als in Parijs, en alles wat mensen beweegt. Hij wilde de samenleving portretteren of, zoals hij het zelf uitdrukte: ‘daguerrotyperen’.

Nadien wordt er door romanschrijvers steeds meer en steeds nieuwe werkelijkheid voor de roman veroverd. Want Stendhal en Balzac mogen dan in hun romans de hele samenleving willen bestrijken, veel van het dagelijks leven in die samenleving blijft voornog onzichtbaar. Julien Sorel gaat met Madame de Rênal naar bed nadat hij zich via een ladder toegang heeft verschaft tot haar slaapkamer, Balzac beschrijft in zijn *Nicht Bette* (1847) een fenomeen dat wij nu seksverslaving zouden noemen, maar het bedrijven van de liefde kan door beide schrijvers slechts worden gesuggereerd. Schaamte, gevoel voor decorum en conventies maakten het onmogelijk. Ik vermoed dat zowel Balzac als Stendhal er ook niets voor gevoeld zou hebben om die grenzen van het welvoeglijke in zijn romans te overschrijden. Want ook al waren ze vernieuwers van de roman en in hun privéleven bepaald libertijnen, ze bleven kinderen van hun tijd. Hun overschrijding van de grenzen van het welvoeglijke zou ook niet zijn getolereerd. Stendhal kreeg zelfs vanuit zijn vriendenkring al heftige kritiek op zijn personage Julien Sorel – dat men ‘immoreel’ vond omdat hij carrière maakt via zijn relaties met vrouwen, een gang van zaken waarmee men zeer vertrouwd was, maar die niet in een roman getoond mocht worden.

Veel alledaagse realiteit, die al wel in dagboeken en brieven werd beschreven, bleef in de negentiende eeuw buiten de roman. In het dagboek van zijn reis door de Oriënt tussen 1849 en 1851 beschrijft Flaubert uitvoerig de avond en nacht die hij in het stadje Isna aan de Nijl doorbrengt met de bekende courtisane Ruchiouk-Hanem – ‘een groot, prachtig wijf’. Nadat zij naakt voor hem en zijn gezelschap heeft gedanst gaat Flaubert ten slotte met haar naar haar kamer. ‘We gingen naar bed, zij wilde absoluut aan de rand liggen. – De lamp: een wiek in een ovaal tuitschaaltje. – Na een driftige neukbeurt

slaapt ze in, haar vingers met de mijne verstrengeld; ze snurkt. [...] Haar hondje lag op de divan op mijn zijden jasje te slapen. Toen ze klaagde over hoest, legde ik mijn bontjas over de deken. Ik hoorde Joseph en de wachters fluisterend praten; toen gaf ik me nagenietend over aan intense, van herinneringen vervulde dromerijen – Dat gevoel van haar buik op mijn ballen; haar venusheuvel, die zoveel warmer was dan haar buik, had me doen heetlopen. Op zeker ogenblik sluimerde ik in met mijn vinger om haar halsketting, alsof ik niet wilde dat ze me zou ontglippen als ze wakker werd.’ (Vertaling Chris van de Poel)

Een dergelijke openhartigheid was in de roman ondenkbaar. Een van de beroemdste liefdesscènes uit de negentiende-eeuwse roman is die in *Madame Bovary* (1857) waarin Emma zich na lang aarzelen geeft aan de kantoorklerk Léon, en wel in een gesloten koets die door de straten van Rouen rijdt. Wat zich in de koets afspeelt krijgen we niet te zien. Af en toe klinkt uit de koets de stem van de klerk, die de koetsier een nieuwe bestemming opgeeft om hem verder te laten rijden en zo het genot te laten voortduren. Dit hele liefdestaferaal bestaat uit een opsomming van straatnamen en plekken in Rouen waar de koets wordt gezien. Het is een hilarische scène en Flauberts manier om de spot te drijven met de conventies van zijn tijd.

Al duizenden jaren worden er oorlogen gevoerd en al duizenden jaren wordt er over oorlog geschreven. Maar Stendhal is de eerste schrijver die de chaos van een veldslag liet zien en voorbij durfde gaan aan krijgshaftigheid en heroïek. In *De Kartuize van Parma* (1839) rijdt zijn held Fabrizio del Dongo in 1815 naar Waterloo om zich daar aan te sluiten bij het leger van Napoleon. Maar hij weet niets van wat er zich op een slagveld afspeelt. Hij raakt verdwaald tussen de linies, hij ziet de modder naast zich ‘op een eigenaardige manier’ opspatten, maar begrijpt niet dat hij onder vuur ligt. Tolstoj (‘van Stendhal heb ik geleerd om over de oorlog te schrijven’) neemt deze voor die tijd zeer ongewone en vernieuwende benadering over wanneer hij in *Oorlog en vrede* (1865-1869) de Slag bij Borodino beschrijft. Hij laat de steenrijke en doelloze Pierre uit nieuwsgierigheid het slagveld be-

zoeken, zijn paard slaat op hol, hij verliest zijn bril en dwaalt urenlang rond over het uitgestrekte oorlogsterrein waar een paar honderdduizend soldaten slag leveren. Tolstoj laat in deze hoofdstukken zien dat een veldslag niet het schaakspel van generaals was – zoals de generaals zichzelf in die dagen graag wijsmaakten –, maar een chaos waarin adjudanten verdwalen in de kruitdampen, bevelen niet overkomen of niet worden uitgevoerd, complete legerafdelingen niet weten waar ze zijn en waar de vijand zich bevindt, en de strijd in feite door ongrijpbare krachten wordt beheerst en beslist.

In zijn *Rode ruitery* (1924) brengt Isaak Babel ons nog dichterbij de werkelijkheid van de oorlog en vooral bij het mysterie van de menselijke wreedheid. Hij neemt deel aan de veldtocht van het Russische Rode Leger tegen de Polen als cavalerist en remonte-officier, verantwoordelijk voor de aanvoer van verse paarden. Ter plekke schrijft hij voor de krant verhalen die het dagelijks leven van een veldtocht laten zien.

Nog dichterbij komt de concrete werkelijkheid van een oorlog in Sebastian Jungers *War* (2010). Junger is journalist en schrijft over de gevechten die een Amerikaanse eenheid van dertig man in de Korengali-vallei in Afghanistan levert met strijders van de Taliban. Hij verblijft een jaar lang van tijd tot tijd in een versterkte voorpost in de vallei die voortdurend wordt beschoten, gaat mee op patrouille, ondergaat de hel van het vuurgevecht en ziet om zich heen soldaten sneuvelen – de jongens van tweeëntwintig die het vuile werk opknappen en die hij volledig voor je tot leven brengt. Uiteindelijk wordt de voorpost opgegeven. Alles is voor niets geweest.

*War* is geen roman. Het is non-fictie, maar van een hoog niveau en toch ook 'een verhaal'. Het is interessant om een gevechtsscène uit de *Ilias*, het Waterloo-hoofdstuk van Stendhal, Tolstojs Sebastopolvertellingen over de belegering van Sebastopol tijdens de Krimoorlog (waarbij hij als artillerist aanwezig was), Babels *Rode ruitery* en Jungers *War* naast elkaar te leggen en de evolutie in de weergave van oorlog te zien. De recht-voor-zijn-raaptitel van Jungers boek geeft aan waar we nu staan: er is omtrent de oorlog geen enkele illusie meer in stand te houden.

Het heeft lange tijd geduurd voordat de hele samenleving in de roman kon worden toegelaten, alle rangen en standen, alle milieus, alle situaties waarmee mensen te maken krijgen, maar het heeft nog langer geduurd voordat al het menselijke kon worden getoond.

Couperus verdrong aanvankelijk zijn homoseksualiteit, zoals de samenleving van hem eiste. Maar in later jaren durfde hij in zijn romans en feuilletons steeds onbevreesder en openlijker zijn seksuele voorkeur te laten zien. Zijn feuilleton over een worstelwedstrijd (Couperus was rond 1920 een vaste bezoeker van de worstelwedstrijden in het Haagse Alhambratheater) liet voor de lezers weinig te raden over. In *De stille kracht* toonde hij het verbaasde vaderland hoe vrijmoedig er anno 1900 in Nederlands-Indië met seks werd omgesprongen: Leonie van Oudijck, een van de hoofdpersonen van de roman, deinst er niet voor terug om een zoon uit het eerste huwelijk van haar man tot minnaar te nemen en haar man in zijn eigen huis met zijn zoon te bedriegen. In de beroemde badkamerscène wordt zij naakt opgevoerd en door geheimzinnige monden met rood sirih-sap bespuwd. Men was diep geschokt. Toch hangt er ook in het werk van Couperus nog dikwijls een sluier over de gebeurtenissen, de sluier van de schaamte, de welvoeglijkheid, het fatsoen en het estheticisme.

In 1922 is het Joyce – we moeten iemand de eer geven – die de sluier voorgoed wegtrekt. In dat jaar verschijnt *Ulysses*. Voor het eerst ligt die sluier van het burgerlijk fatsoen niet langer over het proza. Door veel tijdgenoten werd dit ook zo ervaren. Zij wezen *Ulysses* af vanwege alle ‘vuiligheid’ die erin te vinden was. In Engeland en Amerika werd het boek zelfs verboden. Verderop zal ik langer stilstaan bij de revolutionaire kracht van *Ulysses*. Hier houd ik het bij dit ene aspect: sinds *Ulysses* is er niets meer dat niet in de roman kan worden getoond.

36 Het is een van de opvallendste lijnen in de evolutie van de roman: steeds meer realiteit, fysieke en psychische realiteit, verschijnt in de roman. Stendhal, Balzac, Zola, Flaubert, Tolstoj, Dostojevski, Proust, Joyce, Kafka, Céline – al deze grote namen markeren stadia

van deze ontwikkelingslijn. Tolstoj is de grote meester van het ‘tegenwoordig stellen’ van de realiteit – nooit eerder kwam de fysieke werkelijkheid in een roman zo dichtbij. Dostojevski exploreert de duistere kanten van de menselijke geest op een niet eerder vertoonde manier. Prousts verfijnde psychologische analyse was nieuw. Joyce slaagde er in *Ulysses* in het meest triviale en alledaagse tot literaire schoonheid te verheffen. Kafka exploreerde de werkelijkheid van de droom. Met Céline doen een ongekend directe manier van schrijven, de taal van de straat en zelfs het schelden hun intrede in de roman: 1932, *Reis naar het einde van de nacht*. Weer was er door de roman nieuw gebied veroverd. Na de Tweede Wereldoorlog is dit proces doorgegaan. De seksuele revolutie en liberalisering van de jaren zestig en zeventig veroorzaakten de laatste grote doorbraak. Sindsdien is er niets meer dat niet in een roman getoond kan worden.

Persoonlijk beschouw ik dit als het belangrijkste wat de roman sinds de achttiende eeuw heeft gedaan: de werkelijkheid van de eigen tijd beschrijven én tegelijkertijd steeds méér werkelijkheid in de roman exploreren. In feite weerspiegelt de roman al gedurende een aantal eeuwen ons steeds scherper wordend bewustzijn van wie we zijn en van wat er zich in de wereld en in onszelf afspeelt.

Dit alles leidt tot de vraag: wat zijn na tweehonderd jaar ontwikkeling van de realistische roman nog de mogelijkheden voor de romanschrijver? Wat valt er voor hem nog te ontdekken?

## II De romanschrijver en nieuwe onderwerpen

Romanschrijvers zijn altijd krantenlezers geweest. Stendhal werd voor *Het rood en het zwart*, een van de belangrijkste romans van de negentiende eeuw, geïnspireerd door een bericht in de *Gazette des Tribunaux*. In december 1827 las hij in deze krant het verslag van een proces tegen ene Antoine Berthet, een ex-seminarist. Deze jongeman had zijn voormalige maitresse neergeschoten, de vrouw van de grootgrondbezitter bij wie hij in dienst was als gouverneur voor zijn kinderen. Berthet werd door de rechter ter dood veroordeeld. Deze zaak ligt aan de basis van Stendhals roman: ook Julien Sorel is ex-

seminarist en gouverneur van de kinderen van een grootgrondbezitter, diens vrouw wordt zijn maîtresse, en hij vermoordt haar ten slotte, wat zijn eigen doodvonnis tot gevolg heeft.

In zijn prachtige *Tolstoj of Dostojevski* (1959) noteert George Steiner: 'Dostojevski was een verwoed krantenlezer, en de moeilijke verkrijgbaarheid van Russische kranten in het buitenland is een steeds terugkerend thema in zijn brieven. Wat het métier van de historicus voor Tolstoj betekende, betekende dat van de journalist voor Dostojevski.' Met name voor de moorden in zijn romans ontleende Dostojevski veel aan wat hij daarover in kranten was tegengekomen. In 1869 schreef hij in een brief: 'Welke krant je ook opslaat, altijd stuit je op verslagen van volkomen authentieke feiten die je desondanks uitzonderlijk voorkomen. Onze schrijvers beschouwen die als verzinsels en slaan er verder geen acht op; en toch zijn ze waar, want het zijn feiten. Wie neemt de moeite ze op te merken, vast te leggen, te beschrijven?'

Romanschrijvers zijn – niettegenstaande Dostojevski's opmerking, die dateert uit een tijd met een andere journalistieke ethiek – juist dikwijls getriggerd door een krantenbericht, zoals Stendhal overkwam met *Het rood en het zwart*. Een klein krantenbericht of een terloops vernomen anekdote kan in het onbewuste van de romanschrijver de kritische massa doen ontstaan waaruit zijn roman tevoorschijn komt. Het krantenbericht of de anekdote raakt daarbij meestal volledig uit het zicht.

Maar romanschrijvers hebben ook altijd afstand gehouden tot het actuele, tot de krant waarin, zoals Reve zou zeggen, de volgende dag de vis wordt verpakt.

38 Aan de romanschrijver van nu trékt de actualiteit, door de media meer dan ooit indringend gepresenteerd en meer dan ooit aanwezig in onze hoofden. Het is verleidelijk om actualiteiten in een roman te stoppen, want het trekt lezers. Het roept ook weer de belangstelling op van de media die die actualiteit hebben gecreëerd. Toen onlangs een Nederlandse romanschrijver via de prospectus van zijn uitgever liet weten dat hij zich voor de hoofdpersoon van zijn nieuwe roman

had laten inspireren door de kickbokser Badr Hari, die net met allerlei geruchtmakende affaires in het nieuws was geweest, mocht hij er meteen op televisie over komen vertellen, een halfjaar voordat zijn boek zou verschijnen.

Voor de romanschrijver is de verleiding groot om, zoals Kundera het uitdrukt, 'herkauwers van de actualiteit' te worden. Ook hebben schrijvers de neiging om een roman te schrijven die het door de heftigheid van de gebeurtenissen kan opnemen tegen de heftigheid van het nieuws. Geweld is in trek in de literatuur. Heftig, heftiger, heftigst. Smerig, smeriger en dan het allersmerigste. Dit alles natuurlijk onder het mom van: kijk eens hoe we diep vanbinnen 'eigenlijk allemaal zijn'.

Maar wie zich afvraagt waarom romanschrijvers zich niet *en masse* op de actualiteit storten, waarom ze zich niet veel meer 'engageren met wat er in hun eigen tijd gebeurt', begrijpt misschien niet goed waar een roman toe dient. Het is vrijwel onmogelijk om een goede roman te schrijven over een actuele kwestie – dus niet over een *aanleiding* in de actualiteit maar over de kwestie zelf. Het wordt haast onvermijdelijk een journalistieke roman of een roman die het eigentijdse niet weet te overstijgen. De ontwikkelingen in de samenleving gaan bovendien zo snel dat zo'n roman bij verschijnen alweer achterhaald kan zijn, de hele kwestie is misschien al uit beeld verdwenen. Ik heb er geen enkel bezwaar tegen dat zulke romans geschreven worden, maar ik geloof dat romanschrijvers beter iets anders kunnen doen dan de toch al veelvuldig herkauwde actualiteit in hun proza ook nog eens herkauwen.

In de negentiende en vroege twintigste eeuw kon het van groot belang zijn dat een romanschrijver maatschappelijke problemen liet zien, omdat het nog nauwelijks werd gedaan. Het was belangrijk dat invloedrijke schrijvers zich met een zaak verbonden. Harriet Beecher Stowes wereldwijd vertaalde *De hut van oom Tom* (1852) heeft bijgedragen aan de afschaffing van de slavernij in Amerika. Maar dit registreren en aan de kaak stellen van onrecht is overgenomen door media en politiek. Waarom zou een schrijver de actualiteit beter kunnen beoordelen dan een leger van journalisten en politici? Een

romanschrijver reageert op een andere manier dan de journalistiek op zijn eigen tijd, hij heeft vele andere manieren om een tijdsbeeld te geven.

Tolstoj heeft meer dan vijftig jaar na dato geschreven over 1812, het roemruchte jaar waarin Napoleon met zijn immense leger Rusland binnenviel. Als hij in 1813 aan *Oorlog en vrede* had kunnen beginnen, was het hoogstwaarschijnlijk geen goed boek geworden.

Terwijl Proust aan zijn romancyclus werkte, brak de Eerste Wereldoorlog uit. Schrijvers stonden onder druk om te schrijven over wat iedereen dag in dag uit bezighield: de oorlog. Proust heeft deze oorlog niet of nauwelijks toegelaten tot zijn *roman fleuve*. Hij nam er slechts een enkel beeld uit, passend in zijn opzet: de dood van een vriend op het slagveld, de verwoesting van zijn geliefde Combray en soldaten, afkomstig uit de loopgraven, die een paar dagen verlof doorbrengen in Parijs. Alle patriottische romans die toentertijd zijn geschreven: verdwenen. We mogen blij zijn dat Proust de druk van de actualiteit heeft weerstaan en zijn eigen gang is gegaan.

