

**Gert
de Over
Jager Gerard
Reve
en
stijl**

**Gaia
Chapbooks**

Gert de Jager

Over Gerard Reve en stijl

Tekst © Gert de Jager, 2024

ISBN 978-1-304-56394-1

Over Gerard Reve en stijl is deel 31 van de Gaia Chapbookreeks

Inhoud

Vooraf	9
1 Het weer van alle mensen	13
2 Frits en de registers van de wereld	23
<i>Lucht en leegte</i>	35
<i>Dat heel gekke van toen</i>	37
<i>Frits' poëtica</i>	39
<i>Een lyrisch register</i>	43
3 Stijl en hiërarchie	49
<i>Romantische decadentie</i>	50
<i>Romantische ironie</i>	54
<i>De grote campkunstenaar</i>	56
<i>Alles uit de kast</i>	59
<i>Een universum van tegenstellingen</i>	62
4 De grens van het zeggbare	67
<i>Dat rare, bijna ongeloofwaardige ...</i>	73
<i>Feesten in het huis van Oofi</i>	77
<i>Zichtbare Tegenwoordigheid</i>	80
<i>Een gedicht waar alles instond</i>	83
<i>Liederen van overgave</i>	85
<i>Die eigenaardige, hortende ...</i>	89
5 'Vroeger schreef ik "weer"'	97
<i>De vrije zuil van het woordgebruik</i>	102
<i>Weder</i>	106
<i>Moeder en zoon</i>	110
<i>Bezorgde ouders</i>	113
Aantekeningen en verwijzingen	119
Bijlage 1: Gorter bij Reve	125
Bijlage 2: Chronologisch overzicht van Revetitels	131

Ik vind het helemaal niet erg, dat hij het over ‘de heer Van het Reve’ heeft: het kan voorkomen, dat iemand alleen maar in clichés kan schrijven en toch iets behartenswaardigs onder woorden brengt – al te vaak ben ik geneigd, de stijl als maatstaf van alle betoog te nemen.

Nader tot u, ‘Brief uit het verleden’

Jouw studenten zijn dus het toppunt van nutteloosheid: ze beoefenen de *wetenschap* van een *kunst*.

Brief aan Hans van den Bergh in *Brieven aan geschoolde arbeiders*

Vooraf

Het schrijverschap van Gerard Reve heeft aanleiding gegeven tot veel controverses, maar over één ding waren voor- en tegenstanders het doorgaans eens: de stilistische kwaliteiten van deze auteur waren zo groot dat hem alleen al daarom een plaats in de literatuurgeschiedenis toekwam. Pas bij zijn laatste boeken leek het enthousiasme te verflauwen. In dit boekje over Gerard Reve en stijl heb ik niet de pretentie het geheim van een stijl te ontsluiten; sommige geheimen moeten een geheim blijven. Bovendien: iets ontegenzeggelijk Reveaans is kenmerkend voor al zijn boeken, maar de stijl van *De avonden* is een andere dan die van *Op weg naar het einde* en *Nader tot U* en daarna deed zich nog een ontwikkeling voor. Het schrijverschap van Reve besloeg meer dan een halve eeuw waarin zijn thematiek zich verlegde en zijn opvattingen over wat hij met literatuur wilde bereiken zich wijzigden. In stilistische keuzes vonden die veranderingen hun neerslag.

De oorsprong van dit boekje ligt in het vermoeden dat de theoretische ideeën die worden uiteengezet in het derde hoofdstuk goed toepasbaar waren op wat er gebeurde in *Op weg naar het einde* en *Nader tot U* – voortaan meestal ‘de brievenboeken’. Begin 2023 nam ik me voor dit boekje nu eindelijk eens te gaan te schrijven – tegen hagel en harde wind in fietsend en verbeteren ‘het weer van alle mensen’ mompelend. Dat het weer van alle mensen heel ander weer is, zal blijken in het eerste hoofdstuk. Wel leek het me een goede titel voor een boek over Reves stijl. Met een persoonlijke stijl onderscheidt een individu zich juist van ‘alle mensen’. Wie zo’n weerscategorie verzint, is zich tegelijkertijd zeer bewust van wat al die mensen bij tijd en wijle moeten ondergaan, of denkt dat tenminste.

Na een paar maanden in 2023 realiseerde ik me dat ik niet de enige was die zich in dat jaar over het werk van Reve boog. Het was het jaar waarin hij exact een eeuw eerder was geboren. Er bleken publicaties op stapel te staan, en kranten en tijdschriften zouden ongetwijfeld aandacht besteden aan de schrijver die vanaf het eind van de jaren veertig voor zoveel opschudding had gezorgd. Rond Reves geboortedag, 14 december, verschenen onder meer een fraaie uitgave van de handschriften van *Op weg naar het einde* en een boekje met de titel *Het weer van alle mensen*. Dat boekje was niet afkomstig van mij. De auteur was Ton den Boon, de hoofdredacteur van Van Dale, die honderd van Reves ‘taalvondsten’ had samengebracht. Voor de suggestie dat hij na alle voorpublicaties mijn titel had gejat – ik kwam Den Boon toevallig tegen – was hij helaas niet gevoelig, en helaas is dat terecht.

Van veel van wat rond Reves geboortedag is gepubliceerd en gepodcast, heb ik kennis genomen, maar er is me vast het een en ander ontgaan. De kans bestaat dat ik een verrassend inzicht opvoer dat elders te berde is gebracht. Maar die kans bestond toch al. In de jaren zestig, zeventig en tachtig is onnoemlijk veel over Reve geschreven. Ik heb het nodige gelezen, maar lang niet alles. De originaliteit van een commentator is één ding, aandacht vragen voor aspecten van het werk van een schrijver is misschien iets anders. Het laatste vormt volgens mij de rechtvaardiging voor literaire kritiek en literatuurwetenschap. Al het overige is – eventueel – mooi meegenomen.

De eerste vier hoofdstukken van dit boekje werden in een eerdere versie gepubliceerd op mijn eigen blogspotpagina en op *Neerlandistiek.nl*. Ook het eerste hoofdstuk, dat nog steeds ‘Het weer van alle mensen’ heet. Het was te cruciaal voor de hele opzet om achterwege te laten. Het heeft wat kleine wijzigingen ondergaan, maar de teneur is dezelfde gebleven. De eerste voorpublicatie was in mei een relatief losstaand artikel over de invloed van de poëzie van Herman Gorter op Reve, en dan vooral diens late poëzie. ‘Gorter bij Reve’ is als bijlage in dit boekje opgenomen en kan ook als een samenvatting gelezen worden van de belangrijkste argumenten en beweringen. In een tweede bijlage

wordt een chronologisch overzicht gegeven van Reves werk, voor zover dat ter sprake komt. Voor de brievenboeken leek een inhoudsopgave me nuttig.

Wie een boekje over stijl schrijft, ontkomt er niet aan veel te citeren. Bij Reve leidt dat tot enkele problemen. *De avonden* is een boek van dialogen en innerlijke monologen die zelf al tussen aanhalingstekens staan. Wanneer die door mij worden geciteerd, zou dat leiden tot een opeenhoping van leestekens. In de voorpublicatie op *Neerlandistiek.nl* is er daarom voor gekozen om citaten gecursiveerd weer te geven, maar ook dat veroorzaakt problemen. Niet altijd wordt een citaat als zodanig herkend en later, in *Op weg naar het einde* en *Nader tot U*, gebruikt Reve zelf cursivering als stijl- of verwijzingsmiddel. Dat uit *De avonden* een passage wordt overgenomen, wordt om die reden aangegeven met enkele aanhalingstekens. Naar de bron van de citaten wordt niet verwezen met paginanummers. Wetenschappelijke conventies vereisen een verwijzing naar het *Verzameld werk*, maar niet alle lezers zullen dat in huis hebben. Omdat de teksten van Reve buitengewoon overzichtelijk zijn onderverdeeld in hoofdstukken, brieven of gedeelten daarvan, kan worden volstaan met een korte, inhoudelijke verwijzing. Bijkomend voordeel is dat het notenapparaat beperkt blijft.

Ten slotte: dit boekje heeft uiteindelijk een zakelijke titel gekregen en is eenvoudig vormgegeven. Als er één schrijver is in Nederland wiens werk een hoop bibliothele tuttigheid heeft gegenereerd, dan is het Gerard Reve. Dat was en is nogal in de strijd met de fameuze, boerse, luxevijandige levensopvattingen van de auteur. Wie wil, kan de titel en de verzorging van dit boekje opvatten als een blijk van herkenning, of als een hommage, of als programmatisch.

Het weer van alle mensen

Erg vrolijk is het niet. Het is ‘typisch Nederlands grijs weer’ volgens de lexicograaf van het boekje met de titel van dit hoofdstuk. Die definitie geeft hij al in een kort artikel vlak na Reves overlijden in 2006. Door een taalkundige wordt de omschrijving overgenomen in een breed opgezet ‘calendarium’ dat de ontwikkeling van het Nederlands sinds 57 v. Chr in jaartallen vangt. Een letterkundige denkt aan herfstnevels die een atmosfeer van ledigheid en verveling oproepen, een voormalig rijksbouwmeester aan regen, een Limburgse journalist aan troostrijke grijze rust. Grijsheid en gebrek aan dynamiek lijken de belangrijkste eigenschappen te zijn van het weer dat alle mensen af en toe blijkbaar moeten verduren. Den Boon plaatst wel meteen een kanttekening: het is een betekenis die ‘inmiddels’ is ontstaan.

Het voorbehoud is terecht. De formulering is vier keer bij Reve te vinden in *Op weg naar het einde*, twee keer in *Nader tot U*, één keer in *Moeder en zoon* en nog één keer, met een kleine stilistische wijziging, in een brief aan Rudy Kousbroek uit 1985. In *Brief uit Edinburgh*, de beroemde eerste brief in *Op weg naar het einde*, beleeft de ‘ik’ een paar lusteloze uren in afwachting van een receptie:

Koud is het niet. Het is opgehouden met regenen, maar het gaat harder waaien. De wind verspreidt of vervormt de geluiden van het verkeer. Af en toe schuiven de wolken vaneen en daalt er een onwerkelijk, geel licht op de aardkorst neer, en de hemel ziet er even dreigend uit als op een ets: het is ‘het weer van alle mensen’, waarbij een stoet van herinneringen zijn onontkoombare cirkelprocessie begint.

Het weer dat zo typisch Nederlands zou zijn, wordt ervaren in Schotland en alleen maar grijs is het zeker niet. De atmosfeer is in beweging; wind en banen van licht zetten ook bij de 'ik' het een en ander in beweging. In *Brief uit Amsterdam*, de meteen daarop volgende brief en gedateerd in december, worden vergelijkbare omstandigheden opgeroepen: er is sprake van een 'herfstige, droge atmosfeer en een lauwe onstuimige wind' en 'opnieuw het "weer van alle mensen"'. Het is niet het weer van de winterdag zelf, maar van een dag die wordt herinnerd. Negen en twintig jaar geleden hoorde de 'ik' een vrouw iets opmerken tegen een andere vrouw: 'Veel groente en weinig aardappelen, dat eet voor een man niet zo lekker.' Het was op die dag precies dit weer. De vijfde en een na laatste brief in *Op weg naar het einde* is *Brief uit Schrijversland*. De 'ik' wacht op het uitvaren van een schip; wanneer 'de wind bijna is gaan liggen en het zonlicht, zeer stil en oud, doorbreekt' is het 'voor de zoveelste keer, het weer van alle mensen.' Het wekt ditmaal geen herinneringen op, maar een verzuchting: 'ach, alles is zo ver, en zo moe.' In de laatste brief, *Brief in een fles gevonden*, verblijft de 'ik' in het Spaanse Algeciras. Ook daar is het al dagenlang 'eigenlijk bijna het "weer van alle mensen" (...), al is het natuurlijk veel heter en drukkender dan bij ons':

Die nooit door enige pen, zo min in Nederland als hier, te beschrijven wolkenlucht, het doorbrekend licht dat hier lijkt op dat boven de kust van Holland – er is niets weemoedigers, en niets dat zo meedogenloos dwingt tot denken aan vroeger.

Wind, wolkenluchten, doorbrekend licht dat in *Brief uit Schrijversland* zelf 'oud' genoemd wordt, een associatie met het verleden: al in *De avonden* is een ervaring aanwezig die erop lijkt. Aan het begin van het zevende hoofdstuk is Frits op zijn vrije zaterdagmiddag alleen thuis:

Hij bleef een paar minuten staan om naar de stilte in huis te luisteren. In de bewolking was een opening gebroken: bleek zonlicht viel nog juist over de huizen op de mat voor de kachel.

‘Deze middag is misschien erger dan andere,’ dacht hij. ‘Ik heb nog vier uren tot vanavond.’

Meteen daarna doorzoekt Frits de laden van een antieke kast en vindt daarin spullen uit zijn vroege jeugd: een blokje dennenhout, een klein telraam, babyschoentjes, een briefkaart die hij zelf schreef aan zijn moeder, een verlanglijst voor Sinterklaas. Even later is het zonlicht verdwenen en probeert Frits wat te slapen. Wanneer hij de stemmen hoort van spelende kinderen, brengt ook dat een herinnering naar boven:

‘Toen ik zeven was,’ dacht hij, ‘knipte ik met een gewone schaar gras af in het plantsoen en ik bewaarde het in een puntzakje. Ik lig hier als een zieke.’ Geleidelijk zakte hij in een sluimering.

In zijn droom hoort hij een zingende schoolklas, ziet hij door kinderen gebouwde forten, door hen gegraven kuilen en aan de oever van een vaart een grafkruis op een schip dat langzaam wegglijdt. Wanneer hij om half zes wakker wordt, is zijn kussen ‘vochtig van tranen’.

In *De avonden* overkomt de herinneringenprocessie het personage Frits; van de ‘ik’ in *Op weg naar het einde* wordt sterk gesuggereerd dat de lezer het als autobiografisch moet opvatten. De formulering die een overzichtswerk van het Nederlands sinds 57 v. Chr. zou halen, wordt geïntroduceerd in de eerste brief, bekend verondersteld in de tweede brief, een verschijnsel genoemd dat zich ‘voor de zoveelste keer’ voordoet in de een na laatste brief, opgevoerd als een vanzelfsprekend kader voor ervaringen in de afsluitende brief. Het concept doet zijn intrede op een manier die een door de wol geverfde copywriter de auteur niet zou verbeteren. Maar we zijn ver verwijderd van de wereld van copywriters. Dat wordt helemaal duidelijk in de lange eerste zin waarmee, na een korte brief die als een soort proloog dient, de *Brief uit het verleden* in *Nader tot U* opent. Niet alleen herinneringen zijn met de

formulering verbonden, maar ook wat deze schrijver met zijn boek voorheeft:

In de zekerheid des Doods, maar in de onzekerheid van de ure van dien, heb ik besloten dat ik niet langer mag wachten, maar dat ik vandaag nog, op ditzelfde ogenblik, te kwart over één in de namiddag, bij een zoemende wind en een telkens tot 'het weer van alle mensen' openscheurende hemel, door het neerschrijven van deze en geen andere zin, *Het Boek Van Het Violet En De Dood* moet beginnen, opdat, wanneer de Dood mij zal hebben ingehaald, er misschien van alles wat ik eens zou moeten bekennen, althans iets, zij het een allergeringst, onduidelijk en ternauwernood begrijpelijk deel, op schrift gesteld zal zijn.

Wat volgt zijn vijf pagina's met herinneringen aan het gezin van communistenvoorman Paul de Groot en daarna allerlei 'verregende, donkere beelden' die bij de 'ik' opdoemen: '(...) daarachter moet, van de verschrikking die "dit rampzalig leven" inhoudt, de verklaring te vinden zijn.' De verklaring en *Het Boek* zouden, zoals bekend, de kroontjespen van de schrijver nog even gaande houden.

Nog één keer komt de formulering voor in *Nader tot U*: in de laatste brief, *Brief uit het huis genaamd 'Het gras'*, weer aan het begin. Niet als opmaat voor een stoet van herinneringen ditmaal, maar voor een erotisch avontuur met een geurloze jongeman en uiteenzettingen over het revisme. Het is ook niet echt het weer van alle mensen: '(...) daarvoor was het al iets te koel, terwijl de wind niet onstuimig genoeg was, en onmachtig bleef om zand of stukken papier op te tillen, laat staan, met schurende en ritselfende geluidjes te doen rondwervelen.'

Wel het weer van alle mensen is het negentien jaar later, in 1985, op een dag in mei. 's Avonds schrijft Reve aan Rudy Kousbroek:

Maar vandaag is het Zaterdagavond, en het grootste gedeelte van de dag heerste er het ‘weder van alle mensen’. (Vroeger schreef ik ‘weer’).

Dat het zich op die dag voordoet, is niet vreemd: het ‘weder’ heeft voor die dag ‘statisties een voorkeur’. De briefschrijver realiseerde het zich toen, jaren geleden ‘na een lezing op het land’, een vragenstelster haar eigen ervaringen met het weder meedeelde. Aan Kousbroek geeft hij een omschrijving die iets definitiefs lijkt te hebben:

Wat is overigens dat 'weder van alle mensen'? Het heeft iets onbestemds. Het is dan vrijwel windstil, en het is noch zeer koud noch zeer warm. Af en toe breekt de zon door, doch slechts voor heel kort en met een beknepen, okeren licht. Tegelijkertijd met die kortstondige verschijning van de zon verheft zich heel even een windvlaag, die proppen papier, zand en stof op de grond doet rondwervelen. Men moet dan denken aan vroeger en men gevoelt zich zeer sterfelijk.

Al veel eerder, in de roman *Moeder en zoon* uit 1980, had Reve zaterdagen, weer en Kousbroek met elkaar in verband gebracht. Aan het eind van het eenentwintigste hoofdstuk is het volgende te lezen:

Het was een Zaterdag, en inderdaad was het wederom ‘het weer van alle mensen’ dat – zoals mij behalve door Rudy K. in de buitenlandse wereldstad P. ook door tal van andere huisvrouwen uitdrukkelijk bevestigd is geworden – zich des Zaterdagds vele malen frekwenter voordoet dan op andere dagen.

Moeder en zoon stamt uit de periode waarin Reve al volop ‘weder’ schreef: elf keer is het als los woord te vinden in de roman en verder in samenstellingen als ‘onwederstaanbaar’. Op het fenomeen dat hij in citaten eigentijds taalgebruik hanteert, kom ik in het laatste hoofdstuk terug.

Wat het weer inhoudt, is inmiddels duidelijk. Een beperkte hoeveelheid licht – ‘onwettelijk, geel’; ‘beknepen, okeren’ – en een windvlaag hebben tezamen een effect op de psyche. Daarmee krijgt het weer dat aan alle mensen wordt toegeschreven en dat alle mensen zouden ervaren, bij de bedenker van de formule een hoogstpersoonlijke betekenis. ‘Alle mensen’ denken er anders over, en vreemd is dat niet. ‘Typisch Nederlands grijs weer’ is weer dat de grenzen tussen individuen uitwist; niemand, jong of oud, rijk of arm, kan eraan ontsnappen. Beneden hun zeespiegel ervaren de typische Nederlanders geen enkele inspiratie van buiten: niets dat het wolkendek doorbreekt. Wat rest, is de weemoed en droefheid die alleen al de naam van Gerard Reve bij zijn geëerd publiek kan oproepen. Bij Reve zelf wordt juist een associatief proces in gang gezet. Door de combinatie van overheersende bewolking en plotseling schaars licht wordt de melancholie beleefd en erkend. Daarbij doen zich herinneringsbeelden voor die dwingen tot het neerschrijven van zinnen die moeten leiden tot een Boek.

Reves schrijverschap heeft vaker geleid tot misverstanden. *De Avonden* heeft nogal eens eenzijdige interpretaties opgeroepen; in de jaren veertig en vijftig was het een tekst die het zielenleven van een generatie ontsloot, in de jaren zestig werd het vooral een boek om hartelijk te lachen. Veel tijdgenoten namen Reve's overgang naar het katholicisme niet serieus; onder hen waren fanatieke bewonderaars. Er was het Ezelsproces. Bij een formulering als ‘het weer van alle mensen’ hangt de klassieke status nauw samen met semantische onbepaaldheid – zoals bij ‘Het uur u’, ‘Alles van waarde is weerloos’ en ‘Het is gezien, het is niet onopgemerkt gebleven’. Wanneer het uur aanbreekt en wat het zou kunnen behelzen, wat ‘alles’ is en wat ‘waarde’, wie ‘het’ zag en opmerkte – het wordt niet alleen door Nijhoff, Lucebert en Reve, maar door iedereen en onder zeer wisselende omstandigheden ingevuld.

Niet alleen in de mogelijkheid van eigen betekenisgeving zal de kracht van een formulering schuilen. Eerst en vooral is er de woordkeus. ‘Het uur u’ kent assonantie, ‘waarde’ allitereert met ‘weerloos’ en die heel

beroemde zin is gebouwd op parallelisme. ‘Het weer van alle mensen’ heeft een jambisch patroon, maar dat komt veel voor in het Nederlands. De latere variant ‘weder’ doorbreekt het patroon, maar dat zal niet de enige reden zijn waarom die weinig opgang zou hebben gemaakt: ‘weder’ is te archaisch. Met één ander woord, ‘wezens’, zou er een alliteratie mogelijk zijn geweest, maar dan is de betekenis te ruim: ook eencelligen zijn wezens. De enige kandidaat met een identieke betekenis en vrijwel dezelfde metriek – alleen de onbeklemtoonde slotlettergreep ontbreekt – lijkt me ‘Het weer van iedereen’. Maar ‘iedereen’ gaat in de richting van een verzamelnaam, een collectivum; ‘alle mensen’ is een meervoud van een zelfstandig naamwoord dat een individu aanduidt. Juist als individuen wensen typische Nederlanders zich te zien en te worden aangesproken – niet als leden van een groep. Het was het individu Reve dat de formulering een betekenis gaf en daarna deden anderen het ook. De collectieve betekenis die bij al die individuen ontstond, beschrijft een collectieve individuele ervaring: de ervaring van een onontkoombare grijsheid die bij ‘alle mensen’ de individualiteit opheft. Het is geen aangename sensatie voor de meesten – de enige uitzondering lijkt, ver van de zeespiegel, een Limburgse journalist.

Al in de lotgevallen van vijf welgekozen woorden ontvouwt zich daarmee een van Reves fundamentele thema’s. ‘Alle mensen’ handelen en denken anders – in de romans en verhalen soms dwingend en in ieder geval op een manier die voor de protagonist niet te begrijpen valt en zijn bedoelingen miskent. De ouders van Frits en de vriendengroep in *De avonden*, de speelkameraadjes van Elmer, het kunstenaarsvolkje, de homoseksuele medemens, Nederlanders, Fransen, Engelsen, medekatholieken: ze hebben gewoonten en overtuigingen die zelfs bedreigend kunnen zijn. Wat we lezen bij Reve zijn overwegingen en gedachten waarmee het personage al die gedragingen duidt, ze bespot of probeert te bezweren. Overwegingen en gedachten: het belangrijkste wapen waarmee een personage zich staande probeert te houden, is taal.

Om zijn stijl is Reve is altijd geprezen. Het taalgebruik dat hij zijn personages meegaf, de beschrijving van omstandigheden waaronder ze handelden of niet handelden, het oproepen van een sfeer: dat alles, en nog meer, werd vanaf het begin als bijzonder ervaren. Toen de protagonist zich steeds meer tot een onverhuld autobiografisch personage ontwikkelde, veranderde ook de stijl. Om veel redenen is *Op weg naar het einde* een heel ander boek dan *De Avonden*, maar dat is het ook op het niveau van iets schijnbaar oppervlakkigs als de zinslengte; vanaf *Een circusjongen* maakte Reves stijl nogmaals een ontwikkeling door. Ik ken weinig voorbeelden van Nederlands proza waarin louter op grond van de stijl een schrijverschap kan worden ingedeeld in perioden; misschien is Van Schendel een voorbeeld en, heel lang geleden, Nicolaas Beets. Bij dichters – Paul van Ostaïjen, Hendrik Marsman, Gerrit Kouwenaar, Kees Ouwens – komt het in ieder geval vaker voor.

Bij hen allen ging de verandering van stijl gepaard met een verandering in de thematiek en soms ook met nieuwe ideeën over wat literatuur zou kunnen betekenen voor een lezer. ‘Stijl’ in een heel brede zin is kenmerkend voor iedereen die zich in een maatschappelijk verband begeeft; stijlkeuzes, stijlen uitproberen en beredeneren, is doorgaans een onderdeel van het geestelijk leven dat zich voltrekt in de puberteit en de adolescentie. De gedachte dat elke serieuze vorm van geestelijk leven uiteindelijk iets puberaals heeft – ooit gelezen, niet genoteerd, wel onthouden – vind ik een aantrekkelijke en een aannemelijke. Achtereenvolgende opvattingen omtrent de eigen identiteit: bij Reve manifesteerde het zich zelfs in de naam op de kaft. ‘Simon van het’ werd ‘Gerard Kornelis van het’ werd ‘Gerard’. Tussendoor was er ook nog sprake van een markies.

Elke schrijver heeft een stijl. Toch: er zijn veel goede redenen om romans van W.F. Hermans te lezen, maar zijn stijl is er niet direct een van. Bij Reve ligt het anders. Van de meest markante ontwikkelingen in zijn taalgebruik wil ik een paar aspecten belichten. *De Avonden* vormt het onontkoombare voorbeeld van de zakelijke stijl uit de beginjaren;

daar is het vooral een personage, Frits, dat uiteenlopende taalregisters opvangt en hanteert. Veel van de registers komen bijeen in *Op weg naar het einde* en *Nader tot U*: hoogtepunten van Reves lyrische stijl en voor heel wat lezers hoogtepunten van het oeuvre. Daarna staat Reves oeuvre in het teken van vertellingen en de bijbehorende ‘duiding’ en overheerst het artificiële.

Ondanks alle waardering voor Reves stijl en ondanks alle opschudding die zijn schrijverschap te weeg heeft gebracht, is juist zijn taalgebruik weinig geanalyseerd. De stijlkenmerken leken evident te zijn en dan was er nog al het andere dat om aandacht vroeg. Bij ‘ironie’ begon het meestal en eindigde het ook. Het is een woord dat ik niet krampachtig, maar wel zo veel mogelijk zal proberen te vermijden.

2

Frits en de registers van de wereld

De avonden; een winterverhaal en die beroemde eerste zin:

Het was nog donker, toen in de vroege morgen van de tweeëntwintigste december 1946 in onze stad, op de eerste verdieping van het huis Schilderskade 66, de held van deze geschiedenis, Frits van Egters, ontwaakte.

Zeer concrete details: datum en jaar en een precies adres. Dat het de eerste verdieping is van een huis en niet iets anders, blijkt het vermelden waard. Het exacte tijdstip wordt niet genoemd, maar na een zin waarin hij op zijn horloge kijkt, is dat het eerste wat we van de held te horen krijgen: “‘Kwart voor zes’”, mompelde hij.’ Wat ook niet wordt genoemd, is de stad waar deze held ontwaakt, maar gesuggereerd wordt dat het niet nodig is: het gaat om ‘onze stad’.

Het begin is vergeleken met het begin van een jongensboek door Kees Fens, maar meestal met dat van een dikke negentiende-eeuwse roman – een roman die verteld wordt door een auctoriële verteller van wie we gaandeweg alle mogelijke meningen, duidingen, voorkeuren te horen krijgen. Tegelijkertijd is altijd geweest op het bedrieglijke van dit begin: expliciete meningen, duidingen en voorkeuren van de verteller lezen we verder bijna nergens. Wat we lezen zijn de meningen, duidingen en voorkeuren van personages en vooral van het personage Frits van Egters. Met de exactheid waarmee we al in de eerste regels kennis maken, wordt wat zich afspeelt in zijn bewustzijn onophoudelijk gevolgd. Het gebeurt achteraf, in in de onvoltooid verleden tijd, en dat zorgt ervoor dat de verteller op een bepaalde manier toch superieur is aan het personage dat hij beschrijft: dromen die de held meteen vergeet, worden feilloos gereproduceerd. Maar los van het personage komt hij niet. Vaak schetst hij ons de omgeving waarin de held zich even later zal ophouden en karakteriseert hij de helden waarmee hij zich omringt. Af en toe moeten we blijkbaar worden ingelicht om te begrijpen wat er in Frits' bewustzijn omgaat. Het verklaart opmerkelijke keuzes van deze verteller. We vernemen bij herhaling details omtrent de haarinplant.

Wat te denken van de eerste zin? Hij bevestigt wat al wisten door de ondertitel: wat we gaan lezen, is een verhaal, een constructie. Een verhaal heeft een held en daarmee wordt iemand meteen gekwalificeerd. Ook als het ironisch is bedoeld, wordt een personage opgenomen in een systeem van waardes; het personage hoeft zelf het systeem niet te kennen of te erkennen. De aansluiting bij een verteltraditie versterkt de afstand en creëert kunstmatigheid: wat we lezen, is niet het leven, maar bestaat uit een ordening van letters. Maar dan 'onze stad' – een element dat in de analyses minder aandacht heeft gekregen. Daarmee wordt, op de manier waarop negentiende-eeuwers dat graag deden, alles en iedereen naar het niveau van een reële werkelijkheid getransporteerd. Er voltrekt zich een klein proces van authenticatie – een term die gemunt is om te begrijpen wat er gebeurt aan het slot van *Max Havelaar*. 'Onze stad': dat is de werkelijkheid van

de lezer zoals de verteller zich die voorstelt, de werkelijkheid van de verteller zelf en vooral ook die van de held. Hun werkelijkheden bevinden zich op verschillende niveaus – het personage zal de verteller en de lezer in zijn werkelijkheid niet tegenkomen en omgekeerd – maar blinkbaar is er iets wat ze delen: de stad die zo bekend is dat de naam zelfs niet genoemd hoeft te worden. Wat we lezen wordt in al zijn geconstrueerdheid uiterst reëel – zo reëel als het eigen huis van de lezer. Maar die lezer is ook een constructie. In elke stad waar geen Schilderskade te vinden is, Amsterdam bijvoorbeeld, kunnen zijn of haar ogen over de pagina's gaan.

De uitnodiging tot authenticatie krijgen we meteen al in de eerste zin, maar ze wordt het hele boek door volgehouden. En dan wordt de lezer minder een constructie. Zelfs bijna tachtig jaar na dato krijgt elke Nederlandse lezer een beeld bij warenhuis Het Wespennest. Dat zal in 1947 voor veel meer van de vervormde namen hebben gegolden: voor de namen van personen, stadswijken, een school, muziekensembles, liedjes, films, winkels, straten, een boekje. Vanaf het zevende hoofdstuk, met de avond in de sociëteit en liedjes op de piano, komen ze steeds vaker voor; in de hoofdstukken daarna wordt er een film gekozen voor een bioscoopbezoek en op Oudejaarsavond wordt eindeloos gezocht naar de juiste radiozender. De namen zijn te vinden in de tekst van de verteller en die van de personages; in de werkelijkheid van het verhaal hebben ze een ondubbelzinnige status. Geen lezer, ook niet de lezer uit 1947, zal alle namen decoderen, maar niemand ontsnapt aan af en toe een kleine epifanie. De boodschap dat ze betrekking hebben op fenomenen uit het leven van alledag, krijgt elke lezer mee. Deze roman, met zijn opmerkelijke protagonist en zijn aangrijpende apotheose, speelt zich niet alleen af in onze stad, maar ook in onze wereld.