Met dit alles bedoel ik uiteraard niet dat een roman *niet* eigentijds moet zijn, integendeel. Baudelaire: 'Il faut être de son temps.' Een kunstenaar moet van zijn eigen tijd zijn. Een romanschrijver kan niet anders, zou ik zeggen, want niemand kan aan de tijdgeest ontkomen. De romanschrijver is er, nog steeds, om via het verhaal van individuele lotgevallen de grote thema's van zijn tijd op het spoor te komen, om zijn eigen tijd te mythologiseren en in de mythe te veeuwen. Hij moet het hedendaagse zien om te toveren tot iets universeels, tot een verhaal dat loskomt van zijn tijdgebonden aanleiding. De romanschrijver moet zeggen wat nog niet is gezegd, hij moet zien door te dringen in werkelijkheden die nog niet zijn blootgelegd. Hij neemt afstand van het actuele om scherper te kunnen zien wat er onder de oppervlakte speelt. De literaire roman vermindert zijn overlevingskansen in een op actualiteit gefixeerde wereld juist wanneer hij zich uitlevert aan die actualiteit.

40 Maar hoe zit het dan met het tot in den treure besproken 'engagement van de schrijver'?

Márquez heeft die vraag in *De geur van guave* (1982) eens en voor

altijd beantwoord: 'Ik heb er heel lang over nagedacht en ten slotte begreep ik dat ik niet zozeer geëngageerd was met de politieke en sociale werkelijkheid van mijn land, maar met de hele werkelijkheid van deze wereld en het hiernamaals, zonder bepaalde voorkeur of minachting voor welk aspect daarvan dan ook.' (Vertaling Mariolein Sabarte Belacortu) Dit werd gezegd door een schrijver die jarenlang als journalist heeft gewerkt (en prachtig journalistiek werk heeft geschreven) en de politieke en sociale werkelijkheid van zijn land Colombia door en door kent.

Hoe vinden romanschrijvers hun nieuwe onderwerpen? Flaubert heeft als eerste geformuleerd wat veel romanschrijvers aan den lijve hebben ondervonden. In 1861 schreef hij in een brief: 'Een goed onderwerp voor een roman is er een dat plotseling opduikt. Het is een kernidee waaruit alle andere voortkomen. Een schrijver is volstrekt niet vrij om maar dit of dat te schrijven. Hij kiest zijn onderwerp niet. Dat is wat het publiek en de critici niet begrijpen. Hierin ligt het geheim van meesterwerken – in het volmaakte samengaan van het onderwerp en het temperament van de schrijver.' In een brief van 1863 formuleert hij het nog scherper: '... men kiest zijn onderwerp niet: men onderwerpt zich eraan.' Flaubert zelf onderwierp zich, vaak met weerzin, aan *Madame Bovary*, aan wat hij de 'banale levens' van zijn personages noemde. Het onderwerp van de kwellingen van de heremiet en woestijnheilige Antonius heeft hem zelfs zijn hele leven lang achtervolgd.

Een niet-literaire schrijver is veel meer *in control* als het gaat om een onderwerp voor zijn roman, juist omdat het veel meer losstaat van hemzelf. Hij kiest een onderwerp dat hem ligt en waarvan hij vermoedt dat het bij het publiek in de smaak zal vallen. Wanneer hij met zijn vorige roman succes heeft gehad, zal hij een roman schrijven die daar qua onderwerp op lijkt. Hij maakt gebruik van clichés en sjablonen, van personages die ofwel 'goed' ofwel 'slecht' zijn, van spanning die met trucs wordt opgeroepen, van een taal die niet persoonlijk is. Een literair auteur daarentegen is niet 'vrij' in de keuze van zijn onderwerp. Een onderwerp dringt zich aan hem op, het laat

hem niet meer los en, hoe groot zijn twijfel aanvankelijk misschien ook is, hij onderwerpt zich eraan en begint het al schrijvend te ontwikkelen.

Fictie schrijven is een vorm van beeldend denken. Romanschrijvers denken in beelden: herinneringsbeelden of nieuwe beelden die opkomen vanuit hun onbewuste. In het nawoord van haar novellebundel *Als stromend water* (1982) vertelt Marguerite Yourcenar – twintig jaar wereldberoemd en nu, na haar dood, in de fase waarin ze moet bewijzen dat ze als schrijver kan opstaan uit haar graf – hoe haar novelle *Die ene man* is ontstaan. Het is het verhaal van Nathanaël, geboren uit Hollandse ouders op een scheepswerf in Londen ergens in de zeventiende eeuw, landarbeider in de Nieuwe Wereld, drukkersknecht in Amsterdam, stervend in de sneeuw op Texel. Yourcenar vertelt hoe ze in een dorp in Maine in de vs een halve nacht moest wachten op een trein. Ze neemt een kamer in het plaatselijk hotel en ligt er slapeloos op bed, wachtend op haar trein. In die onverwachte en nieuwe situatie kan zich het onverwachte en nieuwe voordoen. De eerste ideeën voor deze novelle heeft ze twee decennia eerder al genoteerd (de voor haar gebruikelijke lange incubatietijd van literair werk). Tijdens die uren in dat hotel *in the middle of nowhere* begint ze plotseling episodes uit het leven van haar personage Nathanaël, waar ze al die jaren niet meer aan heeft gedacht, voor zich te zien. Het is tijd om de novelle te schrijven.

Deze anekdote typeert voor mij de ware schrijver en het ware schrijven. De echt belangrijke roman, het echt belangrijke verhaal is iets wat je in zekere zin overkomt, niet iets wat je *bedenkt* – hoeveel denkwerk er uiteindelijk ook in een roman gaat zitten.

42 Ik denk nu terug aan die dag op Sicilië waarop het krantenverhaal van de dood van Bin Laden me zo bezighield. Zou er een roman in zitten? Er is één element in het verhaal dat me het meest raakt: Bin Ladens dood, het einde van een jaren durende vlucht voor de Amerikaanse inlichtingendiensten en een al jaren durende gevangenschap in een villa in Pakistan, van waaruit hij zelfs niet kon bellen,

waar hij zelfs beter niet buiten op de ommuurde binnenplaats kon komen omdat hij het gevaar liep door Amerikaanse satellieten te worden opgemerkt. Ik ken dit motief. In *Cirkel in het gras* (1985) heb ik geschreven over de door terroristen ontvoerde, gevangengehouden en ten slotte doodgeschoten Italiaanse politicus Aldo Moro. Ik weet bijna zeker dat er in dit motief voor mij iets te vinden is, iets wat mijn verbeeldingskracht zal prikkelen.

Okay, een roman rond Bin Ladens dood. Allereerst moet ik me afvragen: is er al een film gemaakt van dit bekende verhaal? Die is er inderdaad al: *Zero Dark Thirty* (2012) van Kathryn Bigelow, een uitstekende film waarin de actie in de villa in *real time* wordt getoond. Hoeft geen bezwaar te zijn, die film, ik kan er zelfs mijn voordeel mee doen. Maar zou ik, geboren in de westerse cultuur, een man als Bin Laden wel kunnen doorgronden, zou ik hem een gezicht kunnen geven? Interesseert hij me genoeg om jaren met hem te verkeren? Was hij werkelijk een interessante figuur, deze op video's altijd zo zachtaardig ogende religieuze fanaticus en jihadist? Of kies ik een van de Navy Seals als hoofdpersoon? Dat lijkt een beter idee. Die ene commando die Bin Laden heeft gedood. Hoe zijn leven verderging na de nachtelijke actie in Abbottabad. Is het boek met zijn door een *ghostwriter* opgetekende relaas al verschenen? Nee, dat is er nog niet. Wel heeft de anoniem gebleven commando in een krant laten weten dat hij na zijn afzwaaien, na zestien jaar trouwe dienst in het leger, door de Amerikaanse overheid aan zijn lot is overgelaten: geen werk, geen ziekteverzekering, geen bescherming. Ik zou hem als hoofdpersoon kunnen nemen. Hoe zijn leven verderging na de nachtelijke actie in Abbottabad. Maar dan zal ik een verhaal moeten schrijven dat zich grotendeels afspeelt in Amerika, een land dat ik maar oppervlakkig ken. Ik zou een Amerikaans milieu moeten creëren dat ik zelfs helemaal niet ken. Of moet ik er een soort documentaire-roman van maken, te beginnen met die ochtend in dat hotel in Palermo?

Dit is wat ik er in vijf minuten over kan bedenken. Zou ik er verder mee komen na vijf uur, vijf dagen, vijf maanden? Eén ding is zeker: voor mijn 'roman over de dood van Bin Laden' zouden de media in

de rij staan. Eindelijk een Nederlandse schrijver die verder kijkt dan het kleine vaderland! De talkshows zouden me geheid uitnodigen.

‘Vertel es, ben je echt naar Pakistan gegaan en heb je echt voor die villa van Bin Laden gestaan?’

‘Ja, ik ben daar echt geweest.’

‘Kun je daar zomaar komen? Is er geen bewaking?’

‘Ik ben er op mijn gehuurde scootertje zo naartoe gereden.’

Je kunt je het verdere gesprek voor de camera’s wel voorstellen. Of ik echt met een van de vrouwen van Bin Laden heb kunnen spreken? Ja, echt. Ik heb het allemaal ‘echt’ gedaan en het is allemaal ‘echt’ gebeurd. Het hele interview zou in het teken staan van het ‘echt gebeurd’. Het zou de verkoop van mijn boek bevorderen. Maar ik vrees dat de aandacht voor mijn ‘verrassende roman’ een strovuur zou zijn.

Het is niet moeilijk nieuwe onderwerpen te bedenken voor de roman. Elke uitgever kan ze bedenken voor zijn schrijvers, elke schrijver kan ze bedenken voor zijn uitgever. Maar daarmee heb je nog geen goede roman. Romanschrijvers werken vanuit ‘het geheim’ en voor zoiets onverklaarbaars valt nu eenmaal geen recept te geven.

### III Het verlangen naar nieuwe vormen

Het verlangen naar nieuwe vormen (zoals Kundera het eens uitdrukte) is inherent aan de literatuur. Schrijvers en lezers verlangen van tijd tot tijd naar nieuwe vormen. De wereld om ons heen verandert, wijzelf veranderen, we willen een roman lezen die de kenmerken heeft van onze tijd. De alwetende verteller van de achttiende en negentiende eeuw is uit de roman verdwenen omdat de wereld veranderde.

44 Niemand is zo nieuwsgierig naar nieuwe vormen van de roman als een jonge schrijver. In het jaar waarin ik met schrijven begon, ben ik een hele zomer onder de indruk geweest van de experimentele roman. Ik las *Breekwater* (1961), *Verboden tijd* (1964) en *Mannekino* (1968), een reeks experimentele romans van Sybren Polet, met het

opgewonden gevoel dat ik de literaire avant-garde op het spoor was gekomen. Veertig jaar na dato kan ik me met geen mogelijkheid meer herinneren waar deze romans over gaan. Maar de naam van een steeds terugkerend personage herinner ik me wel: Lokien Perdok. Alleen al aan die eigenaardige naam kon je zien dat het niet om een gewoon romanpersonage ging en niet om een gewone roman. Ik herinner me ook dat voor het omslag van *Breekwater* en *Verboden tijd* abstracte kleurenetsen (van Karel Beunis) waren gebruikt, etsen die in de jaren zestig veel titels van De Bezige Bij sierden. Die abstracte etsen waren voor mij, negentienjarige, synoniem met ‘avant-garde’, met de geheimzinnige wereld van de artistieke avant-garde.

In mijn zomervakantie las ik *Breekwater*, *Verboden tijd* en *Mannekino* en ik vroeg me af of ik experimenteel moest gaan schrijven. Er was het nodige in deze romans dat me niet beviel – kort samengevat: het Lokien Perdok-achtige – maar toch vroeg ik me af of ik niet die kant op moest. Het was de druk van de tijdgeest. In literatuur, muziek, beeldende kunst en theater bestond nog een avant-garde. Alle interessante kunstenaars hoorden daar vanzelfsprekend bij. De seksuele revolutie en de liberalisering van de samenleving – toen in volle gang – waren er onderdeel van, net als alles wat zich ‘links’ en ‘progressief’ noemde. De avant-garde had een aura. De avant-gardekunstenaar, wiens werk door het grote publiek niet werd begrepen, was sowieso superieur aan de ‘gewone’ kunstenaar.

Later leerde ik de context kennen. In Frankrijk had zich in de jaren vijftig en zestig de *nouveau roman* ontwikkeld. Het was een poging afscheid te nemen van de realistische roman, die als verouderd werd ervaren, en een roman te schrijven vanuit een filosofisch geraffineerder, meer *sophisticated* visie op de taal en de werkelijkheid die wordt beschreven. De nouveaux romanciers stellen de werkelijkheid liefst voor als onbekend, niet te duiden, verbrokken, misleidend, vervreemdend; zij staan wantrouwend tegenover de taal en de mogelijkheden van de taal. De *nouveau roman* was nog een echte stroming, de laatste literaire stroming die in heel Europa weerklank vond. Overal werden ‘experimentele’ romans geschreven. In Neder-

land deed Mulisch het met *De verteller* (1970), een uit fragmenten opgebouwd boek, dat door de kritiek met zoveel onbegrip werd ontvangen dat hij zich genoodzaakt voelde uitleg te geven in *De verteller verteld* (1971). De nouveau roman en de experimentele roman vormen de laatste bloei van de Europese avant-garde.

Toen ik halverwege de jaren zeventig mijn eerste verhalen publiceerde, had ik al afscheid genomen van het literaire experiment. De drie romans van Polet – hoe intrigerend ik ze korte tijd ook had gevonden – waren voor mij genoeg geweest om te beseffen dat ik daar niet hoorde. Wanneer ik nu op internet de (zeer uitvoerige) samenvattingen van *Breekwater*, *Verboden tijd* en *Mannekino* lees, begrijp ik onmiddellijk wat me destijds moet hebben geboeid én tegengestaan. Wat me boeide was ongetwijfeld de psychologische complexiteit, het duistere van de personages, het motief van de dubbelganger. Wat me tegenstond: het bedachte, het theoretische, het ‘reflecteren op de romanwerkelijkheid in de roman’, de roman die geen roman wil zijn. Ik moet in deze romans ook de ideologische kant van de experimentele literatuur hebben bespeurd. Instinctief wendde ik me ervan af.

Een herinneringsbeeld, merkwaardig scherp. Ik rijd in een trein langs de Rhône, die zich aan mijn rechterkant bevindt. Ik lees *Honderd jaar eenzaamheid* (1967) van Gabriel García Márquez. Ik kijk op uit het boek en zie in de diepte de rivier, de rotsige oever. Ik kijk op omdat ik verbluft ben door wat ik lees, verbluft door de techniek van Márquez en op dat moment komt de uitdrukking ‘computerachtig brein’ in me op. Ik ben verbluft door Márquez’ ongelooflijke grip op het verhaal. Een omvangrijke, epische roman met tientallen personages, die een boog maakt van honderd jaar, waaruit een voor mij ongekende beheersing spreekt: stilistisch en compositorisch, een beheersing die reikt tot in de geringste details. Computerachtig brein.

46 In de jaren die volgden op zijn verschijning was *Honderd jaar eenzaamheid* wereldwijd een sensatie. Niet door een schokkend onderwerp, niet door een succesvolle marketingcampagne, maar louter en

alleen omdat de roman een nieuwe vorm bracht: een roman die niet meer in scènes werd verteld. Toen ik het boek in de herfst van 1975 las, op weg naar de Provence, voelde ik dat. Dit was het nieuwe. Maar er was iets anders wat me nog sterker trof. Ik had net mijn eerste grote Couperus-ervaring achter de rug: ik had *De boeken der kleine zielen* (1901-1903) gelezen, een kolossale roman. Ik vergeleek *Honderd jaar eenzaamheid* met *De boeken der kleine zielen* en begreep hoeveel meer er driekwart eeuw ná Couperus van een romanschrijver werd geëist als het gaat om de kracht van de zin, de scherpte van de compositie, het tempo van het verhaal, het tempo van de dialogen, de beheersing van de details. Het was het moment waarop ik, als beginnend schrijver, aankwam in mijn eigen tijd.

Een paar jaar later was *Opwaaiende zomerjurken* voor de toen jonge generatie, als ik de commentaren mag geloven, een vernieuwende roman. Ik betwijfel of ik me in de anderhalf jaar dat ik aan de roman werkte ooit heb afgevraagd of mijn roman ‘vernieuwend’ zou zijn. Nieuwe vormen ontstaan omdat er iets nieuws moet worden uitgedrukt. En daar was ik mee bezig: iets uitdrukken wat me in de greep had en wat ik al schrijvend vorm probeerde te geven. Ik zocht naar middelen om de intensiteit van het verhaal en de dynamiek van de roman te vergroten. Ik vond die middelen toen ik ontdekte dat ik bepaalde passages extra kracht kon geven door ze niet in de verleden maar in de tegenwoordige tijd te schrijven, door een ongebruikelijke en snelle perspectiefwisseling toe te passen (de hoofdpersoon is nu eens een ‘hij’ dan weer een ‘ik’) en door de monologue intérieur te gebruiken waarmee ik de bewustzijnsstroom van mijn hoofdpersoon in al zijn verwarring, woede en hectiek kon volgen en hem een veel grotere présence kon geven. Ook de behandeling van de tijd hield me bezig: heden en verleden, sprongen in de tijd, scènes afbreken. Dit was mijn gevoel over ‘het nieuwe’ in de roman: een grotere intensiteit en dynamiek.

Na *Opwaaiende zomerjurken* heb ik korte tijd geprobeerd een roman te schrijven waarmee ik ‘het realisme zou overstijgen’. Het was een verlangen om een alle grenzen overschrijdende roman te schrijven.

Het verlangen om alles, maar dan ook werkelijk alles wat er in me woelde in een boek te krijgen. Elk menselijk brein is een kosmos. Eén zo'n kosmos wilde ik laten zien. Mijn inspiratiebronnen waren James Joyce' grensoverschrijdende *Ulysses* en Julio Cortázar's *Rayuela, een hinkelspel* (1963), een roman die zo is geconstrueerd dat je de hoofdstukken in twee verschillende volgordes kunt lezen, een roman met verschillende leesroutes dus. Mijn uit het realisme barstende roman zou, om vormloosheid te voorkomen, gebaseerd zijn op getalreeksen, die de honderden fragmenten in steeds andere volgordes met elkaar zouden verbinden. Elk fragment zou in relatie tot vele andere fragmenten gelezen kunnen worden en zo steeds in een ander licht komen te staan.