In onze wereld van december 1946 bevindt zich Frits van Egters. In zekere zin, maar veel sterker en existentiëler, bevindt hij zich in de situatie van de lezer: ook hij moet de taal van de wereld decoderen. Dat doet hij, anders dan de lezer, door eindeloos terug te praten. De taal van

de wereld neemt hij over, maar dat is niet één taal. Wat er in zijn bewustzijn opkomt, is een scala aan registers waaraan hij, alleen al door ze in de loop van de avond te mengen of te ironiseren, een eigen draai geeft. Toch blijven ze naast elkaar bestaan. De uitdaging waarvoor hij staat is om ze werkelijk een eigen draai te geven, te integreren tot een persoonlijk register.

De term ‘register’ gebruik ik iets ruimer dan enkel in de betekenis van taalregister. Ze komt in de buurt van ‘code’: een centraal begrip uit de semiotiek, een stroming in de literatuurwetenschap die enkele decennia geleden furore maakte. Umberto Eco was een belangrijke representant. Codes zijn systemen van tekens die in principe gedecodeerd kunnen worden; wat nodig is, is voldoende kennis van het systeem. Wie daarover beschikt, kan bij iets wat een teken zou kunnen zijn, zich wagen aan een interpretatie en ook zelf boodschappen de wereld insturen. Omdat ‘code’ in de richting gaat van een systeem dat sluitend is en gesloten, waarbij een sleutel de code zou kunnen kraken, geef ik de voorkeur aan ‘register’.

Het eerste register waarmee Frits zich ziet geconfronteerd, is meteen het minst gebonden aan het menselijke. “‘Het is voor kwart voor zes,’” mompelde hij.’ Hij interpreteert wat er te zien is op zijn horloge, maar voor de opeenvolging van tijdstippen is de mens niet nodig. Het geldt ook voor avonden en winters – de fenomenen waarmee de lezer al op de kaft wordt geconfronteerd. Niet voor niets is ‘de tijd’ door een Amerikaanse geleerde het ‘thema’ van het boek genoemd – al is het misschien geen dwingende noodzaak om de polyfonie van een roman terug te brengen tot één thema. Maar voor Frits is de tijd inderdaad een obsessie – en een formidabele interpretatieve uitdaging. In hun boekje *Over De avonden* hebben Kummer en Verhaar geïnventariseerd hoe vaak hij in de twintig bladzijden van het eerste hoofdstuk vaststelt hoe laat het is en conclusies trekt over de manier waarop de tijd is besteed: in totaal tweeëntwintig keer. In de negen hoofdstukken die volgen, wordt het niet anders. Heviger dan de personages om hem heen, lijkt het, en tot op de minuut geconcretiseerd ervaart Frits de existentiële

kwestie bij uitstek: wat te doen met de tijd die verstrijkt? Hoe in die tijd te 'zijn'?

Meteen na zijn vaststelling hoe laat het is, staat Frits voor een tweede interpretatieve uitdaging. “Wat een ellendige droom,” dacht hij. “Waar ging het over?” Evenals de tijd voltrekken dromen zich buiten de menselijk wil om, zeker in *De avonden*. Frits droomt elf keer in het boek, wil nog wel weten waar een droom over ging, maar probeert ze verder geen betekenis te geven. Wel leiden tot ze een emotionele reactie. De eerste droom is alleen nog maar ellendig, maar daarna zijn ze zo beangstigend dat hij wakker wordt met een nat gezicht en soms niet meer durft in te slapen. De negende avond, na zijn bezoek aan *De Groene Weiden*, voelt Frits zich verzoend met het bestaan. “Vannacht droom ik niet,” zei hij hardop, “het wordt een vredige nacht.” Als hij om half vijf wakker wordt, lijkt hij gelijk te hebben gekregen: “Ik ben vrij van dromen,” dacht hij. Wanneer hij weer indommelt, droomt hij wel degelijk. In de nacht na *De Groene Weiden* heeft ook het slotbeeld van de droom iets van een apotheose:

Op de grond lag het gave lichaam van een in groen uniform geklede jongeman van zeer tengere gestalte. Het hoofd was een doodskop, met aarde en een druipende, slijmerige stof in de geopende mondholte. (...) ‘Het komt terug,’ mompelde hij. Telkens, als hij dreigde in te dommelen, hield hij zich wakker door het lichaam schoksgewijs te schudden en de knieën tegen elkaar te slaan.

Ziet Frits zichzelf in het gave jonge lichaam met de doodskop? Vanuit een psychoanalytische invalshoek is het verondersteld en verbonden met de thematiek van het boek: de tijd. Of ziet hij er juist een ander in en gaan eros en thanatos hier samen? Het uniform en de ‘zeer tengere gestalte’ zouden er op kunnen wijzen. Eén ding is zeker: de vermoedens en interpretaties waartoe een lezer misschien wordt verleid, vormen geen verleiding voor Frits. Onophoudelijk beredeneert hij wat er

gebeurt in de wereld om hem heen en trekt hij conclusies. Nu niet. We leren hem nog beter kennen.

De dubbele apotheose in het negende hoofdstuk laat zien hoezeer het boek een dramatische opbouw kent. In de belangrijkste structuuranalyses, van Fens en van Kummer en Verhaar, wordt de nadruk gelegd op de vele herhalingen die illustreren hoezeer Frits zich verveelt en hoe slecht het hem lukt om zijn impasse te doorbreken. Juist de herhalingen geven reliëf aan de climax: het nieuwe inzicht op Oudejaarsavond. En herhaald wordt er veel: gedoe in de huiskamer, bezoeken aan vrienden, gespreksonderwerpen die steeds terugkomen, de blik op het horloge – de lijst is eindeloos. Ook stilistisch is het boek een en al herhaling. Ik betwijfel of er een niet-amateuristische tekst te vinden is in het Nederlands waarin de combinatie ‘zei hij’, ‘dacht hij’ of ‘vroeg hij’ zo vaak voorkomt, met op de plaats van ‘hij’ eventueel een eigenaam. Vooral door deze monotonie van het vertellen moeten dramatische effecten niet zijn opgevallen. Zelf realiseerde ik me pas goed dat er in het boek gehuild, gelachen en geschreeuwd wordt door de verfilming; paradoxaal genoeg een van de aspecten waardoor de verfilming weinig recht deed aan de sfeer. Als geschoolde structuurvorsers voorbijgaan aan de contrastwerking en de kleine climaxen die wel degelijk in het boek te vinden zijn, moet het iets te maken hebben met de manier waarop een auteur de taal hanteert.

Vanwege de dramatische opbouw – zo wordt God voor het eerst bij naam genoemd in het vierde hoofdstuk: eerste kerstdag – bespreek ik de meer sociale registers in hun volgorde van opkomst. Zowel de manier waarop de registers op elkaar inwerken als de frequentie waarmee ze voorkomen, kan betekenisvol zijn. Met het eerste register maken we voorzichtig kennis op de eerste bladzijde. Nog in zijn droom vraagt Frits zich af wat hij moet doen met een lijk in de huiskamer: “Muziek, dat helpt.” Middelen die helpen: een gezondheidsdiscours dat het gamma van burgermanswijsheden tot specialistische klinische kennis bestrijkt, is in het hele boek aanwezig. Voorlopig zijn het algemene wijsheden. Als Frits zich in de keuken staat te wassen: “Ik moet

savonds voor het naar bed gaan even een eindje wandelen,” dacht hij, “dan wordt de slaap dieper.” Hij maakt geen avond-, maar een ochtendwandeling: “Het is uitstekend smorgens heel vroeg te wandelen,” zei hij bij zichzelf. “Men is buiten geweest, voelt zich fris en krijgt een goed humeur.” Thuis heerst het register van het gezinsleven. “Morgen, mijn jongen,” antwoordde zijn vader. Zijn vader tegen zijn moeder: “Heb je wel naar de kachel gekeken, meisje?” vroeg hij. “Ja,” antwoordde Frits’ moeder, “hij praat al.” Frits ergert zich aan veel, heel veel, in de ouderlijke woning en het taalgebruik valt daar eveneens onder. Voor het middageten maken ook zijn ouders een zondagse wandeling. Moeder doet verslag:

‘Het is venijnig koud buiten,’ ging ze voort, ‘er waait een echte Middenwegwind.’ ‘Oostenwind, oostenwind, bedoel je,’ zei Frits, ‘gebruik geen benamingen, die voor buitenstaanders onbegrijpelijk zijn.’

Als het van moeder komt, wordt een eigen idioom niet gewaardeerd. “Hoei boei”, even later, blijft zonder commentaar, maar meteen daarna kijkt Frits op de klok en trekt hij een conclusie over het verloop van de dag tot dusver: “Alles is verloren,” dacht hij, “alles is bedorven.” Het gezinsregister wordt geïroniseerd na een kort bezoek van broer Joop. “Dat hebben we weer gehad,” zei Frits bij zichzelf. “Wat een drukte, de bel staat gewoon geen ogenblik stil.” Nog in dezelfde alinea voorspelt Frits exact wat er zal gebeuren wanneer zijn vader zijn pijp uitklopt: “Hij gaat morsen.” Ook het handelen van personen vertoont trekken van een register – een register dat is verward.

Op de bedorven dag lijkt muziek inderdaad te helpen. Frits luistert naar een sonate van Bach en na het eten naar een trio voor klavecimbel van Couperin. Beide keren zet vader de radio af. Hulp wordt ook heel even gekoppeld aan een religieus register. Moeder zoekt de sleutels van de zolder. “Help ons,” dacht hij, “de stem is te luid; waar is uitkomst?” ‘Ons’: dat doet denken aan een smeekbede in een psalm of aan het ‘Onze vader’ en ook ‘uitkomst’ klinkt niet alledaags. ‘Maar de

Heer zal uitkomst geven/Hij, die 's daags zijn gunst gebiedt/'k Zal in dit vertrouwen leven,/En dat melden in mijn lied' zijn regels uit Psalm 42. Het is een bekende psalm die de in een atheïstisch gezin opgegroeide Frits op de radio kan hebben gehoord. In het slothoofdstuk, op Oudejaarsavond, stemt hij twee keer af op dreunend gezang en wil hij, tegen de protesten van zijn ouders in, blijven luisteren: “Kan het niet zachter?” vroeg zijn vader. “Nee,” antwoordde Frits, “dit moet hard. Laat dit even staan, zoals het staat.” Zijn hart bonsde.’ Vader heeft per definitie moeite met muziek op de radio omdat hij rust wil; hij wil rust omdat hij wil lezen en doet dat veel in de roman. Is het als reactie op zijn vader dat lezen aan Frits niet besteed is? Wanneer hij merkt dat Bach is afgezet, gaat hij naar zijn slaapkamer en ‘trok boek na boek uit een kastje, bladerde er in en zette ze telkens weer op hun plaats.’ Weer terug in de woonkamer pakt hij een krant en kijkt, achter die krant verborgen, twee uur lang naar buiten. Lezen doet hij niet.

Het is het medische register dat, afgezien van de omgangstaal, het meest prominent voorkomt in het eerste hoofdstuk. 's Avonds gaat Frits op bezoek bij zijn vriend Louis en informeert hij naar de staat van diens gezondheid.

‘Als anders,’ antwoordde Louis, ‘als anders.’ ‘Het is nu wel bewezen,’ zei Frits, ‘dat je niet in een gezond vel steekt. Kennelijk een familie met veel bloedziekten. Beschrijf als je wilt nog even de symptomen. (...)’ ‘Houdt de hoofdpijn wel eens op?’ vroeg Frits. (...) ‘Zodra je werkt, of leest, of schrijft, komt het met alle kracht opzetten, niet?’ vroeg Frits. ‘Nu ook?’ ‘Zeker, nu ook,’ zei Louis.

Het gesprek krijgt een serieuze wending wanneer Louis op een heel andere toon bekend dat hij af en toe de gedachte heeft dat “het eind niet eens zo kwaad zou zijn. Op den duur, zie je dan ga je twijfelen.” De vrienden herstellen de normale verhouding door de kat een harde mep te geven en door het vertellen van de fameuze gruwelverhalen. Het is Louis die het verhaal vertelt van de vader die de nek breekt van zijn

zootje en daarna, om de dokter te laten zien wat er is gebeurd, de nek van het zusje. “Tik! Ook de nek gebroken. Toen wisten ze in elk geval waar het van kwam. Aardig hè?” Wanneer Frits thuiskomt, zit zijn vader roerloos in een stoel en hoort hij het gesnik van zijn moeder in de achterkamer. “Het is verstikt en onduidelijk,” zei Frits bij zichzelf, “het is niet zo hard dat ik het horen kan. Ik kan het niet horen.” Het religieuze register duikt op bij twee momenten van zelfreflectie: “Ik ben zeker in geen weken zo vroeg naar bed gegaan,” dacht hij, “de Heer is onze herder,” zei hij hardop, schoot in een lach en moest hoesten.’ Even later, na een blik in twee spiegels: “Een totaal vergooid dag. Halleluja.” Maar het komt ook voor in een droom, met onder meer drie in het zwart geklede jongemannen: “Er is geen uitkomst,” dacht hij en drukte hun de hand (...).’

De tweede dag is een maandag en dus een werkdag voor Frits; het tweede hoofdstuk begint wanneer hij naar huis fietst. Op de fiets beeldt hij zich zijn dood en vier ziektes in; thuis voert hij een moeizaam gesprek met een enigszins dove vader. Wat in dit hoofdstuk een paar keer terugkomt, is het register van de middenstand. Wanneer moeder vraagt of de gaskachel is uitgedraaid, luidt het antwoord: “Wij zorgen overal voor. Wij staan tot uw beschikking. Ook aan huis te ontbieden.” Even later verkleedt Frits zich voor de reünie van het gymnasium en horen we een kledingverkoper: “Een blauw overhemd staat goed bij dit pak,” zei hij, zijn das strikkend voor de spiegel. “We mogen ons uiterlijk niet verwaarlozen.” Op de reünie is er een korte ontmoeting met een slanke jongeman die hem begroet. ‘Frits bekeek scherp het knappe, lichtbruine gezicht met de diep liggende, donkerblauwe ogen. “Let op het merk, als u tandpasta koopt,” dacht hij.’ Hij raakt zo in verwarring dat hij er het zwijgen toedoet en de jongeman verder loopt.

Het officiële programma van de reünie is aan deze op de school mislukte leerling niet besteed. Het schoollied kent hij niet meer. “‘Sumus,’ dacht hij, “tot zover weet ik het. Maar hoe is het verder? Ik versta ze niet. Een slordige uitspraak.” Dan de toespraak van de rector: ‘Hoewel de woorden luid en goed verstaanbaar waren, drongen ze niet tot hem door.’ Net als de dag ervoor, achter de krant, kijkt Frits alleen

maar om zich heen. Tijdens de opvoering van een Griekse eenakter kijkt hij naar de grond. Na afloop klapt hij wel: “Er is niet één woord, dat mij iets zegt,” dacht hij. “Toch klap ik.” Geen traditionele cultuuroverdracht voor Frits, maar hij houdt zich wel degelijk staande met een overgeleverd idioom. Als hij overweegt of hij naar de reünie zal gaan, klinkt de taal van een detectiveroman of een krantenfeuilleton: “Wij deinzen voor niets terug,” zei hij hardop. (...) “De beproevingen dienen in het gelaat gezien te worden.” Wanneer hij piekert over waarom hij op school is mislukt, klinkt de taal van een docent: “Alles is te begrijpen wanneer men er moeite voor doet.” Hij gaat naar huis en bekijkt de gevel: “Niemand weet, wat een menselijke woning inhoudt,” zei hij zacht.’ De plechtstatigheid doet misschien nog het meest denken aan een zalvende dominee.

In het derde hoofdstuk weer veel ziekte. Frits legt aan Joosje, de echtgenote van vriend Jaap, gedetailleerd uit hoe kanker verloopt, de ziekte die meer voorkomt nu mensen ouder worden. Met zijn woekercellen is het “een heel mooie ziekte. (...) Gruwelijk, ongeneeslijk, groots.” Jaap zelf heeft zich ziek gemeld op zijn werk en vertelt uitvoerig hoe hij de arts manipuleert. In het gezelschap debiteert Frits gezondheidsadviezen over zweetvoeten, wijsheden over het nut van vegetarisch eten en nieuwe inzichten omtrent dronkenschap:

‘(...) eens in de paar maanden je goed bezatten, dat is zelfs gezond, zeggen de moderne medici. De moderne wetenschap zegt, dat het lichaam van tijd tot tijd uit zijn evenwicht moet worden gebracht, eens goed moet worden vergiftigd.’

Als hij thuiskomt, bestudeert zijn vader de rechten van de graven van Egters sinds 1384. Op zijn kamer valt Frits meteen in slaap, maar hij wordt wakker van een kreet en stemmen en rent naar de kamer van zijn ouders: “Ga maar,” zei zijn vader, “moeder heeft zenuw...” “Hij kan het woord niet vinden,” dacht Frits.’ Het is iets wat hem zelf bij ziekte en gezondheid niet snel zal overkomen. Hij gaat en reageert met het fatalisme van het Bijbelboek Prediker: “Zo zijn onze dagen, die ons gegeven zijn onder de zon,” zei hij hardop in het donker.’

De vierde dag is eerste kerstdag, maar in het gezin Van Egters betekent dat niet veel. Vader en moeder gaan een kop koffie drinken bij een bevriende familie en Frits blijft alleen thuis. In dit hoofdstuk wordt een aantal keren een verband gelegd tussen communicatiemiddelen en de uitwerking die ze kunnen hebben. Als zijn ouders weg zijn, herinnert Frits zich een verjaardagsfeest:

Dat kleine eigenwijze meisje. Ik wou dat ik een steen was, zei ze, dan hoefde ik niet te leven. Iedereen schrok zich rot. Had ze natuurlijk ergens gelezen of gehoord.

Wanneer een kennis hem komt informeren over wangedrag van Maurits, moet dat op een bepaalde manier worden verteld: “Net als een krantenbericht. Eerst kort samengevat, dan het hele verhaal uitvoerig.” Frits stelt zich voor hoe hij moet handelen en wat hij moet schreeuwen om “fijn naar een inrichting” te gaan. Niet naar een inrichting, maar naar de bioscoop gaat hij met Louis. De film valt tegen: “(...) je ziet weer, hoe weinig je op de smaak van anderen af moet gaan.” Op bezoek bij Walter en Klara raakt hij heftig ontroerd door een partita van Bach op een bijzondere piano, maar dat die piano nu klinkt, is ongepast: in de woning erboven ligt iemand op sterven. Wanneer hij thuiskomt, heeft moeder net “een aardig hoorspel” beluisterd, maar daarna discussiëren ze over jazz: “Nee,” zei Frits, “je moet eens luisteren, dan zul je horen dat het geen onsamenhangend lawaai is.” Hij wil gaan slapen en realiseert zich dat het ook morgen Kerstmis is: “Om middernacht moesten eigenlijk de klokken luiden, dat zou schitterend zijn.” Hij voelde zijn ogen vochtig worden, beet in het kussen en sliep in.’ Tegen de ochtend heeft hij zo naar gedroomd dat hij er alles aan doet om niet weer in te slapen. Met verhalen over gruwelijke ongelukken die zijn voortgekomen uit een misverstand, houdt hij zich wakker. Een daarvan is afkomstig uit een “opvoedkundig boek” en drie andere herinnert hij zich uit de krant – één bericht zelfs woordelijk.

Opmerkelijk genoeg komt het religieuze register in dit hoofdstuk weinig voor. Even aan het slot, vlak voordat hij bedenkt dat om middernacht de klokken zouden moeten luiden – “Hij stierf op Golgotha, wiedewiedewiet sjieng boem” – en aan het begin: “God beware ons” is het wat Frits mompelt als er opeens wordt aangebeld. Zonder de context van het boek zou het niet meer inhouden dan een verwensing, maar in de volgende hoofdstukken valt de naam van God steeds vaker. “God zal je leiden. Je hebt gelijk” is het wat zijn moeder te horen krijgt, wanneer ze aan het begin van het vijfde hoofdstuk boos en verdrietig de deur uitgaat. Ook Frits verlaat het huis en komt toevallig Maurits tegen. Hij relativeert diens misdaden: ““God weet wat een mens doet. (...) Alles in zijn hand.” Ze lachten.’ Hij gaat weer terug naar huis en daarna op bezoek bij Maurits’ tegenpool, Viktor, de enige bij wie hij af en toe het masker laat vallen. Over een kind met een handicap: “Een kleine fout in de constructie, een schroefje los en het hele raderwerk stagneert. Gods werken zijn groot.” Hij bekent dat hij het niet erg zou vinden als zijn vader zelfmoord zou plegen: “God geve het. Wat een wereld.” Steeds wordt, hoe spottend en ironisch ook, aan God de eigenschap van almacht toegekend. Aan Viktor kan hij ook een emotie uit zijn jeugd kwijt: het gemis van een kerstboom. “Ze vonden het flauwekul.” Viktor brengt menselijke mankementen en religie bij elkaar in een lang verhaal over een man met een godsdienstpsychose. Wanneer Frits naar huis gaat, krijgt hij een boek mee: *De kleine zenuwlijder, handleiding tot een fatsoenlijk leven*. Volgens Viktor zou Frits er iets aan kunnen hebben.

Is er toch wijsheid in boeken te vinden? Eerder in het hoofdstuk legt Frits aan Maurits uit waar diens neiging tot misdadigheid vandaan komt: “Het wordt voornamelijk veroorzaakt door een gevoel van vernedering en miskenning, waarop de haat volgt. Precies als in de boeken.” Het doet denken aan een invloedrijk boek waarvan Frits alleen maar de titel hoeft te hebben gezien: *Het nationaal-socialisme als rancuneleer* van Ter Braak. Maar wanneer hij thuiskomt verveelt hij zich zo dat hij een vuurtje stookt in de asbak en dat dooft met een boek. Daarna zit hij uren op zijn kamer. ‘Tot kwart voor vier bleef hij,

huiverend, op het bed zitten en bladerde boek na boek door.’ De wereld van Viktor is een andere. Zijn kamer wordt beschreven als ‘een kamer vol boekenkasten’ waarin de leeslamp brandt. Over het boek dat Frits te leen krijgt, is inmiddels het nodige duidelijke geworden. *De kleine neurasthenicus, beknopte handleiding tot een ordentelijk leven* van Herman Gerard de Cock bevat een reeks van amusante casussen met merkwaardige gedragingen van kleine zenuwlijders en praktische adviezen voor een gedisciplineerde, gezonde levenswijze. Positief denken en het geloof aan ‘een groote warme, liefhebbende macht’ moeten de zenuwlijder rust schenken. De volgende dag, in het zesde hoofdstuk, vindt Frits vlak voordat hij gaat slapen het boekje in zijn jaszak en leest hij een aantal van de casussen. De eerste twee lijken een uitvergroting van wat bij hem zelf voorkomt: dwangmatig herhaalt een vrouw alle woorden die ze hoort; een man benoemt, ‘ongevraagd en tot vervelens toe’, alles wat hij waarneemt. Eén casus blijft in *De avonden* ongelezen, die van de onophoudelijk peinzende ‘Dorus de Wijsgeer’. Dorus voelt een ‘dure plicht’ op zijn schouders rusten: ‘De plicht, om een groot, een machtig, boek te schrijven. Een boek, waarvan de titel luiden zal: “Van ’t licht en van den schaduw, van ’t violet en van den dood... En van de geestdrift.”’

LUCHT EN LEEGTE

Geen kerstboom was er in Frits’ jeugd, maar wat was er wel? Met de in *De avonden* niet genoemde schrijver van *De kleine zenuwlijder/ neurasthenicus* en een ongelezen casus ben ik al een grens overgegaan. Er is geen enkele reden om te veronderstellen dat het religieuze register waarvan Frits, naarmate het boek vordert, zich steeds gretiger bedient, in het gezin Van Egters gangbaar was. Toch heerst er geen ideologische onverschilligheid: de afwijzing van een kerstboom getuigt ervan. Wellicht is er een ideologie te vinden in de boeken die Frits’ vader leest, maar voor die boeken weet zijn zoon geen enkele interesse op te brengen – ook niet voor de boeken die in zijn eigen boekenkast staan en waarvan hij er misschien een aantal van zijn ouders cadeau heeft gekregen. Minstens zo veelbetekenend als de registers die wel in *De*

avonden voorkomen, is het ontbreken van het register dat de auteur pas veel later zou persifleren en bekritisieren: het jargon van het communisme.

“Maar er zijn middelen om de leegte te verbergen. Dat haal ik niet uit een boek: jij had het ook kunnen weten, maar je kijkt niet om je heen.” Dat zegt Frits in het achtste hoofdstuk tegen zijn broer Joop, die samen met zijn vrouw Ina op bezoek is gekomen. De leegte is die van een kale plek op Joops schedel, maar het verbergen en bestrijden van leegte lijkt het project van Frits’ leven te zijn. Hoezeer hij die leegte ervaart is gebleken op de avond ervoor – de avond waarop hij met Viktor, Jaap en Joosje naar de besloten sociëteit gaat en stomdronken wordt. Hij is nog niet zo dronken wanneer hij vaststelt dat wetenschappelijke kennis beperkingen heeft:

‘Jij studeert,’ zei Frits, toen ze weer waren gaan zitten, ‘maar wat is wetenschap? Het is volstrekt niets.’ Viktor glimlachte. ‘Denk je eens in,’ zei Frits, (...) ‘dat ze met al hun wetenschap nog niet eens een doodgewone zandkorrel kunnen maken.’ Hij maakte het gebaar, of hij zand tussen de vingertoppen wreef. ‘Dat kunnen ze niet.’

Steeds dronkener wordt Frits en dan nog een keer tegen Viktor: “‘Geloof je, dat wetenschap wezenlijke betekenis heeft?’ vroeg Frits. Viktor zweeg.’ Twee bladzijden verder: “‘Geloof jij in God?’ “Nee,” zei Viktor, “ik heb je dat al eens eerder gezegd.”” Tien keer valt de naam van God in dit hoofdstuk en steeds krijgt hij het attribuut ‘almacht’ of een alomvattende blik toegekend: “begin en einde van alle dingen”, “Maar bedenk, dat God ons allen ziet. Hij houdt de sterren in het holle van zijn hand.” Frits is dronken, maar de ironie lijkt verdwenen. Na enige omwegen komt Frits thuis en dan stoppen zijn ouders hem in bed:

‘Weinigen waarden jullie goedheid. Ik zie het. (...) Mocht je denken, dat ik het niet zie,’ ging hij door, ‘bedenk dan, dat God jullie ziet. Hij ziet jullie. Hij ziet jullie rechtvaardigheid.’

Als er iets is voorbereid in *De avonden*, dan is het de apotheose aan het slot. Tegelijkertijd wordt duidelijk dat Frits van Egters, dat door Gerard Reve in het leven geroepen personage, heviger dan de anderen in zijn omgeving iets als het mysterie van het bestaan ervaart. Kenmerkend voor al die anderen is dat wat de Duitse filosoof Heidegger het ‘zijn’ noemt – het kwam al even langs – door hen als iets vanzelfsprekends wordt beschouwd. Niet door Frits: hij lijkt de enige in wiens bewustzijn geen ‘zijnsvergetelheid’ heerst – Heideggers term voor het vergeten van de vraag naar de zin van het zijn en zelfs voor het vergeten van het vergeten. Maar de verschillen zijn groot: de filosoof groeide op in het vooroorlogse, zeer conventionele, zeer katholieke Beieren, zocht zijn heil in de vragen en antwoorden van het presocratische Griekenland en schreef daarover in een abstracte taal die bijna een geheimtaal leek. De auteur die nu nog als ‘Simon van het Reve’ op de kaft van een boek stond, zou in alle opzichten een andere kant op gaan.

DAT HEEL GEKKE VAN TOEN

De avonden is niet alleen van dag tot dag geconstrueerd, volgens het strenge regiem van de tien hoofdstukken, maar niet minder via overeenkomsten, contrasten en kleine of voorlopige climaxen. De verteller volgt het bewustzijn van Frits en geeft noodzakelijke informatie, maar is daarin zo specifiek dat de lezer allerlei gedachten krijgt over de grote regisseur achter dit alles – vooral de gedachte dat zo’n grote regisseur er inderdaad moet zijn. Er zijn twee momenten in de roman waarop daaraan moeilijk valt te ontkomen: momenten waarop de verteller in gebreke blijft en laat merken dat hij zelf een verzinsel is. Een auteur verbreekt heel even een afspraak of contract met de lezer. Het tweede moment, op Oudejaarsavond, heeft de aandacht getrokken, het eerste niet.

Het doet zich voor aan het begin van de avond op de sociëteit, en weer in een gesprek met Viktor.

‘Weet je, Viktor, kun jij dingen vergeten? Weet jij nog dat gekke van mij, dat heel gekke van toen? Dat weet je toch nog wel, of niet?’ ‘Ja,’ zei Viktor, ‘ik weet het nog.’ ‘Goed,’ zei Frits, ‘maar je bent het toch helemaal vergeten. Je bent het vergeten, niet? Je weet het niet meer. Al zou je willen, dan zou je je het niet meer kunnen herinneren.’ ‘Zo is het,’ zei Viktor.

Wat is het heel gekke? Een antwoord krijgen we niet. Een seksueel geladen toenadering? Een halfslachtige zelfmoordpoging zoals de auteur van *De avonden* die had ondernomen? De lezer mag er het zijne van denken, maar dat hij het kan en mag, is minstens zo gek als het niet herinnerde voorval zelf. Het is onvermijdelijk dat de gedachte aan iets zeer concreets door de breinen van Viktor en Frits flitst. Over wat er gebeurt in het bewustzijn van de laatste zijn we tot nu toe altijd, en tot aan zijn dromen toe, minutieus op de hoogte gehouden. Heel even wordt de lezer geconfronteerd met het bewustzijn van een auteur die de informatie ordent en – misschien – censureert.

Het moment dat de aandacht heeft getrokken, speelt zich af tussen Frits en zijn vader:

‘Nu moet ik het zeggen,’ zei hij bij zichzelf, ‘ik moet het zeggen. Hoe?’ (...) ‘Hij luistert,’ dacht Frits, maar ik weet nog niet wat ik ga zeggen. Ik weet het niet.’ Het bonsde in zijn hoofd. (...) ‘Vader,’ zei hij. (...) ‘Nu kan ik niet meer terug,’ dacht Frits. De kamer kantelde voor zijn ogen heen en weer, werd even vaag en kwam weer tot rust. (...) ‘Vader,’ zei hij, ‘alleen mensen kunnen zingen. Dat is wonderlijk.’