Maar deze weg liep dood. Ik kon de puzzel van de structuur niet oplossen en ik voelde dat ik, ondanks de experimentele vorm, toch 'een verhaal' zou schrijven. Ik deinsde er ook voor terug om honderden autobiografische fragmenten aan de openbaarheid prijs te geven. Ik moest nog heel lang verder met mijn vrienden en familie. Ik staakte mijn onderzoek.

1980 was het jaar waarin ik brak met de dwangmatig geworden idee van de avant-garde: dat elke kunstenaar in zijn werk óók een vernieuwer van de vorm moet zijn.

Op de achtergrond is het verlangen naar nieuwe vormen gebleven. Het is misschien inherent aan het schrijven: het visioen van het volstrekt andere boek. Elke vorm roept een gevoel van beperking op. De roman zelf roept het verlangen op naar de anti-roman. Elke romanschrijver kan zich voorstellen wat een plezier het is om een anti-roman te schrijven, om de wetten van het genre te tartten, zoals Sterne in de achttiende eeuw al deed toen hij *Tristram Shandy* (1767) schreef, gebaseerd op het krankzinnige idee van een roman zonder verhaal. Maar mijn verlangen geldt niet het spel van de anti-roman. Het is het verlangen naar een nog intenser expressie. Waarschijnlijk is het een droombeeld, niets dan een onuitroeibaar droombeeld dat me blijft kwellen.

48

Ondertussen ben ik in het lange traject van *Opwaaiende zomer-*

*jurken, Cirkel in het gras, Hokwerda's kind en Pier en oceaan*, tweeduizend pagina's roman, steeds opnieuw uitgekomen op wat een 'realistische' en 'psychologische' roman wordt genoemd. Het zijn etiketten die me weinig zeggen, maar goed, als er dan een typering moet zijn, dan deze maar. Ik heb zoals elke schrijver mijn eigen vorm van realisme ontwikkeld, ik heb het bij de tijd gebracht, het naar mijn hand gezet. Ik heb ook mijn eigen stijl en thematiek ontwikkeld. Toch gaat de voltooiing van elke roman gepaard met een licht gevoel van teleurstelling, niet alleen omdat het weer niet is geworden wat ik ervan had verwacht, omdat ik mijn droom niet heb weten te verwerkelijken, maar ook omdat ik er niet in ben geslaagd 'het realisme te overstijgen'.

Zo langzamerhand begrijp ik ook waarom ik 'het realisme niet overstijg'. Zonder het te beseffen deed ik bij het lezen van de experimentele romans van Sybren Polet een belangrijke ontdekking: de complexe psychologie van de personages boeide me het meest. In mijn eigen werk is de psychologische problematiek kennelijk zo urgent dat ik aan min of meer klassieke vormen, naar mijn hand gezet, genoeg heb. Ik voel geen enkele behoefte om 'in de roman de romanwerkelijkheid te onderzoeken' of in de roman 'iets met het medium zelf te doen'. Ik schrijf een roman die een roman wil zijn. Ik geloof kennelijk dat het nog steeds mogelijk is om binnen de grenzen van het genre nieuwe dingen te ontdekken, nieuwe dingen te laten zien.

Onder schrijvers, critici en geleerden bestaat het idee dat er in de romankunst al geruime tijd 'niets wereldschokkends' meer gebeurt als het gaat om nieuwe vormen (te onderscheiden van nieuwe onderwerpen, die er te over zijn). Voor Milan Kundera heeft het psychologisch-realisme afgedaan en hij heeft geprobeerd in zijn romans nieuwe wegen te ontdekken. J.M. Coetzee experimenteert in zijn oeuvre-tot-nu-toe voortdurend met literaire vormen om aan de 'gewone roman' te ontkomen. Na een ontwikkeling van anderhalve eeuw waarin de realistische roman een aantal gedaantewisselingen heeft ondergaan, is er ergens in de tweede helft van de twintigste eeuw een status quo ontstaan.

‘Er zit al jaren geen werkelijke vernieuwing meer in de vorm van de roman,’ zei onlangs nog een schrijver tegen me. ‘Spannende vertelvormen ontwikkelen, ja, een roman schrijven met thrillerelementen, zoals tegenwoordig zo ongeveer elke romanschrijver doet, ja. Maar dat is geen vormvernieuwing. Beckett is zo ongeveer de laatste revolutionaire vormvernieuwer geweest. Hij heeft het romanschrijven laten schieten en is monologen gaan schrijven. Dat is een stap in het duister geweest, dat heeft iets nieuws opgeleverd.’

‘Je vergeet nu even de Zuid-Amerikanen.’

‘De grote generatie van de jaren zestig en zeventig: Borges, Cortázar, Vargas Llosa, Fuentes, Márquez en nog een handvol anderen. Zij hebben vernieuwende romans gebracht, nieuwe elementen toegevoegd. Zuid-Amerika was in die tijd nog een *backwater*, net als Rusland in de tweede helft van de negentiende eeuw, en juist daarvan dan komt dan de vernieuwing.’

‘Max Frisch, Gerrit Krol?’

‘Okay, de roman die uit korte fragmenten is opgebouwd. Dat heeft me ook de schok van de nieuwe vorm gegeven. Maar daarna? Romanschrijvers teren in hun vormentaal al tientallen jaren op de ontdekkingen van hun voorgangers.’

Heeft hij gelijk? Ik kan het niet beoordelen. Ik kan de wereldliteratuur van na Beckett niet overzien, en ook niet die van voor Beckett trouwens. Het is misschien de eeuwige kwestie van ‘de afstand tot de berg’: als je er te dichtbij staat kun je niet zien hoe groot hij is. Tot Beckett hebben we genoeg afstand, daarom kan hij een mythische statuur krijgen. Het ‘gebergte’ van schrijvers die nog in leven zijn kunnen we sowieso niet in de juiste verhouding zien. Misschien ook zijn we de vormvernieuwing en experimenten van allerlei schrijvers in de vorige eeuw gaan overschatten. We hebben een tijd gedacht dat de hoofdstroom van de roman zich had verlegd naar die afwijkende en experimentele vormen. Maar het realisme is en blijft de hoofdstroom.

50 Inhoudelijk is de roman zich in elk geval wel degelijk blijven vernieuwen, tot op de dag van vandaag. Jonathan Littells *De welwillenden* (2006) is er een voorbeeld van. Nooit eerder werd een roman over de

Tweede Wereldoorlog geschreven waarin het perspectief ligt bij een nazibeul, een beul in wie je je inleeft. Littell heeft, zoals Victor Hugo in een brief aan Baudelaire over diens *Les Fleurs du mal* schreef, de wereld ‘een nieuwe huiver’ geschonken.

Niet lang na dit gesprek over de status quo in de vormentaal van de romankunst las ik *I Owe You the Truth in Painting* (2012), de catalogus bij een tentoonstelling van Robert Zandvliet (wiens werk wereldwijd in de collecties van musea voor moderne kunst is opgenomen). Zandvliet zegt over de hedendaagse schilderkunst: ‘It is probably inherent to every discipline to seek to legitimize itself, and what better way to legitimize something than with a word like “innovation”? I think these times call for deeper insight in or a reinterpretation of what exists, not so much another innovation.’

Wat Zandvliet hier over schilderkunst zegt, geldt dat ook voor de huidige romankunst? Is dit wat romanschrijvers voelen: niet nóg eens een innovatie in de vorm van de roman, maar de mogelijkheden van de vormen die er al zijn verder uitwerken?

In de volgende hoofdstukjes zal het daarover gaan. De roman moet zien te overleven in een nieuwe cultuur. De romanschrijver heeft er alle belang bij goed te kijken naar wat er al is en te zien waar de mogelijkheden voor nieuwe ontwikkeling liggen. Ik richt mijn aandacht hier op zaken die mijzelf het meest ter harte gaan: de verbeelding van het intieme, de kracht van zintuiglijk proza, de inspiratie van de traditie en het belang van een hoog stijlbewustzijn voor de overleving van de roman.

#### **IV De verbeelding van het intieme**

Intimiteit is het meest nabije, maar in de literatuur is het lange tijd min of meer onzichtbaar gebleven.

In boek XXIII van de *Odyssee* vindt het weerzien plaats van Odysseus en Penelope, nadat de held in zijn paleis de vrijers heeft gedood. Het is een van de mooiste scènes in de *Odyssee*. Odysseus is twintig jaar afwezig geweest, hij gaat in lompen van een bedelaar gehuld en

is onherkenbaar. Penelope gelooft niet dat deze man is wie hij zegt te zijn, ze is gereserveerd en argwanend. Wachten op een man is haar levenswerk geworden en ze kan daar niet zomaar verandering in brengen. Dan vertelt Odysseus haar hoe hij lang geleden eigenhandig hun slaapkamer heeft gebouwd en hun zo bijzondere echtelijke bed heeft vervaardigd.

‘In mijn hof stond een langbladerige olijfboom, tot volle wasdom en dicht lover gegroeid, de stam was zo dik als een zuil. Daaromheen bouwde ik de slaapkamer, totdat ik met stenen laag op laag en met een stevig dak hem had voltooid. Daarna bracht ik een paar stevige, hecht sluitende deuren aan. Toen eerst kapte ik weg het langbladig loof van de boom; vanaf de wortel bewerkte ik de tronk met het brons en schaaftde hem glad met kundige hand en maakte hem recht naar het schietlood. Zo kwam een bedstijl tot stand, waarin ik de nodige gaten maakte. Dat was het begin van de bouw van het bed...’ (Vertaling M.A. Schwartz)

Om te bewijzen dat hij is wie hij zegt te zijn en om zijn vrouw in het hart te treffen vertelt Odysseus dit verhaal. Het gaat over een belangrijke plek in hun huwelijksleven, het refereert aan hun intimiteit, het is geladen met emotie. Toch ontbreekt in deze scène de intimiteit. De verheven stijl van het epos maakte het onmogelijk.

Dichters, tragedieschrijvers en romanschrijvers hebben het intieme lange tijd niet kunnen tonen, gebonden als zij waren aan de conventies van die verheven stijl. In Dantes *Goddelijke komedie* zit dat mooie miniverhaal over Francesca en haar minnaar. Dante vertelt hoe zij hem kust: ‘*tutto tremante*’. Afgezien van de eerste woorden van het gedicht zijn dit misschien wel de meest geciteerde: *tutto tremante*. De formulering blijft je onmiddellijk bij door de alliteratie, de klank en het beeld. Toch is het onmogelijk om te beweren dat we ons hier bevinden in de sfeer van het intieme. Het is de tijd van de hoofse lyriek. *Tutto tremante* is een elegante, hoofse formulering.

52 In *Het rood en het zwart* wordt Julien Sorels verhouding tot een aantal vrouwen door Stendhal uitvoerig en vlijmscherp geanalyseerd, maar nergens in deze roman heb ik het gevoel dat ik een intieme scène lees. Ook bij Balzac, Flaubert, Zola en zelfs Tolstoj tref ik geen

scènes aan die ik intieme scènes zou willen noemen, hoeveel intieme *taferelen* zij ook beschrijven. Een zeker decorum, dat verzwijgen en weglaten vereist, een zekere afstand wordt ook in de negentiende-eeuwse realistische roman nog altijd gehandhaafd.

Pas aan het begin van de twintigste eeuw komt de doorbraak: sinds Proust en Joyce beschrijven romanschrijvers niet alleen intieme taferelen, maar weten ze bij de lezer de gewaarwording op te roepen dat hij een intieme wereld betreedt. In *Ulysses* gaat hoofdpersoon Leopold Bloom, een moderne Odysseus, niet twintig jaar op avontuur, maar zwerft hij bijna twintig uur door een moderne grote stad, door Dublin. Hij begint de dag met zijn overspelige vrouw Molly een ontbijt op bed te brengen.

‘Met zijn knie de deur openduwend bracht hij het blad binnen en zette het op de stoel bij het hoofdeind van het bed.

“Je hebt er wel lang over gedaan,” zei ze.

Ze bracht de koperen ringen aan het rinkinkelen toen ze zich kwiek oprichtte, een elleboog op het kussen. Hij zag rustig neer op haar omvang en tussen haar flinke, zachte tietten, die in haar nachtjapon als een geiteuier schuin afliepen. De warmte van haar liggend lijf steeg op en vervulde de lucht, zich mengend met het aroma van de thee die ze inschonk.’ (Vertaling John Vandenbergh)

Een simpele passage, die nu heel wat schrijvers zouden kunnen schrijven, maar waarop we nochtans vele eeuwen hebben moeten wachten. In 1922 was dit nieuw. Een mannenoog dat een nauwelijks verhuld vrouwenlijf in bed beziet, een man die geniet van deze intimiteit met zijn vrouw, de nabijheid van haar lichaam, haar lichaamsgeur – én een schrijver die het vrijuit kan noteren. Dertig jaar eerder had de oude Tolstoj een dergelijke passage nog niet kunnen schrijven, laat staan publiceren.

Rond elf uur in de ochtend is Bloom aangekomen op een begraafplaats. Hij is er in een koetsje heen gereden. De arme Paddy Dignam wordt begraven. Bloom staat aan de rand van het graf als het wordt dichtgegooid. Joyce laat ons zijn gedachten zien.

‘De doodgravers namen hun spaden ter hand en smeten zware

kluiten aarde op de kist. Mr. Bloom wendde het gezicht af. En als hij al die tijd nog geleefd had? Brrr! Donders nog aan toe, dat zou verschrikkelijk zijn! Nee, nee: natuurlijk is hij dood. Is maandag gestorven. Ze moesten het bij de wet verplicht stellen het hart te doorboren om zeker van de zaak te zijn of een elektrische klok of een telefoon in de kist en een soort luchtgat met linnen overtrokken. Noodvlag. Drie dagen. Vrij lang om ze 's zomers goed te houden. Dan toch maar liever van ze af zodra je zeker weet dat.'

Eeuwenlang hebben mensen aan de rand van een graf dat werd dichtgegooid dit soort gedachten gehad. Maar hier zijn ze – ik waag het erop – voor het eerst op papier verschenen.

Het grootste deel van ons leven bestaat uit ons alleen zijn met onszelf, het grootste deel van ons leven voltrekt zich in de kosmos van onze binnenwereld – dat alles hoort tot het intieme. Voor de romanschrijver is het een gebied dat hij pas sinds een eeuw, niet gehinderd door censuur en moraal, in zijn romans in kaart kan brengen. Het is net zo oneindig als de kosmos. Tot de intimiteit behoort ook wat zich in ons leven met anderen voordoet: seks en erotiek, vriendschap en liefde. Ik geloof dat romanschrijvers vooral daar nog grote mogelijkheden hebben.

Joyce en Proust zorgden voor een doorbraak in 'de verbeelding van het intieme'. Proust heeft laten zien hoe scherp en subtiel we onze bewustzijnsprocessen kunnen waarnemen, hij heeft met zijn sensibiliteit aan die waarneming een grotere diepte en accuratesse gegeven. Wat Proust in de binnenwereld wist waar te nemen werd door zijn tijdgenoten ervaren als absoluut nieuw en schokkend. Zo had nog nooit iemand gekeken, gedacht en geschreven. Op Joyce en Proust zijn vele andere verkenners van het intieme gevolgd. In de romankunst – die begon met de avonturenroman, met de beschrijving van vooral gebeurtenissen in de buitenwereld – heeft zich in de loop der tijd een verinnerlijkingsproces voorgedaan. Virginia Woolf heeft het 'de wending naar binnen' genoemd. Steeds dieper zijn schrijvers afgedaald in de krochten van de menselijke geest. Bijna honderd jaar na Proust en Joyce is er nog eens zeer veel meer werkelijkheid in de roman verschenen.

Een meester van het intieme is de Japanse schrijver Yasunari Kawabata (die in 1968 de Nobelprijs kreeg). Ik leerde zijn werk kennen door de novelle *De danseres van Izu* waarmee hij zijn naam als schrijver vestigde. Het is het verhaal van een student die een voettocht door de bergen maakt en verliefd wordt op een meisje dat als danseres werkt bij een troep rondtrekkende muzikanten. Ik werd getroffen door de subtiele en ingehouden manier waarop Kawabata de gemoedsbewegingen van de student beschrijft en de even subtiele en ingehouden manier waarop hij observaties van de natuur gebruikt om gevoelens te verbeelden. Het was een blikseminslag. Ik ben het werk van Kawabata gaan verzamelen in alle vertalingen waar ik de hand op kon leggen. Ik weet dat ik een deel van zijn oeuvre nooit zal kunnen lezen, omdat het niet is vertaald. Ik weet dat ik waarschijnlijk nooit een blik zal kunnen werpen op zijn essay over de Japanse koto-muziek en de koto, een intiem klinkend instrument, enigszins vergelijkbaar met onze luit. Vooral dat essay zou ik willen lezen, omdat het me meer inzicht zou geven in deze uitzonderlijke schrijver.

Eenzaamheid is karakteristiek voor de personages van Kawabata, door de eenzaamheid ontstaan hun obsessies, de eenzaamheid veroorzaakt hun intense aandacht voor de dingen en de natuur, door de eenzaamheid ontstaat de erotiek waarvan zijn hele werk is doordrenkt, de hunkering naar een meestal onbereikbare schoonheid.

In *De schone slaapsters* (1961) zien we de zevenenzestigjarige Eguchi, die zich nu en dan naar een afgelegen huis begeeft om er de nacht door te brengen naast een jong en mooi meisje, dat met slaappillen in een diepe slaap is gebracht. Het is een huis voor oude en impotent geworden mannen die zich nog eens willen warmen aan een jong lichaam. Maar Eguchi is niet impotent, hij is nog niet een 'betrouwbare gast'. Op dit gegeven bouwt Kawabata – hoe vreemd het misschien ook moge lijken – een erotische roman. Vijf nachten brengt Eguchi door in het huis van de schone slaapsters. Vijfmaal krijgen we ontroerende beschrijvingen van steeds andere slapende meisjes, de herinneringen van Eguchi aan zijn voorbije liefdesleven en zijn

overpeinzingen, veelal cirkelend rond de dood. Het slot van de roman is schokkend en aangrijpend. Eguchi slaapt die nacht tussen twee meisjes. Als hij 's ochtends wakker wordt ligt het 'wilde, donkere meisje' koud en dood naast hem.