Maar meteen daarna:

‘Verloren, alles is verloren,’ dacht hij, ‘ik heb het niet durven zeggen. Ik heb iets anders gezegd. Wat heb ik gezegd?’ Hij voelde zijn hoofd heet worden. ‘Heel iets anders,’ dacht hij, ‘en onzin. Krankzinnige onzin.’

Wat is ‘het’? Wat opvalt zijn de fysieke reacties en de zekerheid dat wat hij heeft gezegd ‘heel iets anders’ is. Het betekent dat Frits een idee zal hebben gehad van wat hij wilde zeggen; iets daarvan moet gearticuleerd in zijn brein aanwezig zijn geweest. Maar wat ‘het’ ook is: de verteller laat het ons niet weten.

Thom Hoffman noemt deze passage in zijn boekje over de verfilming van *De avonden* de scène waar ‘de hele film omheen gedrapeerd is.’ Hij laat Frits vier mogelijkheden articuleren: dat hij kotst van zijn ouders, dat hij houdt van zijn ouders, dat hij zich voelt aangetrokken tot..., dat hij zelfmoord wil plegen. Frits richt zich niet tot zijn ouders, maar tot zijn vader: een vijfde mogelijkheid is misschien dat hij hem wil confronteren met het verdriet dat hij zijn moeder aandoet met een affaire buitenshuis. ‘Het’ is in ieder geval iets ergs of belastends: zo erg of belastend dat Frits’ zelfcensuur hem ‘krankzinnige onzin’ laat zeggen. Maar het is een anomalie voor de lezer: op een cruciaal moment wordt afgeweken van een consequent volgehouden vertelstrategie. Hoofdstukken lang, op één korte passage na, was de toegang tot Frits’ bewustzijn vanzelfsprekend; nu niet meer. Als het goed is geeft een realistische roman geen blijk van kunstmatigheid op het niveau van het verhaal: de lezer gaat in het verhaal mee. Wanneer het contract wordt verbroken en de lezer zich de kunstmatigheid realiseert, bevindt hij zich opeens op een niveau daarbuiten. Het is het niveau waarop een auteur beslissingen neemt, voor een filmscenario mogelijkheden worden opgeworpen en een lezer in de verleiding komt om een lacune op te vullen. Op een heel andere manier dan wanneer de naam van een liedje wordt gedecodeerd, zijn we beland in de echte wereld waarin we alleen kunnen gissen naar wat er in andermans hoofd omgaat. Niet een verteller is daarvoor verantwoordelijk, maar een

schrijfhand die de verteller in het leven heeft geroepen. De lezer wordt verwezen naar de naam op de kaft.

FRITS' POËTICA

De held van de geschiedenis is een ironische formuleermachine vol kritiek op anderen en zichzelf, maar af en toe komt de machine tot stilstand. Meteen al op de eerste bladzijde wordt een mogelijk middel genoemd: “Muziek, dat helpt.” Twee keer probeert Frits naar klassieke muziek te luisteren; zijn vader zet de radio uit. Het bezoek aan Louis op de eerste avond is vooral bekend gebleven door de gruwelverhalen, maar ook daar lijkt Frits op twee momenten even van zijn existentie verlost. Die momenten hebben te maken met iets wat hij ziet en zijn verbonden met de ruimtes waarin hij zich bevindt.

Bij een schilder, Kade, heeft Louis een kamer gehuurd. Op dezelfde bovenverdieping heeft Kade zijn atelier. Als Frits aanbelt, is Louis druk bezig – niet met schilderen, maar met fotografie. Hij maakt aantekeningen bij een boek en Frits ziet een titel of ondertitel: ‘Experimenten met de voor kleuren gevoelige film.’ Het bezoek is welkom, maar moet even wachten:

‘Neem me niet kwalijk,’ zei Louis, toen hij zich had opgericht en weer aan de tafel was gaan zitten, ‘laat me even deze notities afmaken, dan sta ik tot uw beschikking.’

‘Ja,’ zei Frits, maar het was niet tot hem doorgedrongen. Zijn ogen volgden de gestalten van de ijsbloemen en hij plantte telkens zijn wijsvingers in de figuren, waarbij door de smelting een rond gaatje ontstond. ‘Dat is lang geleden,’ dacht hij, draaide zich half om en bekeek Louis, die over het boek gebogen zat. Hij had een groot, plat horloge met een breed, grijs bandje aan de pols. Tussen zijn lippen bengelde een potlood.

‘Twaalf of dertien was ik toen,’ dacht Frits. ‘We waren op het balkon.’

Wat volgt, is een bladzij vol jeugdherinneringen, met Louis in een heldenrol en met Frits die jaloers was op zijn moed. Ijsbloemen, vluchtig als ze zijn, zorgen ervoor dat een opmerking van Louis niet tot hem doordringt. Aan het regiem van de vermorste dag lijkt Frits heel even ontsnapt – de dag waarop hij onophoudelijk op zijn horloge of de klok keek om zijn tijd zinvol te gaan besteden. Nu ziet hij het horloge van Louis en hoort hij het tikken van zijn eigen horloge: hij weet dat de tijd verstrijkt, maar neemt het verstrijken van buitenaf waar en maakt een tegengestelde beweging. Hij gaat terug in de tijd. De tijd fixeren: wat Louis wellicht wil bereiken met kleurenfoto's en Kade met schilderijen, ervaart Frits door met zijn wijsvinger gaatjes te maken in ijsbloemen.

Dat Reve al meteen in het eerste hoofdstuk van zijn boek zijn hoofdpersoon inzicht wil geven in de kracht van representatie, blijkt aan het slot van het bezoek. Frits is nieuwsgierig naar Kades atelier.

‘Wat is dat?’ zei hij bij zichzelf en liep naar de schoorsteenmantel, waarop een klein paneel stond. ‘Dat is bijzonder,’ dacht hij. De afbeelding stelde een aan het raam zittende oude vrouw voor, uit een huiskamer gezien. ‘Verlamming,’ mompelde hij. De mond van het portret hing scheef naar beneden en de onderlip pulde, met de tong, een eind naar voren. Hij bekeek het driehoekig gat in de ruit. ‘Hoe scherp, hoe zorgvuldig,’ dacht hij. ‘Het is verbijsterend.’

Frits die onder de indruk is: na al het voorafgaande is dat pas verbijsterend. Zo'n passage werkt op twee manieren. Frits wordt gekarakteriseerd door wat hij echt belangrijk vindt: blijkbaar hecht hij grote waarde aan precieze waarnemingen. Het zal hierna onophoudelijk worden bevestigd. Dat hij daarbij vooral oog heeft voor alles wat niet deugt of niet perfect is – het gat in de ruit – was eigenlijk al duidelijk geworden. Maar in dit eerste hoofdstuk, waarin drie personages voorkomen voor wie kunst en de werking daarvan belangrijk is – een daarvan kennen we alleen via zijn atelier – wordt ook een norm gesteld

voor het kunstwerk dat we lezen, een roman. Het scherpe, zorgvuldige portret is niet helemaal een *mise en abyme* – Frits is geen verlamde, oude vrouw –, maar het gaat in die richting. Als Frits een roman zou schrijven, zou het een roman kunnen zijn als *De avonden*. Wat, als hij het voor het zeggen had, vooral niet moet worden verdonkeremaand is de manier waarop een menselijk wezen er aan toe kan zijn. Wat in ieder geval moet worden gezien, scherp en zorgvuldig en van binnenuit, is het gat in de ruit.

Maar pure mimesis alleen is niet voldoende, er is ook dramatiek nodig. Aan het begin van het zesde hoofdstuk, precies op de helft van het boek, stelt Frits zich een serieuze vraag waarop hij vier bladzijden later een antwoord formuleert. Het is het eind van een werkdag op kantoor en het wordt vroeg donker.

‘Op de lagere school,’ zei hij bij zichzelf, ‘daar werd soms op zondagmorgen, een uur voor de bel, de lucht zo donker, dat die vier lampen, die ballons, aan moesten. Zaterdag, een uur voor het einde. Waarom was dat zo heerlijk?’ ‘Of de laatste schooldag voor de vakantie,’ dacht hij, ‘als er dan een stortbui kwam, of onweer, vlak voordat de bel ging. Groter geluk was er niet. Waarom? Wonderlijk.’

Frits fietst naar huis, kibbelt met zijn ouders en vervolgt zijn overpeinzingen op de divan:

‘Waarom hadden die duisternis en die regen een verblijdende betekenis?’ dacht hij. ‘Daar moet ik achter komen.’

En na enkele voorbeelden:

‘(...) Tot zover is het duidelijk, dat zijn de feiten. Maar de samenhang?’

‘Ik weet het,’ dacht hij plotseling, ‘het is eenvoudig. De laatste uren van de schooltijd moesten somber zijn, om de overgang naar de vrije dagen des te scherper te laten uitkomen.’

Autonoom, zonder enige gedachtewisseling met anderen, en ook niet spottend of ironisch, komt Frits tot een inzicht en daarvan is het een van de weinige voorbeelden in de hele roman. In het licht van het grootse dat verwacht wordt, hebben duisternis en regen een ‘verblijdende betekenis’. Ook deze passage werkt op twee manieren: Frits wordt gekarakteriseerd en er wordt iets beweerd over esthetiek en het effect op een beschouwer. Contrasten zorgen voor een ervaring van intensiteit. Hoezeer *De avonden* van contrasten is doortrokken, blijkt aan het begin van het volgende hoofdstuk wanneer bleek zonlicht in een opening van de bewolking, het weer dat zo leek op het weer van alle mensen, jeugdherinneringen oproept. Dan is het niet de duisternis die het licht beter doet uitkomen, maar juist licht dat, in al zijn schraalheid, aanzet tot melancholie.

De werking van contrasten gaat Frits in de volgende hoofdstukken nog veel sterker ervaren, vooral tegen het slot. In het negende hoofdstuk vindt hij voor het eerst het gezelschap van zijn vrienden onverdraaglijk en moet hij buiten een luchtje scheppen. De avond ontwikkelt zich tot een avond van vrede en verzoening door *De groene weiden*, maar dan eindigt de dag met een hevige nachtmerrie. Heel anders verloopt de laatste avond. Nog voor half twaalf bereikt Frits een dieptepunt:

‘In een donkere kamer,’ dacht hij, ‘ik ben in het donker. Alles wat om me heen gebeurt, kan ik zien en zelf ben ik onzichtbaar.’ (...) ‘Alles doet pijn,’ dacht hij, ‘het hoofd is een reusachtige zweer.’

Na middernacht zoekt hij juist het gezelschap van zijn vrienden, maar vindt hij het niet. Later wel vrede en verzoening dankzij de alomvattende blik die enkele hoofdstukken eerder was geïntroduceerd door een stomdronken Frits. Nu blijft het bij bessenappel. Als Frits van

Egters de auteur zou zijn van de roman *De avonden* zou hij het ervaren van vrede en verzoening des te scherper laten uitkomen door de verblijdende betekenis van alles wat voorafging – alles wat Frits dacht en meemaakte, alles wat we lezen met een blik die op dat moment misschien wel het hele boek omvat.

EEN LYRISCH REGISTER

In het slothoofdstuk, dat drie keer zo lang is als het kortste hoofdstuk, komen, zoals het hoort, alle lijnen samen. Wanneer hij na zijn werk naar huis loopt, probeert Frits zo precies mogelijk de weersomstandigheden te beschrijven:

‘Heerlijk,’ zei hij zacht, over het water van de grachten ziend, ‘het lijkt wel of de mist uit het water dampft. Schijn en werkelijkheid. We zijn vanmiddag ongewoon scherpzinnig.’

Het is vroeg in de middag. Heel toevallig komt Frits Maurits tegen die verslag doet van diefstallen in het zwembad. Maurits draagt geen zwart ooglapje meer, maar een roze, en ziet er dankzij gestolen kleren en schoenen piekfijn uit. Het verandert volgens Frits niets aan zijn “zondige en misdadige natuur”; bovendien: “Mooie kleren staan jou niet.” Thuis heerst het register van het gezinsleven, inclusief eetgewoontes en de radio, maar als hij het huis binnenloopt, doet hij een opmerkelijke waarneming;

‘Kijk,’ dacht hij, ‘zie toe, hoe het licht binnenvalt in de kamer. Licht is het niet, maar onvolledige duisternis.’

Mist die geen mist lijkt, licht dat geen licht lijkt: de dubbelzinnigheid van de buitenwereld strekt zich uit tot de meest elementaire verschijnselen.

Op zijn kamer realiseert hij zich het bijzondere van een overgangsmoment:

‘Dit is de laatste dag van het jaar,’ dacht hij, ‘tot middernacht is het nog december van dit jaar. Onmiddellijk daarop is het de eerste januari. Daartussen is niets. Het is koud hier.’

Frits valt in slaap, droomt en wordt weer met een bonzend hart wakker. Zijn moeder stuurt hem naar de zolder om kolen te halen en daar overvalt hem een kinderlijke angst die hij eerst lijkt te fingeren, maar die steeds reëler wordt. Nadat hij weer rustig is geworden en is teruggekeerd in de huiskamer, gaat hij nog even bij Viktor langs: “‘Hier was ik zondagavond voor een week ook,’ zei Frits bij zichzelf. ‘We beginnen, waar we geëindigd zijn.’” Met Viktor wisselt hij verhalen uit over kinderen die een gruwelijke dood sterven door onoplettendheid van de ouders, koppelt hij het medisch register bladzijdenlang aan Viktors beginnende kaalheid en is in een drastische oplossing het recente verleden te herkennen: “Oude mensen brengen een hoop ellende in de wereld. (...) Boven de zestig moet alles worden uitgeroeid.” Voordat hij vervalft in het bekende patroon, realiseert hij zich heel even dat ook zijn leven en identiteit aan het willekeurige van conventies zijn gebonden: ‘Met zijn rechterwijsvinger schreef hij in spiegelschrift ‘Frits’ op de ruit. “Kijk Louis,” zei hij, “dat schrijf ik vlot. Het is niet veel moeilijker dan gewoon schrift.”’ Iets anders dan het gewone is denkbaar. Het geschrevene speelt ook een rol wanneer Frits thuiskomt. Hij gaat naar zijn kamer en doet wat hij eerder deed: staren naar de boekenkast. Maar daar blijft het niet bij:

Plotseling bewoog hij het hoofd naar voren, stak zijn hand uit en greep met een snelle beweging een boek uit de rij. Het had een harde, lichtblauwe band. ‘W.F.C. Timmerhout,’ zei hij hardop, ‘Frankrijk en de oudheid.’ (...) ‘Dit dwingt men jonge mensen, kinderen nog, te lezen,’ zei hij bij zichzelf. ‘Dat verzin ik niet: het is werkelijkheid.’

In de werkelijkheid van de Oudejaarsavond in familiekring voltrekt zich het drama van de bessenappel. Het herinnert Frits aan

vergelijkbare drama's uit de kindertijd. Met een hantering van het religieuze register waaraan niets ironisch meer valt te ontdekken en juist niet dronken, probeert hij de teleurstelling te verwerken:

‘Gij, die de sterren houdt in het holle van uw hand,’ zei hij zacht, ‘ik weet dat deze dingen door u gezien worden.’ Een traan verliet zijn rechterooghoek.

Na het besef dat zijn hoofd een reusachtige zweer is, psalmgezing op de radio en de aanvechting om ‘het’ te zeggen, wordt het twaalf uur. Op zijn korte, maar eenzame dooltocht daarna worden het familiale en het religieuze register onnavolgbaar vermengd. De laatste keer dat God wordt genoemd, is in de beroemde regels waarin hij een alliantie aangaat met Frits' vader:

‘Almachtige God,’ zei hij bij zichzelf, ‘zie toe: zijn reet is te zien. Zie deze man. Het is mijn vader. Behoed hem. Bescherm hem. Leid hem in vrede. Hij is uw kind.’

Korte zinnnetjes, parallel opgebouwd en met veel herhalingen vullen ook een groot gedeelte van de vijf alinea's die nog volgen. Het zijn de regels waarin Frits beseft dat hij ademt, beweegt en leeft en het vier keer uitspreekt met aan het begin het woordje ‘ik’.

Is het God die Frits in staat stelt om zich te zien als een individu en die ervaring onder woorden te brengen? Is hij de instantie met een alomvattende blik die ‘het’ ziet en voor wie ‘het’ niet onopgemerkt blijft? Dit ‘het’ is niet het ‘het’ van de zelfcensuur, maar alles wat vooraf gegaan is in het boek: Frits' leven en dat van degenen om hem heen. Hoe de alomvattende blik precies benoemd moet worden blijft onduidelijk, maar ook dat hoeft niet als een vorm van zelfcensuur te worden opgevat – eerder als een zinvolle beperking. Het is misschien vooral het religieuze register zelf dat Frits uit zijn impasse bevrijdt – het formele patroon van het religieuze register. Parallelismen en herhalingen zijn kenmerkend voor veel religieuze taal, maar ook voor

het lyrische. Een bekend handboek, *Lessen in lyriek* van W. Bronzwaer, begint met een analyse van drie oudtestamentische regels en definieert daarna poëzie als een in taal uitgedrukte emotie die tegelijk door de talige vorm wordt beheerst. Bij die beheersing spelen parallelismen en andere herhaalfiguren – rijm, metrum, regelval – een cruciale rol.

‘Ik adem, en ik beweeg, dus ik leef.’ Aan het slot van *De avonden* staat een vaderfiguur letterlijk in een soort hemd en is diens intellectuele register in de hele roman verzwegen. Wat daar tegenover staat is een register dat Frits’ ouders volledig vreemd is, in elk hoofdstuk prominenter naar voren komt en uiteindelijk aan de vader wordt opgelegd. Een jongeman die nog bij zijn ouders woont, ontwikkelt zich tot een individu met een eigen beleving van de werkelijkheid en een eigen visie dankzij een lyrisch register uit een heel andere traditie. In filosofenjargon constitueert zich hier een subject, maar zoiets is inderdaad wat er gebeurt in de laatste alinea’s van *De avonden* – opeens en, ondanks alle vooruitwijzingen en de dieptepunten waarop iets moest volgen, tamelijk onverwacht.

3

Stijl en hiërarchie

In al die bladzijden die voorafgingen aan het slot getuigden de passages die met enige goede wil als poëticaal kunnen worden opgevat, misschien nog het meest van een eigen visie. Een poëtica van nauwgezet realisme en dramatisering door contrastwerking karakteriseert niet alleen Frits, maar overheerst ook in het boek dat zijn bestaan vastlegt. In *Werther Nieland* is het niet anders en dat geldt eveneens voor de wat mindere meesterwerken die erop volgden. Een nieuwe stijl breekt voor het eerst goed door in enkele van de *Tien vrolijke verhalen*: in *Haringgraten* waarin afscheid wordt genomen van het communistisch verleden en de ik-figuur zich zijn stiekeme aanwezigheid bij evangelisatiebijeenkomsten herinnert en vooral in *Lof*

der scheepvaart. In dat laatste verhaal uit de bundel bevindt de ‘ik’ zich, net als Frits op Oudejaarsavond, in een overgangsgebied, maar nu letterlijk: in de Amsterdamse haven wacht hij een groot deel van de middag, een avond en een nacht op een afvaart naar Londen. Wat we lezen, is wat er gebeurt in het bewustzijn van het personage. Tijdens het wachten vloeien overpeinzingen over de vergeefsheid van het bestaan en over het schrijverschap, ontbrekende lust tot masturbatie, ongecoördineerde herinneringen, een God die zich niet laat horen en het gezicht van een door zijn medekampeerders afgeranselde jongen in elkaar over.

Het is de combinatie van heterogene elementen, ‘hoog’ en ‘laag’, die zo kenmerkend zou worden voor *Op weg naar het einde* en *Nader tot U*. Heterogeen is ook de stijl: verheven en platvloerse registers, korte en zeer lange alinea’s en zinnen wisselen elkaar af. De laatste alinea van *Lof der scheepvaart* telt anderhalve pagina. Daarin: “‘Toestand’ zei ik hardop. “Wat een gelul. Ga slapen.”” Bijna meteen gevolgd door: “‘O Lord, wilt Thou not speak to my condition?’” viel mij in. Ik luisterde, maar God liet zich niet horen.’ Een heel lange zin in die alinea is een zin van vierennegentig woorden waarin we de belangrijkste feiten lezen over de jongen die een pak slaag kreeg. Het bleek een voorafschaduwning te zijn van wat hem jaren later zou overkomen in een concentratiekamp. De slotzin van de alinea en van het verhaal: ‘God zond tekenen en waarschuwingen, misschien wel.’

Het verschil met *De avonden* is groot, met de eenvormigheid van de vertellerstekst vooral. Hier is een ik-verteller aan het woord met zo weinig afstand tot zijn belevenissen dat hij in sommige passages doet denken aan een lyrisch ‘ik’: een ‘ik’ in een romantische traditie die de lezer een intense subjectiviteit voor ogen stelt die in het hier en nu van het lezen ervaren kan worden, idealiter. Met het verdwijnen van de auctoriële verteller verdwijnt tevens een hiërarchische laag: de laag van een vertelinstantie die de lezer invoert in de wereld van de personages en ze hun tekst laat zeggen. Wat de zeer uitlopende registers zijn in *Op weg naar het einde* en *Nader tot U* en welke lyrische kenmerken het

proza vertoont, komt later aan de orde. Maar eerst de spectaculaire overgang zelf. *De avonden* is van meet af aan geplaatst in een realistische traditie, teruggaand soms tot de ‘kopieerlust des dagelijks levens’ in de *Camera obscura*. Wat in de brievenboeken werd gepresenteerd was geen dagelijks leven meer – niet van ‘alle mensen’ aan wie zelfs een bepaald soort weer werd toegeschreven. Dit was het onalledaagse dagelijks leven van een bijzonder individu.

ROMANTISCHE DECADENTIE

Vanaf halverwege de jaren zestig, in brieven, interviews en in zijn *Toespraak in het Muiderslot* ter gelegenheid van de uitreiking van de P.C. Hooftprijs, plaatst Reve zich in een specifieke romantische traditie. Voorafgaand aan de ministerskus verwoordt hij het zo:

Ik ben, van mijn vroegste jeugd af, voorbestemd geweest een romantisch-decadent prozaschrijver en dichter te worden in een land, waar noch de Romantiek, noch de Decadentie ooit gebloeid hebben, laat staan een traditie hebben kunnen vormen.

De twee grote romantisch-decadente auteurs die Nederland gekend heeft, Couperus en Slauerhoff, moesten leven en werken in een vacuüm en dat geldt ook voor hun latere geestverwant:

(...) hoe anders de verbijstering te verklaren over mijn intrede (...) in de Rooms-Katholieke Kerk, terwijl zulk een intrede toch voor een romantisch-decadent schrijver met een mystiek-religieuze inslag, in de Europese traditie eerder iets gewoons dan iets buitenissigs valt te noemen; (...)

Van het bestaan van de traditie was hij zich bewust geworden door het lezen van *The romantic agony* van Mario Praz. In een interview uit 1966, drie jaar voor de *Toespraak*, maakt Reve duidelijk wat de lectuur voor hem had betekend:

Ik zag opeens dat mijn geschrijf over seks, drank, dood, graf, wreedheid en religie prima aansloot op een eerbiedwaardige literaire traditie van minstens twee eeuwen: die van de Romantiek. Ik sta ergens tussen de Romantiek en de Decadentie (...), waarbij ik van de Romantiek de agressie heb, en van de Decadentie de dadenloze bespiegeling.

Een belangrijk motief of thema kan teruggevoerd worden op dezelfde traditie. De meedogenloze jongen, voor het eerst opgedoken in *Nader tot U*, noemt hij in hetzelfde interview ‘doodgewoon, de homoseksuele pendant van La Belle Dame Sans Merci uit de Romantiek. Maar dat heeft tot dusver geen enkele criticus in de gaten gehad.’

Over de semantische overeenkomst tussen de dame en de jongen hoeft niet gediscussieerd te worden. Zelf heeft Reve veel later, in een brief uit 1983, aangegeven dat hij zijn concept al gevormd had voordat hij Praz gelezen had en dat de verschillen groot zijn: de jongen is een ‘archetypisch religieus symbool en óók een Trooster’; de dame niets dan erotische ongenaakbaarheid. Bij Praz is ze satanisch en demonisch: een sinistere mannenverslindster. Maar los van prioriteitskwesies en eventuele overeenkomsten en verschillen valt vooral iets anders op: Reves gevoel van verwantschap met de romantisch-decadente traditie doet zich alleen voor op het niveau van de thematiek. Vormgeving en stijl lijken niet van belang. Het wordt al duidelijk wanneer Couperus en Slauerhoff in één adem worden genoemd: *Een berg van licht* en *Het verboden rijk* hebben – misschien – thematisch iets met elkaar gemeen, maar verder dan dat gaat het niet. Veel van de auteurs die Praz uitvoerig analyseert – Keats, Baudelaire, Swinburne, Huysmans, Sade, Wilde die *Salomé* schreef – hebben naast de thematiek wel iets met elkaar gemeen en dat is een onverbiddelijke ernst: agonie zonder ironie. Geen botsende registers, geen zelfrelativering. Uit hun werk sprak meestal een eenduidig, rigide verlangen naar het overschrijden van grenzen op al die gebieden waar ze over schreven: seks, drank, dood enz. De boerse burgerlijkheid die Reve zich graag aanmat, was hun vreemd.

Over stijl en vormgeving heeft Reve zich opmerkelijk weinig uitgelaten – over wat hij daarbij belangrijk vond met name. De belangrijkste uitzondering is het befaamde zelfinterview dat voorafgaat aan *Tien vrolijke verhalen*. Daarin beschrijft hij uitvoerig de martelgang die het voltooiën van een verhaal inhoudt, benadrukt hij het belang van vakmanschap en neemt hij afstand van de ‘krullentrekkerij’ van schrijvers als Camus en Gide en de ‘woordkakerij’ van Schierbeek:

Men kan de gruwel van het bestaan op de lezer overdragen, onafzienbare diepten van tijd en ruimte, zwaarmoedigheid in al zijn zwaarte, ja, het mysterie zelf voelbaar maken door een eenvoudig, doelmatig gebruik van gegevens uit de werkelijkheid – die is onuitputtelijk – en door een eenvoudig, doelgericht gebruik van de taal.

Dat gebruik moet gericht zijn op waarheid:

Dat gelul bijvoorbeeld over de taalschoonheid is nog lang niet uitgestorven. Kunst is geen schoonheid. In kunst wordt, als de kunstenaar talent en vakkennis heeft, de waarheid geopenbaard. Die waarheid is lang niet altijd mooi.

De exacte weergave van de werkelijkheid op het schilderij van Kade fascineerde Frits al in het eerste hoofdstuk van *De avonden*. Wat hij daarop weergegeven zag, was een verlamde oude vrouw met een misvormd gezicht. In *Nader tot U* kon het eenvoudig, doelgericht gebruik van de taal uitdijen tot zinnen van meer dan tweehonderd woorden, maar ook daar lijkt het taalgebruik geen doel op zichzelf. In de tweede sectie van *Brief uit het verleden* bespreekt Reve de reactie van Fedde Schurer op *Op weg naar het einde*: ‘(...) het kan voorkomen, dat iemand alleen maar in clichés kan schrijven en toch iets behartenswaardigs onder woorden brengt – al te vaak ben ik geneigd, de stijl als maatstaf van alle betoog te nemen.’ Op het behartenswaardige zou Reve in de jaren na de brievenboeken, vanaf *Een circusjongen* uit 1975, vooral gericht zijn: op wat hij de ‘duiding’

noemde van zijn eigen bestaan en van het bestaan in het algemeen. Het duiden vond plaats in het proza van zijn romans en van de correspondentie die hij steeds obsessiever leek te voeren. De waarheid was inmiddels een persoonlijke waarheid geworden. In 1971 schrijft hij aan Hans van den Bergh: 'Ik ben niet meer bang, me te beperken, dat is het. Het Revisme met al zijn koelissen, dat is mijn wereld. Daarbuiten bestaat niets. Vroeger dacht ik dat het anders was.' Zulke uitspraken zijn in meer *Brieven aan geschoolde arbeiders* te vinden. Het betekende niet dat de stijl persoonlijker werd. In 1977, terwijl hij werkt aan *Oud en eenzaam*, blijkt in een brief aan Hanny Michaelis dat hij anders is gaan denken over het cliché:

Het verwondert mij steeds meer, hoe effectief een goede, gevestigde cliché in poëzie en proza kan zijn, en hoe weinig oorspronkelijkheid van taalgebruik geboden is. Visie en compositie zijn oneindig veel belangrijker dan stijl en woordgebruik.

Wanneer Reve in 1985 uitgenodigd wordt om als gastdocent van de Leidse universiteit vier openbare colleges te verzorgen, is hij van plan zijn levensbeschouwing gedetailleerd uiteen te zetten. Vanwege de reacties past hij zijn programma aan en wijdt hij drie colleges aan *De Vier Zuilen Van Het Proza*. De zuilen zijn de begrippen die hij al noemt in de brief aan Michaelis. Alleen 'visie' heeft plaats gemaakt voor 'conceptie', maar, zo blijkt in de lezing, die benaming was ook mogelijk geweest. Op wat Reve in deze fase van zijn schrijverschap onder 'stijl' verstaat, kom ik later terug.

ROMANTISCHE IRONIE

Ook door anderen is Reves ontwikkeling na *De avonden* in een romantische traditie geplaatst en dan spelen stijl en vormgeving wel een belangrijke rol. Het meest nadrukkelijk gebeurde dat door Sjaak Hubregtse die een aantal malen bepleitte dat vooral het proza in de brievenboeken gezien moet worden als een manifestatie van romantische ironie. In zijn bijdrage aan een reeks colleges en lezingen

over Reve op wat in 1989 nog de Katholieke Universiteit Nijmegen heette, bracht hij die opinie voor het laatst en het meest gedocumenteerd naar voren.

Hubregtse gaat terug tot de beginjaren van de romantiek. Rond 1800 werd door filosofen en esthetici als Fichte en Friedrich Schlegel een dualisme in het menselijk bewustzijn geponereerd. Een individu ervaart zichzelf tweeledig: als een subject met emoties maar ook als een subject dat zichzelf, dankzij de ratio, als een object kan zien – inclusief de emoties. De mens is in staat tot zelfreflectie. Voor Schlegel, die het concept van de romantische ironie introduceerde, hield dat in dat een kunstenaar zijn scheppingsdrang de volle ruimte moest geven, maar zich tegelijkertijd bewust moest zijn van de menselijke beperktheid. Hij moest, in de woorden van Hubregtse, de beschouwer of lezer er af en toe van doordringen ‘dat het hier slechts om een door een sterfelijk mens geschapen stukje artistieke illusie gaat.’ In romantisch-ironische kunst wordt het kunstwerk zelf becommentarieerd, gerelativeerd en ‘verstoord’, maar dat draagt alleen maar bij aan de volheid: ‘Het merkwaardige en boeiende daarbij is evenwel dat die “verstoring” aan het kunstwerk geen afbreuk doet maar het in tegendeel *verrijkt*.’ De cursivering is van Hubregtse en zeker wat de brievenboeken betreft lijken de zaken daarna duidelijk: ‘Iedereen zal het wel met me eens zijn dat die in artistieke zin zuiver romantisch-ironisch zijn.’

Het probleem met Hubregtse's benadering, afgezien van een redeneertrant die op evidenties berust, is dat het gat tussen 1800 en 1963, het jaar waarin *Op weg naar het einde* verscheen, zo groot is. Uit niets blijkt dat Reve de namen van vroeg-romantische theoretici als Fichte en Schlegel kende. Als scholier had hij bewondering voor Heinrich Heine, de dichter die het meest met een romantisch-ironische kunstopvatting in verband kan worden gebracht en naast Herman Gorter in de boekenkast van zijn vader stond. Maar juist de bepaald niet ironische Gorter was in de periode dat *Op weg naar het einde* tot stand kwam een belangrijke inspiratiebron:

Ik heb altijd een verwantschap met hem gevoeld, in die dorst naar het bereiken van het zeggbare, in die afkeer, bij hem, om te estetiseren, en vooral in zijn gave, dat hij nooit clichés gebruikte.

Reve schrijft het in maart 1963 aan Josine en Lennie Meyer. Als hij in de jaren daarna Heine nog één keer noemt is het in een lange opsomming van bewonderde dichters. In zijn prozapantheon komen auteurs met een sterk romantisch-ironische inslag al helemaal niet voor. Voor en na de brievenboeken zijn het steeds dezelfde namen: Flaubert, Couperus, Tsjechow, Toergenjew, Nescio. Van de menselijke beperktheid waren zij zich zonder uitzondering bewust, maar als er bij hen ironie is te vinden, is het een lichte ironie. In het zelfinterview in *Tien vrolijke verhalen* maakt Reve duidelijk wat hij op dat moment werkelijk belangrijk vindt:

Toergenjew is de grootste, veel groter nog dan Tsjechow.
Toergenjew is de enige die de melancholie volledig weet te overmeesteren en dienstbaar te maken.

Een artistiek procedé dient om een emotie te overwinnen en – moet de conclusie zijn – die emotie met enige distantie over te brengen.

Dat gaat enigszins in de richting van Fichtes en Schlegels dualiteit – zoals elke vorm van menselijke activiteit waarbij enige reflectie plaatsvindt in de richting gaat van een dualiteit. Cruciaal was voor hen het verstoren van de artistieke illusie. Als dat bij de schrijvers in Reves pantheon al aan te treffen is, speelt het een ondergeschikte rol. Los daarvan is het voor het procedé zelf niet nodig om terug te gaan tot theoretici van rond 1800. In de vroege jaren zestig recenseerde, vertaalde en schreef Reve toneel. In de tijd dat hij de *Brief uit Amsterdam* schreef, heeft hij in ieder geval de opvoering van een stuk van Brecht bijgewoond. Het procedé komt voor bij modernistische auteurs als Joyce en Gide en in de nouveau roman die in die tijd opkwam en waarover in de tijdschriften levendig werd gediscussieerd.

Het reflexief bewustzijn waarvan de brievenboeken blijk gaven, valt met evenveel recht te verbinden met het modernisme uit het interbellum en het opkomende postmodernisme.

DE GROTE CAMPKUNSTENAAR

Zeer eigentijds daarentegen is een andere stroming waarmee Reves schrijverschap vanaf de brievenboeken in verband is gebracht: camp. In *Literatuur en moderniteit in Nederland 1840-1990*, de ambitieuze poging tot herschrijving van de literatuurgeschiedenis van Ruiter en Smulders uit 1996, krijgt Reve een aparte paragraaf als ‘de grote campkunstenaar’. Het begrip was in 1961 wereldwijd bekend geworden dankzij de beroemde *Notes on ‘Camp’* van Susan Sontag en vóór Ruiter en Smulders één keer met Reve geassocieerd: na de P.C Hooftprijs in 1969 en de huldiging in de Vondelkerk met acrobaten, de Zangeres Zonder Naam, uitspraken over de uiteindelijke dingen en koperblazers die de hymne *Nearer to Thee* speelden. In *Tirade*, het tijdschrift waarvan Reve jarenlang redacteur was geweest, verscheen onder de titel ‘The greatest show in church’ een artikel van J.H.W. Veenstra waarin Reves romantisch-decadente pretenties en zijn filosofische en theologische uiteenzettingen werden gekarakteriseerd als ‘pure autodidactenpraat’. Het ‘pseudo-katholicisme’ van Reve betekent een wending naar het verleden dat niet wordt beleefd, maar ‘met ernst’ wordt geacteerd: ‘Camp is het vertederd na-beleven van een periode die definitief voorbij is, het onverplicht koesteren van de attributen en het onwennig hanteren van begrippen die ertoe behoorden.’ Zowel het acteren als het schrijven zelf gebeurt met groot vakmanschap. Het maakt dat Veenstra ‘zonder enige reserve Van het Reve onze grootste camp-schrijver wil noemen.’ Het is een dubieus compliment: door zijn gebrek aan opleiding en zijn ‘eigenzinnigheid als zich isolerend autodidakt (...) weet hij geen raad met de taal als het om zijn diepste gevoelens en aandoeningen gaat.’

Om het laatste was Reve zo woedend dat hij zijn medewerking aan *Tirade* opzegde. Het autodidactische aspect ontbreekt in de

geschiedschrijving van Ruiter en Smulders, maar ook voor hen is de hulding in de Vondelkerk een sleutelmoment. Daar werden hoge en lage cultuur, kitsch en het verhevene, oudmodische religiositeit en een moderne sensibilliteit provocerend en theateraal vermengd. Volgens hen laat het de polyfonie zien die in de jaren daarna bepalend zou zijn voor Reves proza; over de brievenboeken die aan de hulding voorafgaan, *Op weg naar het einde* en *Nader tot u*, laten Ruiter en Smulders zich niet duidelijk uit. Evenals voor Veenstra schuilt voor hen het campachtige van Reve vooral in diens overgang naar het katholicisme: ‘een *imaginaire* overstap, want de katholieke zuil had zojuist haar eigen uitvaart beleefd. Reve maakte literaire camp met als materiaal het Rijke Roomse Leven, dat zojuist was opgedoekt.’ De cursivering is van Ruiter en Smulders. De overstap moet wel imaginair zijn omdat hij ingaat tegen een grote maatschappelijke tendens, de ontzuiling die de auteurs zelf hebben meegemaakt: ‘hét grote culturele drama van het Nederland uit de tweede helft van de twintigste eeuw.’ En dan is er ook nog iets anders: Reves ‘campobsessie met *gender*’.

Maakt dat alles Reve tot een campauteur? De aantrekkingskracht van het verleden is een van de eerste kenmerken van camp die Sontag noemt in haar *Notes*. Het verleden vertedert: ‘the relation of Camp taste to the past is extremely sentimental.’ Ook de acceptatie van kitsch, van ‘low culture’, is vanzelfsprekend voor deze moderne dandy’s: ‘Camp – Dandyism in the age of mass culture – makes no distinction between the unique object and the mass produced object.’ En inderdaad: vanaf het moment dat hij katholiek werd, kostte het Reve weinig moeite om ontroerd te worden door in serie geproduceerde Mariabeeldjes en daar uitvoerig melding van te maken. Het theatrale beleven van de ontroering is niet minder typerend voor camp. Toch is er één belangrijk aspect waardoor Reve absoluut niet gezien kan worden als een campauteur en dat is wat Sontag ‘underinvolvement’ noemt, of ‘detachment’. Een campauteur speelt zijn emotionele betrokkenheid en vergroot die uit. Het komt voort uit het besef dat elke vorm van menselijke omgang berust op een rollenspel: ‘Camp proposes a comic vision of the world.’ Het maakt dat een van de weinige auteurs die

Sontag wat uitvoeriger bespreekt, Jean Genet, niet als campauteur kan worden beschouwd. Zijn ideeën zijn ‘very Camp’, maar de manier waarop hij ze verwoordt, niet: ‘The Camp ideas in *Our Lady of the Flowers* are maintained too grimly.’ Met Genet voelde Reve veel verwantschap; een opvoering van *De meiden* heeft hij in het begin van de jaren zestig zelfs zeven keer bezocht. Als Reve van iets niet verdacht kan worden – ‘de gruwel van het bestaan op de lezer overdragen’ – is het van ‘a comic vision of the world’. Ook in de jaren na de brievenboeken, toen de feitelijke waarheid steeds minder belangrijk werd, hadden juist de persoonlijke, mythische waarheden in boeken als *Oud en eenzaam* en *Moeder en zoon* een functie die kunst bij Reve altijd al had: het openbaren van de waarheid die onder de oppervlakte van het bestaan lag, het ‘duiden’. Alleen in *Wolf* en *De vierde man* werd misschien vooral gespeeld met rollen en begrippen.

Voor zowel Veenstra als Ruiters en Smulders lijkt er iets hoogst problematisch te schuilen in Reves overgang naar het katholicisme: hij belijdt ‘pseudo-katholicisme’ en zijn overstap naar het Rijke Roomse Leven was ‘imaginair’. Maar wat die overgang ook was: een zaak van ‘underinvolvement’ en ‘detachment’ was het niet. Met bloedserieuze theologen voerde Reve bloedserieuze gesprekken en in de rechtbank voerde hij bloedserieus zijn verdediging. *De avonden* was al doordrenkt van de ervaring van zijnsvergetelheid. En dan was het Rijke Roomse Leven niet Reves verleden: in het grote verhaal dat Ruiters en Smulders willen vertellen, wordt ‘het’ verleden iets eenduidigs en monolithisch. Ook in de ‘campobsessie met gender’ school iets dat helemaal niet zo speels was.

ALLES UIT DE KAST

De ideologie van het ouderlijk huis wordt helemaal verzwegen in *De avonden* en een paar andere zaken bijna helemaal. Het boek speelt zich af in de decembermaand van 1946. De Tweede Wereldoorlog komt een paar keer langs: op de schoolreünie is het lot van een leerling even het onderwerp van gesprek, in het vierde hoofdstuk stelt Frits een tactloze

vraag en wordt een anekdote verteld over merkwaardig gedrag van benedenburen in de Hongerwinter. In ‘Wat niet deugt, kan beter opgeruimd’ in het zesde hoofdstuk klinkt het naziregister; de opmerking heeft betrekking op een zieke baby van vier maanden. In het negende hoofdstuk moet iedereen van boven de zestig worden ‘afgemaakt’. Niet meer dan vijf verwijzingen in totaal. In 1985 herinnert K. Schippers zich de indruk die *De avonden* eind jaren veertig maakte op hem en zijn medescholieren. De oorlog is op elke bladzijde van het boek aanwezig:

Het boek is een monument van het verzwijgen. Tegenover de stilte van de leraren stelde Van het Reve een gesproken stilte, een eindeloos uitspinnen van zogenaamde trivialiteiten, een hunkering om over iets zinvol te kunnen spreken, maar het eerste onderwerp dat zich daar in die tijd voor aandiende liet geen zinvolle verhalen toe.

Dat juist het recente verleden verantwoordelijk was voor de mentaliteit die uit het boek sprak werd al verwoord in het juryrapport van de Reina Prinsen Geerligsprijs:

Dit is niet een willekeurige zielsgeschiedenis, maar het boek, dat uitbeeldt wat de tijd, die alle illusies vermoordde, de jeugd heeft aangedaan.

Veel recensies en artikelen uit de beginjaren, lovende en minder lovende, bevatten variaties op deze uitspraak. Het boek is ‘de stem van een generatie’.

Daarbij viel veel lezers op dat seksualiteit niet erg aanwezig was in het leven van een drieëntwintigjarige hoofdpersoon. In het negende hoofdstuk wordt de suggestie gewekt van een masturbatiescène met een speelgoedkonijn, maar meer dan een suggestie is het niet. In de samenvatting van het hoofdstuk bij Kummer en Verhaar wordt er geknuffeld. Met de kennis achteraf valt elders misschien meer te ontdekken – Frits’ verwarring wanneer hij de hand schudt van de jongeman met het ‘knappe, lichtbruine gezicht’, sommige van de

dromen, de gretigheid waarmee Maurits wordt uitgehoord over zijn martelfantasieën en het inlevingsvermogen waarmee dat gepaard gaat – maar het is kennis achteraf. De tijdgenoten zagen vooral het ontbreken van erotiek. In een kort artikel uit februari 1948, drie maanden na verschijning van het boek, gaat Reve in op de kritiek en bekent hij dat hem de ‘kracht en moed’ ontbrak om ‘de woorden neer te schrijven’. Als hij die kracht en moed wel had gehad, was het nog steeds geen vrolijk boek geworden: de lezer zou dan pas echt ‘tegen de muur klimmen van ellende’. Ellende: blijktbaar is dat de emotie die met seksualiteit in verband moet worden gebracht.

Wanneer in november 1963 *Op weg naar het einde* verschijnt, heeft Reve het huwelijk met Hanny Michaelis achter de rug, kortstondige avonturen en langer durende verhoudingen gehad met mannen, in Engeland een homoseksuele vriendenkring opgebouwd en in Nederland twee jaar samengewoond met Wim Schuhmacher. Schuhmacher was nog geen eenentwintig toen Reve hem ontmoette; tot 1971 waren homoseksuele contacten tussen meer- en minderjarigen in Nederland strafbaar. Tot 1967 waren in Engeland alle seksuele contacten tussen mannen strafbaar. De sociale acceptatie was overal beperkt of niet-bestaand en homoseksuelen waren in het openbare leven afwezig. De eerste Nederlander van enige statuus die openlijk voor zijn seksuele oriëntatie uitkwam was in oktober 1962 Gerard Reve met de *Brief uit Edinburgh* in *Tirade*.

Op weg naar het einde laat een ik-figuur zien die zich vrij voelt om zich uit te spreken over alles wat hem bezighoudt, en dat is niet alleen seksualiteit. Religie, drankgebruik, emoties als angst en eenzaamheid, de verhouding tot de samenleving en de medemens in het algemeen, het schrijven: alles komt voorbij in taalregisters waarbij het hoge en het lage, het plechtstatige en het platvloerse elkaar onophoudelijk afwisselen. Ernst en humor, genadeloze beschrijvingen van andermans eigenaardigheden en zelfspot, cynisme, treurigheid, vervoering: alles wisselde elkaar af, alles wekte de indruk intens beleefd te zijn en veel van dat alles werd op veel lezers overgebracht. Een hiërarchie tussen

onderwerpen, stijlen en emoties leek niet te worden erkend en zelfs te zijn afgeschaft. De monotonie die zo kenmerkend was voor de stijl van *De avonden* – ‘zei hij’, ‘dacht hij’, ‘vroeg hij’ – heeft plaatsgemaakt voor taalgebruik dat geen uiterste lijkt te schuwen.

Over zo’n wending valt makkelijk te psychologiseren: een talentvolle schrijver bevrijdde zich van remmingen – *et voilà*. Wat er gebeurt in *Op weg naar het einde* en *Nader tot U*, wat Reve in die boeken doet, wil ik vanuit drie invalshoeken bekijken: vanuit een analytische traditie die de hiërarchie in taalgebruik probeert te beschrijven, vanuit een ontwikkeling in de Nederlandse literatuur die al enige tijd gaande was, vanuit de poëzieanalyse. Het zijn invalshoeken: er licht iets op, er valt iets weg. Wat vanuit geen enkele invalshoek wegvalt, is het eigen karakter van de brievenboeken.

EEN UNIVERSUM VAN TEGENSTELLINGEN

De woorden in onze taal, zo wil de traditie van het structuralisme, hebben alleen maar betekenis in een netwerk van betekenissen: iets ‘is’ iets omdat het niet iets anders is. Maar die verschillen tussen betekenissen, voegde het deconstructivisme eraan toe, laten vaak geen zuivere binaire verhouding zien: een van de twee is een ontkenning van de andere waarbij de aanwezigheid van de andere wordt verondersteld; een van de twee heeft, om welke reden dan ook, meer waarde dan de andere. Het begrippenpaar natuurlijk – onnatuurlijk, nogal relevant in dit verband, maakt het meteen duidelijk: wat natuurlijk is, is gegrond op een biologische orde, of een kosmische orde, of een van God gegevene. Wat onnatuurlijk is, of zelfs tegennatuurlijk, gaat daar tegenin en dankt zijn kwalificatie alleen aan die oppositie.

De dynamiek speelt overal. Reves romantische decadentie en de romantische ironie danken hun betekenis en eigenheid aan de ‘gewone’ romantiek van de mooie, grote gevoelens; de speelsheid en onthechte distantie van camp veronderstellen de ernst en diepe persoonlijke betrokkenheid van de makers van alle andere kunst. De ene betekenis

gaat aan de andere vooraf en in deze gevallen blijft ze de eerste in de hiërarchie – voor alle betrokken partijen. Camppliefhebbers koesteren de tegenstelling; romantisch-decadenten voelden zich een verfijnde uitzondering.

Maar zo'n verweving van betekenissen kan ook worden opgelegd en dat gebeurt wanneer hij wordt gekoppeld aan een andere hiërarchie: een orde die, waarop gebaseerd ook, aanvaard wordt binnen een cultuur. In abrahamitische religies wordt de vrouw geschapen na de man – 'mannin' zelfs in de Statenvertaling –, en dat rechtvaardigt een patriarchale samenleving. Op biologische of culturele noties gebaseerde ideeën over superioriteit rechtvaardigen racisme. En natuurlijk spelen noties over natuurlijkheid een rol bij wat er ook gedacht en beargumenteerd wordt op het gebied van gender. Het zijn inzichten die de laatste decennia de grondslag vormen voor veel onderzoek aan Letterenfaculteiten.

Gerard Reve werd geboren in 1923. In de samenleving waarin hij opgroeide, was heteroseksualiteit de norm. Meer dan een norm: een vanzelfsprekendheid. In een interview uit de jaren zestig vertelt Hanny Michaelis dat zij het was die de moeder van Reve inlichtte over zijn homoseksualiteit: 'Ze wist nauwelijks dat die mensen bestonden.' Reves moeder was geen onnozele vrouw. Reve zelf was pas in staat om zijn homoseksualiteit te erkennen na bezoeken aan een psychiater en een huwelijk. Toen *Op weg naar het einde* was verschenen, kreeg hij stapels brieven van lezers die voor het eerst lazen wat ze altijd verdrongen hadden.

Wat doet verdringing met een individu? Wat gebeurt er als een individu zich gedraagt volgens een norm die wordt opgelegd en waaraan het nooit kan voldoen? In de sociologie van minderheden is het begrip 'dubbel bewustzijn' een sleutelbegrip: in het begin van de twintigste eeuw gebruikte W.E.B. Dubois het om zijn ervaring en die van andere zwarte Amerikanen te beschrijven in een maatschappij waarin een heel ander bewustzijn, dat van witte superioriteit, de standaard was. Wie met

een dubbel bewustzijn naar zichzelf kijkt, kijkt óók met de blik van een ander. Wie in een maatschappij rondloopt waarin ‘anderen’, al is het alleen maar numeriek, de overhand hebben, kan aan die blik niet ontkomen. Een tegenstelling die alleen maar een maatschappelijke tegenstelling zou moeten zijn, wordt geïnternaliseerd.

Heeft Frits van Egters last van een dubbel bewustzijn? Is zijn beleving van seksualiteit zo manifest afwezig omdat ze strijdig is met een geïnternaliseerd beeld van seksualiteit? De vraag stellen is haar beantwoorden. Interessanter is wat er gebeurt in *Op weg naar het einde* waarin tegenstellingen volop worden uitgeleefd in thematiek en taal en geen norm van buitenaf meer lijkt te bestaan. Het leidt – misschien – tot een grotere vrijheid dan een heteroseksuele geestverwant zou hebben ervaren voor wie een maatschappelijke norm van natuurlijk gedrag altijd onproblematisch was. Op dat essentiële gebied hoeft vrijheid niet te worden bevochten. Het uitspelen en uitleven van tegenstellingen en ze naast elkaar laten bestaan is, geloof ik, bij meer homoseksuele auteurs te vinden. In de Amerikaanse literatuur komen in dezelfde periode schrijvers en vooral dichters naar voren die op alle mogelijke manieren tegenstellingen en tegenspraken de ruimte geven: William Burroughs met een collagemethode, Allen Ginsberg met ritualistische opsommingen, Frank O’Hara met alle aspecten van zijn dagelijks leven, John Ashbery met een stortvloed van associaties en beelden die wel en niet met elkaar verbonden kunnen zijn. Een eeuw eerder was er Whitman. Al deze auteurs hebben verder weinig met elkaar gemeen, en met de uithoeken van het revisme al helemaal niet.

Er is ook een verwantschap dichter bij huis denkbaar – en weer is het vooral een verwantschap met wat er gebeurt in de wereld van de poëzie. De jaren vijftig laten de doorbraak zien van de Vijftigers. In de begintijd kwam Reve de meesten van hen tegen in de literaire salon van Coos Frielink; samen met Lucebert stelde hij het programma samen en hij was een tijdlang goed bevriend met Gerrit Kouwenaar. Maar hij had niet veel waardering voor hun werk en al helemaal niet voor het proza van Bert Schierbeek dat hij later ‘woordkakerij’ noemde. Op een

primair stilistisch niveau zijn de verschillen evident: Reve heeft nooit afstand gedaan van de grammaticaal correcte volzin of de effecten gezocht van puur linguïstische ambiguïteit. Toch bestaat er op een meer ideologisch niveau wel degelijk overeenkomst met wat zich een decennium later zou ontplooiën in de brievenboeken: Reves ervaring van ‘de ruimte van het volledig leven’ vertoont niet heel veel affiniteit met die van Lucebert, maar in de ambitie om ruimte en leven tot uitdrukking te brengen komen ze overeen – met alle aspecten die erbij horen. Ook bij Lucebert en Schierbeek zijn alle mogelijke taalregisters te vinden. In de inleiding van *Nieuwe griffels schone leien*, de invloedrijke bloemlezing van Paul Rodenko uit 1954, wordt de experimentele poëzie gekoppeld aan een doorbreking van alle traditionele hiërarchieën. Tot in de moderne natuurwetenschappen heeft de ervaring van het waarnemende subject ‘de starre natuurwet’ vervangen: ‘Overall wordt de mens in het centrum van de kosmos geplaatst.’ De standenmaatschappij van de poëzie ‘waarin bepaalde woorden, bepaalde gevoelsformules om zo te zeggen krachtens geboorte poëtisch waren’, heeft plaats gemaakt voor democratisering: ‘alle Wörter werden Brüder!’

De woorden gelijkwaardig, de individuen gelijkwaardig. En in die gelijkwaardigheid het centrum van de kosmos: niet aan een natuurwet gaat bij Reve het handelen van het individu vooraf, maar aan het bestaan van God. Die God is eenzaam en heeft de mens nodig. Tegen het slot van de *Brief uit Amsterdam* in *Op weg naar het einde* meldt de ‘ik’ dat mensen wel eens schrikken bij de mededeling ‘dat ik naar de Nachtmis en de Paasvigilie ga, omdat God anders misschien niet geboren wordt, respectievelijk niet verrijst, en ik dat niet op mijn geweten wil hebben.’ Voor Schierbeeks democratisering van de vorm in *Het boek ik* had Reve weinig waardering, maar met *Op weg naar het einde* en *Nader tot U* schreef hij zijn eigen *Boeken ik*. Geen proëzie, maar proza in briefvorm en ook poëzie: *Op weg naar het einde* opent met een gedicht en met dertig gedichten sluit *Nader tot U* af.

De grens van het zegbare

‘Ik heb altijd een verwantschap met hem gevoeld, in die dorst naar het bereiken van de grens van het zegbare, in die afkeer, bij hem, om te estetiseren, en vooral in zijn gave, dat hij nooit clichés gebruikte.’ Dat schreef Reve in maart 1963 aan de zusters Meyer en de auteur met wie hij verwantschap voelde, was een dichter: Herman Gorter. In die maand legt Reve de laatste hand aan *Brief uit Gosfield*, de vierde brief in *Op weg naar het einde*. Op 15 maart droeg hij drie gedichten voor tijdens een lezing; ze vielen ‘in goede aarde’, aldus zijn biograaf, die er niet bij vermeldt welke gedichten het waren. *Op weg naar het einde* verscheen in november. Het motto boven de eerste brief was een kort, titelloos gedicht:

Wat zegt u daarvan? Een mens hoort er van op:
 Opgehouden met roken, ben ik, acht en dertig jaar oud,
 Begonnen gedichten te schrijven.
 Zuipen en de rest net als vroeger.

Een gedicht, dat verwijst naar het schrijven van gedichten en vooral het beginnen daarmee, vormt de introductie tot een boek dat verder uit proza bestaat. Pas de laatste brief in het volgende brievenboek, *Nader tot U*, bevat weer twee gedichten; dertig ‘Geestelijke Liederen’ vormen daarna de werkelijke afsluiting. Brieven en liederen: blijkbaar zijn dat de genreaanduidingen die de lectuur van meer dan driehonderd bladzijden tekst moeten sturen. Brieven worden gelezen en zijn doorgaans gericht aan een individu; liederen worden aangehoord en kunnen collectief worden meegezongen. Maar binnen de brieven is een scala aan andere tekstsoorten te vinden. In een fraai artikel uit 2014 in *De Gids* somt Piet Gerbrandy ze op: ‘reisverslag, tirade, satire, kort verhaal, erotische fantasie, confessie in de traditie van Augustinus en

Rousseau, mystiek visioen'. Telkens hanteert Reve een bijpassende stijl: 'Dat Reve daarbij zelfs binnen één zin verschillende stijlregisters tegelijk bespeelt, van het verhevenste tot het banaalste, maakt hem tot de verbluffendste prozaïst van onze literatuur.'

Het neemt niet weg dat Gerbrandy de brievenboeken in hun geheel als een vorm van poëzie wenst te zien. Het einde waarnaar de 'ik' op weg is, de 'U' die wordt genaderd: als een pelgrim is de 'ik' afgereisd naar een bestemming. Wat we lezen, kan worden beschouwd als een bundeling van pelgrimsliederen, 'waarin de reis, op goed middeleeuwse wijze, een allegorisch karakter heeft.' Wanneer de bestemming naderbij komt, ontwikkelen de brieven steeds meer tot een 'lied'. Al in *Op weg naar het einde* wordt een brief, de laatste, aangekondigd als een psalm: 'Op de wijze van "Een Duif Van Verre Terebinten"'. Voor de orkestmeester. Een kunstig lied.' 'Een Duif Van Verre Terebinten' verwijst naar een oude berijming van psalm 56. De aanwijzing 'Voor de orkestmeester' is in veel psalmen te vinden; in de laatste drie brieven van *Nader tot U* komen de woorden terug. *Brief door tranen uitgewist* typeert zichzelf verder als 'Een herfstlied, of avondzang', *Brief in de nacht geschreven* en *Brief uit het huis genaamd 'Het gras'* zijn beide een 'nachtlied'. Na in totaal elf brieven, waaronder vier 'liederen', komt met dertig *Geestelijke Lieder* de apotheose.

Het doet enigszins denken aan *De avonden*: ook daarin brak aan het slot een lyrisch, religieus register door. Gerbrandy trekt de vergelijking niet en dat is voorstelbaar: het verschil is groot. In *De avonden* was de komst voorbereid, maar onverwacht; het gebruik van het register bleef beperkt tot verspreide zinnen en de slotalineá's. In de brievenboeken wordt het vanaf het motto voorbereid en manifesteert het zich steeds intenser. In *Brief uit het huis genaamd 'Het gras'*, de laatste brief in *Nader tot U*, wordt de climax bereikt: proza en poëzie, de tekstsoort die traditioneel voor het lyrische is gereserveerd, gaan werkelijk in elkaar over. Al in de eerste brief kwam het eigen woonhuis voor in de titel: geografisch was de 'ik' de hele tijd op zijn bestemming. De werkelijke bestemming blijkt wanneer de hand van de 'ik' een heel nieuw gedicht

schrijft. Het blijkt een sleutelgedicht: een jongen die enige tijd geleden was gezien in Woudsend en Heeg, de dood en een 'U' worden met elkaar vereenzelvigd; 'nader tot U' zijn de laatste drie woorden. Voorzien van een titel, *Herkenning*, en van versregelwit komen de regels terug in de *Geestelijke Liederen*.

Het zal geen toeval zijn dat in de beste artikelen die over de brievenboeken zijn geschreven, of ermee kunnen worden verbonden, de poëzie het uitgangspunt vormt. In 1982 schreef Anneke Reitsma '*Nu weet ik, wie gij zijt...*'. De eerste woorden van *Herkenning* vormen het uitgangspunt voor een beschouwing over het godsbegrip in de *Geestelijke Liederen*: God is een aspect van de mens zelf die naar Zijn beeld is geschapen. God huist in de mens en laat zich ervaren in wat eeuwig lijkt te wijken: de dood en een jongen die was gezien, maar verder niet benaderd. Reitsma illustreert het uitvoerig met uitspraken van Reve en voegt er het nodige aan toe, maar er kan misschien ook iets anders aan worden toegevoegd: ondanks het eeuwig wijken overheerst in het gedicht een toon van berusting. Daaraan zijn elf brieven voorafgegaan. Dood en jongens kwamen er vaak in voor, maar hadden in hun meedogenloosheid vaak een depersonaliserende uitwerking: de 'ik' houdt stand door – onder meer – de handeling van het schrijven. Het noemen van die handeling vormt het sluitstuk van het proza in *Nader tot u*: 'mijn hand schreef het op.' De onvoltooid verleden tijd maakt plaats voor het hier en nu van een epifanie:

Herkenning

Nu weet ik, wie gij zijt,
de Jongen die ik eenzaam zag te Woudsend en daarna,
nog op dezelfde dag, in een kafee te Heeg.
Ik hoor mijn Moeders stem.
O Dood, die waarheid zijt: nader tot U.

Het is een inzicht waardoor de ‘ik’ zich niet gekweld of bedreigd voelt. Evenals *De avonden* eindigen de brievenboeken met de aanvaarding van wat in de epifanie duidelijk wordt.

In 1989 verschijnt een artikel van Jaap Goedegebuure over Reves poëzie in *Tirade*. De *Verzamelde gedichten*, die twee jaar eerder waren verschenen, hebben lauwe reacties opgeroepen. Aan het dichterschap van Reve werd zelfs getwijfeld: ‘Ik kom op de kwestie van de kwaliteit omdat me bij herhaling is gevraagd hoe ik er eigenlijk bij kwam dat Reve een dichter zou zijn.’ Volgens Goedegebuure was Reve in een korte periode wel degelijk een dichter: in de periode dat de brievenboeken tot stand kwamen. Niet alle dertig gedichten in *Nader tot U* waren even geslaagd, maar elf gedichten waren het wel en dan overtreft Reve een canonieke dichter als Marsman op wie hij in een aantal opzichten lijkt: wat de vorm betreft door het ‘stevige en stabiele ritme’ en de afwezigheid van andere poëtische kenmerken en verder door de religieuze thematiek en de gefascineerdheid door de dood. Wat de elf gedichten gemeen hebben is een botsing van registers: gedragen taal botst met het platvloerse, de taal van een steil-christelijke boetepreek met de taal van alledag. Het is een botsing die al zichtbaar werd in *De avonden*, maar fundamenteel is voor de brievenboeken: evenals het proza staat de poëzie ‘in het teken van het spirituele verbond tussen de profane en sacrale kanten van liefde en lijden.’ Wanneer de dynamiek tussen het profane en sacrale ontbreekt, verliest de poëzie meteen aan kwaliteit: ‘Uitsluitend het een of het ander levert in het geval van Reve slechte poëzie op.’ Zulke gedichten zijn pathetisch, niet meer dan een bidprentje, of alleen maar grappenmakerij.