Kawabata verkent in deze roman de thema's seksualiteit en ouderdom op een nooit eerder vertoonde manier – door de keus van zijn onderwerp, door zijn beschrijving van Eguchi's innerlijke wereld en door zijn blik op de slapende meisjes – en demonstreert eens te meer hoe oneindig en raadselachtig de wereld van onze intieme ervaringen is.

Dagboeken en brieven zijn natuurlijk bij uitstek het genre van het intieme – in de Franse literatuur wordt dat deel van een schrijversoeuvre zelfs het 'oeuvre intime' genoemd. Maar de roman is er uiteindelijk veel geschikter voor. Julien Green, zowel een uitstekend romanschrijver als dagboekschrijver, heeft herhaaldelijk gezegd dat men hem niet door zijn dagboeken maar door zijn romans te lezen het beste kon leren kennen.

In *De schone slaapsters* weet Kawabata het intieme te verbeelden op een manier die in een dagboek of brief niet mogelijk is. Ik neem aan dat zo'n huis met slapende jonge schonen voor oude mannen, zoals Kawabata het beschrijft, in het Japan van destijds werkelijk bestond. Kawabata had ernaartoe kunnen gaan (mijn intuïtie is dat hij dat *niet* heeft gedaan) en dan uit eigen ervaring kunnen schrijven. Maar zelfs dan had hij niet het niveau van zijn roman kunnen bereiken. Door zijn verbeeldingskracht en de creatie van een personage reikt de schrijver altijd verder dan hij in een persoonlijk relaas zou kunnen doen. Via 'de oude heer' Eguchi heeft Kawabata dingen ontdekt die hij op geen enkele andere manier had kunnen ontdekken.

56 In mijn eigen werk is de verkenning van het intieme een van de grote thema's geworden. Vanaf *Opwaaiende zomerjurken* heb ik, zonder daarop uit te zijn en aanvankelijk zonder het te beseffen, intimiteit op allerlei manieren onderzocht: in *Cirkel in het gras*, in de novelles van *De inktvis*, in *Hokwerda's kind*, in *De wonderen van de heilbot*, een

roman-in-dagboek aantekeningen, en in een aantal verhalende en persoonlijke essays. *Pier en oceaan* is in zijn opzet een epische roman, maar hij bestaat welbeschouwd uit een opeenvolging van veelal intieme scènes.

Gaandeweg ben ik de schrijvers tegengekomen in wie ik eenzelfde neiging herkende. Kawabata, wiens korte verhalen en romans zich zonder uitzondering bewegen op het terrein van menselijke intimiteit (in de zeer ruime betekenis die ik het woord heb gegeven), was een van de eersten. Hij is op de achtergrond soms zelfs aanwezig als ik schrijf. Toen ik in *Pier en oceaan* de scène schreef waarin Abel in het zomerhuis in Domburg 's ochtends de deur van de badkamer opent, het meisje Antona onder de douche ziet staan en in het water op de vloer een zweem rood ontdekt (ze is die nacht door zijn vriend Toni ontmoagd) – toen dacht ik aan Kawabata. Ik had een licht perverse, erotische scène geschreven die hem had kunnen bevallen. In de scène zit zelfs een knipoog naar de typische Kawabata-esthetiek: het onbereikbare meisje, een blik van een paar seconden op haar naakte lichaam, de zweem rood van haar bloed in het douchewater, het wrange van dit ogenblik: eindelijk heeft dit trotse en ongenaakbare meisje zich gegeven, maar niet aan hem.

Ook Raymond Carver was een blikseminslag met zijn inmiddels legendarische verhalenbundels *Will You Please Be quiet, Please?* (1976), *What We Talk About When We Talk About Love* (1981) en *Cathedral* (1983). Een totaal andere schrijver dan de door de Japanse esthetiek gestempelde Kawabata, een auteur van het Amerikaanse platteland die de meestal trieste levens van figuren uit de Amerikaanse *lower* en *lower middle-class* beschrijft met hun drankzucht, geldnood, afstompende werk en vastgelopen huwelijken, en dat alles in een kale stijl die werkelijk niets met de stijl van Kawabata te maken heeft. Maar ook Carver dringt diep door in de ziel van zijn personages. Ook in zijn verhalen gaat het bijna altijd om intieme verhoudingen, om het raken aan datgene in die verhoudingen wat bijna niet onder woorden te brengen is.

57

Drie kerels die een weekend gaan vissen en bij hun visplek in de rivier het dode lichaam van een jonge vrouw aantreffen; ze binden

het vast aan een boom, zodat het niet kan wegdrijven, en gaan door met whisky drinken, eten en vissen, omdat er toch niets meer aan te doen is; pas na hun weekend in de wildernis, terug in de bewoonde wereld, bellen ze de politie; bij thuiskomst vertelt een van die kerels het aan zijn vrouw; de vervreemding die er plotseling tussen hen ontstaat – en wat er verder gebeurt in dit krankzinnige verhaal met de titel ‘So Much Water So Close To Home’.

Ik herken ‘het’ in het werk van Max Frisch, in zijn intieme en ook naar de vorm bijzondere roman *Montauk* uit 1975. In Philip Roths hilarische *Portnoy’s Complaint* (1969), waarin masturbatie voor het eerst zonder schroom wordt behandeld, en een aantal van zijn latere romans zoals *Everyman* (2006). In *Dubin’s Lives* (1979) van Bernard Malamud, in *The Corrections* (2001) en *Freedom* (2010) van Jonathan Franzen, familieromans waarin en passant een prachtig tijdsbeeld wordt gegeven.

In de Nederlandse literatuur herken ik ‘het’ in het werk van de eenzelve Maurice Gilliams, van *Oefentocht in het luchtledige* (1924-1927) en *Elias of het gevecht met de nachtegalen* (1937) tot zijn grote roman *Gregoria* (1991) over de beklemming van een steriel huwelijk. Ik herken ‘het’ in romans van mijn generatiegenoten. In Kellendonks *Mystiek lichaam* (1986), een roman over familie, homoseksualiteit en een dodelijke ziekte. In A.F.Th. van der Heijdens *Tonio* (2011), waarin de schrijver op een voor de Nederlandse letteren nieuwe manier de geschoktheid, het verdriet en de rouw van een echtpaar na het dodelijk ongeval van hun kind exploreert. Lang voor het schrijven van *Tonio* was Van der Heijden al een verkenner van het intieme, getuige vele passages in *De tandeloze tijd*.

De allereerste blikseminslag heb ik nu nog niet vermeld: Reve.

Ik ben zestien en lig met opgetrokken knieën in de kattenbak van de Renault 4 van mijn ouders. Het is een regenachtige dag in de zomer. We maken een tochtje langs de Friese terpen. Ik heb me teruggetrokken in de laadruimte van de auto en lees de hele dag in *Nader tot U* (1966). De auto staat stil onder de oude bomen van een terp, mijn vader gaat op zoek naar de koster voor de sleutel van het kerkje. Ik strek me uit op een kerkbank en zet daar het lezen voort,

ik dwaal buiten langs de graven, terwijl boven het land regenwolken naderbij komen. Het is de perfecte atmosfeer om de wanhopige en melancholieke brieven van *Nader tot U* te lezen – ze werden immers geschreven in ‘de suizende leegte’ van het Friese platteland. Terug in de auto lees ik verder, in mijn cocon, in de ban van Reves geniale mengeling van alledaagsheid, homo-erotiek, katholieke rituelen en symbolen, sadomasochistische fantasieën, drankzucht en jeugdherinneringen. Ergens in dit boek de passage waarin Reve zich God voorstelt ‘in de gedaante van een éénjarige, muisgrijze ezel’ en hem driemaal in ‘zijn geheime opening’ bezit, een passage die ongetwijfeld uniek is in de wereldliteratuur. Reve is in de moderne Nederlandse letteren met zijn verhalen en romans en niet te vergeten zijn brievenoeuvre de grote pionier van het intieme en erotische.

Met de filmcamera kunnen we tegenwoordig zo ongeveer alles wat tot het privéleven van mensen behoort registreren. In een deel van de wereld kunnen we dat ook allemaal op het bioscoop- of televisiescherm laten zien. Het heeft de prachtigste films en documentaires opgeleverd en het is een revolutie in de menselijke ontwikkeling. We kunnen alleen maar vermoeden hoe groot hiervan de impact is.

Maar de camera kan niet in onze hoofden kijken, de mise-en-scène van de regisseur en de acteurs kunnen slechts ten dele uitbeelden wat zich daar afspeelt. Het subtiele en mysterieuze weefsel dat we bewustzijn noemen blijft in een film onzichtbaar. Alles wat we in het dagelijks leven voor anderen verborgen houden, alles wat we voor onszelf verborgen houden, de manier waarop we de dingen zien en beleven, de gelaagdheid van gevoelens, ons plotselinge inzicht, onze onbewuste drijfveren, onze momenten van extase – het is voor de camera onbereikbaar en door acteurs niet volledig uit te beelden. Film richt zich primair op de handeling en leent zich minder goed voor het introspectieve. Daar komt de roman in beeld, bij uitstek de verkenner van onze innerlijke wereld, daar kan de romanschrijver laten zien over welke unieke mogelijkheden de roman beschikt. En meer dan ooit tevoren in de geschiedenis kunnen wij momenteel onze innerlijke wereld beschrijven en openbaar maken.

## v De kracht van zintuiglijk proza

Zintuiglijke poëzie overleeft. Zintuiglijk proza overleeft. In Boek VI van de *Ilias* neemt Hector afscheid van vrouw en kind, alvorens zich in het strijdgewoel te storten. Hij doet dit bij de stadsmuur van Troje. Homerus heeft de plek van het afscheid zelfs exact aangegeven: bij de Skaeïsche poort, zegt hij, die toegang geeft tot de vlakte. Hectors vrouw Andromache heeft met haar zoontje en diens voedster vanaf de muren van Troje naar de strijd tussen de Grieken en de Trojanen gekeken, de Grieken zijn aan de winnende hand, zij vreest voor Hectors leven. Hij spreekt haar toe en probeert haar te kalmeren. Dan wil hij afscheid nemen van zijn kind:

‘Na deze woorden strekte de grote Hector de armen uit naar zijn zoontje; maar het kind boog schreiend weg naar de boezem van de slankgegorde min, verschrikt voor het gezicht van vader, bang voor het brons en voor de paardenstaart die het dreigend knikken zag vanaf de hoge helm. Op klonk de lach van vader en moeder, en de fiere Hector nam terstond zich de helm van het hoofd en zette hem op de grond.’ (Vertaling M.A. Schwartz)

Het kind schrikt van zijn vader als die hem in zijn armen wil nemen, het is bang voor hem, herkent hem waarschijnlijk maar half met die helm op zijn hoofd, de wuivende paardenstaart erbovenop voegt er nog een angstaanjagend element aan toe, en huilend drukt hij zich tegen de borst van zijn voedster. In de grote oorlogstragedie die *Ilias* heet is dit een detail dat je bijblijft. Het lijkt naar het leven getekend. Achtentwintighonderd jaar geleden is zoiets gezien, herinnerd en onder woorden gebracht.

Homerus was een dichter, zijn epos bestaat uit verzen. Maar ik beschouw hem ook als de eerste realistische ‘schrijver’ (en lees hem liefst in een prozavertaling, die van Schwartz dus). Hij was de eerste die de hem omringende wereld realistisch en gedetailleerd in woorden heeft opgeroepen. Het is vaak opgemerkt: *Ilias* en *Odysee* zijn zeer beeldende teksten. Homerus wil ons alles duidelijk laten zien, en hij doet dat ook, in zijn al epische rust en kalmte. Na al die eeuwen raakt het detail van het kind dat angstig wegbuigt voor zijn gehelme vader die ten oorlog trekt ons nog altijd. De zintuiglijkheid van

*Ilias* en *Odyssee*, de vele details van het dagelijks leven zijn er de voor-naamste oorzaak van dat dit epos overleeft en nog steeds een springlevende indruk kan maken.

Tolstoj is een van de grootste realisten in de romankunst. Vanaf het midden van de negentiende eeuw ontwikkelde hij een zintuiglijk proza van ongekennde kracht. Hij was, zoals ik al zei, een meester in het ‘tegenwoordig stellen’ van realiteit. Op de eerste bladzijden van *Anna Karenina* (1875-1877) introduceert Tolstoj vorst Stepan Arkaditsj Oblonski – ‘Stiva, zoals zijn vrienden hem noemden’. Het oproepen van dit personage begint in feite al met dat simpele zinnetje dat volgt op de voluit neergeschreven naam en titel: ‘Stiva, zoals zijn vrienden hem noemden’. Met een subtiele beweging is de toon gezet. Door dat familiale ‘Stiva’ worden we onmiddellijk dicht bij de man gebracht.

Deze Oblonski bevindt zich in een uiterst onaangename situatie. Hij ontwaakt niet in de slaapkamer naast zijn vrouw, maar op een divan elders in huis. Een ogenblik geniet hij na van een droom over een diner waar ‘de tafels zongen’ en ‘de waterkaraffen vrouwen waren’. Maar dan herinnert hij zich weer wat er is gebeurd: hij heeft een slippertje gehad met de Franse gouvernante van zijn kinderen, zijn vrouw is erachter gekomen en het hele huishouden van gezin en bedienden is al drie dagen een chaos omdat zij zich in haar kamer heeft opgesloten. Oblonski staat op en kleedt zich, met hulp van zijn knecht, hij voelt zich schuldig en diep ellendig. Maar hij is vierendertig en zijn robuuste lichaam, uitgerust na een gezonde slaap, vertelt een ander verhaal.

‘Hij voelde zich fris, sterk, gezond, fysiek monter, niettegenstaande zijn verdriet, terwijl hij licht wiegend de eetkamer binnenging, waar hem de koffie wachtte met de brieven en paperassen van het bureau ernaast. [...] Terwijl hij at, vouwde hij het nog vochtige ochtendblad open en begon te lezen. [...] Toen hij de krant uit had en een tweede kopje koffie gedronken en een broodje met boter had gegeten, stond hij op, sloeg de kruimels van zijn vest, zette zijn brede borst uit en glimlachte vrolijk, niet omdat hij zich zo opgewekt

voelde; het was zijn goede spijsvertering die deze glimlach op zijn gezicht deed verschijnen.’ (Vertaling Wils Huisman)

Tegen het overdadig lichamelijk welbehagen en de levenslust van Oblonski is geen schuldgevoel opgewassen. Alle bedienden in huis, vertelt Tolstoj en passant, staan ook achter hém, de goedmoedige, knappe, joviale, van gezondheid blakende man, ondanks zijn faux pas, en niet achter de mukkende mevrouw op haar kamer. In weinig bladzijden maakt Tolstoj vorst Oblonski – zeg maar Stiva – tot een haast tastbare aanwezigheid. Als hij de kruimels van zijn vest veegt, ken je hem al zo goed dat je bijna zeker weet dat dat vest licht spant om zijn buik en zie je de stof strak staan rond de knopen.

James Joyce is de schrijver die Tolstoj in het schrijven van zintuiglijk proza nog weet te overtreffen – maar alleen omdat hij had besloten niets meer te verbergen. Ik zal het nu wat uitgebreider over *Ulysses* hebben, want daar voltrekt zich het wonder.

*Ulysses* is een notoir moeilijk boek. De roman draagt een stigma. Joyce heeft het de lezer inderdaad niet makkelijk gemaakt. Maar kwam dat misschien niet ook door de manier waarop hij ons de wereld wilde laten zien? Op mijn vijftiengste kwam ik er niet dan met moeite doorheen, maar de fameuze, geile, grappige, meeslepende en onthullende slotmonoloog van Molly Bloom (die dag vijf, zes keer genomen door Blazes Boylan en innig tevreden) vergoedde veel. Jaren later gaf de roman bij herlezing nog niet al zijn geheimen prijs en bleven er hoofdstukken waar het doorzetten geblazen was, maar ik ben toen wel betoverd geraakt door het boek, niet in de laatste plaats dankzij Joyce’ niet-aflatende geestigheid. Na die tweede lezing hield ik ook voor altijd van Leopold Bloom. *Ulysses* is een boek waar je aan verslaafd raakt, een wereld waarin je steeds dieper wilt doordringen. In plaats van het een moeilijk boek te noemen zou je ook kunnen zeggen: het is zo veelomvattend, het heeft zoveel te bieden, het is zo complex, het is zo bijna per zin geestig en scherpzinnig, het is zo virtuoos geschreven dat geen mens het in één keer kan bevatten. En waarom zou een roman zich onmiddellijk voor ons moeten ontsluiten?

Joyce gaat in *Ulysses* een paar grote stappen verder dan Tolstoj in het tegenwoordig stellen van realiteit, in dit geval de realiteit van Dublin op een broeierig-warme dag in juni 1904 en, vooral, de realiteit in het hoofd van advertentieman Leopold Bloom. Joyce introduceert zijn belangrijkste personage als volgt:

‘Mr. Leopold Bloom at met veel smaak van de inwendige organen van zoogdieren en gevogelte. Hij hield van soep dik van de ingewanden van vogels, en van spiermagen die naar noten smaakten, een gefarceerd gebraden hart, dikke plakken gepaneerde lever, gebakken kuit van kabeljauw. Maar bovenal hield hij van geroosterde schapeniertjes die het gehemelte een licht geparfumeerd urinesmaakje schonken.’ (Vertaling John Vandenbergh)

Een originele en geestige manier om de hoofdpersoon van een roman te introduceren, en uitdagend ook, want Joyce dreef hier de spot met de conventies van de roman. Maar Bloom is meteen aanwezig, een licht mollige man, dat kan niet anders (en verderop blijkt hij dat inderdaad ook te zijn). We weten wat hij lekker vindt en dat licht geparfumeerde urinesmaakje waar hij zo van houdt maakt hem tot een fijnproever en doet ook vermoeden dat hij masochistische neigingen heeft (wat weldra, als hij zijn Molly haar ontbijt op bed brengt, zo blijkt te zijn).