Op Goedegebuures oordeel reageerde Maaike Meijer een paar maanden later in een dubbeldik Revenummer van *Bzzlletin*. Het is een van de beste artikelen die over het werk van Reve zijn geschreven en heeft te weinig aandacht gekregen. Voor haar zijn de *Geestelijke Liederen* in *Nader tot U* nooit zomaar een bidprentje of een flauwe grap: zelfs als in het gedicht een botsing van registers ontbreekt, wordt er gebotst met

een context. Een gedicht over een schetenlatende kardinaal is in strijd met de verheven inhoud die van poëzie wordt verwacht, in het bidprentje verwoordt Reve hoogstpersoonlijke denkbeelden over de Moeder Gods die ver afstaan van elke orthodoxie. Meijers uitgangspunt is het theoretische werk van de Russische literatuurwetenschapper Mikhail Bakhtin. Het maakte juist in die jaren furore; het sleutelbegrip is 'polyfonie'.

Meerstemmigheid is voor Bakhtin het voornaamste kenmerk van literatuur, zeker van de roman. In een roman worden personages gekarakteriseerd door hun manier van spreken die in meer of mindere mate zal verschillen van de tekst van de verteller. In de romans waar Bakhtin het meeste waardering voor heeft, worden verschillende discoursen tegen elkaar uitgespeeld. De discoursen zijn karakteristiek voor personages en becommentariëren elkaar in hun verschillen. Met stijlmiddelen die uiteen kunnen lopen van nauwelijks merkbare ironie tot hilarische persiflage wordt een taal of een discours zelf een entiteit, die meteen wordt gerelativeerd. De polyfone roman laat een polyfone wereld zien. Ook de tekst van de verteller heeft niet de autoriteit van het laatste woord: de stem van de verteller is er een uit vele. Juist daarin onderscheidt de roman zich van poëzie. Het is dan ook de roman die voor Bakhtin in het centrum van de belangstelling moet staan.

Bij Meijer blijft Bakhtins genrepolemie buiten beschouwing. Ze past zijn polyfoniebegrip zonder veel omhaal toe op Reves poëzie en onderscheidt meer dan tien discoursen die in de teksten op elkaar inwerken en daarnaast nog discoursen die niet worden opgevoerd, maar een onvermijdelijke historische context vormen. In de dertig gedichten zijn te vinden: banale clichés, gewone spreektaal, klassieke poëtische taal, Bijbelse taal, religieuze taal van eigen makelij, de taal van het gebed, vulgaire taal, archaïsmen, formele overheidstaal, dronkenmanspraak, kindertaal, citaten van personages. Verder heeft een drinklied weinig te maken met traditionele vrolijkheid, wordt in een wiegelied de 'ik' allesbehalve rustig in slaap gewiegd, heel anders dan in de Bijbel gevochten met een engel, gedesilluseerd verwezen naar

het Onze Vader, Maria tegen alle orthodoxie in uitgeroepen tot ‘vierde persoon Gods’. De oude betekenissen blijven meeresoneren, maar ze doen dat in een volkomen nieuw verband. De *Geestelijke Liederen* zijn ‘een theater van taal, een toneel waarop de wirwar van verschillende discoursen is uitgesteld.’ Voor Meijer heeft het alles te maken met het hoge doel van Reves poëzie. Het gebruik van de spreektaal dient om ‘het Goddelijke, dat is versteend in levenloze formules, opnieuw naar beneden, naar de aarde te halen.’ Al het aardse, waaronder seksualiteit, maakt deel uit van het Goddelijke en door het te benoemen ‘geeft Reve de religieuze taal haar zeggingskracht terug.’ Maar het loopt op niets uit: ‘Reve trekt alle registers open, beweegt zich wanhopig door alle idiomen, roeit door de uithoeken van de taal om de verlossende woorden te vinden. De ontoereikendheid van alle talen loopt parallel met de onmogelijkheid God te vinden.’ Volgens Meijer wordt het in Reves poëzie nog duidelijker dan in de brieven: ‘Bij nader toezien verdringen zich in Reve's gedichten, meer nog dan in zijn proza, een grote hoeveelheid “talen”.’

Het is de vraag of ze daar gelijk in heeft. Op de ongeveer driehonderd bladzijden dikgedrukt proza in *Op weg naar het einde* en *Nader tot U* verdringt zich in ieder geval een grotere hoeveelheid woorden. De dertig bladzijden poëzie bevatten bovendien meer wit dan tekst. Als vooral de poëzie de ervaring van de ontoereikendheid van ‘alle talen’ overbrengt, vloeit dat wellicht eerder voort uit iets anders: de compactheid. Zelf dacht Reve bij poëzie niet direct aan barokke taaluiterssten. In de Verantwoording van de *Verzamelde gedichten* legt hij uit wat voor hem belangrijk is:

Wat het genre betreft heb ik altijd een tot navolging aansporende bewondering gekoesterd voor de eenvoud van het ‘geen woord te veel’ en voor het elegisch-epigrammatische, dat zo simpel lijkt maar in werkelijkheid zo heidens moeilijk is.

‘Alle talen’ of de eenvoud van het ‘geen woord te veel’, ‘alle registers’ of het epigrammatische en simpele – het effect dat Meijer in het

slotakkoord van de brievenboeken waarneemt, berust misschien vooral op wat aan het slotakkoord voorafging: de elf brieven waarin een ‘ik’ de uithoeken van zijn bestaan beschrijft in proza waarin dezelfde idiomen te vinden zijn als in de poëzie en die idiomen soms binnen een zin op elkaar reageren. Die zinnen kunnen zelfs langer zijn dan een heel gedicht.

DAT RARE, BIJNA ONGELOOFWAARDIGE GRONINGS VAN ENGELAND,
DAT SCHOTS HEET

De eerste brief in *Op weg naar het einde* is *Brief uit Edinburgh*. Na het gedicht boven de brief – ‘Wat zegt u daarvan? Een mens hoort er van op’ – en de dagtekening lezen we het verslag van een reis en dat in een stijl die er goed bij lijkt te passen: ‘Enige uren geleden heb ik mij uit Amsterdam op reis begeven’, ‘Aldus bevind ik mij in de eersteklas lounge van een nachtboot’. Met woorden als ‘begeven’ en ‘aldus’ zal ook in 1962 de stijl iets formeler geweest zijn dan gebruikelijk. Over stijl gaat het meteen in de derde en vierde zin. Samen staan de zinnen tussen haakjes:

(Lounges op schepen zijn, hoe kostbaar het gebezigde materiaal moge zijn – wat hier niet het geval is – altijd even lelijk. Wie gelooft dat het einde der tijden op handen is, moet zijn geloof wel in dit soort interieur bevestigd zien, welks stijl niet meer wezenlijk vergelijkbaar schijnt met enige vroegere stijl uit de geschiedenis.)

Na twee feitelijke zinnen een particuliere overweging waar de ontwerpers van scheepslounges het mee kunnen doen en met de maatstaf van de Apocalyps. We worden geconfronteerd met een intense subjectiviteit. Het taalregister lijkt daarmee in strijd: het is formeler geworden – ‘moge zijn’, ‘welks stijl’, ‘enige vroegere stijl’.

De spanning tussen uiterlijke schijn en innerlijke beschaving lijkt de hele eerste alinea – meer dan een bladzijde, 335 woorden, 10 zinnen –

te structureren. In de tweede klas kunnen ‘nog enkele fatsoenlijke, godvrezende mensen’ worden aangetroffen, maar ‘in de eerste klasse is het werkelijk allemaal schorum.’ Plotseling duikt een woord op dat het formele register doorbreekt in een decor waar het fatsoen zou moeten overheersen. De spanning tussen de registers wordt nog sterker wanneer de ‘ik’ de walging beschrijft waarmee hij naar zijn medepassagiers kijkt:

(...) twee, aan hetzelfde tafeltje gezeten, inkopers of assistent-hoerenlopers, de één met een bek als een apenreet, de ander met een gezicht dat zowel vreeswekkend is door zijn anonimiteit als deerniswekkend door de pogingen van de eigenaar, er gevoelens en gedachten op tot uitdrukking te brengen die hij niet bezit.

Twee belangrijke waarden van de ‘ik’ worden bij de lezer geïntroduceerd: uiterlijke schoonheid in de context van seksualiteit – met ‘assistent-hoerenlopers’ voor het eerst aanwezig in de tekst – en het belang van het tot uitdrukking brengen van gevoelens en gedachten. Dat de ‘ik’ niet alleen apenreten registreert, maar in staat is tot subtiliteit in zijn gevoelens en gedachten, blijkt uit zijn reactie op het gezicht van ‘de ander’.

In de tweede alinea wordt een derde waarde genoemd. De alinea is kort: vier zinnen. De laatste zin staat tussen haakjes en is verreweg de langste. In de lounge bevindt zich een ‘zeer knap gelijkend, elektriek gevoed, imitatie kolenvuur’. Wat volgt is een dubbele associatie:

(Door welks aanblik ik mij opeens herinner dat ik jaren geleden, in een hotel in Bremen, snachts op de overloop, op een guéridon, in een vaas, een bos rozen met lampjes erin heb gezien – niet van het gewone, vulgaire soort zoals men ze op de Nieuwendijk kan kopen, maar elke roos verschillend wat betreft de dichtheid van de kelk, elke roos om zo te zeggen een individu.)

Zelfs namaakrozen kennen de individualiteit die inkopers en assistent-hoerenlopers moeten ontberen.

Twee alinea's volgen nog in het eerste gedeelte van de brief, waarin de 'ik' in Hoek van Holland alleen maar wacht op de overtocht naar Harwich. Een jongen die 'hartverscheurend mooi' is komt de lounge binnen. Het brengt iets te weeg: 'Een dagdroom suist door mij heen, een avonddroom, een zeedroom.' Als de droom op niets uitloopt, blijkt het religieuze register, na de voorzichtige entree met het 'einde der tijden', nu werkelijk als een toevluchtsoord te dienen: 'Niet mijn, maar uw wil geschiede.' Het zijn woorden uit het gebed van Christus aan de vooravond van zijn martelgang op aarde – niet direct de context van erotische vervoering in een scheepslounge. Met het religieuze register sluit het eerste gedeelte ook af. Ondanks zichzelf spreekt de 'ik' een opstandige gedachte hardop uit: 'Als u de mensheid hebt verlost, waarom dan mij niet – dat was toch in één moeite door gegaan?' Voor het eerst worden religieuze taal en spreektaal met elkaar vermengd. Wat Maaike Meijer pas tot volle ontplooiing zag komen in de *Geestelijke Liederen* treedt daarmee vanaf het begin van de brievenboeken op. En met dezelfde bedoeling: door een vermenging van talen of door een botsing van het religieuze register met een context daalt het Goddelijke af naar het aardse. Met een formulering uit het gebed van Christus wordt erotische frustratie onder woorden gebracht, een opvatting over een scheepsinterieur gaat samen met het eind van de geschiedenis, een individu uit een abstracte mensheid moet worden verlost.

Het wachten op de overtocht duurde nog geen drie bladzijden, maar in dat beperkte bestek is inmiddels een cluster van waardes geïntroduceerd: schoonheid die het hart verscheurt, individualisme, expressie van gevoelens en gedachten, de verlossing door het Goddelijke. In het begin leek de stijl die van een vormelijk reisverslag, maar de registers botsten al snel. Wat is het effect? Niet dat van ironisering, lijkt het, maar van precies het tegenovergestelde: intensivering en dramatisering. Met het schorem, de apenreet en het gebed van Christus worden contrasten niet afgezwakt, maar aangezet:

de medereizigers worden nog walgelijker, de erotische dagdroom eindigt nog hopelozier. En het belangrijkste misschien wel: bij al het afdalen van het Goddelijke naar de aarde lijkt iets als verlossing niet naderbij gekomen. Het mengen van de registers laat óók de afstand zien.

Brief uit Edinburgh is de eerste brief in de brievenboeken, meteen de langste en ook de brief waarin Reve tot zijn verbazing een vorm en een stijl had gevonden waarmee hij een breed publiek kon bereiken. Na de eerste bladzijden worden twee aspecten van het autobiografisch personage tamelijk terloops genoemd: zijn drankgebruik, dat nog maar kort geleden tot een delirium heeft geleid, en de relatieproblemen met Wimie, die uitmondde in een vechtpartij. Af en toe duiken herinneringen op aan een communistische jeugd. Het zal in de latere brieven nog uitvoerig aan de orde komen. Ook de stijl zal zich ontwikkelen: de lange zinnen worden in enkele brieven nog veel langer en Reve lijkt zich steeds meer bewust te worden van het effect van registerwisselingen. Zaken en verschijnselen die geen eigennaam zijn, krijgen op een paar plekken een hoofdletter; vanaf de tweede brief komen hoofdletters veel frequenter voor en lijken ze betekenis te hebben. Voor de brievenboeken als geheel is een ander aspect van de *Brief uit Edinburgh* belangrijk: de onvolkomenheid, die juist op dit schrijverscongres blijkt, van de menselijke communicatie. De ontoereikendheid van ‘alle talen’ manifesteert zich tot in de hokjes van de tolken.

Voor de ‘ik’ begint het al in de haven van Hoek van Holland, met het uitdrukingsloze Engels van de uitdrukingsloze inkopers. Later, in de auto op weg naar Edinburgh met enkele kunstbroeders, wordt steeds weer opnieuw een mop verteld over het onbegrip van een Chinaman in een Engelse trein: ‘Me no fuckcoffee! Me first class ticket!’ De stereotiepe conversatie op een receptie maakt de ‘ik’ zo wanhopig dat hij op een gegeven moment reageert in het Nederlands: ‘Ik zou die domme snavel maar potdicht houden.’ Het Frans van een Joegoslaaf blijkt voor de tolken onverstaanbaar. Een dikke en zwetende Schotse

jongeman spreekt de ‘ik’ aan ‘in dat rare, bijna ongeloofwaardige Gronings van Engeland, dat Schots heet’. Wanneer hij een tijdschrift in het Gaelic laat zien, zorgt dat voor een lichte paniekaanval:

‘Bij de wederkomst van hem, van wie geschreven staat dat hij komen zal als een dief in de nacht, zullen alle taalproblemen zijn opgelost,’ laat ik hem, niet eens in een poging hem voor de gek te houden, weten. ‘Esperanto parolata.’ De tranen staan mij nu nader dan het lachen (...)

Na zijn aanvaring met een bejaarde Schotse bard over homoseksualiteit als onderwerp voor een serieuze schrijver wordt de ‘ik’ de held van de avond, maar de echtgenote van de bard ziet hem aan voor Norman Mailer. De laatste alinea’s van de brief zijn geheel gewijd aan spraakverwarring. Het Engels van een Pakistaan is zo onverstaanbaar dat de ‘ik’ medelijden krijgt met de tolken:

‘Als de dames boven pienter zijn, dan zeggen ze gewoon maar wat: Het geeft sneeuw als wolle of Tot de landpale van Moab zal het geschrei zijn,’ bedenk ik, want aan dit geloei is geen touw vast te knopen. ‘Oehoe doedoe, oerdoe boe, behoe hoe boeng noj,’ andere taalbegrippen kan ik niet opvangen.

Wat de ‘ik’ bedenkt, zijn frasen of fragmenten uit een psalm en een onheilsprofetie in de Statenvertaling. Het mechanisme zagen we eerder: wanneer de ‘ik’ zich bedreigd voelt, door erotische frustratie of zoals hier door een heel letterlijke betekenisloosheid, zoekt hij zijn toevlucht in een gecanoniseerd register: het talige domein van een religieuze overtuiging met het patina van de tijd.

FEESTEN IN HET HUIS VAN OOFI

De brievenboeken hebben om veel redenen furore gemaakt en de lengte van Reves zinnen is er zeker een van. De tweede brief, *Brief uit Amsterdam*, bevat meteen de twee langste. Een feest in het landhuis van

Oofi, de koosnaam voor Fritzi ten Harmsen van der Beek, roept herinneringen op aan eerdere feesten in hetzelfde huis: een van een jaar geleden, gegeven door Oofi zelf, en een van een jaar daarvóór bij haar onderbuurman. Om het eerste feest te beschrijven gebruikt Reve 259 woorden en daarmee vult hij drie kwart pagina. Voor het feest van twee jaar geleden gaat hij ruim over de pagina heen en dan bestaat de zin uit 435 woorden. Met een lange zin sluit de brief ook af: de laatste alinea bestaat in zijn geheel uit een zin van 139 woorden, nog altijd 14 regels in de paperbackeditie.

De lengte van de zinnen ontging de tijdgenoten niet. Het meest exact werd de zinsbouw beschreven door een neerlandicus, Th. Govaart. Na een klassiek begin, vaak met een tijdsaanduiding, wordt de mededeling eindeloos gedetailleerd met nevenschikkende constructies en wat Govaart ‘de klassieke oudedamesstijl’ noemt: bijzinnen die worden ingeleid met woorden als ‘waar’, ‘waarin’, ‘waarbij’, en ‘waarvan’. In de twee langste zinnen komen zulke constructies inderdaad overvloedig voor, evenals aankondigende en afsluitende interpunctie – dubbele punten en puntkomma’s – en wat al in de *Brief uit Edinburgh* aan te treffen was: lange gedeeltes tussen haakjes.

Met het langer worden van de zinnen gaat iets anders samen: het toenemend aantal clichés, volkswijsheden, waarheden als koeien en zelfrelativeringen. Wat Gerbrandy in de brievenboeken opviel, het bespelen van verschillende stijlregisters tegelijk, van het verhevenste tot het banaalste en dat soms binnen één zin, voltrekt zich vanaf *Brief uit Amsterdam* in volle omvang – al valt er bij een zin van 435 woorden misschien een kanttekening te plaatsen bij het woord ‘tegelijk’. Juist de clichés krijgen nogal eens zelf een zin. Meteen al in de eerste alinea van de *Brief uit Amsterdam* verwoordt de briefschrijver de essentie van zijn visie op het bestaan: ‘(...) hoe meer ik neig tot de overtuiging, dat de enige zekerheid die het leven ons biedt, die is van de Dood. Alsjeblieft.’ Even later: ‘Er is niets tegen geoudehoer, zolang er maar Gods zegen op rust, dat is wat ik altijd zeg.’ In de lange zin van 435 woorden over een feest van twee jaar geleden lezen we in een langere passage tussen

haakjes: ‘als u allemaal begrijpt wat ik bedoel.’ Heer Bommel is niet ver weg. Meteen na de 435 woorden: ‘Neen, dat komt nooit meer terug. Bovendien zijn we inmiddels weer een aantal jaren ouder geworden.’ Typerend is ook het slot van de brief, waarin een personage uit een roman van Ramon Sender wordt aangehaald: ‘Nu ja: goed, kwaad, leven, dood, Gij en Uw Eeuwigheid, dat is allemaal goed en wel, maar wat dan nog?’

Wat doen zulke formuleringen bij een auteur die streefde naar de grens van het zegbare en de dichter Gorter bewonderde om zijn gave dat hij nooit clichés gebruikte? Lange zinnen, eindeloze detailleringen en zelfs een klassieke oudedamesstijl: zijn dat middelen om de grens te bereiken, of in ieder geval te naderen? Het lijken niet direct de middelen van de poëzie. Bij een schrijver, zeker een schrijver als Reve en zeker een schrijver als Reve in de brievenboeken, raken stilistische vragen aan de kern en de inzet van zijn schrijverschap. Op die vragen zijn meerdere antwoorden mogelijk en die hoeven elkaar niet uit te sluiten.

Zinnen van 259 en 435 woorden zijn om te beginnen een bravourestukje. Wat Reve in zo’n zin probeert te beschrijven, is niet alleen een feest, maar het hele feest. Hoofd- en bijzaken, schaamtevolle en eervolle gedragingen, merkwaardige en mooie associaties volgen elkaar op. Een gescheurde jurk doet denken aan de voorhang van de Tempel, geilheid leidt tot een opdonder van een bekakt Nijenrodetype, een met weezin beschreven R.J. Grootveld probeert Oofi’s zoontje uit een kinderboek voor te lezen, voortdurend omvallend van dronkenschap legt de ‘ik’ aan Oofi de Ware Natuur Gods uit. Het is het hele bestaan dat in zijn detailleringen wordt opgeroepen, vol complexiteit en zonder opgelegde hiërarchie. De clichés, volkswijsheden en waarheden als koeien relativeren de grote waarheden en de pretenties waarmee ze worden gedebiteerd, maar geven ze ook contouren. Dat geldt zeker voor de Goddelijke Waarheden: de mengeling van registers brengt ze naar de aarde, maar laat tegelijkertijd de onoverkomelijke afstand zien. Zonder die afstand

was er niets dat af kon dalen. Gods zegen op geoudehoer is de zegen van een externe instantie. Het slot van de brief accentueert het: op een moment van wanhoop of onverschilligheid staan ‘Gij en Uw Eeuwigheid’ volkomen los van het menselijke. De afstand tot het Goddelijke en tot mooie en minder mooie medemensen wordt in alle brieven geïroniseerd, gedramatiseerd en gerelativeerd. Wat de taal vooral doet in het zicht van een limiet – het einde waarheen een personage op weg is, een moment van roerloosheid dat wordt genaderd – is *bewegen*. In de enige zekerheid die het personage kent, die van de Dood met een hoofdletter, leeft de taal.

ZICHTBARE TEGENWOORDIGHEID

In de lange *Brief uit Edinburgh* verschijnen op zeven plekken hoofdletters waar een doorsneelezer ze niet zou verwachten. Het geldt nog het minst voor de eerste keer: de boektitel *Vertellingen Uit Het Dierenrijk* gehoorzaamt aan drukkersconventies, maar in een lopende tekst worden de hoofdletters doorgaans niet overgenomen. In dezelfde alinea is sprake van de ‘Vleugels van de almachtige’ – die laatste opvallend genoeg zonder hoofdletter. Later lezen we over een Gezicht, de Stemmen en de Doden; de Geest die triomfeert; de Grote Weemoed; een cluster van Plotselinge Bevingen, Vlekken, Firmamentvrees en een Mes; de Liefde en de Noden der Mensheid; de Zichtbare Tegenwoordigheid van een auteur aan wie de briefschrijver zich nogal ergert. ‘Zichtbare tegenwoordigheid’ is een gangbare term onder theologen en heeft meestal betrekking op de tegenwoordigheid van God in de menselijke gestalte van Zijn Zoon.

Wat opvalt, is dat het abstracte begrippen zijn of begrippen die bij het abstracte in de buurt komen. In het laatste geval zijn het begrippen die de ‘ik’ zich voorstelt: de Vleugels zijn de vleugels waaronder zijn moeder rust, het Mes is een mes in wat hij zelf een ‘dwanggedachte’ noemt. Ze zijn wel reëel en niet reëel: ondubbelzinnig ironisch wanneer het gaat om een auteur met een opgeblazen ego, veel minder ironisch wanneer de Grote Weemoed wordt ervaren, of de herinnering aan

Bevingen tijdens een delirium. Hoe subtiel het werkt, laten de Vleugels van de almachtige zien. De Vleugels zijn een product van het voorstellingsvermogen, een beeld dat wellicht een mooi beeld is maar niet meer dan dat: geen zichtbare en tegenwoordige werkelijkheid. In vergelijking daarmee is de almachtige misschien niet zichtbaar, maar, zoals hij hier wordt gepresenteerd, wel een reële ervaring – van een andere orde in ieder geval dan de Vleugels. Elders, wanneer zijn status wat wankel is, krijgt het opperwezen wel degelijk een hoofdletter.

In de *Brief uit Amsterdam*, maar vooral in de derde brief, *Brief uit Camden Town*, komen hoofdletters nog veel meer voor en visueel zo opvallend dat ze soms deel uit lijken te maken van een patroon. We worden vanaf de eerste alinea geconfronteerd met: Innerlijke Drift, Creatieve Noodzaak, Geld, Lucht- noch Waterschepen, God, Hem, Koninkrijk Gods, Canasta, Topgesprek, Intieme Dingen, Scheppend Kunstenaar Naar De Mensen Weet Te Luisteren, Onbekende Opgejaagde Familie, Ontbrekende Berichten, Prijzdier, Hoofdprijs uit de Liefdesloterij, Nek, Heimwee naar het Onzegbaar Troostende, Liefde, Boom, Geest, Panda, Voortplanting, Zegevierend Volmaakte, Restaurants, Bars, Waarheid, Stem, Kwade Geest, Boze, Sterke Drank, Verdere Orders, Sterke Drank, Elementen, Vuurteken, Vuurdranken, Lucht drank, Aardedrank, Waterdranken, Lucht, Aarde, Vuur, Aarde, Vuurteken, Waterdranken, Vuurdrank, Lucht drank, Stem, Zeejongens. ‘Canasta’ zag Reve waarschijnlijk als een eigennaam; de restaurants en de bars hebben een rol in de wederkomst van de Zegevierend Volmaakte in nachtelijk Londen. Aan het slot staan de woorden met hoofdletters sterk geconcentreerd. In de laatste drie alinea’s van de brief gaat de ‘ik’ in op drie aanbevelingen die de ‘ik’ vlak daarvóór, in een droom, door een Stem zijn ingefluisterd. De eerste van die alinea’s begint bij de tweede keer Sterke Drank; wat aanbevolen wordt, is de mindering van alcoholconsumptie onder gunstige astrologische tekens. Het vergt negentien ongebruikelijke hoofdletters. De tweede aanbeveling begint bij de tweede keer Stem en bevindt zich met een rêverie over 187 verdronken Zeejongens helemaal in ideële sferen. Maar dan bevat de derde alinea, opmerkelijk genoeg, geen enkele

bijzondere hoofdletter meer. De aanbeveling bevindt zich ‘in het redelijke vlak’: Wim moet klassiek gitaar leren spelen. Wat daarna wordt geschetst is een huiselijke scène: wanneer de ‘ik’ wordt bezocht door ‘een boze geest der godheid’ zal Wims gitaar hem kalmeren. Geen hoofdletters in ‘een boze geest der godheid’, die twee keer wordt genoemd, en ook niet elders in de alinea. Voor de zichtbare aanwezigheid van een geliefde met een gitaar zijn hoofdletters niet nodig en blijkbaar heeft zich in de innerlijke ervaring ook werkelijk een boze geest gemanifesteerd.

Iets soortgelijks, maar de andere richting uit, speelt wellicht in *Herkenning*: het gedicht waarmee de elf brieven afsluiten. ‘Nu weet ik, wie gij zijt’: in haar artikel wees Reitsma er al op dat het merkwaardig is dat ‘gij’ geen hoofdletter krijgt; in de tweede regel krijgt ‘Jongen’ de hoofdletter wel en even later ‘Moeder’ en ‘Dood’. De rollen worden omgedraaid, volgens Reitsma: in ‘gij’ manifesteert God zich op aarde; een aards verschijnsel als de jongen in Woudsend krijgt metafysische dimensies. Maar een echte omkering van de rollen is het misschien niet: als reële aanwezigheid kreeg de almachtige al meteen in de eerste brief geen hoofdletter. Reële aanwezigheid ook in het werkelijke slot van de brievenboeken: het gedicht waarmee de *Geestelijke Liederen* afsluiten en daarmee *Nader tot U* als geheel.

AAN DE ENGEL

*Als gij mij tot het eind toe hebt geleid,
keer dan terug, en blijf bij Teigetje.*

Alle titels van de gedichten zijn gedrukt in kapitalen, maar niet in de inhoudsopgave. De in het gedicht met ‘gij’ aangesproken engel krijgt dan geen hoofdletter, in tegenstelling tot de Maagd en het Lam in titels van eerdere gedichten. Wat Maagd, Lam, Jongen, Moeders stem, de Vleugels van de almachtige en Dood gemeen hebben, zou je hun dubbele natuur kunnen noemen: reëel en niet reëel zijn ze symbolen of metonymische afsplitsingen van het metafysische dat in het dagelijks

leven wordt ervaren. In het wonder van zijn verschijning in Woudsend en Heeg en in zijn onbereikbaarheid wordt de jongen een Jongen en daarmee van dezelfde orde als de Dood: een entiteit die de 'ik zich alleen maar voor kan stellen. De almachtige, de engel die straks ook Teigetje moet leiden, de boze geest der godheid: ze hebben zich voorgedaan of doen zich voor.

Tegelijkertijd valt over wat zich voordoet weinig te zeggen zonder symbolisering: voorstellingen die voortkomen uit de verbeelding van een individu of daaraan gebonden zijn. Het verklaart de hoofdletters in de beroemdste passage in de brieven: de wens God Zelf te ontmoeten in de hoedanigheid van een eenjarige, muisgrijze Ezel met Geheime Opening. Ook daarin is de symbolisering precies wat ze is: verknoopt met het voorstellingsvermogen, met God Zelf als noodzakelijk element in een uiterst menselijke paradijsdroom. Even later, ook in *Brief uit het huis genaamd 'Het gras'*, getuigt de 'ik' van de raadselachtige, zelfs zintuiglijk beleefde aanwezigheid van een onzichtbaar wezen. Dat moet wel een 'geleide-engel' zijn. De conclusie durft hij met bijna niemand te delen, maar het is deze ervaring van bescherming die ook Teigetje wordt toegewenst: een ervaring die zo reëel is dat hoofdletters achterwege kunnen blijven.

EEN GEDICHT WAAR ALLES INSTOND

Op weg naar het einde begon met een gedicht: het motto boven *Brief uit Edinburgh*. Drie brieven lang is het fenomeen 'poëzie' verder afwezig. In de vierde brief, *Brief uit Gosfield*, vernemen we vrijwel meteen dat de 'ik' 'eergisteren' een gedicht heeft geschreven: *Gedicht Voor Mijn Negen En Dertigste Verjaardag* en met een poëtische rechtvaardiging: 'een werk van letterkunde over welks artistieke waarde ik mij geen oordeel aanmatig, maar waarin, welk een zwak, slecht en zondig mens ik ook moge zijn, niets staat dat gelogen, vals, verzonnen of bedacht is (...)' Het gedicht krijgen we niet te lezen; het zou pas veel later verschijnen in de *Geestelijke Liederen van Nader tot U*. Het schrijven van gedichten wordt verderop in de brief overwogen

als verdienmodel: ‘Niet dat ik alsmaar gedichten maak, maar je weet het nooit, en een gave die kan je ontwikkelen, kijk maar naar Van Gogh; (...)’ Het zou zo maar eens kunnen dat de subsidies voor literaire tijdschriften omhoog gaan en een schrijver van een gedicht 25 gulden per pagina vangt.