De revolutionaire kracht van *Ulysses*: dat in deze roman, voor het eerst in de geschiedenis, al het menselijke wordt beschreven, tot en met de stoelgang van de hoofdpersoon en het ongesteld worden van zijn vrouw. Tijdgenoten waren geschokt, ze vonden het plat, verwerpelijk. Maar ze keken niet goed en konden niet zien dat Joyce erin is geslaagd om honderden bladzijden lang een lofzang op het leven van alledag te schrijven. Joyce had Dublin en Ierland voorgoed verlaten en leefde in ballingschap op het Europese vasteland. *Ulysses* is deels uit nostalgie ontstaan. Joyce wilde het verafschuwde en voor hem min of meer onleefbaar geworden, maar toch zo geliefde Dublin van zijn jonge jaren tot in details laten herleven, en door dat te doen heeft hij het vereeuwigd. Blooms verblijf op het toilet achter in de tuin van zijn huis aan Eccles Street 16, nadat hij heeft ontbeten en zijn schapeniertje heeft gegeten, is niet alleen geestig beschreven,

maar ook, hoe vreemd het ook moge klinken, van een grote pracht. Niets is voor Joyce te gering om in proza te vereeuwigen, zelfs niet de genoegens van een goede stoelgang op een zonnige juniochtend waarop het om een uur of negen al aardig warm begint te worden.

Bloom komt nóg dichterbij ons, want naast het door Flaubert en Tolstoj ontwikkelde zintuiglijke proza, maakte Joyce gebruik van een nieuwe techniek die de zintuiglijkheid van de roman op een nog hoger niveau bracht. Het grote wonder van *Ulysses* is de techniek van de monologue intérieur, die Joyce onophoudelijk aanwendt om het gedachteleven van Bloom te tonen. Tolstoj had in *Anna Karenina* de monologue intérieur al gebruikt om de gemoedstoestand van Anna te beschrijven, terwijl zij in haar koets op weg is naar het station waar zij zich voor de trein zal werpen. Maar na deze ene scène heeft hij er vreemd genoeg nooit meer gebruik van gemaakt. Joyce realiseert de mogelijkheden van de nieuwe techniek meteen ten volle. Bloom wordt zo'n onvergetelijk personage omdat je tijdens zijn omzwervingen door Dublin in zijn hoofd zit en betoverd raakt door zijn gedachten, herinneringen, observaties, overpeinzingen, fantasieën en wat zich verder maar voordoet in zijn brein. Er is geen personage in de literatuur dat je intiemer leert kennen dan Bloom. We zien de stad, de mensen en de dingen door zijn ogen. Gaandeweg leren we zijn leven en de pijnlijkste feiten in zijn geschiedenis kennen: de zelfmoord van zijn vader op zeventigjarige leeftijd en de dood van zijn zoontje Rudy, die het einde betekende van zijn seksleven met Molly. We horen Bloom rekensommetjes maken (wat een advertentie hem zal opleveren) en nadenken over wat hij onderweg tegenkomt, we horen zijn gedachten tijdens een gesprek, we zitten in zijn hoofd terwijl hij masturbeert, kijkend naar de mooie doch manke Gerty MacDowell op het strand, we zien zijn altijd erotisch geladen gedachten over Molly, we kennen zelfs zijn uitgaven van die dag, tot op de cent nauwkeurig.

- 64 De grote zintuiglijken onder de klassieke romanschrijvers: Flaubert, Tolstoj, Joyce. En Proust natuurlijk, net als Joyce een groot beschouwer van het ogenschijnlijk alledaagse, een uitzonderlijk analytisch

brein dat werelden ontdekt in een blik, een stembuiging, de seconden van het wakker worden of een zinnetje van een huishoudster.

Na hen zijn er nog vele grote zintuiglijken onder de romanschrijvers opgestaan. Ik vermeld hier alleen J.D. Salinger, een van mijn favorieten, wiens zintuiglijke stijl een top bereikt in de korte roman *Zooey* (in *Franny and Zooey*, 1961), die hij 'a sort of prose home movie' noemde. Roman en film ontmoeten elkaar hier op een bijzondere manier. *Zooey*: drie personages – een moeder, haar studerende dochter Franny, die in crisis is geraakt en al dagen op de bank ligt en het onophoudelijk gebed beoefent, zoon Zooey, een jonge filmster die, in de tijd die het verhaal bestrijkt, in bad zit, een script leest en door zijn moeder wordt onderhouden over zijn zusje. Drie grote scènes met veel dialoog in een appartement in Manhattan, alles bij elkaar honderd bladzijden. Van de binnenwereld van deze personages krijgen we helemaal niets te zien, zoals we ook die van acteurs niet zien. In plaats daarvan worden, om toch een beeld te geven van wat er in hen omgaat, kleine handelingen gedetailleerd beschreven: het opsteken van een sigaret, het plotseling doven van een sigaret, een man die zich scheert of zijn nagels schoonmaakt, het strelen van een kat door het biddende meisje – het zijn precies de kleine dingen die acteurs gebruiken om te tonen wat er in hun personage leeft. Voorts worden de badkamer, waar een groot deel van deze 'sort of prose home movie' zich afspeelt, en twee andere kamers van het appartement getoond met beschrijvingen die lijken op camerashots.

Zintuiglijk proza overleeft door zijn helderheid, precisie en beeldende kracht. Het overleeft omdat het ons een blijvende schoonheid toont: de schoonheid van de dingen. Al een paar duizend jaar is die gevoeligheid voor de schoonheid van de dingen in mensen niet veranderd.

In een tijd waarin de roman met zoveel andere media moet concurreren, heeft de romanschrijver er het grootste belang bij om proza te schrijven dat alle zintuigen van de lezer bespeelt, proza van de grootst mogelijke zintuiglijkheid. Er zijn andere middelen om de lezer in de roman te trekken, maar dit is en blijft een van de krach-

tigste. Bloom die door Dublin zwalkt en weer eens aan zijn Molly denkt, die Blazes Boylan in haar bed ontvangt, zoals hij eigenlijk wel weet, en zich herinnert hoe 's avonds, als ze zich uitkleedt, haar corset met 'een zwiepend en zacht ploffend geluid' op bed belandt. En dan dat ene zinnetje: 'Nog warm van haar.'

## VI Het belang van de traditie

Traditie – het klinkt niet sexy. Traditie, dat klinkt naar literair erfgoed, ouderwetse romans die niemand meer leest, schrijvers voor wie niemand zich meer interesseert, dorre geleerdheid en een taal die niet meer aanspreekt.

Maar er is goed nieuws over de traditie van de roman. Deze traditie bestaat uitsluitend uit sterke en bijzondere romans. Er heeft namelijk in de loop der tijd een selectieproces plaatsgevonden. De grote negentiende-eeuwse criticus Sainte-Beuve zei over dode schrijvers en dit selectieproces: 'Het nageslacht is een ontzaglijk leger, dicht aaneengesloten en steeds aangroeiend, waarop men slechts indruk kan maken door een voortgezette reeks overwinningen. Een man sterft in het bezit van grote roem. Hij heeft alle redenen zich overwinnaar te voelen en kan in zegepraal gaan slapen. Maar helaas, het is een waan. Een paar jaar later wordt zijn werk opnieuw aan een onderzoek onderworpen, zo hij niet alreeds, te midden van de schare nieuwe schrijvers, door de jongeren is vergeten, door die jongeren die hem niet gekend hebben en alleen al *hierom* tot scepsis overhellen wat de vermeende prestaties van zijn werk betreft, omdat hun vaders ze zozeer bewonderen. Inderdaad zijn zijn geloofsbrieven in zijn werk vervat, maar iedere nieuwe generatie twijfelt toch aan zijn werkelijke vitaliteit. Slechts een herhaald opstaan uit het graf kan bewijzen dat hier een machtige geest rust...' (Vertaling G.H.M. van Huet)

66 Welnu, de traditie van de roman bestaat louter uit schrijvers die meerdere malen uit hun graf zijn opgestaan, schrijvers die tal van keren het selectieproces van een ongelovig en onwillig nageslacht hebben weten te doorstaan. Ze bestaan niet voort omdat ze goed

zijn, ze bestaan alleen maar voort omdat ze tot de allerbesten behoren.

Stendhal is dus niet een ouderwetse, negentiende-eeuwse schrijver. Stendhal is een intrigerende persoonlijkheid. Hij is de eerste moderne romanschrijver. Hij is een van de grote psychologen van de romankunst. Hoogtepunt van zijn roman *Lucien Leuwen* (1834-1837) is de passage waarin hij beschrijft hoe Lucien en Madame de Chasteller in de loop van één avond voor elkaar vallen, op elkaar gefixeerd raken, niet meer zonder elkaar kunnen, kortom, hoe hun tot dan toe bedwongen en zelfs ontkende hartstocht hen overweldigt. Op een meesterlijke manier analyseert Stendhal wat hier allemaal in het geding is: begeerte, ijdelheid, trots, verwarring, misverstand, angst om belachelijk te lijken, behaagzucht, overgave, extatische vreugde en nog een half dozijn andere gevoelens. Alles wat er speelt in deze beslissende fase wordt door Stendhal blootgelegd. Niets blijft er over van de conventionele voorstellingen van verliefdheid. Dit is namelijk de werkelijkheid.

Stendhal schreef ook *Het leven van Henry Brulard* (1835), een autobiografische roman die ontstond nadat hij zich, bijna vijftig, op de Gianicolo in Rome, uitzierend over de eeuwige stad, had afgevraagd: wat voor man ben ik eigenlijk en hoe ben ik geworden wie ik ben? Hij begint zijn boek ermee dat te vertellen. Een hele middag zit hij op de Gianicolo te peinzen over zijn leven, dat volledig door vrouwen werd beheerst en vooral door vrouwen die hij niet kon krijgen. 'Ik ben pas van de Janiculum neergedaald toen de ijle avondmist me kwam waarschuwen dat ik overvallen zou kunnen worden door de plotselinge, zeer onaangename en ongezonde kilheid die in deze streek onmiddellijk op de zonsondergang volgt. Ik spoedde me terug naar het Palazzo Conti. Ik was doodmoe. Ik had een witte broek aan van engelse stof en op de binnenkant van de riem schreef ik: "16 oktober 1832, ik word binnenkort vijftig". Maar zo afgekort dat het onbegrijpelijk werd: *Ikwrdbink5*.' (Vertaling C.N. Lijzen) Zelfs in zo'n simpele passage komt Stendhals originaliteit al tevoorschijn.

Aan *Het leven van Henry Brulard*, dat net als veel van Stendhals

overige werk pas na zijn dood is verschenen, danken we een van de mooiste autobiografische romans in de Nederlandse letteren: E. du Perrons *Het land van herkomst* (1935). Du Perron was een bewonderaar van Stendhal. Honderd jaar na *Brulard* noteerde hij, geïnspireerd door Stendhals oprechtheid en diens persoonlijke en levendige stijl, zijn herinneringen aan zijn avontuurlijke jeugd op diverse eilanden in Nederlands-Indië, vermengd met impressies van het Parijs waar hij zijn roman schrijft en het erfenisdrama waar hij na de zelfmoord van zijn vader en de dood van zijn moeder in is verwickeld.

Zo staan ook schrijvers op elkaars schouders. Zo werkt traditie.

Elke schrijver heeft in de literatuur zijn eigen ‘familie’. Uit welke schrijvers mijn familie bestaat begint in dit essay nu wel duidelijk te worden. Stendhal behoorde er allang toe, na het lezen van *Het land van herkomst* kwam Du Perron erbij. Alle schrijvers zijn in gesprek met ‘de vorigen’. Ik heb het werk van de schrijvers die me op dat moment inspireren vaak onder handbereik en hoef maar een halve bladzijde te lezen om de weldadige energie van een andere schrijver te ondergaan.

Voor de lezers en liefhebbers van een schrijver is het interessant om diens literaire familie te leren kennen. Literaire families berusten volledig op affiniteit. Het zijn familieleden waar je nooit last van zult hebben. Via de literaire familie van één bepaalde schrijver kan de lezer ook zelf weer nieuwe geestverwanten ontdekken. Omdat Stendhal zo hoog opgeeft van *De prinses van Clèves* van Madame de Lafayette, ben ik deze roman gaan lezen en ik was niet alleen aangenaam verrast door dit boek, maar ook door de ontdekking dat deze begaafde en bijzondere vrouw in Parijs lange tijd samenwoonde met La Rochefoucauld, wiens maximen ik al heel lang ken en bewonder.

Een belangrijke inspiratiebron voor de roman ligt dus in het verleden: in de rijke en veelvormige traditie van de roman. In het digitale tijdperk kunnen we er gemakkelijker dan ooit tevoren over beschikken. Ik hoef niet meer naar een universiteitsbibliotheek als ik het *Verzameld werk* van Couperus wil raadplegen, ik kan dat via het

scherm doen op de site van de Digitale Bibliotheek voor de Nederlandse Letteren.

Een van de kenmerken van onze tijd is dat we in verbinding staan met vele andere tijdperken. Het lijkt vanzelfsprekend, maar dat is het niet. De gebruikelijke situatie is heel lang geweest dat men van vroeger tijden maar weinig wist en de kunst van het verleden minachtte of zelfs vernielde. Eeuwenlang heeft men in Europa bijvoorbeeld bijna uitsluitend de muziek van de eigen tijd beluisterd. Het werk van Bach heeft na zijn dood meer dan een halve eeuw stof verzameld, ook het voortbestaan van Mozarts werk was niet vanzelfsprekend. Pas in de negentiende eeuw begon men naar muziek uit vroeger eeuwen te luisteren en pas in de twintigste eeuw werd het op grote schaal gedaan. Stravinsky heeft er een deel van zijn oeuvre op gebouwd: op muziek uit andere tijden. Guillaume de Machaut, Gesualdo, Bach en andere oude meesters klinken door in Stravinsky's eigen composities.

Matisse, Giacometti en andere meesters van de beeldende kunst hebben vele uren doorgebracht in het Louvre. Ze waren revolutionaire vernieuwers, maar kenden de collecties oude kunst van het Louvre door en door. In de biografieën van vernieuwende kunstenaars stuit je altijd weer op dit saillante feit: juist deze vernieuwers kenden hun klassieken. Joyce imiteert en parodieert in zijn *Ulysses* de stijlen van een aantal voorgangers in de Engelse literatuur. Proust was goed thuis in de Franse klassieken. Bouwstoffen voor zijn revolutionaire *Op zoek naar de verloren tijd* werden geleverd door de zestiende-eeuwse essays van Montaigne, de zeventiende-eeuwse memoires van Saint-Simon en de negentiende-eeuwse romans van Balzac.

Modeontwerpers van nu kijken naar kostuums van lang geleden en doen er inspiratie door op, portretfotografen van nu bewonderen geschilderde portretten uit de zestiende en zeventiende eeuw en leren van Titiaan en Rembrandt. Het spreekt vanzelf dat romanschrijvers hun smaak en sensibiteit ontwikkelen door romans uit vroeger tijden te lezen. Een blik op het verleden scherpt de blik op het heden. Wat de mogelijkheden van de hedendaagse roman zijn

besef je scherper door in een paar verloren uren bijvoorbeeld Crébillon fils' *Doolhof der liefde* uit 1736 te lezen, een vermakelijke maar typisch achttiende-eeuwse roman met alle beperkingen van de roman uit die tijd.

De traditie van de roman levert ook een maatstaf. De beste maatstaf, de meest interessante en meest relevante – want in hun eigen tijd worden schrijvers dikwijls onjuist beoordeeld. Duizenden schrijvers hebben goed geschreven, maar zijn vergeten. Een paar honderd zijn er overgebleven, omdat ze de allerbesten waren, en hun werk biedt romanschrijvers van nu een maatstaf, iets uitzonderlijks om zich tot te verhouden.

Romanschrijvers vernieuwen de romankunst. Maar wat werkelijk nieuw is kun je pas vaststellen als je besef hebt van het voorgaande. Sterker nog: wat nieuw is krijgt pas die betekenis door vergelijking met het voorgaande.

## VII Stijl: de fysionomie van de geest

De roman staat of valt met de stijl. Veel lezers deinzen terug voor het begrip 'stijl'. Stijl is iets ingewikkelds waar ze geen kijk op hebben, stijl is iets voor de hogergeschoolde lezer, voor de kenner. De stijl van een roman moeten begrijpen – het is of je een auto hebt waar je met plezier in rijdt en opeens moet begrijpen hoe de motor in elkaar zit.

Maar: zoals een auto staat of valt met de motor, zo staat of valt een roman met de stijl.

Het rijden in een auto wordt niet anders als je weet hoe de motor in elkaar zit. Maar aan het lezen van een roman beleef je wel degelijk meer als je oog hebt voor de stijl van de schrijver.

70 Stijl is onverminderd een *selling point* van de roman en een krachtig middel voor de literaire auteur om zich van andere soorten schrijvers te onderscheiden. De kracht van de roman – zelfs de meest *plot driven* – berust op de kracht van zijn stijl. Graham Greene is, ondanks alle plots en subplots in zijn romans, een stijl. Gerard Reve is een stijl. Lezers die hun leven lang van Nescio houden, houden een leven lang

van zijn stijl – die tot in het kleinste kattenbelletje herkenbaar is. ‘Stijl is de fysionomie van de geest,’ schreef Schopenhauer in zijn essay ‘Over schrijven en stijl’ (in *Parerga et paralipomena*). Het is een onverbeterbare typering.

Met onze lichaamstaal kunnen we niet liegen. We beweren dat we ons geweldig voelen, maar ons lichaam vertelt een ander verhaal. We veinzen aandacht, maar in een onbewaakt ogenblik laat ons lichaam onze desinteresse zien. De stijl is als onze lichaamstaal: je kunt er niet mee liegen. De stijl is voor de schrijver een coming-out. Hij kan in een roman alles verzinnen wat hij wil, maar hij kan niet liegen met de manier waarop hij het opschrijft.