Literatuur en geld vormen het hoofdonderwerp in de daaropvolgende *Brief uit Schrijversland*. Er zijn collega’s, waaronder dichters, die zich niet of halfhartig hebben aangesloten bij het Schrijversprotest. A.d.B. kan moeilijk iets kwalijk worden genomen: het is een ‘zacht romantiese jongen’ met poëzie die erg lief is – ‘over moederschap, vruchtbaarheid en dergelijke, de mooie dingen in het leven dus, die er wel degelijk zijn, als je ze maar wilt zien.’ Anders ligt het bij de dichter G.S., die lange krantenartikelen schrijft, ‘zich nog nooit in zijn leven de luxe van een eigen mening heeft gegund’ en op Aswoensdag ‘godslasterlijke ulevelpoëzie’ op de voorpagina laat afdrukken.

Alleen nog een raillerende opmerking over G.S. in *Brief in een fles gevonden*, de lange slotbrief van *Op weg naar het einde*. Het is een brief waarin Reve vooral reflecteert op zijn eigen schrijverschap, met onder meer de fameuze uiteenzetting over het Zinloos Feit. Hij lijkt zich bovendien bewust te zijn geworden van de mogelijkheden van de brieven, die tot dan toe in Tirade waren gepubliceerd, in boekvorm en al de compositie van een volgend boek voor zich te zien. Met de aanhef – ‘Op de wijze van “Een Duif Van Verre Terebinten”. Voor de orkestmeester. Een kunstig lied’ – is een brief voor het eerst een lied. Een versregel van Slauerhoff leidt het tweede deel van de brief in, met daarna de vermelding van een boek ‘over het Violet, en de Dood’: de romantische decadentie en het ultieme boek zijn geïntroduceerd. Het zijn niet alleen regels van Slauerhoff die rondzwerven in het bewustzijn van de ‘ik’. De dag wordt begroet met een regel van J.J.L. ten Kate: ‘Gegroet, gij heilig licht! (Vele, vele weldaden!).’ Een achtregelige strofe uit *Valerius Gedenckklank* confronteert de mens met zijn sterfelijkheid.

Het violet en de dood komen terug in de eerste, zeer korte brief in *Nader tot U*. Het ‘nutteloos, bizar verhaal’ dat erin wordt verteld, zou volgens de ‘ik’ heel goed als inzet voor het Boek kunnen dienen en daarmee wordt meteen gesuggereerd dat we het lezen. De daaropvolgende *Brief uit het verleden* is de brief waarin het Boek in verband wordt gebracht met het weer van alle mensen. De ‘ik’ spiegelt zich aan dichtende generatiegenoten: de dichter of schrijver Simon V. – ‘of allebei, of geen van beide’ –, ‘kronikeur van het leven der Leidsepleinkabouters’ Remco C. en ‘dichtende hasjesjknagers’ die ongevraagd op bezoek komen. Het proza van een brief en de lyriek van poëzie gaan soms in elkaar over. Een regel als ‘o, weemoed van een verloren jeugd die nooit geweest is, en die voor eeuwig stilstaat in de tijd’ is geen standaardproza. Het geldt ook voor een regel die wordt geciteerd wanneer de ‘ik’ beseft dat hij nog maar weinig tijd heeft: de Dood ‘claps you between its hands like a flying moth, and you are done.’ De bron wordt niet genoemd, maar het zijn woorden van William Carlos Williams uit een brief aan Marianne Moore, twee grote Amerikaanse dichters die ter sprake waren gekomen in een artikel in *Tirade* van Henk Romijn Meijer. In de allerlaatste alinea van *Brief uit het verleden* wordt een poëtisch ideaal geformuleerd dat sterk doet denken aan het ideaal van het ultieme Boek: ‘Weet u wat heel fijn zou wezen? Als ik een gedicht kon schrijven waar alles instond, zodat ik nooit meer een gedicht hoefde schrijven.’

LIEDEREN VAN OVERGAVE

In *Brief door tranen uitgewist*, de derde brief in *Nader tot U*, lijkt een heel scala van poëtische mogelijkheden te worden opgeroepen. Het is in deze bundeling de eerste brief die begint met een psalminzet en zichzelf typeert als ‘een herfstlied, of avondzang’. Met ‘Warte nur, warte nur’ in dezelfde alinea wordt het onderstreept: niet alleen een veelbetekenende verwijzing naar een gedicht, *Wanderers Nachtlied* van Goethe, maar met de herhaling ook nog naar een liedbewerking. Twee bladzijden verder duiken, terwijl er stevig wordt ingenomen, in het geheugen plotseling merkwaardige versregels op uit een ‘eigengemaakt gedicht’

van een voormalige buurman. Alcohol en poëzie spelen ook een belangrijke rol in het heden: het grootste gedeelte van de brief bestaat uit een verslag van enkele bezoeken aan de dichter Nico V., die vlakbij woont in Greonterp en de ‘oude bard’ Gerard d. B. te logeren heeft. De ‘bij vuur of open vlam vermoedelijk ontploffende dichtervorst uit Amsterdam’ heeft vijf dagen sap en melk gedronken, maar daarna wordt de poging tot drooglegging maar opgegeven. De brief wordt gevuld met de gesprekken met V. en d. B., maar vooral met associaties van de ‘ik’, met wat hij, zelf ook doordrinkend, ‘bedacht’ – een werkwoord dat nogal eens voorkomt. In één gedachtegang formuleert hij iets dat fundamenteel zou blijken voor de brievenboeken:

Ik ging hartstikke mooie gedichten schrijven. *Oud en verzopen, blij als iemand je nog groet*. Ineens was die regel er, die ik moest zorgen niet kwijt te raken. Mikrokosmos, makrokosmos. Alles was nu bijna goed en de kleine, klamme kamer met de thans door de afkoelende avond geleidelijk bewasemd rakende ramen en lelijke meubelen beviel me uitstekend (...). Wanneer was nog niet zeker, maar het stond nu, eindelijk, onomstotelijk vast dat ik de boeken, verhalen en gedichten zou gaan schrijven over de Schone en Meedogenloze Jongen (...).

Wat volgt is een dagdroom over de jongen in allerlei situaties, maar hij is vooral een concept – Concept – dat eeuwig wijkt:

Ik werd ongelooflijk treurig, maar toch ook erg gelukkig, terwijl ik bedacht dat ik zonder einde de Meedogenloze Jongen zou moeten nareizen, maar steeds zijn trein juist het station uit zien stomen; of ik zou aan de kade staan en hij, alweer met een op het punt zich te ontvouwen glimlach, zou aan de reling staan van het schip dat al te ver van de wal zou zijn (...).

Eeuwig wijken doet ook het uiteindelijke gedicht:

Een massa dingen kon je beter niet eens proberen. Dat gedicht bijvoorbeeld, waar alles in moest staan, zodat ik nooit meer een gedicht behoefde te schrijven, en er tevens aan alle getob van alle dichters een einde zou zijn gemaakt, dat kon nooit bestaan, want het zou een soort literair perpetuum mobile moeten zijn, en dat was niet mogelijk.

En, met de eerste drie woorden uit psalm 130, de Geest zelf:

Uit de diepten. O Geest, gij die nooit te vergeefs gezocht wordt, ook indien gij nimmer gevonden wordt, wil u toch mij openbaren. Indien het uw stem is, zal ik hem herkennen en weten, dat gij het zijt, die spreekt.

De Brief door tranen uitgewist sluit af met een visioen van de meedogenloze jongen, liggend ‘in een kleine kaki tent, in de tuin van zijn paleis’. Bij al zijn meedogenloosheid ligt hij daar volkomen weerloos. Met in het begin een verwijzing naar Christus:

Zijn tent was onder de mensen. Het liet zich niet bevatten, want het was het Misterie aller misterieën, woordloos, maar toch zou ik het aan alle koningen, tongen en natiën moeten verkondigen, zo lang ik nog adem had en leefde.

Wat fundamenteel is voor de schrijver van de brief en daarmee voor zijn schrijverschap is wat ook de titel zal geven aan het slotgedicht: herkenning. In de trein of op de boot wordt de glimlach van de meedogenloze jongen herkend, in een stem de Geest en in een weerloze jongen Christus. Maar omdat ze eeuwig wijken, zal het herkennen steeds weer opnieuw moeten plaatsvinden en zal het ‘definitieve’ gedicht steeds weer opnieuw worden geschreven. Iets anders is niet mogelijk: de essentie is woordloos, kan dus niet in een formulering worden gevat en op zijn hoogst in vergeefse pogingen worden benaderd. Het Misterie aller misterieën bevindt zich achter een grens die niet wordt overschreden.

Brief in de nacht geschreven, de een na laatste brief, bevat kenmerken van eerdere brieven, maar gaat nu ook wat de vorm betreft in de richting van poëzie. Ik citeer de hele eerste alinea:

Greonterp, 17 maart 1965. In de stilte van de nacht. Uit de diepten. Nadat hij 9 dagen aan één stuk door gedronken had, maar je kon niets aan hem zien. Een zang, terwijl hij naar de duisternis ging. Voor de orkestmeester. Een nachtlied. Een lied van overgave, want op U wacht ik, en op U alleen, o Eeuwige.

Weer, met ‘Uit de diepten’, een verwijzing naar psalm 130, de aanwijzing voor de dirigent en de zelftypering als ‘zang’ en ‘nachtslied’. Voor het eerst wordt de brief een lied van overgave genoemd: het eeuwig wijken impliceert een eeuwig wachten op wat zelf eeuwig is. Het lied, dat deze brief is, maakt het blijkbaar mogelijk om zich aan de situatie, en dan vooral het wachten, over te geven. Een formeel kenmerk van een lied krijgt de brief in de laatste alinea. Daarin wordt de hele eerste alinea, afgezien van de dagtekening, herhaald; alleen de laatste woorden staan in een iets andere volgorde: ‘op U wacht ik, Eeuwige, op U alleen.’ In gewoon proza is zo’n herhaling ongebruikelijk en zeker in het proza van een brief. In een lied niet: een lied kent coupletten en refreinen, soms met een kleine variatie aan het slot. Consequent doorgevoerde herhalingsfiguren zijn niet alleen kenmerkend voor liederen, maar voor poëzie in het algemeen, ook voor de poëzie zonder rijm of metrum die Reve schrijft. Wat daarin herhaald wordt en met een duidelijke markering wordt aangegeven, is het fenomeen ‘versregel’. Het opvallende wit aan het eind van elke regel wekt verwachtingen bij een lezer en zou iets bij hem of haar te weeg moeten brengen. Voor al die ruimte die op een bladzijde wordt verspild, bestaat blijkbaar een rechtvaardiging.

In *Brief uit het huis genaamd ‘Het gras’*, de laatste brief in *Nader tot U*, breekt de poëzie werkelijk door. Het eerste gedeelte van de brief begint met een gedicht, evenals het tweede gedeelte, en het slot is een gedicht dat niet in het hier en nu van het schrijven, maar wel in de tijd van het

vertelde tot stand komt: ‘mijn hand schreef het op’. In de formuleringen van de inleiding is veel terug te vinden van wat in het slot van de vorige brief al herhaald werd:

(...) Ik zal maar beginnen, al weet ik wel zeker, dat het weer één en hetzelfde lied gaat worden. Veel redenen, om de aanwijzingen voor het orkest te wijzigen, zie ik niet, en daarom zal ik ze maar zo laten als ze zijn. Opnieuw dus: uit de diepten. (...) Een zang ook, terwijl hij ferm bleef doorstappen in de richting van de Duisternis, en weer: voor de orkestmeester. Wederom: een Nachtlied. En, meer dan ooit, een lied van overgave, want nimmer was mijn heimwee naar U zo fel, en zo mateloos.

In dat nachtlied en lied van overgave is vóór *Herkenning*, het gedicht dat ‘mijn hand’ opschreef, nog drie keer sprake van het schrijven van een gedicht. Op *Allerzielen* ontstaat een gedicht dat de naam draagt ‘van het feest zelve’; *Elsevier* betaalt maar liefst 50 gulden voor een gedicht en dan lijkt het treurige verlies van Indië een geschikt onderwerp; een gedicht dat *Aan de engel* moet heten, zal tot stand komen dankzij de ervaring met de ‘geleide-engel’. Het Indiëgedicht zou *Tempo Doeloe* kunnen zijn, of *Drinklied voor de herfst*. Vier keer wordt een direct verband gelegd met de *Geestelijke Lieder* die volgen. Hoe essentieel de liederen zijn, blijkt uit het feit dat *Geestelijke Lieder* niet meer is dan een ondertitel. De werkelijke titel van het laatste hoofdstuk, of de laatste afdeling, is de titel van het boek: *Nader tot U*.

DIE EIGENAARDIGE, HORTENDE BEZWERENDE VORM

Brieven die in de richting gaan van poëzie, pelgrimslieder en volgens Gerbrandy, en uiteindelijk in poëzie overgaan: blijkbaar heeft poëzie kwaliteiten die in gewoon proza niet direct te vinden zijn. In een interview met Jessurun d’Oliveira uit 1964, toen *Op weg naar het einde* net was verschenen, heeft Reve zich het meest duidelijk uitgelaten over wat hem tot het schrijven van poëzie bracht:

Ik heb geen verstand van poëzie, echt niet hoor, maar ik moest opeens iets onder woorden brengen en ik merkte dat het alleen maar kon in die eigenaardige, hortende bezwerende vorm, die naar mijn eigen idee zelfs niet eens zo gek gelukt is. Een heel rare, ja, anti-esthetische vorm die wel werkt.

Met het schrijven van poëzie heeft hij gewacht omdat het zo'n riskant genre is: 'je maakt je eigen volslagen belachelijk of je maakt een goed gedicht.' In andere kunstvormen leidt enige ambachtelijkheid al snel tot aardige resultaten:

Maar met poëzie niet, volgens mij, het is rijmelarij, het is onzin, of het is poëzie. Grensgebieden bestaan er niet. En daarom heb ik zo lang gearzeld om het te beoefenen. Het is ineens raak of niet. Je kan niet een maand op een gedicht gaan werken.

Wat het 'iets' is dat alleen in die hortende, bezwerende vorm onder woorden gebracht kon worden, is inmiddels min of meer duidelijk geworden. Voor zover dat mogelijk is: juist daarvoor heeft Reve elf brieven nodig en de liederen waar ze in uitmonden. Verrassend is de karakterisering van poëzie als een anti-esthetische vorm, ook als dat niet zou gelden voor poëzie in het algemeen, maar alleen voor het werk van de geïnterviewde zelf. Juist poëzie wordt traditioneel als een bij uitstek esthetisch genre gezien: 'woordkunst'. Voor Reve lijkt het snelle cruciaal te zijn, het plotselinge, een epifanisch moment dat gebonden is aan een formulering: 'Ineens raak' en 'Je kan niet een maand op een gedicht gaan werken.' Juist bij hem is dat opvallend: in veel interviews heeft hij uitvoerig melding gemaakt van de tijd die het schrijven van proza hem kost. In het zelfinterview voorafgaand aan *Tien vrolijke verhalen*:

Een verhaal van zeg veertig pagina's, dat betekent voor mij minstens vierhonderd pagina's schrijven, doorhalen, wegsnijten, enzovoorts. Er schijnt een geheimzinnige macht te

zijn die mij belet het werk terstond op de juiste wijze aan te pakken.

Ook in het interview met Jessurun d'Oliveira gaat Reve in op de vele versies die er nodig zijn voordat een brief het licht ziet. Heel verbazingwekkend is dat niet: een zin van 435 woorden zal niet 'ineens raak' zijn. Maar toch: als er één traditioneel prozagenre is waarin esthetiek niet vooropstaat, dan is dat het genre van de brief. Rare, anti-esthetische vormen werken zichtbaar. De vraag is hoe ze dat doen, wat de bijzondere uitwerking zou kunnen zijn van poëzie en van brieven die op poëzie beginnen te lijken. Waarin schuilt het poëtische?

Over wat poëzie is en wat ze doet, is in de loop der eeuwen veel getheoretiseerd, maar na de grote modernistische revoluties uit de vorige eeuw werd dat steeds minder. De laatste decennia heeft ook de poëzie zelf aan prestige ingeboet. Een belangrijke poging om in ieder geval de theorievorming te revitaliseren is *Theory of the Lyric* van Jonathan Culler uit 2015. Culler, een Amerikaanse hoogleraar die goed op de hoogte is van alles wat in het structuralisme en deconstructivisme te berde is gebracht, koppelt nauwkeurige close reading aan een nuchtere bespreking van allerlei poëtische verschijnselen. Het gaat hem vooral om het effect dat die verschijnselen kunnen hebben op een lezer. Voor een gedeelte is het goed toepasbaar op wat Reve onderneemt in *Op weg naar het einde* en *Nader tot U* – ook in het proza. Kenmerken van de kunstmatige vorm van taalgebruik die poëzie altijd is – met rijmen of ritmes, op zijn minst versregelwit – blijken wonderwel overeen te komen met kenmerken van het bij uitstek informele, op directe communicatie gerichte genre van de brief.

Want kenmerken zijn het niet echt wat Culler opsomt: geen harde, noodzakelijke voorwaarden om van lyriek te kunnen spreken, maar parameters die een rol spelen bij het functioneren van gedichten en liederen.

They [=parameters] do not constitute a set of necessary features or invariants or a definition of the lyric, but they have, I believe, the virtue of being more central to the functioning and power of lyrics than elements likely to be cited in any attempt at definition.

De belangrijkste parameter is al een aantal keren genoemd en ook Reve hint erop wanneer hij spreekt van ‘die eigenaardige, hortende bezwerende vorm’: poëzie doorbreekt de lineaire tijd, doet verslag van een ervaring in een hier en nu en probeert een ervaring in het hier en nu van de lezer tot stand te brengen. In gedichten – en in brieven – kunnen anekdotes worden verteld, maar: ‘The present of discourse dominates a past of anecdote.’ Het geldt ook wanneer verslag wordt gedaan van een gebeurtenis die vaker voorkomt. Sappho beschrijft de fysieke sensaties die ze telkens weer ervaart bij de aanblik van een geliefde leerling: ‘cast in the present tense, an account of what happens repeatedly, it nonetheless impresses us as something happening now, in the performative temporality of the lyric.’ De ‘temporality’ van een heden wordt geconstrueerd, in het gedicht opgevoerd, en door de luisteraar of lezer in zijn of haar heden meebeleefd. Culler haalt een mediëvist aan die de overgang naar leespoëzie beschrijft:

Lyrics offer ‘the position of a definite but unspecified ego whose position the audience is invited to occupy’; the first- and second-person pronouns invite each reader ‘to perfect or universalize himself by occupying that language as his own.’

In een discursief heden kan het verleden zijn neerslag vinden, maar er bestaat ook poëzie waarin geprobeerd wordt iets in de toekomst tot stand te brengen: ‘the tradition of poetry that seeks to make things happen by acts of naming.’ Wanneer Horatius een bron ‘beroemd’ noemt, moet de bron door de daad van het noemen ook werkelijk beroemd worden. Het is steeds het discursieve handelen in een discursief hier en nu dat voor bijzondere effecten zorgt: door de lyrische passages wordt een heldendicht iets meer dan alleen narratieve

fictie. In de twintigste eeuw kunnen zeer alledaagse voorwerpen en gebeurtenissen de glans van het poëtische krijgen. Culler bespreekt het effect in een gedicht van Theodore Roethke:

This effect is the result of fundamental lyric convention of significance: the fact that something has been set down as a poem implies that it is important now, at the moment of lyric articulation, how trivial it may be.

Het is een definitie van poëzie die perfect toepasbaar is op readymades: de gedichten van Buddingh' en anderen die voor een kleine schok zorgden in de Nederlandse poëtische wereld van de jaren zestig. En het is een definitie die goed toepasbaar is op andere poëzie die in die jaren voor ophef zorgde: de poëzie van Gerard Reve.

Het geldt niet alleen voor de poëzie. Dat woorden nu belangrijk zijn, hoe triviaal het onderwerp ook is, op het moment van schrijven en op het moment van lezen, is niet minder een kenmerk van de elf teksten die aan de *Geestelijke Liederen in Nader tot U* voorafgaan: brieven. Ook daarin domineert 'the present of discourse' het verslag van de gebeurtenissen. In sommige brieven gaat op sommige momenten het verslag zelf over in een gebeurtenis: seksuele opwinding. Die seksuele opwinding is tegelijkertijd sterk verbonden met een ego: het ego van de brieveschrijver dat allesbehalve 'unspecified' blijft. Lezers uit de jaren zestig hebben daar bijzonder weinig moeite mee gehad. Het verkoopsucces van de brievenboeken zou ondenkbaar zijn zonder de wisselwerking tussen het particuliere en het universele dat al in de late middeleeuwen leidde tot de populariteit van de troubadourslyriek. Het lyrische aspect van de brievenboeken nodigt de lezer uit om aan de ervaringen van een zeer 'specified' ik een algemene geldigheid te verlenen, om zich, ondanks alle afstand wellicht, te vereenzelvigen met woorden.

Hoe fundamenteel dat is, blijkt wanneer het lyrische ontbreekt. De eerste tekst waarin Reve zijn seksuele fantasieën de vrije loop laat, is *A*

Prison Song in Prose uit 1960, drie jaar voor *Op weg naar het einde*. ‘Song’ in de titel is misleidend; het verhaal is het verslag van een martelscène in een ‘youth prison’. De scène wordt vaardig verteld, heeft een dramatische opbouw, maar het enige muzikale effect is het effect dat ook soft porno kan bereiken. Een overweldigende lezerskriek heeft het boekje niet gevonden: de ‘audience’ heeft de positie van de ‘ik’ niet ingenomen. Na *Op weg naar het einde* en *Nader tot U* wordt in Reves lange schrijversloopbaan het lyrische secundair. Intense ervaringen van de ‘ik’, religieuze en seksuele, worden voortaan ingebed in een verhaal.

Poëzie en het lyrische als parameters: in de brieven van de brievenboeken is veel te vinden dat traditioneel met poëzie wordt geassocieerd. Het hier en nu van de brief voltrekt zich in bijzondere formuleringen, metaforen en een stuwend ritme. Invloedrijk tot in de jaren vijftig was de opvatting dat juist in poëzie ‘die Vollkraft der Sprache’ tot uitdrukking zou komen. Bij Reve lijkt de Vollkraft zich juist in de brieven te manifesteren. Zijn proza was barok, in poëzie was voor hem juist de ‘eenvoud van het “geen woord te veel”’ belangrijk. Geen rijm bovendien in de gedichten, geen metrum: het enige waardoor een gedicht zich van proza lijkt te onderscheiden is het dwingende wit van versregels. Dat is blijkbaar voldoende om het lineaire proces van het lezen te doorbreken en de illusie te wekken dat de lineaire tijd wordt stilgezet. In het hier en nu van het lezen kijkt een lezer af en toe op om het gelezene te betrekken op de eigen leefwereld; in een vakkundig verteld verhaal haast een lezer zich op zijn weg naar het einde. Wat in Reves leefwereld overheerste, was het verlangen om van de beperkingen van de leefwereld verlost te worden en waarnaar verlangd werd, lag voorbij een grens: Gorters grens van het zeggbare. Het werd ervaarbaar en min of meer zegbaar dankzij de aanblik van een jongen, het vooruitzicht van de dood, de hunkering naar God. Het is een grens die na *Nader tot U* niet langer wordt gezocht. Bij het enige echte personage in al de boeken die nog zouden verschijnen, wordt het onzegbare geïntegreerd in een systeem: het systeem van het dagelijks leven waarvan het schrijven deel uitmaakte. Het onzegbare verdween,

de lyriek in het proza verdween, de poëzie verdween. Het enige echte personage bleek opmerkelijke gevoelens en gedachten te hebben die de lezer van een afstand kon waarnemen. Taal die niet langer eenvoudig was, maar soms archaïsch, verstard en artificieel droeg bij aan het scheppen van die afstand.

‘Vroeger schreef ik “weer”’

In 1972 verscheen *De taal der liefde*. In de zes jaar na *Nader tot U* was Reve definitief beroemd geworden, gedoopt, na een delirium ruim drie weken opgenomen in een ziekenhuis in Assen, voor het gerecht gedaagd wegens godslastering, terechtgekomen in een ingewikkelde driehoeksverhouding, zwaar depressief geweest, bekroond met de P.C. Hooftprijs, gehuldigd in een Amsterdamse kerk, verhuisd naar Veenendaal, naar Weert, naar een bus en naar Frankrijk. Alleen *Veertien etsen van Frans Lodewijk Pannekoek voor arbeiders verklaard* was nog verschenen, in 1967, en met een toonzetting die sterk aan *Nader tot U* deed denken. De titel verwees naar *Het historisch materialisme voor arbeiders verklaard*, een beroemde brochure van Herman Gorter.

De taal der liefde is het eerste boek met de naam Gerard Reve op de kaft – de naam die inmiddels courant is geworden en ook ik heb aangehouden. Simon van het Reve moest verwarring met een schrijvende vader voorkomen, Gerard Kornelis kwam overeen met de werkelijkheid van de burgerlijke stand, met Gerard en de verkorte achternaam neemt de zelfstilering de overhand. De ontwikkeling vanaf *De taal der liefde* laat een steeds grotere afstand tot het oude poëtische ideaal zien. Het fotografisch realisme dat Frits zo bewonderde bij de schilder Kade maakt plaats voor gefabuleerde, mythische waarheden, ook als het om gebeurtenissen uit het eigen leven gaat. In zijn Leidse lezingen als gastschrijver uit 1985 zou Reve duidelijk maken wat hij ziet als de opdracht van de kunst: ‘het duiden van de werkelijkheid, wat niet betekent, dat zij die werkelijkheid weergeeft, verklaart, of ontraadselt.’

De doelbewuste verwijdering van ‘de werkelijkheid’ wordt fraai zichtbaar in een aantal van de *Brieven aan geschoolde arbeiders* uit die jaren. De geadresseerden oefenden allen, volgens Reve in zijn

verantwoording, ‘een academies, medies, artistiek of kerkelijk beroep’ uit; ooit had hij, als autodidact, naar dit soort lieden opgekeken. De oudste brief stamt uit 1959 en is gericht aan de journalist Sal Tas; de jongste, uit 1981, aan dr. ir. J. Visser, de biograaf van Simon Vestdijk. De dr. ir. wordt zwaar in de maling genomen met een verhaal over Vestdijks buitenechtelijke zoon, maar zeker in de beginjaren neemt Reve juist deze ontvangers van zijn correspondentie uiterst serieus. In 1967 geeft hij aan de student en latere hoogleraar kinderpsychiatrie Frits Boer, die hij als beschermheer van een cultureel dispuut had leren kennen, een verklaring voor zijn fanatiek metselen aan een muur:

Het is vreemd dat ik het altijd over die muur heb, maar hij schijnt veel voor mij te symboliseren. Ik heb een sterk verlangen naar verinnerlijking door afgrenzing, naar stilte en bezonnenheid. Het allerwezenlijkste wat je merkt, als je ouder dan veertig bent geworden, is, dat niemand je kan helpen, of op enige wezenlijke vraag een antwoord kan geven. Er zijn geen andere dan je eigen maatstaven, en dat brengt je in paniek, soms.

In 1970 aan Hans van den Bergh, ook al een latere hoogleraar:

Omdat ik een eigen Gesloten Maatschappij bezit, behoef ik geen krant te lezen of naar de radio te luisteren: er is van binnen al rotzooi en keet genoeg.

En in een andere brief het citaat dat al eerder passeerde:

Ik ben niet meer bang, me te beperken, dat is het. Het Revisme met al zijn koelissen, dat is mijn wereld. Daarbuiten bestaat niets. Vroeger dacht ik dat het anders was.

De brieven aan Van den Bergh dateert Reve niet in 1970, maar in 1670. Volgens tekstbezorger Nop Maas ‘om daarmee aan te geven dat hij met zijn opvattingen eigenlijk in de tweede helft van de zeventiende eeuw thuishoort.’

Tegenover Roland Holst verdedigt Reve een jaar later het dichterschap van de late Gorter. *Pan* bevat, ondanks het communisme, ‘vele van de grootste dichtregels uit onze literatuur’. Voor de manier waarop Gorter zijn maatschappelijk ideaal beleefde, heeft Reve opmerkelijk veel begrip:

Men zoekt een omslotenheid. (...) Ik geloof dat de mensen die ‘ergens bij horen’ vrijer zijn dan de mensen die aan de aan alles twijfelende en tornende skepsis zijn overgeleverd.

Een van de omslotenheden die Reve vond, was die van de moederkerk. Het intreden in die kerk, en de strubbelingen waarmee dat gepaard ging, is het onderwerp van de roman *Moeder en zoon*. Wanneer het manuscript voltooid is, vraagt hij Sjaak Hubregtse om een oordeel:

Wat voor mij waar is, dat is waar, en ik probeer niet atheïsten en andere zenuwlijders te overtuigen of hun rekenschap te geven of om begrip te vragen: dit is mijn eerste in vrijheid geschreven boek.

Tot de vrijheid van de schrijver behoort niet alleen het herschrijven van zijn naam, maar ook van zijn biografie. In de twee romans die aan *Moeder en zoon* voorafgingen, *Een circusjongen* uit 1975 en *Oud en eenzaam* uit 1978, geeft Reve zichzelf buiten het kader van het verhaal een gefingeerde identiteit. *Een circusjongen* is, blijkens het nawoord, geschreven door een auteur van Russisch-Baltische afkomst met een verzetsverleden, een loopbaan als officier in Nederlands Oost-Indië en, wegens al te grote affectie jegens een Javaanse prins, een veroordeling tot een jarenlange vestingstraf. In gevangenschap schreef hij *De avonden*. Het eerste hoofdstuk van *Oud en eenzaam* wordt voorafgegaan door een *In memoriam* waarin de ‘ik’ zijn adellijke, Russische voorouders herdenkt – het voorgeslacht waarvan hij als enige is overgebleven.

Wat Reve schrijft aan Frits Boer – ‘Er zijn geen andere dan je eigen maatstaven’ – wordt daarmee tot een uiterste consequentie doorgevoerd: als de buitenwereld geen maatstaven aanlevert, doet ook

het onderscheid tussen feit en fictie er niet meer toe. Het enige wat nog van belang is, is de waarheid die uit ‘de’ werkelijkheid kan worden gedestilleerd, de ‘duiding’. Bij Reve begonnen geromantiseerde werkelijkheid en de werkelijkheid daarbuiten volstrekt in elkaar over te lopen – niet alleen in wat officieel ‘fictie’ heet. Wie wat dan ook van Reve las moest ervan uitgaan dat de schrijver onophoudelijk fabuleerde. Zelfs een vertrouwde, jarenlange correspondentievriendin als Josine Meyer voelde zich af en toe gedwongen om te informeren hoe een en ander nu echt zat. Het nawoord van *Een circusjongen* en het *In memoriam* in *Oud en eenzaam* vereisten goede verstanders: verstanders die begrepen dat hier – misschien – een psychologische waarheid onder woorden werd gebracht of dat, heel postmodern, elk coherent verhaal over het eigen leven fictieve kenmerken bevat. De goede verstanders waren niet altijd aanwezig: Reves gefingeerde Indiëverleden leidde tot een hilarisch interview in het weekblad *Story* en tot een bericht van het ANP dat werd overgenomen door *NRC Handelsblad*, *Trouw* en *De Telegraaf*. Reves verdediging toen het ANP nogal ontstemd was: ‘Feit is toch wat ik u verteld heb? Ik vertel wat er bij me opkomt, wat ik voor me zie. Of het nu waar is of niet, dat maakt toch geen moer uit?’