De taal is aan voortdurende verandering onderhevig. De omgangstaal verandert, de taal van de literatuur verandert. Het lijkt mij niet uitgesloten dat aan het begin van deze nieuwe eeuw onder schrijvers en lezers het stijlgevoel niet alleen verandert maar ook achteruitgaat.

We leven in een tijd die weinig geduld heeft met de samengestelde zin. Ik noteerde een paar bladzijden eerder een citaat van Sainte-Beuve en deed dat met enige aarzeling. Ik vreesde dat sommige lezers zich zouden storen aan de lange, samengestelde zin die erin voorkomt (nog afgezien van Sainte-Beuves retoriek). Veel jonge lezers zijn de samengestelde zin al ontwend geraakt. Ik geef onmiddellijk toe dat sommige zinnen van Proust te lang zijn. Kom op, hak ze in tweeën, denk je bij het lezen. Maar niemand zal eraan twijfelen dat de subtiliteit van Prousts waarneming en de manier waarop hij zijn gedachten ontwikkelt samenhangt met de zin zoals hij hem schrijft. Tegenwoordig lijken veel schrijvers alleen nog maar korte zinnen te kunnen of willen schrijven. Korte zinnen, korte alinea’s. Snel, sneller, snelst. Ze lijken niet te beseffen dat een opeenvolging van alleen maar korte zinnen monotoon werkt. Ze lijken evenmin te beseffen dat een schrijver veel meer greep op zijn lezers krijgt wanneer hij alleen al simpelweg korte en langere zinnen met elkaar afwisselt. Zonder de wat langere, samengestelde zin verliest het literaire proza aan kracht, schoonheid, verfijning, elegantie, stuwung en emotie.

Haast, ongeduld, een gebrek aan rust, een afnemend vermogen tot concentratie – dat alles bevordert de voorkeur voor korte zinnen. Ook het dagelijkse slordige mailen, waaraan we bijna allemaal zijn overgeleverd, is niet bevorderlijk voor het op peil houden van stijlgevoel. We leven ook in een cultuur van het informele, die afkerig is van vormen, en in zo'n cultuur kan de samengestelde en welgevormde zin niet gedijen.

Eeuwenlang zijn bijna alle grote schrijvers uit de Europese literatuur in hun jeugd onderwezen in de Griekse en Romeinse klassieken. Erasmus, Rabelais, Joost van den Vondel, Constantijn Huygens, Pascal, Racine, Rochefoucauld, Chamfort, Voltaire, Rousseau, Austen, Goethe, Schopenhauer, Stendhal, Flaubert, Baudelaire, Rimbaud, Nietzsche, Rilke, T.S. Eliot, Pound, Proust, Joyce, Kafka, Musil, Yourcenar, Blixen – allemaal zijn ze in de schoolbanken in aanraking geweest met de Griekse en Romeinse cultuur, de stijl van dichters en prozaschrijvers met een hoog stijlbewustzijn en meteen ook met moraal, filosofie en mythologie van die Klassieke Oudheid, het fundament, nog altijd, van onze beschaving. Wie er op jonge leeftijd dag in dag uit mee wordt geconfronteerd, krijgt daar het nodige van mee, hoezeer hij Cicero's redevoeringen en Plato's abstracte dialogen misschien ook heeft verafschuwd, en de taalgevoelige leerling krijgt er zelfs heel veel van mee.

Ondanks nog enkele honderden gemotiveerde classici in ons land, ondanks nog steeds verschijnende nieuwe en uitstekende vertalingen, is de Klassieke Oudheid langzaam maar zeker achter de horizon aan het verdwijnen. Het hoge stijlbewustzijn van Griekse en Romeinse schrijvers met in hun kielzog een stoet van grote Europese schrijvers en denkers tot diep in de twintigste eeuw heeft geen gezag meer in de samenleving. Hier wreekt zich het verdwijnen van een culturele hiërarchie.

72 'Elke roman die met ware hartstocht is geschreven, streeft volkomen vanzelf naar een blijvende esthetische waarde, dat wil zeggen een waarde die kan voortleven na de dood van zijn auteur.'

Tot slot van dit deel van mijn essay wil ik de lezer confronteren

met deze stelling van Kundera uit *Het doek* (2005), want ook de 'blijvende esthetische waarde' van een roman heeft te maken met stijl.

Onder de schrijvers van de Klassieke Oudheid was het vanzelfsprekend om te streven naar 'onsterfelijke roem' en naar een boek dat de tand des tijds zou kunnen doorstaan. Ze lieten daar geen misverstand over bestaan. In zijn *Tristia*, de gedichten die hij schreef in ballingschap, is Ovidius ervan overtuigd dat zijn *Metamorphosen* nog lang na zijn dood gelezen zullen worden – en hij heeft gelijk gekregen. Dante, geschoold door zijn lectuur van Romeinse dichters en schrijvers (hij kende geen Grieks), plaatst zichzelf aan het begin van zijn *Goddelijke komedie* op één lijn met Homerus, Vergilius, Statius en Ovidius – een hoogmoed waarvoor hij zichzelf op de Louteringsberg weliswaar laat bestraffen, maar die hij zichzelf ondertussen toch heeft toegestaan. Griekse en Romeinse auteurs schreven ook op een manier die de tand des tijds kon doorstaan. Bondigheid is bij Ovidius en vele anderen uit de Oudheid een opvallend stijlkenmerk. Hoe beknopter hoe beter, en deze beknoptheid draagt bij aan de overlevingskracht van hun proza en poëzie. Nog halverwege de negentiende eeuw noteerde Baudelaire, die met de klassieken was opgevoed: 'Beknoptheid vereist een veel grotere inspanning dan wijldlopgheid.'

De schrijvers van de Oudheid schreven in een tijd waarin het leven niet fundamenteel veranderde en eeuw na eeuw op dezelfde manier voortging. Ook dat vergrootte de overlevingskans van hun werk. Eeuw na eeuw hebben scholieren in Griekenland en ver daarbuiten onder min of meer dezelfde omstandigheden de verzen van *Ilias* en *Odyssee* gelezen en uit hun hoofd geleerd. In de *Georgica* van Vergilius (prachtig vertaald door Ida Gerhardt) vinden we opmerkingen over het boerenleven die duizend jaar na de dood van de dichter niet aan geldingskracht hadden ingeboet.

Maar waarom zou je heden ten dage, in onze 'snel veranderende wereld' nog een roman willen schrijven die blijft bestaan, die over honderd jaar nog gelezen kan worden? Is dat überhaupt nog mogelijk? Waarom zouden we ook de literaire roman niet beschouwen als

een product dat na een looptijd van enkele jaren in het niets verdwijnt?

Wie schrijft die blijft – het is niet voor niets al eeuwen een geveleugeld woord. Elke schrijver hoopt dat zijn roman, waar hij ziel en zaligheid in heeft gelegd, blijft bestaan, in elk geval zolang hij leeft. Er zijn ook praktische omstandigheden. Het schrijven van een roman kost uitzonderlijk veel tijd. Niemand zou twee jaar van zijn leven geven aan het schrijven van een roman als hij wist dat het boek twee maanden na verschijnen van de aardbodem zou verdwijnen. Een commerciële auteur zou het misschien doen als hij een grote winst in het vooruitzicht had, maar geen enkele literaire auteur zou ervoor voelen.

Kundera spreekt over de ‘blijvende esthetische waarde’ van een roman. Ik vind het een interessante formulering, precies door de drie woorden die hij gebruikt: het ‘blijvende’, het ‘esthetische’ en de ‘waarde’ die dat vertegenwoordigt, en van belang is natuurlijk ook ‘het streven’ naar die waarde.

Wanneer ik het eerste verhaal van Babels *Rode ruit* herlees, een verhaal dat nu bijna honderd jaar oud is, word ik geconfronteerd met een blijvende esthetische waarde. Het verhaal doet volstrekt niet gedateerd aan, integendeel, het heeft nog steeds een ongelooflijke en overrompelende kracht. Hoe bereikt Babel dit? Hoe krijgt hij het voor elkaar dat zijn verhaal niet door het verstrijken van de tijd wordt aangetast, dat het onverwoestbaar is, alsof het is gehouwen uit het graniet van Egyptische obeliskken?

In krap twee bladzijden weet hij het beeld van een leger dat door een veroverde landstreek trekt en een persoonlijke beleving in een veroverde stad om te zetten in een verhaal dat tijd en plaats ontstijgt, dat van alle tijden en plaatsen wordt, in een woedende en tegelijkertijd berustende klaagzang over menselijke wreedheid en de eeuwige terugkeer van steeds dezelfde oorlog. Het verhaal is uiterst bondig geschreven – Babels handelsmerk. Het is stilistisch buitengewoon sterk. Alles wat het verhaal voor toekomstige generaties gedateerd en ontoegankelijk kan maken is weggelaten.

‘Diep in de nacht bereiken we Novograd. In het huis waar ik word

ingekwartierd, tref ik een zwangere vrouw aan en twee rossige joden met dunne halzen; een derde ligt al met zijn hoofd onder een deken tegen de muur aan gedrukt te slapen. In de mij toegewezen kamer zie ik dat alle kasten zijn opengebroken, de vloer ligt vol flarden van bontjassen, menselijke uitwerpselen en scherven van de heilige vaten die de joden eens per jaar tijdens het Paasfeest gebruiken...’ (Vertaling Charles B. Timmer)

Babel legt zich te slapen bij de man die al tegen de muur aan ligt. De zwangere vrouw maakt hem na verloop van tijd wakker omdat hij ligt te schreeuwen in zijn dromen en steeds de man naast hem aanstoot, haar vader. Ze stelt hem voor ergens anders te gaan liggen, trekt de deken van de man af en onthult de gruwel: haar vader, die middag onder haar ogen vermoord.

‘Daar ligt een dode grijsaard op zijn rug. Zijn keel is hem uitgerukt, zijn gezicht in tweeën gespleten, een klonter blauw bloed ligt als een klomp lood in zijn baard. “Pan,” zegt de jodin, terwijl ze de peluw opschudt, “de Polen hebben hem zijn keel afgesneden en hij smeekte ze nog wel: doe het buiten, maak me op het erf af, zodat mijn dochter niet ziet hoe ik sterf. Maar zij deden zoals het hun het gemakkelijkst uitkwam, hier in de kamer heeft hij de geest gegeven en zijn laatste gedachten waren voor mij.”’ (Vertaling Charles B. Timmer)

In krap één bladzijde beschrijft Babel deze nacht in een wildvreemd huis en het drama dat zich heeft afgespeeld, het contrastrend, op de andere bladzijde van zijn verhaal, met de grote en meedogenloze beweging van een oprukkend leger. Was Babel als zesentwintigjarige te midden van de verschrikkingen van een veldtocht bezig zich in het pantheon der letteren te schrijven? Het lijkt mij onwaarschijnlijk. Streefde hij naar een ‘blijvende esthetische waarde’ van zijn werk, naar een verhaal dat hem zou kunnen overleven? Ik vermoed dat hij er niet bij stilstond. Het ging, zoals Kundera zegt, ‘volkomen vanzelf’. Hij schrééf, steunend op grote voorbeelden, met een hoge opvatting van de stijl. Hij had een onderwerp dat hem tot in zijn diepste vezels beroerde. En hij schreef met de ‘ware hartstocht’, de hartstocht van de schrijver die alle verwarring

en vergankelijkheid te boven wil komen in een verhaal.

Een jaar of tien geleden verscheen in New York een nieuwe Engelse vertaling van Babels complete werk. Het lijkt de definitieve editie van een oeuvre waarvan vele verhalen tientallen jaren onvindbaar zijn geweest, nadat Babel in 1941 tijdens de Grote Terreur was geëxecuteerd. Babel kan nu voor het eerst wereldwijd worden gelezen. *Rode ruitery* is, ondanks alle wreedheid, een werk van grote literaire schoonheid. Het is ook een stap voorwaarts in onze perceptie van de oorlog, in de onthulling van wat daar gebeurt. Schrijvers kunnen de oorlog niet uitbannen door hem in al zijn gruwelijkheid te tonen. Niets kan waarschijnlijk de eeuwige terugkeer van de oorlog voorkomen. Maar het ontstaan van literair werk met een 'blijvende esthetische waarde' is noodzakelijk voor de continuïteit van onze beschaving. Zulk werk kan niet ontstaan zonder een hoge opvatting van de stijl.

# III

Literature [...] is not some archaic relic that ought, logically, to be replaced by the audiovisual arts, the cinema in particular. Literature is a complex, difficult path, but I hold it to be even more vital today than in the time of Byron and Hugo.

We live in the era of the Internet and virtual communication. This is a good thing, but what would these astonishing inventions be worth, were it not for the teachings of written language and books?

J.M.G. LE CLÉZIO, *IN THE FOREST OF PARADOXES*,  
TOESPRAAK BIJ DE NOBELPRIJS, 2008

## I Overvloed en onbehagen

Aan het begin van mijn essay citeerde ik Philip Roth, die verwacht dat de roman steeds minder lezers zal vinden. Natuurlijk zijn er meer schrijvers en intellectuelen die zich zorgen maken over het lot van de roman in een cultuur die door media en amusementsindustrie wordt beheerst, waarin geen krachtig *Bildungsideal* meer bestaat en de culturele hiërarchie in verval is geraakt.

Een kwart eeuw geleden al schreef Milan Kundera in *De kunst van de roman*: 'Ik wil geen voorspellingen doen over de toekomstige wegen van de roman, want die ken ik niet; ik wil alleen maar zeggen: als de roman werkelijk tot verdwijnen is gedoemd, komt dat niet doordat hij aan het eind van zijn krachten is, maar doordat hij zich bevindt in een tijd die de zijne niet meer is.'

In 2009 publiceerde de Franse filosoof Alain Finkielkraut *Een intelligent hart*, waarin hij met interpretaties van een aantal romans uit heden en verleden probeert te laten zien waarom we, ook in het tijdperk van 'nieuwe informatiedragers', romans moeten lezen. Ik zou George Steiner kunnen citeren, Mario Vargas Llosa en honderden andere vooraanstaande schrijvers, essayisten, filosofen en historici uit vooral Europa die zich allemaal grote zorgen maken over het verval van onze humanistische cultuur waarmee het lot van de roman is verbonden.

78 In 1996 publiceerde de toen nog jonge en buiten Amerika nog onbekende Jonathan Franzen een beroemd geworden essay in *Harper's Magazine*: 'Perchance to Dream. In the Age of Images, a Reason to Write Novels' (later herdrukt in *De kunst van het alleen zijn* als *Wat kan*

het schelen?). In dit essay beschrijft Franzen de depressie waarin hij raakte toen hij, na twee (goed besproken en verkochte) romans, merkte hoe weinig relevant de roman in het huidige Amerika met zijn 'massacultuur' en 'technologische consumentisme' nog is. Het verschijnen in de jaren vijftig van Hemingways *The Old Man and the Sea* (1952) was, zo zegt hij, een 'nationale gebeurtenis'. Het is ondenkbaar geworden dat er naar enige roman van enige Amerikaanse schrijver nog zo zou worden uitgekeken. Joseph Hellers antimilitaristische roman *Catch-22* (1961) maakte in de jaren zestig zoveel indruk dat hij werd opgenomen in het collectief bewustzijn van de Amerikanen. Het is volgens Franzen ondenkbaar geworden dat een hedendaagse roman zoveel indruk zou maken.

Hij typeert onze tijd als 'een tijd waarin alleen al het 's avonds na het eten ter hand nemen van een roman wordt gezien als een soort cultureel *Je refuse!*' – een weigering om televisie te kijken, om je te onderwerpen aan de dagelijkse talkshow van David Letterman, de dagelijkse portie commercials. In *De lezer in ballingschap* constateert hij: 'Voor iedere lezer die vandaag sterft, wordt een kijker geboren.' Hij citeert instemmend een van Amerika's grootste romanschrijvers, Don DeLillo, die in *The Paris Review* (1993, nr.128) opmerkte: 'Alles in onze cultuur werkt tegen de roman.' In hetzelfde interview zegt DeLillo over de geringe betekenis van romanschrijvers in de hedendaagse Amerikaanse cultuur: 'We're all one beat away from becoming elevator music.'

Ondertussen zou je ook kunnen zeggen: voor de roman en de romanschrijver zijn de omstandigheden nog nooit zo gunstig geweest als nu. In de hele negentiende eeuw en ook nog in de eerste helft van de twintigste hebben schrijvers geleden onder de onverschilligheid, de minachting of zelfs regelrechte vijandigheid van het publiek. Toen Melville zijn *Moby Dick* (1851) schreef was hij als schrijver al uitgerangeerd. Hij had enig succes gehad met zijn reisverhalen, maar met zijn echte literaire werk kon hij zich in de New Yorkse uitgeverwereld niet staande houden. Hij moest de kost verdienen als douanebeambte in de haven. Toen hij stierf was Melville – nu een van de

grote Amerikaanse klassieken – als schrijver min of meer non-existent. De voorbeelden van een dergelijk triest schrijversslot in de negentiende en de eerste helft van de twintigste eeuw liggen voor het oprapen. We kunnen vaststellen dat die situatie niet meer bestaat. Nog steeds gaan er schrijvers ten onder, maar geen grote en belangrijke schrijvers. Overheden zijn de literatuur gaan ondersteunen, er zijn talloze fondsen. Door de cultuur van het interview is er een contact mogelijk tussen schrijver en publiek dat voorheen niet bestond. Door de mondialisering van de literaire markt bereiken steeds meer schrijvers een steeds groter publiek. Op internet zijn vele literaire tijdschriften en aan literatuur gewijde sites te vinden.

Toch blijft dat onbehagen over de westerse cultuur, het toekomstperspectief van een cultuur waarin de roman geen rol van betekenis meer zal spelen en in een kleine niche overleeft.

## II De toekomst van de roman

Overvloed veroorzaakt op den duur onbehagen. Wij leven in onze prachtige welvaartsmaatschappij met een permanent onbehagen over de keerzijde van onze welvaart: het leegvissen van zeeën en oceanen, de verdwijning van aan leven onvoorstelbaar rijke tropische regenwouden met zoveel vierkante kilometer per dag, het uitsterven van duizenden soorten, een vleesindustrie waarvan we de details liever niet kennen, een immense luchtvervuiling, door afvallozing vergiftigde rivieren, erbarmelijke arbeidsomstandigheden in de arme landen die onze kleding en telefoons produceren en dan ook nog smeltende gletsjers en poolkappen, lekkende pijpleidingen en hele meren van olie in de Siberische taiga en in de rijke landen dagelijks een immense hoeveelheid voedsel die wordt weggegooid.

80 Bij het kranten lezen zijn er bepaalde onderwerpen waar ik liever niet over lees en ze hebben allemaal hiermee te maken: met dat onbehagen over de keerzijde van onze welvaart. Berichten over het kappen van de Braziliaanse regenwouden houd ik na het lezen van een paar zinnen al voor gezien, vervuld van machteloze woede.

Maar soms is er een bericht waardoor het onbehagen even afneemt: in Hongkong is een verbod op de industrie voor haaienvinnen van kracht geworden, men gaat nu in elk geval proberen een einde te maken aan het afslachten van jaarlijks miljoenen haaien, waarvan alleen de rugvin wordt gebruikt voor de soep.

Onbehagen is er ook over de decadentie van het rijke Westen. Obesitas was in Amerika al jaren een groot probleem. Het is nu ook in Europa een van de meest in het oog springende verschijnselen van onze decadentie. Op het Franse platteland zie ik bij elk bezoek aan mega-supermarkt Leclerc de nodige slachtoffers, nog jonge vrouwen die bijna niet meer kunnen lopen door hun overgewicht en hun winkelwagen gebruiken als rollator. Er valt een hele waslijst van dit soort verschijnselen op te stellen. Decadentie – we horen het woord liever niet – veroorzaakt ook onbehagen over verdwijnende deugden: eenvoud, soberheid, gemeenschapszin, bereidheid om offers te brengen. In het oude Athene en Rome waren in zekere periodes anti-luxewetten van kracht om de rijken tot matiging te dwingen en decadente excessen te voorkomen. In geen enkel hedendaags parlement zouden dergelijke anti-luxewetten zelfs maar een schijn van kans hebben.

Ten slotte is er in Amerika en Europa het onbehagen over de cultuur, een voortzetting van het twintigste-eeuwse cultuurpessimisme. Steeds dezelfde zaken komen naar voren. Iedereen kan ze zo langzamerhand wel dromen: het platte materialisme dat door de consumptiemaatschappij wordt aangewakkerd, verval van waarden, ontbreken van historisch besef, dalend niveau van lezen en schrijven onder kinderen, afnemend concentratievermogen onder jongeren, een amusementsindustrie die de samenleving infecteert met een permanente behoefte aan vermaak, een steeds grotere macht via televisie en internet voor de cultureel ongeïnteresseerden, ontworteling, verlies van identiteit, toenemende gewelddadigheid en criminaliteit. Het zijn allemaal verschijnselen die het ‘verval van de westerse beschaving’ begeleiden, een verval dat we volgens de Britse filosoof John Gray misschien wel tijdelijk kunnen afremmen maar nooit zullen kunnen tegenhouden, eenvoudigweg omdat het

tot de natuurlijke ontwikkelingsgang van een beschaving hoort. Tegelijkertijd worden vele *culturati* zo langzamerhand 'doodziek van het cultuurpessimisme'. Mag het ergens anders over gaan?

Onbehagen is een begeleidend verschijnsel van onze geïndustrialiseerde samenleving. Flaubert en vele andere negentiende-eeuwse intellectuelen verafschuwden de tijd waarin ze leefden: het materialisme, de arrogantie van de jonge positivistische wetenschap die meende op termijn alle problemen te kunnen oplossen, het naïeve vooruitgangdenken en *on top of all* de zelfverzekerde en geborneerde bourgeois. In zijn essays en romans spreekt Jonathan Franzen met eenzelfde honende weerzin over de Amerikaanse samenleving van nu, een weerzin die overigens wordt getemperd door een gevoel voor humor dat Flaubert bepaald niet bezat.

Maar tegenover die vele onbehagen veroorzakende feiten en verschijnselen kan weer een massa feiten en verschijnselen worden geplaatst die ons hoop geven: van door de getijstroom aangedreven turbines op de zeebodem die ons elektriciteit leveren (een experiment van de Franse overheid, ze staan voor de kust van Bretagne) tot de geslaagde verbouwing van het Rijksmuseum, herschapen tot een van de mooiste musea ter wereld.

Het debat over 'het verval van de westerse beschaving', hoe reëel en belangrijk het ook is, heeft voor mij ook altijd iets schimmigs en oeverloos. Geslacht, temperament, persoonlijkheidstype, leeftijd, opleiding en gezichtspunt zijn zo allesbepalend bij het waarnemen en ordenen van de feiten. Elke generatie heeft toch weer de neiging om te spreken over 'verval' en 'teloorgang' als de ideeën waarmee zij is opgevoed door een jonge generatie worden losgelaten. Natuurlijk moet het debat worden gevoerd, natuurlijk moeten fundamentele veranderingen worden gesignaleerd en besproken, natuurlijk moeten er maatregelen genomen worden als kinderen achterblijven met lezen en schrijven of zich niet meer kunnen concentreren, natuurlijk moet het onbehagen worden geformuleerd. Maar misschien moeten we de culturele transformatie van dit moment toch vooral aanduiden met het neutrale woord 'verandering',

misschien moeten we toegeven dat wij, gewoontedieren, altijd weer in verwarring worden gebracht door veranderingen, dat we een technologische revolutie niet aankunnen zonder apocalyptische visioenen en misschien moeten we zelfs ook bekennen dat we – het begon al bij de stoomtrein – altijd weer *te* diep onder de indruk zijn van nieuwe technologie.

Ondanks deze forse kanttekening kan ik aan een paar pessimistische constatering over de positie van de roman toch niet ontkomen.

De verschijning van *The Old Man and the Sea* was, als we Jonathan Franzen mogen geloven, in Amerika een ‘nationale gebeurtenis’. Geen enkele romanschrijver zou heden ten dage nog de autoriteit kunnen bezitten die een schrijver als Hemingway destijds voor een groot publiek had. Een schrijver kan een ‘ster’ worden, maar hij is dan een van de vele sterren die in de media figureren. De culturele hiërarchie waardoor autoriteit en moreel gezag van een schrijver destijds werden ondersteund bestaat niet meer. In Nederland behoorden Reve en Hermans tot de laatste generatie schrijvers die, in de jaren zestig en zeventig, ook een moreel gezag hadden.

De literaire cultuur heeft ontegenzeggelijk aan belang ingeboet. Al jaren gaat de ene na de andere boekhandel over de kop, kranten besteden minder en minder kolommen aan literatuur, mensen nemen steeds minder tijd om romans te lezen. Aan de universiteiten neemt het belang dat aan de geesteswetenschappen wordt gehecht gestaag af. Veel achttienjarigen die naar de universiteit gaan, zijn niet in staat een tekst van enige lengte te schrijven en hebben zelfs moeite met correct spellen. De roman zelf ten slotte is in onze spektakelmaatschappij niet meer dan een van de vele vormen van vermaak en informatie.

Ondertussen – en daar komt weer de andere kant, die van de ‘overvloed’, naar voren – bestaat er in Nederland een romancultuur met een omvang zoals die er nooit eerder is geweest en is er voor steeds meer romanschrijvers een internationale markt aan het ontstaan.

Op het omslag van een recent nummer van *Le Magazine Littéraire* (Frankrijks grootste literaire tijdschrift, dat in de kiosk wordt verkocht) worden ‘Dix grandes voix de la littérature étrangère’ aangekondigd, tien grote stemmen van de buitenlandse literatuur. We zien de foto’s en namen van de Engelse Zadie Smith, de Amerikaan Richard Powers, de Portugese Lídia Jorge, de Chinese Nobelprijswinnaar Mo Yan, de Canadese Alice Munro, de Turk Orhan Pamuk, de Amerikaanse Laura Kasischke, de Spanjaard Enrique Vila-Matas, de Amerikaan John Irving en de IJslander Arnaldur Indridason. Een treffender beeld van de mondiale markt voor de roman – waarop Amerikaanse schrijvers domineren – is niet mogelijk.

Als het gaat om de toekomst van de roman valt één ding met zekerheid te voorspellen: er zal vooralsnog steeds meer vertaald worden, romanschrijvers zullen steeds vaker wereldwijd gelezen worden. Er zullen nieuwe markten ontstaan. China zal een grote markt worden voor westerse schrijvers, hun uitgevers en agenten. Welke schrijvers zullen het meest vertaald worden? Het antwoord ligt voor de hand: de vertellers, want voor hun werk bestaat het grootste publiek. Voor naar inhoud en vorm afwijkende romans zal onder uitgevers minder belangstelling zijn. Jonge en ambitieuze schrijvers zullen zich richten op het vertellen, liefst in spannende vormen. Het ‘nieuwe’ zullen ze zoeken in het onderwerp, niet in een nieuwe visie en een afwijkende vorm. Een nieuwe Proust of Joyce (met hun vrijwel plotloze romans) hoeven we in het huidige commerciële klimaat rond de roman niet te verwachten.

Als het een wetmatigheid is dat vernieuwing van de roman uit een backwater van de romanliteratuur kan komen – de gesignaleerde plotselinge bloei van de Russische roman in de tweede helft van de negentiende eeuw, terwijl er nauwelijks een voedingsbodem voor was, en de bloei van de Zuid-Amerikaanse literatuur in de jaren zestig en zeventig van de twintigste eeuw op een continent dat tot dan toe nauwelijks belangrijke romanschrijvers had voortgebracht – zouden er vernieuwende impulsen uit China kunnen komen. Maar de Chinezen zijn momenteel helaas vooral geneigd om alles wat uit het Westen komt na te maken. In *Le Magazine Littéraire* vertelt Mo Yan

dat hij 'Madame Bovary leest en herleest'. Het zal wel een Chinese belevingswijze zijn aan het adres van het Franse publiek, maar erg opwindend klinkt het niet.

W.F. Hermans zei ooit: 'Alle grote literatuur is provinciale literatuur. Wat is wereldliteratuur? Dat is literatuur uit provincies waar de hele wereld belangstelling voor heeft.' Ik denk aan de wereldwijd gelezen romans van William Faulkner, wiens personages zelden verder komen dan Jefferson, Mississippi, of aan die van Márquez, waarin de personages meestal weinig meer van de wereld hebben gezien dan het slaperige Macondo. Het werk van Jane Austen, Dostojevski, Kafka, Babel, Carver en vele anderen – het speelt zich af in de een of andere 'provincie' waarvoor de hele wereld vroeg of laat belangstelling heeft gekregen. Alle auteurs die ik nu noem schreven vóór de mondialisering en Hermans noteerde zijn observatie enige decennia geleden.

In zijn *The Art of Fiction*-interview in *The Paris Review* (2010, nr. 207) sluit Jonathan Franzen, schrijver in het internettijdschrift, zich aan bij de mening van Hermans. Hij zegt: 'True cosmopolitanism is incompatible with the novel, because novelists need particularity.' Met 'particularity' bedoelt Franzen bijvoorbeeld de schrijver die schrijft over een stad die hij door en door kent: Joyce over Dublin, Salinger over New York, Pamuk over Istanbul. Of de 'particularity' van Tolstoj, die schreef over een specifieke klasse in Rusland, de aristocratie en grootgrondbezitters, die hij kende en kon aanvoelen als geen ander omdat hij zelf tot die klasse behoorde. De 'particularity' van Franzen zelf, die over Amerikaanse personages en de Amerikaanse cultuur kan schrijven zoals een Nederlandse schrijver dat nooit zou kunnen. De toekomst is, ook in de romankunst, aan een combinatie van het lokale en mondiale.

De authenticiteit van een schrijver ontstaat mede doordat hij schrijft over mensen, zaken en plaatsen waarmee hij vertrouwd is. Hoe kan een schrijver ons ooit iets nieuws laten zien als hij schrijft over mensen die hij niet werkelijk kent en plaatsen waarmee hij niet werkelijk vertrouwd is? Zijn personages zullen imitaties zijn, zijn

locaties filmdecors. In Frankrijk is het onder schrijvers mode om een roman te schrijven die ‘in Amerika speelt’. *Le Monde* meldt het ons (16 augustus 2013). Je verblijft een tijd in Amerika, je documenteert je en schrijft een roman die ‘in Amerika speelt’. Een filmregisseur kan het doen en doet het ook zo: een paar weken zijn locaties verkennen en dan de camera’s laten neerzetten om te draaien. Maar de camera registreert alleen het oppervlak. De romanschrijver duikt juist onder de oppervlakte, hij zoekt, zoals Franzen in het al geciteerde interview zegt, ‘the hot stuff underneath’.

Hemingway raadde het zijn vele leerlingen al aan: schrijf over de dingen die je werkelijk kent. ‘Whatever success I ever had has been through writing what I know about.’

Ik keer terug naar Philip Roth, die ervan overtuigd is dat niet de roman maar de lezer zal uitsterven, als gevolg van alles wat er op het scherm van televisie en computer te zien zal zijn, als gevolg ook van het afkalven van de humanistische cultuur.

Ik moet bekennen dat ik minder pessimistisch ben dan Roth en wel omdat ik in Europa woon en niet in Amerika. De Europese beschaving is zeer veel ouder dan de Amerikaanse en beschaving is hier dan ook zeer veel dieper verankerd in de samenleving. De Amerikaanse cultuur is bovendien veel meer dan de Europese een televisiecultuur.

Maar er zullen in Europa minder lezers zijn, dat is ook mijn perspectief. Literatuur zal zich teweer moeten stellen tegen, aldus Don DeLillo, ‘een cultuur waarin alles tegen de roman werkt’. Maar de literatuur heeft altijd weten te overleven, schrijvers en lezers hebben altijd tot een minderheid behoord. In mijn omgeving (en dat is niet een omgeving van schrijvers en intellectuelen) zie ik nog steeds kinderen aan het lezen verslingerd raken, nadat ze, zoals elk kind tegenwoordig, veel eerder al zijn begonnen met het kijken naar films. Zodra het kwartje is gevallen, lezen ze zoals kinderen altijd hebben gelezen: het ene boek na het andere. Ze voelen dat lezen iets totaal anders is dan films kijken, ze vergelijken het ook niet met elkaar, ze doen het allebei: films kijken en boeken lezen. Het lezende kind is

een type. Het is eerder introvert dan extravert, het is gevoelig, begiftigd met de nodige verbeeldingskracht, geneigd de buitenwereld te observeren, geneigd zich van tijd tot tijd terug te trekken, in een boek bijvoorbeeld, en niet zelden is het een in bepaalde opzichten afwijkend kind. Hij of zij lijkt op het jongetje Titus zoals hij door zijn vader Rembrandt werd geschilderd, dromend achter een lessenaar. Ik kan me niet voorstellen dat dit type kind in de loop van deze eeuw zal uitsterven.

De roman is van oudsher een hybride genre dat zich aanpast aan veranderingen in de cultuur. Toen in de achttiende eeuw de epistolaire cultuur ontstond en men graag uitvoerige correspondenties onderhield, nam de roman de zo geliefde briefwisseling moeiteloos in zich op: er verschenen talloze romans in brieven en een aantal van de grootste romans van die eeuw zijn briefromans. Toen in het begin van de negentiende eeuw kranten zo goedkoop werden (dankzij de introductie van de betaalde advertentie) dat de uitgevers een groot publiek konden bedienen, zochten ze schrijvers die de vervolgh verhalen leverden waarmee lezers aan een krant werden gebonden. Romanschrijvers hebben die kans met beide handen aangegrepen. Veel negentiende-eeuwse romans zijn als feuilleton ontstaan. In de twintigste eeuw heeft de roman de montagetechniek van de film in zijn repertoire van vormen opgenomen, zoals het in 1929 verschenen en nog altijd schitterende *Manhattan Transfer* van John Dos Passos, een portret van het onstuimig groeiende New York rond de Eerste Wereldoorlog, opgebouwd uit flitsende scènes, vele verhaallijnen en vele personages. In de warreling van beelden, het tempo en de montage van *Manhattan Transfer* herken je de film. Arnon Grunbergs roman *Huid en Haar* (2010) is met zijn opeenvolging van korte hoofdstukjes zichtbaar geïnspireerd op de soap.

De roman overleeft dus onder andere door nieuwe technieken en concepten in zich op te nemen. Het ligt voor de hand dat de mogelijkheden die internet biedt van invloed zullen zijn op de roman, temeer als die roman op een scherm wordt gelezen.

Uiteindelijk gaat het niet om het overleven van de roman, maar om het voortbestaan van de literatuur. De essentie is niet de vorm waarin een schrijver zich uitdrukt, de essentie is de literatuur. Wanneer ik door het onbehagen word bezocht, wanneer ik het gevoel krijg dat ik als romanschrijver behoor tot een uitstervende soort en vrees dat er over een halve eeuw waarschijnlijk niemand meer is die nog begrijpt waarom je een roman zou lezen – dan denk ik altijd aan Chinese dichters van lang geleden. Ze schreven hun gedichten op rijstpapier, en die gedichten moesten worden overgeschreven of door iemand uit het hoofd worden geleerd om voort te bestaan. Een gedicht was een kostbaarheid. Het overschrijven van een filosofisch werk kostte een jaar. Dan zie ik steden branden, paleizen in vlammen opgaan, opgerolde manuscripten en schilderijen in de fik gaan, paardenhoeven die eeuwenoude tapijten en aardewerk vertrappen. Ik zie elders op de aardbol de bibliotheek van Alexandrië, de grootste van de Oudheid, branden, en ik besef dat we het complete werk van Sappho en vele andere dichters en schrijvers gehad zouden hebben als die brand er niet was geweest. Ik zie Noormannen de kloosters binnendringen, lange tijd de enige plek waar boeken werden overgeschreven en bewaard, en ook daar de boel in de fik steken en vernielen. Maar dan besef ik: ondanks geweld en vernietiging, ondanks alle onwetendheid en ongeletterdheid, overleeft steeds de literatuur, nu al tientallen eeuwen, en dat is alleen mogelijk omdat er altijd mensen zijn geweest die de cultuur van de taal en de contemplatie zijn toegedaan, die elkaar herkennen door het geschrevene, een lange keten van mensen die één ding gemeen hebben: uit het dagelijks leven willen stappen en een ruimere wereld willen betreden door de betovering van de taal.