De vier lezingen in Leiden vormden een synthese van de opvattingen die Reve al geruime tijd in zijn brieven onder woorden had gebracht. Ze worden wel eens als uitgangspunten gebruikt voor analyses van werk van vele jaren daarvóór, maar dat lijkt me niet terecht. Wat hij verwoordde, was de poëtica van de fase na *Nader tot U* en de *Veertien etsen* die een aanvang nam met *De taal der liefde*. Tussen beide fasen lag een periode van ongeveer vijf jaar. Zo’n langere periode zonder substantieel nieuw werk had Reve ook in de jaren vijftig meegemaakt; hierna zou het hem niet meer overkomen. De omslotenheid die was gezocht, had hij gevonden: in een religieuze overtuiging, relatieve afzondering in Frankrijk, een stabiele verhouding en zijn schrijverschap. Steeds meer werd dat een schrijverschap van vastomlijnde opvattingen, van een receptuur: ‘Het Revisme met al zijn koelissen, dat is mijn wereld. Daarbuiten bestaat niets.’

Onder de titel *Zelf schrijver worden* werden de vier lezingen een jaar later gebundeld. De titel kan als dubbelzinniger worden opgevat dan waarschijnlijk de bedoeling was. Met de kleine transformatie in de naam en de biografische halfverzinsels was een ‘zelf’ inderdaad schrijver geworden. Dit zelf wilde zich alleen in een gestileerd beeld, in fabulaties laten kennen. Geen lyriek meer, zoals in *Nader tot U*, met woorden die een lezer zich als de zijne kon toe-eigenen. Tenzij de lezer dagelijks werkwoordsvormen als ‘woude’ en ‘zoude’ gebruikte en klaagde over het ‘weder’ in plaats van over het weer, lieten de woorden er geen twijfel over bestaan wat de bedoeling was: houd afstand. *Een circusjongen, Oud en eenzaam, Moeder en zoon, De vierde man, Bezorgde ouders* – al die romans werden als autobiografisch gepresenteerd en ondermijnden het autobiografische bijna in één beweging. Met onontwarbare verstrengelingen van feit en fictie en een stijl die misschien niet als een gemetselde muur, maar wel als schrikdraad fungeerde, onttrok het zelf zich aan de bezichtiging. Om het weergeven, verklaren of ontraadselen van het zelf ging het dan ook niet: het ging om de duiding. Op gepaste afstand kon de lezer daarvan het zijne of hare denken, en de duiding eventueel op eigen ervaringen betrekken. Duiding is de aan het religieuze verwante roeping van de kunst.

Dat is ook het onderwerp van de eerste, uitvoerige openbare les in *Zelf schrijver worden*. In de overige drie gaat Reve in op wat hij ‘De Vier Zuilen Van Het Proza’ noemt – plechtige bewoordingen zoals hij zelf toegeeft. Ik zal de hoofdletters verder achterwege laten. Twee zuilen zijn ‘onvrij’, twee ‘vrij’. De onvrije zuilen, conceptie en stijl, vormen voor de schrijver een gegeven waarmee hij het moet doen, bij de vrije zuilen, compositie en woordgebruik, neemt hij zelf beslissingen. Onder conceptie verstaat Reve iets wat volgens hem ook ‘visie’ kan worden genoemd: het is het allesbeheersende levensgevoel van een schrijver waarvan hij zich zelfs niet bewust hoeft te zijn, maar dat zijn blik stuurt. In een stijl komt de conceptie of visie tot uitdrukking. Reve legt het begrip nauwelijks uit en gaat er ook nauwelijks op in, maar het is iets wat specifiek is voor een auteur: dankzij een persoonlijk ritme en

andere middelen waarmee een idee wordt ontvouwd, is de stijl direct herkenbaar. Zo'n stijl hoeft niet nadrukkelijk te zijn: Flaubert, Huysmans, Toergenjewa en Emants waren grote, sobere stilisten. Na de onvrije zuilen krijgt de vrije zuil van de compositie verreweg de meeste aandacht: in twee lezingen gaat Reve in op verteltechnieken en wat een schrijver ermee kan bereiken. Aan de vrije zuil van het woordgebruik en de mogelijke effecten daarvan is de laatste les gewijd – aan beslissingen die met evenveel recht stilistische keuzes kunnen worden genoemd.

DE VRIJE ZUIL VAN HET WOORDGEBRUIK

Volgens Reve staan een schrijver twaalf verschillende soorten woordgebruik ter beschikking. Ik zal ze allemaal, sommige wat uitvoeriger, bespreken. De eerste in de opsomming is meteen al een opvallende: in veel schrijversoeuvres zal de categorie van het 'afstandelijke of ambtelijke woordgebruik' niet prominent aanwezig zijn. Reve ziet het als iets dat snel gaat vervelen, maar dat, wanneer het met mate wordt toegepast, een belangrijke functie kan hebben: dit woordgebruik is 'bij uitstek geschikt om dingen aan te duiden die ons diepste wezen raken en waarmede wij zo moeilijk uit de voeten kunnen, zoals de lichamelijke erotiek.' Formuleringen als 'Mannelijk Deel' en 'geheime opening' zijn 'waardiger en ontroender' dan andere formuleringen.

De tweede soort is voor veel lezers Reves handelsmerk geworden: ironisch woordgebruik. Dat is ongetwijfeld de reden waarom hij met kracht verkondigt dat hij er weinig van moet hebben: '(...) iedereen kent het en bezigt het aan de lopende band. Het is de figuur waarbij men grammaticaal het tegengestelde zegt van wat men bedoelt (...) Het is een mild woordgebruik, waarvan we geen wonderen moeten verwachten.' Maar wanneer de definitie iets wordt opgerekt en meer omvat dan alleen het grammaticale, kunnen veel van de soorten woordgebruik die Reve opsomt, met ironie in verband worden gebracht. Dat geldt zeker voor de twee uitersten die hij meteen daarna behandelt:

overdrijvend en schijnbaar verzwakkend woordgebruik. Van het laatste, beter bekend als understatement, geeft Reve een voorbeeld uit het werk van Mark Twain dat hij ‘aangrijpend’ vindt. Aangrijpend is het omdat er iets wel en niet gebeurt: ‘Het kenmerkende bij dit woordgebruik is dat de schrijver zich inhoudt, en zich daardoor in het geheel niet inhoudt.’ Ook in de richting van het ironische gaan pleonastisch en opzettelijk fout woordgebruik. Wanneer ze bewust worden ingezet, kunnen pleonasmen en opzettelijke fouten verhelderend of komisch werken. Daarmee zijn ze tegelijkertijd wel en niet fout. Pas met de zevende soort woordgebruik, niveauveranderend woordgebruik, lijken de regionen van de ironie verlaten te worden. Door een wisseling van registers krijgt de lezer ‘een nuttige injectie of stomp’. Wanneer de niveauverandering gerechtvaardigd is, zal die lezer des te gretiger doorlezen.

Van een werkelijk andere orde lijken scheldend, insinuerend, godslasterlijk en obscene woordgebruik. Samen vormen ze de categorie van het laatdunkend woordgebruik. Godslasterlijk en obscene woordgebruik komen, ondanks wat wel eens wordt beweerd, bij de auteur die nu op de kansel staat, niet voor. Met zijn religieuze en erotische terminologie wil hij verslag doen van of streven naar een vorm van mystieke participatie. Doelbewuste obsceniteiten getuigen juist van het tegenovergestelde: verachting voor het heilige. ‘Is het niet zo, dat de godslasteraar en de pornograaf de Naam van één en dezelfde God lasteren, Wiens grootste en misschien wel enige attribuut de Liefde is?’ Scheldend woordgebruik is niet interessant voor een lezer en daarmee niet voor een schrijver. Bij insinuerend woordgebruik ligt dat anders: ‘Niet één beledigend woord komt op het papier te staan. Neen, men zinspeelt op iets, dat nooit met name genoemd wordt, maar waarvan iedere lezer begrijpt wat het is.’ Reve legt het verband niet, maar zo omschreven komt dit woordgebruik dicht in de buurt van die stijlfiguur waarvan we geen wonderen moesten verwachten: ironie.

Dat geldt niet minder voor het cliché, waaraan Reve veel aandacht besteedt. Het is de enige vorm van woordgebruik die uitvoerig

terugkomt in de lezingen. Het slotakkoord van de hele cyclus van openbare lessen en daarmee van Reves 'lederopdracht' wordt gevormd door de bespreking van een fenomeen dat blijkbaar essentieel is geworden voor zijn schrijverschap: kitsch. Het grote voordeel van een cliché is dat iedereen het begrijpt:

Proza dat geheel in clichés is geschreven moge de intellectueel eczeem of astma bezorgen, het bespaart de lezer veel energie, die hij geheel kan gebruiken voor het scheppen van zijn eigen voorstelling. Het cliché heeft het bevrijdende van iets dat niet meer ter discussie staat, en behalve daardoor wordt de lezer ook nog gerustgesteld als hij in de echte of voorgewende imbeciliteit van de auteur zijn eigen banaliteit herkent. Ik eis van niemand, dat hij ooit in zijn leven ook maar één cliché nederschrijft, maar wat ik U bidden mag: houdt het cliché in ere en in voorraad, als kaarsen of verduurzaamd voedsel voor die gelegenheden waarbij het leven tot zijn naakte essentie wordt teruggebracht.

Het Cliché is een Godsgeschenk.

Wat aantrekkelijk is in het cliché, is ook aantrekkelijk in kitsch, want: 'Ze hebben stellig de door versimpeling bewerkstelligde éénduidigheid gemeen.' Van kitsch is sprake 'als de normaliter in de diepte van het kunstwerk liggende mededeling, die impliciet behoort te blijven, in plaats daarvan aan de oppervlakte wordt gebracht. (...) "Het ligt er te dik bovenop," zeggen wij dan.' Maar juist daardoor kan kitsch ontroeren:

Kent u enig groot prozawerk dat niet ergens, in welke mate dan ook, die door mij genoemde nadrukkelijkheid en gezwollenheid van de kitsch bevat? Men denke aan het hoogst irreële einde van Melvilles meesterwerk Moby Dick, waarin iemand aan boord van het bijna geheel onder de waterlijn verdwenen schip nog even een vlag aan de top van de mast vastspijkt.

Clichés en kitsch zijn bovendien inherent aan het leven:

Om maar eens met de waarheid voor de dag te komen: bestaat niet ons gehele leven, die ‘generale repetitie voor een stuk dat nooit wordt opgevoerd’, voor het ene deel uit cliché en voor de rest uit, soms ook nog slechte, kitsch?

Vandaar:

In mijn lofwaardige opdracht de werkelijkheid te duiden ben ik in mijn werk het Cliché en de Kitsch steeds minder gaan schuwen, en ik pas beide welgemoed en met bemoedigend resultaat, toe.

Het zijn mooie woorden over het leven en het schrijverschap, en één schrijverschap in het bijzonder, waarmee de toehoorders de Pieterskerk kunnen verlaten.

Bij twee van de twaalf soorten woordgebruik lijkt de welgemoede auteur een grote persoonlijke betrokkenheid te ervaren. De eerste soort omdat hij geschikt is ‘om dingen aan te duiden die ons diepste wezen raken’, de andere omdat hij wordt geassocieerd met de ‘naakte essentie’ en zelfs met bevrijding: ‘het bevrijdende van iets dat niet meer ter discussie staat’. Opvallend genoeg betreft het twee keer de taal van *anderen*: bij ambtelijk of afstandelijk woordgebruik zijn de anderen al in de omschrijving geïmpliceerd, een cliché is per definitie – ‘telkens overgenomen, altijd weer gebruikte en daardoor versleten, niet meer “spreekende” wending of figuur’, *Van Dale* 1976 – niet afkomstig van een auteur zelf. Overgeleverd taalgebruik is blijkbaar nodig om iets van het diepste wezen en de naakte essentie onder woorden te brengen. Voor het door twijfels bezochte individu werkt het zelfs bevrijdend. Overgeleverd is ook een vorm van taalgebruik die Reve in zijn lezingen niet bespreekt, maar die kenmerkend zou worden voor zijn late stijl en elke lezer opviel. Vanaf *De taal der liefde* zou Reve de kunstmatigheid van zijn proza steeds sterker naar voren laten komen met behulp van

een stijlmiddel dat zowel persoonlijk als onpersoonlijk was: het archaïsme. Als geen ander beschreef Reve in zijn romans en verhalen steeds weer opnieuw de treurigheid en eenzaamheid van een jeugd. Wat zou de taal van het verleden te bieden kunnen hebben?

WEDER

Wat dat zou kunnen zijn, is op meer plaatsen in Reves oeuvre te vinden, maar ook heel duidelijk in de brief aan Rudy Kousbroek waarin de condities van ‘het weder van alle mensen’ worden uiteengezet. De brief is gedateerd op 25 mei 1985. Er is sprake van een vroeger – ‘vroeger schreef ik “weer”’ – maar tevens van een nog veel vroeger in een lange passage die ik bijna in zijn geheel citeer:

Zie je, nu schiet mij opeens die vraag over dieren, die ik je wilde stellen te binnen. (...) Geloof je niet (want dat was de vraag), dat roomskatholieke dieren van goed gedrag, mits ze niet te groot zijn, in de hemel allemaal prachtige nieuwe kleertjes krijgen die hun heel mooi passen?

Misschien stel ik je die vraag, omdat ik vóór de oorlog ben opgegroeid, toen alles veel beter was dan nu. Ik herinner me, dat een Hollandse Nieuwe (haring), schoongemaakt, met uitjes, en verpakt in vetdicht papier, 7½ cent kostte, waarin het thuis bezorgen begrepen was. En die 7½ cent was toevallig ook precies het bedrag waarvan toen in ons Indië een inlander een gehele dag ruimschoots kon leven. Je kunt dat bevestigen, want jij bent daarginds op het eiland Java of Sumatra geboren en getogen en in waarheidsliefde opgevoed. (...) Hoevelen van ons zouden niet gaarne terugreizen in de tijd, om mijmerend nog eens te mogen toeven in die ons thans paradisijselijk voorkomende, voor immer vervlogen wereld van geborgenheid en geluk?

De mensen waren nogal preuts, toen, en je mocht op straat niet hardop vloeken, om maar een voorbeeld te geven, wat nog niet eens zulk een gekke wet was, maar er was nog volop

menselijke warmte, echte hartelijkheid en onderling
hulpbetoon, wat nu verdwenen lijkt te zijn.

Lezen we kitsch? Clichés? Ongetwijfeld: een hemel met mooi aangeklede diertjes valt nauwelijks te overtreffen en de trits kwaliteiten vanaf ‘menselijke warmte’ heeft het geruststellende van een streekroman. Ambtelijk en afstandelijk klinken ‘van goed gedrag’ en ‘in waarheidsliefde opgevoed’. Maar achter deze stijlmiddelen gaat heel wat diepste wezen en naakte essentie schuil – een diep en essentieel verlangen vooral. Weids geformuleerd: een hemels visioen gaat over in een visioen van het verleden. Beide zijn ze ‘paradijselijk’ en garanderen ze ‘geborgenheid en geluk’. Voor een toekomstverwachting is dat minder vreemd dan voor een herinnerd verleden. Twee aspecten worden daarbij apart genoemd: preutsheid en het verbod op vloeken. Op twee gebieden die voor de schrijver van deze regels nogal van belang waren, seksualiteit en godsdienst, verschilden de gedragspatronen blijkbaar fundamenteel van de gedragspatronen uit de eigen tijd. Het zijn de gebieden waarop Reve een geprononceerde, markante, soms geïsoleerde positie had ingenomen. Veel ophef was het gevolg geweest en zelfs een proces: wat de eigen tijd bood, was allesbehalve een wereld van geborgenheid en geluk. De afstand die Reve nam van het eigentijdse taalgebruik en de artificiële taalwereld die hij schiep, zouden zo geïnterpreteerd kunnen worden: als een protest tegen de tijd. Maar waarom dan terugkeren naar de tijd van de jeugd? Als er in Reves jeugdherinneringen iets niet te vinden is, dan is het een zonnige wereld. De koppeling aan het paradijselijke, aan een hemel met prachtig geklede diertjes, pleit voor een interpretatie die verder gaat. In het verleden projecteert Reve iets wat op die hemel lijkt – eigenlijk hetzelfde is. Het is een wereld waarin alles waarover de grote schrijver Reve bij voorkeur tobt – seksualiteit en de grote godsdienstige kwesties – afwezig is. Ergens vóór het ontwaken van allerlei bewustzijn bestond of bestaat een verlorene wereld.

‘Taal’ heeft daarmee bij de late Reve twee functies. Er is de taal van alle mensen: ambtelijke of afstandelijke taal, clichés. Taal die afschermt

is nodig om ‘dingen aan te duiden die ons diepste wezen raken’. Achter een muur kan een individu zich veilig en bevrijd voelen – zoals in een verhaal waarin feit en fictie niet meer te scheiden zijn. De lezer voor wie de muur van de taal wordt opgetrokken, wordt niet langer uitgenodigd om zich met taal te vereenzelvigen. Van een afstand mag hij of zij toekijken naar wat zich voltrekt aan linguïstische capriolen en waar het toe moet leiden is een bij uitstek verstandelijke activiteit: het duiden. Wel persoonlijk, en daarmee niet van alle mensen, in ieder geval niet van alle mensen van nu, is het archaïsche register dat de lezer confronteert met het kunstmatige van wat hij onder ogen krijgt, maar ook met wat onherroepelijk is verdwenen: de conflictloze wereld van toen alles nog goed was. Met zijn taalgebruik en zijn spelling verwijst Reve naar een wereld van vóór de jaren twintig en dertig. Hij tuigde die wereld op met iemand die daar nooit in had verkeerd: de in 1948 geboren en daarmee vijfentwintig jaar jongere Matroos Vosch.

Vanaf *Oud en eenzaam* komt Reves levensgezel in de opdrachten van zijn boeken voor. *Oud en eenzaam* verscheen in 1978 en is opgedragen ‘Aan Joop Schafthuizen’ en ‘Aan Maria, Moeder van God’. Ze komen beiden terug in *Moeder en zoon* en *Wolf*, uit 1980 en 1983; Schafthuizen nu met een koosnaam: ‘Matroos Vos’. Pas in 1996 is *Het Boek van Violet en Dood* alleen bestemd ‘Voor Matroos Vosch’. In de correspondentie met Schafthuizen komen Matroos, Matroosch of Matrooschje Vosch vrijwel vanaf het begin voor. Het laat zien hoezeer een vooroorlogse spelling, of een gefingeerd vooroorlogse spelling – de -sch aan het slot verdween in 1934 en was wel een uitgang bij ‘vos’ geweest, maar nooit bij ‘matroos’ – voor Reve verweven was met vertedering, met de illusie van een idylle. Het is ook die illusie die een verklaring kan bieden voor de onaangename, reactionaire, racistische kanten van de late Reve: de wereld van ongeveer 1934, waarin Indië nog van ‘ons’ was, iedereen zijn plaats kende en medeburgers met een andere huidskleur zelden in het straatbeeld voorkwamen, was voorgoed verdwenen.

De sobere stijl van Flaubert, Huysmans, Toergenjew en Emants was volgens Reve direct herkenbaar. Zo sober als zij schreef hij niet, maar met zijn ironie en humor en de soorten woordgebruik waarin ze tot uiting kwamen, valt ook Reves stijl moeilijk te verwarren met die van een ander. Maar er is wel een verschil: wat ook direct herkenbaar is, is het onderscheid tussen de drie Reves. In *De avonden* zijn de stijlkenmerken vooral terug te vinden bij de personages: in de dialogen en in Frits' gedachtewereld en zelftoespraken. In *Op weg naar het einde* en *Nader tot U* sluit Reve het meest aan bij contemporair taalgebruik. Tussen het 'ik' van de brieven en het 'ik' van de geadresseerde, een lyrisch subject en een lezend subject zou zo min mogelijk afstand moeten bestaan. De Reviaanse stijlkenmerken zijn volop aanwezig, maar fungeren in een dialoog met de lezer: relativerend, ironiserend, maar ook zeer serieus in de pogingen van de auteur om iets wat eigenlijk niet uit te spreken valt, onder woorden te brengen. In de laatste periode zijn de lyrische passages verdwenen en geeft de taal bescherming, is ze het artificiële paradijs dat geborgenheid biedt.

Hoe Reve zijn paradijs inricht, wil ik illustreren aan de hand van twee boeken: *Moeder en zoon* en *Bezorgde ouders*. In de liefdestrilogie uit het begin van de jaren zeventig, *De taal der liefde*, *Lieve jongens* en *Het lieve leven*, gaat Reve langzaam over op zijn nieuwe stijl. Het zou misschien voor de hand liggen om elke stap in de ontwikkeling te beschrijven, maar het is de vraag of zo'n inventarisatie veel oplevert. Alle correspondentie uit die jaren zou er bovendien bij betrokken moeten worden, want ook daarin probeert Reve veel uit. Het is onderzoek dat snel en efficiënt kan geschieden wanneer digitale tekstbestanden beschikbaar zijn. Wat mij vooral interesseert is de verhouding die Reve aangaat met zijn lezerspubliek in de romans die uiteindelijk meer dan de helft van het *Verzameld Werk* zouden beslaan.

In 1975 is *Een circusjongen; levensroman* het eerste boek waarin de nieuwe stijl vaste contouren krijgt. Na de opvolger, *Oud en eenzaam* uit 1978, wordt in *Moeder en zoon* het verhaal verteld dat zo'n vijftien jaar eerder in *Op weg naar het einde* en *Nader tot U* voor zoveel ophef en

verbazing had gezorgd; in de woorden van de proloog: ‘de geschiedenis van mijn nadering tot en omgang met wat men *geloof* noemt.’ *Moeder en zoon* verscheen in 1980. *Bezorgde ouders* is in 1988 de laatste grote roman. In rond de driehonderd bladzijden en 25 hoofdstukken worden we geconfronteerd met wat een 41-jarige dichter en vertaler zich, als een ware bezorgde ouder, allemaal in het hoofd haalt. De roman speelt zich af in de donkere dagen voor Kerstmis; anders dan in *De avonden* bestrijkt de periode die wordt beschreven iets meer dan een etmaal. Een belangrijk motief in het boek is de ambitie van het personage Hugo Treger om een ‘wereldzanglied’ te schrijven dat in alle zangbundels wordt opgenomen en de mensheid hoop biedt. Cruciaal voor zo’n zanglied zou het refrein zijn. Verder dan tot enige aanzetten komt Treger niet.

MOEDER EN ZOON

Opvallend in *Op weg naar het einde* en *Nader tot U* was de variatie. De brieven lieten een vermenging van de meest uiteenlopende genres zien, er was de lyriek, taalregisters wisselden elkaar af, we lazen er heel korte en heel lange zinnen, hoofdletters schiepen dubbelzinnigheid. *Moeder en zoon* bevat niets anders dan proza. In dat proza doet een verteller die zich als ‘ik’ en ‘Gerard Reve’ presenteert verslag van zijn bekering.

Een kleine steekproef maakt duidelijk dat een gemiddelde zin in *Moeder en zoon* 26 woorden telt. Op de eerste bladzijde van de eerste tien hoofdstukken in het *Verzameld werk* – uit die tien bladzijden bestond de steekproef – wordt naarmate het boek vordert, steeds minder van het gemiddelde afgeweken. Het eerste hoofdstuk begint met twee lange zinnen: een van 55 en een van 65 woorden. Het begin van het tweede hoofdstuk bevat een dialoog met Matroos Vos en daarmee enkele zeer korte zinnen. In de hoofdstukken daarna gaan de zinnen steeds meer in de richting van het gemiddelde. Er is nog één echt lange zin: een zin van 64 woorden in hoofdstuk 7. Slechts zeven zinnen van tien woorden of minder zijn te vinden in de acht hoofdstukken na de

dialogoog met de matroos: minder dan tien procent. In het verslag van zijn bekeering voelt de verteller de dwingende noodzaak om veel uit te leggen. Daarvoor zijn zinnen nodig waarin een redenering kan worden opgezet.

Maar het zijn niet de tamelijk eenvormige zinnen waarmee de late Reve wordt geassocieerd; het zijn vooral werkwoordsvormen als ‘zoude’ en ‘zeide’. In de brieven van *Op weg naar het einde* en *Nader tot U* is dit soort archaïsmen nauwelijks te vinden, ‘zoude’ en ‘zeide’ zelfs helemaal niet. ‘Zoude’ komt in *Moeder en zoon* 234 keer voor en ‘zeide’ 31 keer. Verder is er inderdaad sprake van ‘weder’ in plaats van ‘weer’ – vijftien keer – , ook in een samenstelling als ‘onwederstaanbaar’. ‘Neder’ komt vijf keer terug in de samenstelling ‘neder schrijven’, verder in ‘neder dalen’, ‘neder stropen’ – van een broek – en in de combinatie ‘op en neder’. Vogels hebben ‘vederen’. ‘Mee’ wordt consequent ‘mede’, ook in samenstellingen. ‘Zelf’ wordt verbogen tot ‘zelve’. Verbogen wordt ook het betrekkelijk voornaamwoord ‘welk’: een visie ‘volgens welke’, lestijd ‘tijdens welke’, verder ‘welks’, ‘welker’, ‘dewelke’ en ‘volgens hetwelk’. We lezen één keer ‘weshalve’. ‘Nee’ is doorgaans ‘neen’.

In *Op weg naar het einde* en *Nader tot U* waren hoofdletters gereserveerd voor religieuze entiteiten die de ‘ik’ zich voorstelde. Wanneer de almachtige echt zijn aanwezigheid liet ervaren, waren hoofdletters afwezig. Dat subtiele spel is in *Moeder en zoon* verdwenen. God en de gestalten waarin hij zich manifesteert, zijn kerk en zijn dogma’s worden onveranderlijk voorzien van hoofdletters. Alleen bij een aanval van hevige geloofstwijfel gebeurt er iets bijzonders. Tegen het einde van het boek, in hoofdstuk 23, stelt de ‘ik’ vast dat de misviering hem niets meer doet: ‘de grote ontroering was dood, zoals ook ‘God’ en Diens gehele boerenfamilie mij met weezin vervulden.’ Even later: ‘hoe je je ‘God’ en Diens soortelijk gewicht dient voor te stellen: wat een treurige onzin, allemaal...’. Hoofdletters zijn er ook consequent voor Matroos Vos. De ontmoeting met hem als veertienjarige en het contact dat de Matroos daarna zoekt, zorgen

ervoor dat de 'ik' werk gaat maken van zijn overgang naar het ware geloof. De toevallige ontmoeting wordt in een uitvoerig beschreven verleden geplaatst dat sterk lijkt op het beeld dat wordt geschetst in de brief aan Rudy Kousbroek. 'De jongeren waren nog bereid te werken, hadden nog eerbied voor het gezag, en behandelden hun ouders niet als oud vuil.' En: 'Een binnenlandse brief was niet, zoals nu, vijf dagen, doch hooguit één etmaal onderweg.' Aan het feit dat je in de trein nog een praatje kon maken, wordt een conclusie verbonden: 'kortom: men wist zich nog geborgen in eigen volk.' En dan de treinen: 'De spoortreinen reden toen nog zoals het behoorde: op stoom, die door de verbranding van steenkool in een lokomotief werd opgewekt.' Het bezorgde de reiziger 'een duizeling van romantiek'. Vanuit zo'n trein ziet de 'ik' een jongen op het perron staan en weet hij hem nog net zijn kaartje te geven. In 1958 werd de allerlaatste stoomtrein in Nederland uit dienst genomen. De biografische Matroos Vos was toen tien jaar oud.

Registerwisselingen zijn in *Moeder en zoon* te vinden, maar tasten het overheersende register niet aan. Fraai is, in hetzelfde vijfde hoofdstuk over de ontmoeting met Matroos Vos: 'Zoude hij ook schijt aan mij hebben?' Eerder, in het eerste hoofdstuk, is Christus de 'Mensenzoon met Wie het, bijna op de kop af negentien eeuwen tevoren, zo beroerd was afgelopen.' Een ooit aanbeden Nikie is inmiddels waarschijnlijk een 'bierdrinkende arbeider (...) die verzaligd de Europakut volgt op de verrekijkbuis.' Bij de herinnering aan de cijfers voor Latijn op het gymnasium: 'De moed ontzong je, zo zat dat.' Het overheersende, zakelijke register in *Moeder en zoon*, met het redenerende en de spaarzame uitzondering, wordt goed zichtbaar in een alinea als deze uit het tiende hoofdstuk:

Als ik heel eerlijk durfde te zijn, dan was dit wel duidelijk: ik zocht mijn moeder, die ik voorgoed verloren had, en er presenteerde zich nu aan mij een Kerk, die zich onze moeder noemde en die bovendien, niet *de jure* en volgens de statuten maar wel *de facto* en volgens het huishoudelijk reglement, door

een Moeder werd bestuurd. Ik had de kerk van mijn jeugd verlaten en mijn moeder verloren, en nu vond ik beide in nieuwe gedaanten terug, terwijl zich in ruil voor mijn ontoegankelijke vader de priester presenteerde, tot wie ik vader zoude mogen zeggen en die, zonder mij te kleineren, ambtshalve, bijvoorbeeld in de biecht al mijn gelul zoude moeten aanhoren.

Af en toe, ten slotte, worden erotische vervoering en religieuze terminologie met elkaar in verband gebracht. De verkrachting van Otto van D. in het veertiende en vijftiende hoofdstuk ervaart de ‘ik’ als een manifestatie van Gods heilsplan en Zijn wil. “Geloofd weze Zijn naam,” zeide ik hardop, waarbij ik het niet laten kon, die woorden met lichte stootjes van mijn deel in Otto zijn jongenshol te skanderen.’ Even later: “Een kwartier voor God, Otto, verder niks”, gevolgd door: “Ik ben die ik ben, en ik zal zijn die ik zal zijn”, sprak ik. (...) Zoude Otto het citaat kunnen thuisbrengen...?’ En na het ‘ten tweeden male’ ontvloeien van ‘mijn manlijk sap’: “Indien Christus niet is opgestaan, dan toch is ons geloof te vergeefs,” deelde ik hem mede. “Bij wijze van spreken.” Op de zondeval volgt dezelfde dag nog de verlossing als Matroos Vos aanbelt. De Matroos, die ‘Joop’ blijkt te heten – ‘Joop’ steeds tussen aanhalingstekens – wordt in het zeventiende hoofdstuk bladzijdenlang geïdentificeerd met Christus: ‘Een kind?... Kon het zijn, dat hij het Kind zelve was... de Zoon...?’