### **III Wat alleen de roman kan zeggen**

88

‘In de moderne wereld, die in de steek is gelaten door de filosofie, versplinterd door honderden wetenschappelijke specialisaties, blijft alleen de roman ons over als laatste uitkijkpost vanwaar we het menselijk leven in zijn geheel kunnen overzien.’

Woorden van de Argentijnse schrijver Ernesto Sábato (in zijn roman *Abaddón de verdelger*, 1974).

De filosofie heeft ons inderdaad in de steek gelaten. Ze heeft zich teruggetrokken binnen de universiteit, het is een wetenschappelijk specialisme geworden. Er zijn filosofen die zich mengen in het publieke debat, maar dat zijn intellectuelen met een opinie die filosofie hebben gestudeerd. Er is een massa populaire filosofie. Maar er zijn maar weinig vooraanstaande filosofen die bereid of in staat zijn op hoog niveau over de 'grote dingen van het leven' te schrijven voor een geleterd publiek. E.M. Cioran heeft het gedaan, in de traditie van Nietzsche en de Franse moralisten, en heeft een prachtig oeuvre van essays en aforismen gecreëerd. Dat is filosofie waar ik als leek wat aan heb. Maar Cioran is een uitzondering, en de universiteitsfilosofen zullen zijn werk waarschijnlijk afdoen als 'literatuur'.

De wetenschap heeft de afgelopen tweehonderd jaar de kwaliteit van ons leven op een buitengewone manier verbeterd, ze verrijkt onophoudelijk onze kennis en brengt ons onophoudelijk in verbaazing. Maar de wetenschap kan ons niet verlossen, en dat is waar we heimelijk altijd naar verlangen: het ongrijpbaar iets dat ons verlost.

De verlossende woorden, de verlossende beelden, de verlossende klanken vinden we in kunst en in het dagelijks leven als de schoonheid – laat ik dat geminachte woord weer eens gebruiken – zich manifesteert. Ik vind het te ver gaan om, zoals Sábato doet, de roman de *laatste* uitkijkpost te noemen van waaruit we het leven in zijn geheel kunnen overzien. Het klinkt me pathetisch in de oren. En kunnen we het leven ooit in zijn geheel overzien? Maar een onvervangbare uitkijkpost is de roman nog altijd. Ik zou wél de stelling aandurven dat de roman, in handen van een groot schrijver, ons de meest omvattende blik op het menselijk leven kan bieden, vooral omdat de roman als geen ander medium de kosmos van onze binnenwereld kan verkennen.

Proust maakte ooit een onderscheid tussen het 'moi social' en het 'moi profond'. Het 'sociale ik' is de gedaante die we aannemen als we ons in het sociale leven begeven, de persoon die we volautomatisch

worden zodra we anderen onder ogen komen, de persoon die zich aan elke nieuwe situatie probeert aan te passen en dat alleen kan als hij veel van wie en wat hij is achter een 'masker' verbergt. De leugen, zegt Proust, is het meest gebruikte sociale smeermiddel: grote en vooral heel veel kleine en bijna onmerkbaar leugens. Zonder de leugen zou het sociale organisme niet kunnen bestaan.

Het 'moi profond', het 'diepe ik', houdt zich verborgen. In het dagelijks leven is het meestal onzichtbaar. Maar het manifesteert zich in kunstwerken, in het schrijven van een roman, in de roman zelf. *Misdaad en straf* is een magistrale manifestatie van Dostojevski's 'diepe ik'. Hij schijnt de eerste ideeën voor deze roman al te hebben gekregen toen hij als dwangarbeider in Siberië werkte. Maar zou hij, toen hij *Misdaad en straf* daadwerkelijk begon te schrijven, ook maar bij benadering hebben geweten wat hij in zeventienhonderd bladzijden zou ontketenen? De compositie van de roman wijst er niet op. Dostojevski was niet een schrijver met strakke schema's. V.S. Naipaul noteerde (in *The Middle Passage*, 1962): 'A writer works towards conclusions of which he is often unaware; and it is better that he should.' Dostojevski kan zich haast niet bewust zijn geweest van wat hij met het gegeven van Raskolnikovs dubbele moord op gang bracht. Al schrijvend pas werd hij zich bewust van alle implicaties van Raskolnikovs daad. 'And it is better that he should', zegt Naipaul, doelend op het belang van de onbewustheid van de schrijver tijdens het schrijven, op het onvoorziene dat door een romangegeven wordt opgeroepen, door personages die zich ontwikkelen.

*Misdaad en straf* is het voorbeeld *par excellence* van de titel van mijn essay. Wat alleen de roman kan zeggen: dat is *Misdaad en straf*. Er is geen ander medium dat een dergelijk zicht op de duistere en demonische kanten van de mens kan geven, een dergelijke verbeelding van de verschrikkingen die een moordenaar ondergaat. Er is geen ander medium waarin zichtbaar gemaakt kan worden wat hier zichtbaar is gemaakt – door een schrijver die in de greep is van iets wat veel groter is dan hijzelf, veel groter dan zijn overgevoelige, snel gekwetste, rancuneuze en gokverslaafde ik.

*Misdaad en straf* biedt ook zicht op de zelfmoordenaar. Nadat de wellusteling Svidrigajlov – de tegenpool van Raskolnikov, die aan de duistere machten weet te ontkomen – zelfmoord had gepleegd, was ik geroerd, maar vooral verbluft door wat ik had gelezen. Ik heb de scène meteen herlezen. Svidrigajlovs lopen langs de gezwollen Neva in de late avond, de kamer in een smerige houten herberg aan de rivier, zijn pedofiele droom over een hoerig meisje van zes, zo geschreven dat je ervan overtuigd bent dat hij dwalend door die herberg werkelijk zo'n meisje tegenkomt, de vlieg op het koude kalfsvlees die zo mooi de naderende dood symboliseert en vooral: het slot.

Tegen het ochtendgloren loopt Svidrigajlov weer langs de rivier, op zoek naar een plek waar hij zichzelf van kant zal maken. Hij ziet een soldaat op wacht staan voor een groot stenen huis. Hij loopt naar hem toe, begroet hem en maakt een praatje. Dan haalt hij zijn pistool tevoorschijn en schiet zich onder de ogen van deze soldaat een kogel door zijn kop. De onmiskenbaar en onomwonden pedofiele droom – de roman dateert uit 1866 – verblufte me. Maar dit slot nog veel meer: dat Svidrigajlov zichzelf doodschiet onder de ogen van een ander. Aan het eind van deze scène maakte de waarschijnlijk als altijd haastig schrijvende Dostojevski een geniale beweging. Dit is niet bedacht, dit is hem al schrijvend overkomen. Maar waarom laat hij de scène zo eindigen? Ik vermoed dat Dostojevski hier de verdorvenheid van Svidrigajlov nog eens wilde benadrukken: dat hij zoiets doet, dat hij dat een ander aandoet, zichzelf doodschieten onder zijn ogen. Maar ik las het anders. Het is de eenzaamheid die Svidrigajlov weer bij de ander brengt. Hij wil niet alleen zijn als hij sterft.

De zelfmoord van Svidrigajlov: in geen ander medium dan de roman is een dergelijke grootse scène mogelijk.

'Writing maketh the exact man,' schreef de humanist Francis Bacon. In vijf woorden benoemt hij een van de essenties van de roman-kunst. Door te schrijven krijgen we een nauwkeuriger blik op onszelf en de dingen. Door te schrijven, scherpen we onze waarneming en onze geest en roepen we dingen in onszelf op die we op geen

enkele andere manier zouden kunnen oproepen – en ook het onbekende dat ons onbewuste tijdens het schrijfproces prijsgeeft gaat behoren tot onze exactheid.

Iedereen is onophoudelijk bezig om zijn ervaringen vorm te geven – door erover te vertellen. We zijn onophoudelijk bezig verhalen te vertellen, door de telefoon, op een terras, aan tafel, waar we elkaar maar zien. Al pratend ontwikkelen we onze gedachten, al pratend diepen we onze ervaringen verder uit, al pratend begrijpen we vaak veel beter wat we hebben meegemaakt, wat een bepaalde gebeurtenis ons heeft gedaan.

In nog veel sterker mate dan praten is dat wat schrijven doet: het verscherpt ons bewustzijn van wat we hebben beleefd, van wat we hebben gezien, gehoord en gevoeld. Elke dagboek aantekening die ik maak bewijst het me. Als ik zo'n notitie heb gemaakt, weet ik meer en begrijp ik meer van wat me is overkomen. Het is of een gebeurtenis pas al haar geheimen, al haar implicaties prijsgeeft als ik erover schrijf.

In een nóg veel sterker mate dan het praten en het private schrijven over wat ons is overkomen, verscherpt het romanschrijven onze blik, verdiept het ons inzicht en vergroot het ons bewustzijn. Bij het romanschrijven openbaart zich ons 'diepe ik'. Er komen andere krachten vrij.

'Op een Woensdag in December, toen het donker weer was, probeerde ik een gootpijp aan de achterzijde van het huis los te wrikken; het lukte echter niet. Ik verbrijzelde toen met een hamer enige dunne takken van de ribesboom op een paaltje van de tuinheining. Het bleef donker weer.'

De eerste zinnen van Reves kleine meesterwerk *Werther Nieland*. Dit zijn geen zinnen die je gebruikt in een gesprek. Dit zijn ook geen zinnen uit een mail of brief en zelfs niet uit een dagboek. Dit is proza, literair proza – en we herkennen het alleen al aan zijn exactheid, aan de precisie van de zinnen. Hier zijn die 'andere krachten' aan het werk. Hier wordt in beelden gedacht en door beelden iets uitgedrukt en opgeroepen. Een jongen die de regenpijp van het huis probeert

los te wrikken en, als dat niet lukt, met een hamer takjes plet op een paaltje, terwijl het donker weer is en een dag in december. Verveling, lamlendigheid, vernielzucht en een magische beleving van de dingen (het blijft ‘donker weer’, ook al worden er takjes van de ribesboom ‘geofferd’) – in een paar zinnen wordt dit alles opgeroepen. We horen ook meteen een stem, een sombere en sonore stem. We weten ook meteen aan het begin al dat het verhaal hoe dan ook geen uitkomst zal bieden.

‘Ik reed zonder af te stappen, langzaam langs de ramen en keerde toen weer terug. – Ze wonen donker, zei ik zacht. Thuis dwaalde ik door de achtertuin en trok de toppen van verdorde resten van herfstasters. Daarna haalde ik nog de bijl van zolder om dunne takjes te hakken op de omheining.’

Het slot van *Werther Nieland*. In de laatste zin komen de ‘dunne takjes’ terug, die nu met een bijl op de tuinheining in stukjes worden gehakt. Er is niets veranderd, of het moest zijn dat de hamer is vervangen door een bijl. De uitzichtloosheid duurt voort. Toch heeft die exact beschreven uitzichtloosheid, juist door haar exactheid, een ontroerende en bevrijdende werking.

Bepaalde grote en grootse momenten in poëzie en proza worden aangeduid met het begrip ‘epifanie’. Het is afgeleid van het Griekse woord *epiphaneia*, dat ‘verschijning’ betekent. In Nederland heeft J.D.F. van Halsema er boeiend over geschreven in *Epifanie. Ogenblikken van verlichting en verschrikking in de Nederlandse letterkunde rond 1900* (2006). Hij onderzoekt het verschijnsel epifanie vooral in de poëzie, maar in het proza komt het natuurlijk net zo goed voor.

Het moment in *Op zoek naar de verloren tijd* waarin de verteller door de herinnering aan lang vergeten en ogenschijnlijk weinig betekende ervaringen wordt overvallen, in gelukzaligheid buiten de tijd komt te staan en de verloren tijd terugvindt – dat is een epifanie. Het is voor hem een regelrechte openbaring. In *De tijd hervonden*, het laatste deel van zijn romancyclus, beschrijft Proust zo’n moment.

‘Vervuld van de hiervoor omschreven trieste gedachten was ik

de binnenplaats van het Guermantes-hôtel opgelopen en zag ik in mijn verstrooidheid niet dat er een automobiel kwam aanrijden; op het geschreeuw van de bestuurder kreeg ik maar net de tijd om ijlings uit de weg te gaan, en week zo ver achteruit dat ik struikelde over de nogal slecht afgewerkte keien langs de kant van een koetshuis. Maar toen ik, weer recht op mijn benen, mijn voet op een iets minder hoge kei dan de vorige zette, verzwond al mijn moedeloosheid in diezelfde gelukzaligheid die me in diverse perioden van mijn leven beschoren was geweest, bij de bomen die ik had menen te herkennen op een rijtoer rond Balbec, bij de aanblik van de klok-ketorens van Martinville, bij de smaak van de in bloesemthee gedoopte madeleine [...] En vrijwel terstond herkende ik het, het was Venetië, dat mij, terwijl mijn pogingen om het te beschrijven en de zogenaamde door mijn geheugen gemaakte momentopnamen mij nooit iets hadden gezegd, werd teruggegeven door de gewaarwording die ik destijds op twee ongelijke tegels in het baptisterium van de San Marco had ervaren, samen met alle andere op die dag ervan vergezeld gaande gewaarwordingen, die afwachtend op hun plaats waren gebleven, waar een onverhoeds toeval ze gebiedend vandaan had laten komen...' (Vertaling Thérèse Cornips)

Ook het slot van *Misdaad en straf* is een epifanie. Op een dag werpt de tot dwangarbeid veroordeelde en ziek geworden Raskolnikov door het raam van de gevangenenafdeling van het ziekenhuis een blik op de binnenplaats en ziet Masja, het meisje dat hem naar Siberië is gevolgd, daar staan, op hem wachtend, zoals zo vaak. Hij is hard voor haar geweest: hij heeft haar ruw behandeld, soms dagenlang geweigerd haar te zien, terwijl zij daar toch alleen maar was voor hem. Door die ene blik op haar vindt er in Raskolnikov een verandering plaats. Zijn hart wordt 'doorboord'. Dit is voor mij het ogenblik van de epifanie in deze roman. Sommige critici vinden het slothoofdstuk van *Misdaad en straf* 'teleurstellend', omdat Raskolnikov zich daar 'bekeert', nadat hij eindelijk lang genoeg in het Nieuwe Testament heeft gelezen. Ik zou zeggen: probeer door de tijdgebonden symbolen heen te kijken, probeer te zien wat daar werkelijk gebeurt en vraag je dan af of dat 'teleurstellend' is.

De epifanie is voor mij het moment waarop de roman zijn hoogste of juist diepste punt bereikt. Het epifanisch ogenblik is niet in een samenvatting weer te geven. Je hebt de context van de hele roman nodig om het werkelijk goed tot zijn recht te laten komen. Om die ene, hem veranderende blik van Raskolnikov op Masja te bereiken heeft Dostojevski alle voorafgaande bladzijden van *Misdaad en straf* moeten schrijven, en wij hebben al lezend zelf die tocht moeten maken.

Het slot van Maria Dermoûts *De tienduizend dingen* (1955), het visioen van de 'Kokospalm van de Zee' dat mevrouw Van Kleyntjes heeft als zij op de avond van Allerzielen op het strand van de binnenbaai zit, het visioen waarin zij 'de tienduizend dingen in hun eenheid ziet' – het is niet te filmen. Wat er gebeurt in het hoofd van Prousts verteller, nadat hij op de binnenplaats van het hôtel van de Duc de Guermantes is gestruikeld over een paar keien, die hem herinneren aan twee ongelijk liggende plavuizen in de San Marco in Venetië en meteen aan tal van gewaarwordingen van zijn verblijf in die stad, die voorgoed verdwenen leken te zijn – ook dat is niet te filmen. Op de weergave van dergelijke complexe staten van bewustzijn heeft de roman, nog altijd, het patent.

Romanschrijvers doen er goed aan, en meer dan ooit tevoren, zich te richten op 'wat alleen de roman kan zeggen'. Ik hoop dat ik dat met mijn betoog duidelijk heb gemaakt en ook dat er meer dan genoeg is wat alleen in de roman getoond kan worden en alleen door de romanschrijver kan worden ontdekt. Vladimir Nabokov heeft (in zijn *Lectures on Russian Literature*, 1981) romanschrijvers de weg gewezen met de opmerking dat 'de hele geschiedenis van de literaire fictie als een evolutionair proces beschouwd kan worden als het geleidelijk aan peilen van steeds dieper en dieper lagen van het leven'. Dit lijkt mij de sleutel tot de toekomst van de roman.

## Verantwoording

In Europa is Milan Kundera zonder twijfel degene die de afgelopen decennia het meest heeft bijgedragen aan de reflectie op de roman. Hij deed dit met maar liefst vier essaybundels: *De kunst van de roman* (1986), *Verraden testamenten* (1993), *Het doek* (2005) en *Een ontmoeting* (2009). Deze bundels verschenen in één band in Nederlandse vertaling: *Over de romankunst* (2012, bezorgd door Martin de Haan). De titel van mijn essay heb ik ontleend aan een zinsnede in een van Kundera's essays.

Voor de passage over de samengestelde zin werd ik geïnspireerd door een cultuurhistorisch essay van Stefan Hertmans in *Nexus* (2012, nr. 61) over de betekenis en de teloorgang van dit type zin.

Het krachtig advies van Hemingway op pagina 86 is te vinden in *Hemingway on Writing* (1986).

**Oek de Jong** (1952) is de schrijver van romans, verhalen en essays. Hij publiceerde de romans *Opwaaiende zomerjurken* (1979, Bordewijkprijs), *Cirkel in het gras* (1985), *Hokwerda's kind* (2002, genomineerd voor de Libris Literatuurprijs en de Gouden Uil) en *Pier en oceaan* (2012, genomineerd voor de Libris Literatuurprijs, bekroond met de Gouden Uil). Van zijn werk werden ruim een half miljoen exemplaren verkocht, het werd in negen talen vertaald.