BEZORGDE OUDERS

Evenals in *Moeder en zoon* bevat de eerste bladzijde van het eerste hoofdstuk in *Bezorgde ouders* verhoudingsgewijs lange zinnen: minimaal twintig woorden in elke zin, met als langste een zin van 82 woorden. Lange zinnen zijn blijkbaar nodig om personages en situaties te introduceren. In de negen hoofdstukken die volgen is twintig woorden het gemiddelde, tegenover 26 woorden in *Moeder en zoon*. Het heeft vooral te maken met de korte zinnnetjes waarin de

gedachtestromen van Hugo Treger worden opgesplitst. Een voorbeeld uit het vijfde hoofdstuk:

Hij draaide de deurkruk om, maar op zijn duwen ging de deur niet open: zij was op slot. Wat was dat nu? Hoe lang was hij weggeweest? Toch maar heel kort? Waar was Eenhoorn naar toe? Of was die binnen? Maar waarvoor dan had hij de deur op slot gedaan? Betekende dit iets? Kon het betekenen, dat hij, Treger, verdiende buitengesloten te worden, anders gezegd: dat iemand van hem af wilde?

Opmerkelijk is hier de vertelsituatie. De verteller geeft Tregers bewustzijn weer – en van geen enkel ander personage in het boek – in passages die in de richting gaan van de vrije indirecte rede – ‘Wat was dat nu? Hoe lang was hij weggeweest? Toch maar heel kort?’ –, maar neemt van dat bewustzijn soms ook flink afstand. Even later:

Met een gejaagdheid die hem het zweet deed uitbreken rende hij, onderweg overal het licht aandoend, door het achterkamertje naar de keuken (...).

Een interpreterende verteller is onmiskenbaar aanwezig in een passage als de volgende uit het negentiende hoofdstuk:

Wat Treger daarbij heel goed kon weten maar waarschijnlijk nooit ruitelijk zoude toegeven, dat was dat de doem en de onherroepelijkheid van zijn katholiek worden hem sterkten in zijn gevoel van eigenwaarde (...).

En in deze twee passages uit het twintigste hoofdstuk:

Hoewel hij het behoorde te weten, drong het bij deze vertoningen niet ten volle tot Treger door, dat hij het grote sacrament van de biecht – want dat het een groot en heilig

sacrament was, daarvan was hij overtuigd – misbruikte door leugens en verzinsels op te dissen.

Treger beseft nauwelijks, dat zijn verwijt elke redelijkheid miste (...).

In de korte zinnestromen waarin Treger's gedachtestromen worden weergegeven, ontbreken de archaïsmen niet. 'Zoude' komt in de roman 396 keer voor, 'weder' 63 keer. De volgende passage uit het begin van het laatste hoofdstuk is typerend:

Toen hij voor de deur van zijn etage was aangekomen bemerkte hij, dat hij licht beefde. Zoude Eenhoorn misschien toch al terug zijn? En zo ja, zoude dat dan een voordeel zijn? Het voordeel zoude dan zijn, dat hij Eenhoorn op iets kon voorbereiden dat nu, zeer binnenkort dus, kòn gaan gebeuren, al was de kans dat het zich werkelijk ging voltrekken uiterst gering. Ja, dat was zo, inderdaad. Maar wat Treger voor ogen stond was niet volstrekt, niet onherroepelijk, en niet bij voorbaat uitgesloten, dat ook weder niet.

'Ja, dat was zo, inderdaad' gaat weer sterk in de richting van de vrije indirecte rede, met taalgebruik dat van Treger zou kunnen zijn. Ook de tweede en derde zin zouden van Treger kunnen zijn – op 'zoude' na. Het wordt duidelijk in de zeldzame gevallen waarin Treger's gedachtegang wel in de directe rede wordt weergegeven, in het achtste hoofdstuk bijvoorbeeld:

'Hoe mooi en lief die jongen ook is,' redeneerde Treger voort, 'als je hem onthoofd, dan kun je hem daarna nooit meer opnieuw onthoofden. Men zou hier kunnen spreken van zo gewonnen zo geronnen.'

'Men zou hier kunnen spreken.' Dat archaïsmen gebonden zijn aan de vertellerstekst, laat vooral het woordje 'neen' zien. Het komt 119 keer

voor, maar is ‘nee’ in de dialogen. In het voorlaatste hoofdstuk beantwoordt Treger de vraag of hij getrouwd is:

‘Nee,’ antwoordde Treger. ‘Jij toch ook niet?’ Was het misplaatst wat hij zeide, of maakte het de sfeer juist gemoedelijker?’

Het zeer archaïsche, oudtestamentische ‘zeide’ doet wat de beginzin van *De avonden* al deed: er geen twijfel over laten bestaan dat wat we lezen een constructie is.

Tegen het ondubbelzinnige aan, ten slotte, is in *Bezorgde ouders* het gebruik van hoofdletters. Ze worden consequent gebruikt voor ‘God Zelve’ en de personen waarin hij zich manifesteert. Er komt wellicht een zwarte paus, maar ‘Zijn Moeder Die is blank’ bedenkt Treger in het drieëntwintigste hoofdstuk. Een raaf is, twee hoofdstukken verder, ‘de Vogel van de Dood’, een papegaai ‘de Vogel van het Leven’. De dichtende en vertalende Treger neemt hoofdletters zeer serieus, getuige de volgende alinea uit het achtste hoofdstuk waarin aan het slot ook iets anders aan de hand is:

‘Mensen die zich in ernstige mate bezighouden met God, de Liefde en de Dood,’ dacht hij, zelfs in zijn gedachten de verschuldigde hoofdletters niet vergetend, ‘die zijn uitgezonderd. En mensen die bijvoorbeeld achting hebben voor dieren. Daarom zijn er katholieke dieren, want die bestaan.’ (Van dit laatste was Treger meer overtuigd dan van alles wat hij geloofde of poogde te geloven, maar hij was altijd zo voorzichtig geweest om daarvan tegenover niemand gewag te maken. ‘De diepste waarheid is het diepste geheim,’ besloot hij zijn overpeinzing.)

Een passage tussen haakjes kan niet anders dan vertellerstekst zijn. Als hier ook het slot van de overpeinzing tussen haakjes staat, hebben we te maken met een verteller voor wie de eigen tekst en de inhoud van het

bewustzijn dat hij beschrijft niet te scheiden zijn. Dat was wat de hantering van archaïsmen ook al liet zien: er is geen enkele reden om te veronderstellen dat archaïsmen consequent opduiken in Tregers bewustzijn. De overwegend afstandelijke, registerende verteller in *De avonden*, die leek te gehoorzamen aan de poëtica van Frits, en het lyrisch subject in *Op weg naar het einde* en *Nader tot U* zijn opgegaan in een verteller die ons onophoudelijk confronteert met het artificiële van zijn onderneming. Het is een ontwikkeling die ook, en misschien wel vooral, tot uiting komt in Reves stijl.

Aantekeningen en verwijzingen

Standaardverwijzingen

Gerard Reve, *Verzameld werk 1-6*, 2e dr., Amsterdam etc. 2006

Gerard Reve, *Brieven aan geschoolde arbeiders*, Utrecht etc. 1985

Gerard Reve, *Zondagmorgen zonder zorgen*, 2e dr. Amsterdam etc. 1995

Nop Maas, *Gerard Reve. Kroniek van een schuldig leven*, 3 dln, Amsterdam 2009-2012

Raat, G.F.H. (red.), *Over De avonden; de eerste roman van Gerard Reve*, Schoorl 1989

Motto's

Nader tot U, 'Brief uit het verleden'; *Geschoolde arbeiders*, p. 178

Vooraf

Ton den Boon, *Het weer van alle mensen' en 99 andere pareltjes uit het woordenboek van Gerard Reve*, z. pl. 2023

Op *gertdejager.blogspot.com* zijn de voorpublicaties makkelijk te vinden; de artikelen verschenen doorgaans een dag later op *Neerlandistiek.nl*.

Hoofdstuk 1 Het weer van alle mensen

Ton den Boon, "'Het is niet onopgemerkt gebleven"; Gerard Reve als taalverrijker', *Onze taal* 75, 2006, p. 126

Nicoline van der Sijs, *Calendarium van de Nederlandse taal; de geschiedenis van het Nederlands in jaartallen*, Den Haag 2006, p. 261

Jaap Goedegebuure, 'Uit de diepten heb ik geroepen, (Over de poëzie van Gerard Reve)', *Tirade* 33, 1989, p. 24

Floris Alkemade, "'Het weer van alle mensen" - Reve, Rem en R'dam', *De Box; Architectuur Nieuws Online*, okt.-dec. 2016, <https://www.architectenwerk.nl/box/archief.2016.10-11-12.htm#d>

Johan van de Beek, 'Een leider moet fouten en falen niet alleen toegeven maar er eigenaar van worden', *De Limburger* 8 juni 2021

Hoofdstuk 2 Frits en de registers van de wereld

Kees Fens, 'Uren, dagen, jaar', *Merlyn* 3, 1965, p. 77

A.L. Sötemann, *De structuur van Max Havelaar. Bijdrage tot het onderzoek naar de interpretatie en evaluatie van de roman*. Groningen 1981, dl. 1, p. 95-116

Google Maps meldt in heel Nederland geen Schilderskade.

Johan P. Snapper, 'G.K. van het Reve en de re(cidi)vistische Heterokliet', *Raster* 6, 1972-73, p. 222

Em. Kummer en H. Verhaar, *Over De avonden van Gerard Kornelis van het Reve; een winterverhaal*, 3^e herz. druk, Soesterberg 2006, p. 60-61

J. van Zweden, 'De dromen van Frits van Egters', in: Raat (red.), p. 312-330

Wim Wennekes, *Jezus Maria! Van het Reve, van het Violet en van de Dood*, Amsterdam 1996. Zie blz. 89 voor een fotokopie van de bladzijde over Dorus in Herman Gerard de Cock, *De kleine neurasthenicus; beknopte handleiding tot een ordentelijk leven*, 's-Gravenhage 1922.

Rüdiger Safranski, *Heidegger en zijn tijd*, 7e dr, z. pl. 2019, p. 189
Maas I, p. 119 e.v. (zelfmoordpoging)

Thom Hoffmann, *23 brieven aan Frits van Egters/Gerard Reve, 7 brieven aan Thom Hoffmann*, Amsterdam 1997, p. 92

W. Bronzwaer, *Lessen in lyriek; nieuwe Nederlandse poëtica*, Nijmegen 1993, p. 11-20

Hoofdstuk 3 Stijl en hiërarchie

Romantische decadentie

'Toespraak in het Muiderslot', *VW* 2, p. 403-404

Wim Zaal en Frits van der Molen, 'De piëtist van Greonterp', in: Gerard Reve, *In gesprek; interviews (...)*, Baarn 1983, p. 106-107 (*Elseviers Weekblad*, 20 aug. 1966)

Maas 2, p. 154, noot 112 (brief uit 1983 aan Jan Stavast)

Evert Peet, 'Gerard Reve en de Decadentie', in: *Reve jaarboek 2*, Baarn 1985, p. 67 – 88

'Gesprek met Van het Reve door R.J. Gorré Mooses', in: *Tien vrolijke verhalen*, *VW* 1, p. 643-646

Geschoolde arbeiders, p. 182 (brief Van den Bergh)

Maas 3, p. 103 (brief Michaelis)

Romantische ironie

Sjaak Hubregtse, 'Reve en romantische ironie', in: *Eigenlijk geloof ik niets; essays over het werk van Gerard Reve*, onder redactie van Vincent Hunink etc., Nijmegen 1990, p. 65 – 86, zie p. 70, 73 en 79

Maas 1, p. 67 (boekenkast vader), Maas 2, p. 25 (Brecht)

Gerard Reve, *Brieven aan Josine M. 1959-1975*, Amsterdam 1981, p. 25

Gerard Reve, 'Verantwoording', in: *Verzamelde gedichten*, Amsterdam 1987, p. 128

De grote campkunstenaar

Frans Ruiter en Wilbert Smulders, *Literatuur en moderniteit in Nederland 1840-1990*, Amsterdam etc. 1996; 'imaginaire overstap' p. 322, 'het grote culturele drama', gender p. 335

Susan Sontag, *Notes on 'Camp'*, z.pl. 2018, Penguin Modern; 'Being-as-Playing -a-Role' p. 9 en 'life as theatre' p. 10; 'past', Genet p. 25-26; 'a comic vision', 'underinvolvement' en 'detachment' p. 26 'mass culture' p. 27

J.H.W. Veenstra, 'The greatest show in church; bij de huldiging van G.K. van het Reve', *Tirade* 14, 1970, p. 50-54

Maas 2, p. 16 (Genet)

Alles uit de kast

Marie-José Klaver, “‘Wat niet deugt, kan beter opgeruimd’”; *De avonden* in vertaling (6)’, <https://neerlandistiek.nl/2022/12/wat-niet-deugt-kan-beter-opgeruimd/>

K. Schippers, ‘De stilte en de passie’, in: Raat (red.), p. 344. Bewerking van artikel 3 mei 1985 in *NRC Handelsblad*.

G.F.H. Raat, ‘Inleiding: “Dit is niet een willekeurige zielsgeschiedenis”’, in: Raat (red.) p. 19-24

Adriaan van der Veen, ‘De stem van een generatie’, *NRC* 22 nov. 1947

Em. Kummer en H. Verhaar, *Over De avonden van Gerard Kornelis van het Reve; een winterverhaal*, 3^e herz. druk, Soesterberg 2006, p. 26

Gerard Reve, ‘Er is over *De Avonden*...’, in: *VW* 6, p. 94-95; verschenen in *Nederlandse bibliografie*, feb. 1948.

Een universum van tegenstellingen

Will Stockton, *An Introduction to Queer Literary Studies; Reading Queerly*, London etc. 2023

Bibeb, ‘Hanny Michaelis: ...dat Gerard mijn grote liefde is, dat is waarschijnlijk niet waar’; in: Bibeb, *De mens is een ramp voor de wereld*, Amsterdam, p. 207-218. Zie p. 211.

Maas I, p. 330-332 (salon Coos Frielink)

Paul Rodenko, ‘Ter inleiding’, in: *Nieuwe griffels schone leien (...)*, Den Haag etc. 1954, p. 9-10

Hoofdstuk 4 De grens van het zegbare

Gerard Reve, *Brieven aan Josine M. 1959-1975*, Amsterdam 1981, p. 25

Maas 2, p. 45 (lezing)

Piet Gerbrandy, ‘Uit de diepten; de volmaakte voorlopigheid van *Op Weg Naar Het Einde* en *Nader Tot U*’, *De Gids* 2014, nr. 4, p. 3-7; ook in *De jacht op het sublieme; zin, lust en poëzie*, Amsterdam 2014, p. 106-118. Citaten p. 107 en 108.

Anneke Reitsma, “‘Nu weet ik wie gij zijt’...; over de poëzie van Gerard Reve’, *Ons Erfdeel* 1985, nr.3, p. 428-431

Jaap Goedegebuure, 'Uit de diepten heb ik geroepen; (Over de poëzie van Gerard Reve)', *Tirade* 33, jan-feb 1989, p. 16-31

Maaike Meijer, 'Reve's geestelijke liederen', *Bzzlletin* 19, deel 171-172, 1989-1990, p. 80-89

Mikhail Bakhtin, 'From the prehistory of novelistic discourse', in: David Lodge (ed.), *Modern Criticism and Theory; a Reader*; London etc. 1988, p. 125-156

Gerard Reve, 'Verantwoording', in: *Verzamelde gedichten*, Amsterdam 1987, p. 128-129

Dat rare, bijna ongeloofwaardige ...

'Hy geeft sneeuw als wolle: Hy stroyt den rijm als assche.' Psalm 147, vs. 16 en 'Want dat geschreeuw zal omgaan door de landpale van Moab' Jesaja 15, vs. 8.

Feesten in het huis van Oofi

Th. Govaart, *Lezen en leven; vingerwijzingen en handreikingen*, Utrecht 1967, p. 123

Een gedicht waar alles instond

Henk Romijn Meijer, 'Bij de dood van William Carlos Williams (1883 – 4 maart 1963)', *Tirade* 7, mei 1963, p. 294

Die eigenaardige, hortende ...

H.U. Jessurun d' Oliveira, 'Gerard Kornelis van het Reve', in: Gerard Reve, *In gesprek; interviews(...)*, Baarn 1983, p. 34-66 (oorspr. in: H.U. Jessurun d' Oliveira, *Scheppen riep hij gaat van au*, Amsterdam 1965); citaten p. 56 en 57.

'Gesprek met Van het Reve door R.J. Gorré Mooses', in: *Tien vrolijke verhalen*, *VW* 1, p. 638

Jonathan Culler, *Theory of the Lyric*, Cambridge Mass. etc, 2015; citaten p. 38, 20, 63, 68, 218, 282.

'Die Vollkraft der Sprache' is een kenmerk van het literaire in *Kleines literarisches Lexicon* van Wolfgang Kayser (2^e dr. Bern 1953, p.

85-86). Kayser was een zeer invloedrijk literatuurwetenschapper. De formulering is afkomstig van de literatuurhistoricus Herbert Seidler.

Hoofdstuk 5 'Vroeger schreef ik "weer"'

Zelfschrijver worden in: *VW IV*, 'Het duiden van de werkelijkheid' p. 414

Geschoolde arbeiders 7 (Verantwoording), 101 (Boer), 180, 182 (Van den Bergh), 185 (Roland Holst), 286 (Hubregtse)

Will Derks, 'Een Blauwe Christus; over Reve en Indië', *De revisor* 29, 2002, nr. 4, p. 109-134 (reactie Josine Meyer p. 111)

Gerard Reve, *Brieven aan Matroos Vosch 1975-1992*, 2^e dr, Amsterdam etc. 1997

In *Bezorgde ouders* zijn de eerste pagina's van de eerste tien hoofdstukken die van de paperbackeditie uit 1988.

Gorter bij Reve

Gerard Reve, *Brieven aan Josine M. 1959-1975*, Amsterdam 1981, p. 25

Geschoolde arbeiders, 184-185 (Roland Holst)

Maas 3, p. 443 (drie dichters)

Karel van het Reve, *Verzameld werk 1*, Amsterdam 2008, p. 89

Gerard Reve, *De etsen (...)*, in: *VW 2*, p. 399

Gerard Reve, *De taal der liefde*, Amsterdam 1972, p. 112/*Brieven aan Simon C. 1971-1975*, Amsterdam 1982, p. 87

Gerard Reve, *Brieven van een aardappeleter*, Amsterdam 1993, p. 198 (Goedegebuure)

Bijlage 1

Gorter bij Reve

‘Ik heb altijd een verwantschap met hem gevoeld, in die dorst naar het bereiken van de grens van het zeggbare, in die afkeer, bij hem, om te estetiseren, en vooral in zijn gave, dat hij nooit clichés gebruikte.’ Dat schrijft Gerard Reve in een van zijn eerste brieven aan Josine en Lennie Meyer. Het is maart 1963. Aanleiding voor de brief was een artikel in het nummer van *Tirade* dat net was verschenen: ‘Ik schrijf in de eerste plaats omdat ik erg ontroerd was door Josine haar artikel over Gorter. Ik vond het jammer dat het zo kort was.’ Het is niet per se het canonieke werk, *Mei* of de *Verzen* uit 1890, waardoor het gevoel van verwantschap wordt opgeroepen: ‘Het deed me veel goed om eindelijk eens iemand aan het woord te zien, die in de gaten heeft, dat *Pan* hoogtepunten van gelijk niveau bevat als ander werk, dat algemeen wordt aangehaald.’ Reve waardeert de communistische Gorter. Dat het geen op de ontvanger van de brief toegespitste uitspraak is, zou een aantal jaren later blijken in een brief aan A. Roland Holst die weinig van Gorters latere poëzie moet hebben. Ook dan, in 1971, noemt hij *Pan*: ‘(...) want in *Pan* vindt men, naast veel belering, vele van de grootste dichtregels uit onze literatuur.’

Reves poëtisch pantheon was overzichtelijk. Drie namen ontbreken nooit wanneer hij in interviews voorkeuren en invloeden noemt: Gerard den Brabander, Richard Minne en Herman Gorter. Een Amsterdamse zuiplap, een Vlaamse boer en een geleerde, chique communist. De laatste zou je in dit wonderlijke gezelschap misschien het minst verwachten: over socialisme en communisme sprak Reve in die jaren steeds vaker met hevige afkeer en bitterheid. Dat gold voor het contemporaine socialisme en communisme van de Sovjet-Unie, China en Vietnam, maar vooral ook voor het gevoelsarme en disciplinerende communisme van zijn jeugd. Toch is Gorter onlosmakelijk met die

jeugd verbonden: ‘Ik kan me de tijd niet herinneren, dat ik niet bladerde in *Verzen*, *In memoriam*, *Pan* – steeds dezelfde dingen lezend en de poëzie van Gorter voor het schoonste en edelste houdend dat er bestond. (...) Vaak legde ik *Pan* weg en nooit las ik het helemaal, maar de taal van Gorter biologeerde mij. Het waren vooral zijn socialistische gedichten waar ik voortdurend in las. Wij hadden niet alles. (...) Wij hadden *Mei*, de *School der Poëzie II*, *Pan*, twee posthume deeltjes *Verzen*, en *In Memoriam*. Die dingen las ik ontelbare malen. Het waren de enige Nederlandse verzen tot mijn 12^e of 14^e jaar.’

De ontvankelijke ‘ik’ is hier niet Gerard, maar zijn twee jaar oudere broer Karel die in 1944 een aantal autobiografische schetsen schreef. Ook Karel herinnert zich vooral de socialistische gedichten en ook hij is getroffen door Gorters taal. In de brief aan Josine Meyer lijkt Reve vooral zijn schrijversidealen van dat moment te herkennen: het bereiken van de grens van het zegbare en de gave om nooit clichés te gebruiken, zijn geen opvallende kenmerken van een roman als *De avonden*. Ze zijn het wel van het boek dat op dat moment in wording was en in november zou verschijnen: *Op weg naar het einde*. Clichés en nog het een en ander worden dan vermengd tot een hoogstpersoonlijk amalgaam. Het geldt nog meer voor het boek waarin Reve zich voor het eerst als dichter zou manifesteren: *Nader tot U*. Het is moeilijk om er precies de vinger op te leggen en het valt al helemaal niet te bewijzen, maar er is iets natuurlijks in Reves toon dat aan Gorter herinnert: aan de manier vooral waarop hij los leek te staan van elk poëtisch discours.

Een jaar na *Nader tot U*, in 1967, verschijnt *De etsen van Frans Lodewijk Pannekoek voor arbeiders verklaard*. In de titel echoot een beroemde brochure van Gorter uit 1908: *Het historisch materialisme; voor arbeiders verklaard*. Pannekoek kende een Blauwe Periode, maar de ik-figuur in het boekje, een schrijver, betreurt het gebrek aan ontwikkeling in zijn eigen werk. Voor hem geen ‘periodes – sensitivistiese, individualistiese, socialistiese of vitalistiese’. Twee van die periodes, de sensitivistische en de socialistische, zijn onlosmakelijk verbonden met de ontwikkeling van Gorter. Zijn naam valt overigens niet.

Dat is wel het geval in een brief aan Simon Carmiggelt uit augustus 1971. In een fraaie passage haalt Reve twee regels aan uit het eerste deel van de postume *Verzen*. De grens van het zeggbare uit de brief aan Josine Meyer lijkt verdwenen:

Alles is een kwestie van namen geven. ('*Om aan 't vergaan te geven duizend namen. Schoonheid te vieren in een blijvend lied.*' Herman Gorter: *De School der Poëzie*, dacht ik.) Deze tijd kent geen namen meer. Zodra iets een naam heeft, is het bezworen. (...)

Het grote, diepe woud dat geen einde kent, en de eindeloze zee die in de diepte zwart wordt, daaruit komt alles voort, maar het is zoveel dat het je dreigt te overweldigen en te overspoelen: de struiken grijpen je en houden je vast, en boven je sluiten zich de wateren. Maar geef het een naam, en het zal je, dankbaar voor die naam, voortaan dienen en voeden. Ik noem het M., en brand er kaarsen voor (...).

Gorters duizend namen – met een hoofdletter in het eerste deel van de *Verzen*: Verte, Oneindig, God, Waarheid, Licht, Heelal, Geliefde, Eenheid, Geest der Muziek, Schoonheid, Meester, Niets, Alles, Liefde, Natuur, Verleden, Heden, Poëzie, Arbeiders, Menschheid, Nacht, Daad, Macht, Aarde – worden bij Reve niet meer dan een letter. Zijn versie van de moedergodin zou, op de Arbeiders na wellicht, al Gorters namen kunnen bevatten; haar mantel is wijd genoeg. Ook het blijvend lied is bij Reve terug te vinden – niet in deze brief, maar op veel andere plekken in het latere werk als een nog te concipiëren Wereldzanglied. De grens van het zeggbare wordt niet langer opgezocht. Die grens – het grote, diepe woud zonder einde; de in de diepte zwarte zee – jaagt angst aan en de angst moet worden bezworen. Met symbolisering en een blijvend lied moet het lukken. Het verschil met de eerdere periode is groot: *Op weg naar het einde* en *Nader tot U* waren boeken die tot in de titels dynamiek en het streven naar een limiet suggereerden.

Hoezeer Reves opvattingen over literatuur en werkelijkheid zich ontwikkelden, blijkt in dezelfde maand augustus uit de brief aan Roland Holst over *Pan*. Dat Gorters dogmatisch socialisme ‘de dichtkunst de nek heeft omgedraaid’, is hij niet met Roland Holst eens:

Gorter had een doctrinaire geest: de dingen moesten verklaard en duidelijk gemaakt worden, voor hemzelf en ieder ander, voordat hij ze kon aanvaarden. (...) Zijn religiositeit lag bij hem niet in aanbidding van het Mysterie, maar in het uitroepen van de rede tot God zelf. Gorter zijn kosmos was helder en volkomen doorschouwbaar, als een kristal.

Het hoeft grootse poëzie niet in de weg te staan:

Ik geloof, dat de religie van het socialisme eerder de redding dan de ondergang van Gorter zijn dichterschap is geweest, want in *Pan* vindt men naast veel belering, vele van de grootste dichtregels uit onze literatuur. Gorter probeerde, juist in zijn socialistisch/communistisch credo, literair het onmogelijke, wat hem soms nog gelukt ook. Niet zelden is het lichtelijk bespottelijk, met bijvoorbeeld die arbeidersklasse die een reidans danst, maar wie durft zoiets krankzinnigs neer te schrijven als: ‘Het heelal werd donkerrood van de vruchten der propaganda.’? En zijn beschrijving van een staking (‘Er geschiedde geen werk. En de zon ging weer onder.’) is nog steeds huiveringwekkend. (...) Er is door de leer veel in zijn werk bedorven, maar ook veel tot stand gekomen dat zonder die katalysator nooit uit zijn pen gevloeid was. Ik zeg het vreselijk banaal, merk ik. Maar ik bedoel, dat geen leer Gorter had kunnen vermoorden: als piëtistisch katholiek dichter ware hij ook groot geweest. Zijn talent was groter dan welke leer ook, en eigenlijk zelve een leer. Zo zie ik het.

Gorter, de enige dichter met wie de broers Van het Reve in hun jeugd kennis maakten, lijkt voor de schrijver die tegen de vijftig loopt nog

steeds als een soort spiegel te fungeren. Piëtistisch was hij misschien niet – later in de brief krijgt het een negatieve connotatie –, maar wel katholiek: zeer eigenzinnig katholiek. Als er één Nederlandse auteur een eigen leer heeft ontworpen, is het de uitvinder van het revisme. Reve vervolgt zijn brief met een passage die sterk aan de brief aan Carmiggelt doet denken:

Ik vraag mij overigens af, of veel mensen de vrijheid wel kunnen verdragen. Men zoekt een omslotenheid. Zo lang men de betrekkelijkheid van zulk een systeem nog kan inzien, beperkt men zich niet in het wezenlijke. Ik geloof wel eens dat de mensen die ‘ergens bij horen’ vrijer zijn dan de mensen, die aan de aan alles twijfelende en tornende skepsis zijn overgeleverd.

In de jaren daarna zou de omslotenheid niet langer worden gezocht, maar worden gevonden. In een fortificatie op een Franse berg, in een wereldbeeld vol heimwee naar de jaren dertig, in proza dat was gericht op ‘duiding’, in een stijl waaruit de lyriek en de natuurlijkheid van Gorter steeds meer verdwenen. Meer dan de helft van het *Verzameld Werk* moest nog worden geschreven.

Tien jaar na de brief aan Roland Holst komt Gorter nog een keer in de correspondentie voor. Aan Jaap Goedegebuure schrijft Reve:

Van Gorter heb ik veel geleerd, want hij heeft, naast groots werk, ook veel geschreven waaruit je kunt leren hoe het niet moet. En hij had geen greintje zelfspot. Het meeste heb ik geleerd van Richard Minne en Den Brabander.

Leren hoe het niet moet is iets anders dan een gevoel van verwantschap ervaren. De dorst naar de grens van het zeggbare, de afkeer van esthetiseren en de gave om nooit clichés te gebruiken: bij de schrijver die in alles wat hij schreef alleen zichzelf zou herhalen, waren het in 1981 geen overweldigende karaktertrekken meer.

Bijlage 2

Chronologisch overzicht van Revetitels

De avonden (1947)

Werther Nieland (1949)

The Acrobat and other Stories (1956), vert. *Vier wintervertellingen*
(1963)

A Prison Song in Prose (1960)

Tien vrolijke verhalen (1961)

Op weg naar het einde (1963)

Brief uit Edinburgh

Brief uit Amsterdam

Brief uit Camden Town

Brief uit Gosfield

Brief uit Schrijversland

Brief in een fles gevonden

Nader tot U (1963)

Brief uit Huize Algra (De Landkruiser)

Brief uit het verleden

Brief door tranen uitgewist

Brief in de nacht geschreven

Brief uit het huis genaamd 'Het Gras'

Nader tot U (Geestelijke Liederen)

Veertien etsen van Frans Lodewijk Pannekoek voor arbeiders verklaard
(1967)

De taal der liefde (1972)

Lieve jongens (1973)

Een circusjongen (1975)

Oud en eenzaam (1978)

Moeder en zoon (1980)

De vierde man (1981)

Brieven aan Josine M. 1959-1975 (1981)

Brieven aan Simon C. 1971-1975 (1982)
Wolf (1983)
Brieven aan geschoolde arbeiders (1985)
Verzamelde gedichten (1987)
Zelfschrijver worden (1987)
Bezorgde ouders (1988)
Brieven van een aardappeleter (1993)
Zondagmorgen zonder zorgen (1995)
Het boek van violet en dood (1996)
Brieven aan Matroos Vosch 1975-1992 (1997)

Gert de Jager

Sterk zeil 2009

Een ernstig gezicht 2015

Dieren op schaal 2019

Schitterende, labiele knooppunten 2019

Het grote roeren 2020

Abakadabra; over Boerentijger van Tonnus Oosterhoff 2021

Yo! De doodsgedichten van 36 zenmonniken 2022

Naakt en bewogen 2022

Herman Gorter. In memoriam; bij den dood eener communiste 2022

De revolutie van de Vijftigers; een theoretische exercitie 2023