

## *Het leven als een droom: geschiedenis als werkelijkheid*

Over het schrijverschap van A. F. Th. van der Heijden

In 1983 publiceert Adrianus Franciscus Theodorus van der Heijden (Geldrop 1951) bij de Amsterdamse uitgeverij *Querido* voor het eerst werk onder eigen naam: A. F. Th. van der Heijden. Zo wil hij voortaan heten. Zijn werk heet vanaf dat moment: de trilogie *De tandeloze tijd*.

Sommige Nederlandse critici zien in dat jaartal (1983) een duidelijke breuk – in positieve zin: het al te barokke in zijn schrijfstijl lijkt verlaten – met het werk dat onder de naam Patrizio Canaponi is verschenen. Van der Heijden zelf ontkent een dergelijke “ontwikkeling”: de naam Canaponi beschouwt hij als een alibi voor de flonkerende (maniëristische) stijl, waarvan hij zich op dat moment bedient. Zijn stijl, maar ook zijn verhaalinhoud, is een reactie op literatuur zoals die sinds het begin van de jaren zeventig door jonge schrijvers gepropageerd wordt (enkele van hen presenteren zich in 1970 met het *Manifest voor de jaren zeventig*) en die het best met de term “ironisch-realisme” getypeerd kan worden: anekdotische verhalen, – soms geestig, meestal nogal laf en flauw: puur anekdotisch kortom.

Canaponi's debuut wordt door meerdere critici “on-Nederlands”, van “internationale allure” en van “verbluffende virtuositeit” genoemd. Canaponi bevestigt – ook door uitspraken in interviews – de tendens van een nieuw type literatuur van een nieuwe schrijversgeneratie die zich in de tweede helft van de jaren zeventig aandient. Sommigen spreken wat geringschattend over “Revisor-proza” of “academisme”, en bedoelen daarmee dan de nadruk die in dit soort literatuur ligt op het gekunstelde, het artificiële karakter van vertellen; anderen zien een doorbraak naar de literatuur van de verbeelding ten koste van de anekdotische literatuur. Canaponi zegt zich verwant te voelen met auteurs als Jean Genet, James Joyce en Vladimir Nabokov, in Nederland met schrijvers van de oudere generatie als Gerard Reve, Harry Mulisch en Cees Nooteboom, en met de werkwijze van zijn generatiegenoten Joyce & Co, Oek de Jong, Frans Kellendonk, Nicolaas Matsier en Doeschka Meijsing. Maar een feit blijft dat de periode waarin hij schrijft als Canaponi deels parallel loopt met die waarin hij, naar eigen zeggen, uit de behoefte aan een stilistische “tegenhanger” al werkt aan de trilogie.

Stilistisch zijn er inderdaad verschillen aan te wijzen, maar thematisch is wel degelijk sprake van een eenheid van het oeuvre. Vele scènes uit de verhalen in *Een gondel in de Herengracht* komen in gevarieerde vorm terug in de trilogie. Illustratief is de kop boven een interview in de *Haagse Post* (24-11-1979): "De schrijver is verzonnen, niet de personages." Van der Heijden karakteriseert zijn eerste werk als "een omweg van de verbeeldingskracht. Ik heb de schrijver bedacht, niet de personages. Die personages hebben allemaal echt bestaan in het leven van de verzonnen schrijver."

De verhalenbundel *Een gondel in de Herengracht* is een en al poëtische fabulering over de lotgevallen van het romanpersonage Attilio Santini; het is een "roman in (vijf) verhalen", maar niet chronologisch en niet vanuit één perspectief verteld. Het resultaat is een caleidoscopisch familieportret van de Santini's, vol bizarre gebeurtenissen, "verbeeld" op een soms exuberante, maar vooral indringende wijze. Twee thema's, die ook in de trilogie een belangrijke rol spelen, overheersen de verhalen: het Oidipus-complex en de castratieangst. In de Freudiaanse psycho-analytische theorieën hangen die twee uiteraard met elkaar samen, en ook in deze verhalen: de oudere Attilio verlangt naar zijn moeder wanneer hij masturbeert; de jonge Attilio kruipt bij zijn moeder in bed wanneer hij zich door een ongeluk met een ketel heet water bijna ontmand heeft. Het titelverhaal vat dit alles in één beeld samen: de jonge Attilio, gewond aan zijn geslacht, ontknaapt door zijn zestienjarige oom Gino, ziet in de Herengracht jongens in een rank, zwartgelakt bootje, dat hij herkent als een gondel uit de plaatjesboeken van zijn overgrootmoeder – een beeld van volstreekte harmonie tussen heden en verleden. Dan ontstaat er een onduidelijke ruzie tussen de varende jongens; de peddelaar breekt zijn peddel – Attilio voelt een steek in zijn onderbuik: "Er was daar beneden iets geknakt, dat nooit meer helen zou." Een vastgelegd moment als dit expliciteert het schrijverschap van Canaponi en van de latere Van der Heijden: de harmonie tussen (ideaal) beeld en werkelijkheid wordt verstoord door een gebeurtenis uit diezelfde werkelijkheid en de enige mogelijkheid om die harmonie (opnieuw) tot stand te brengen is op de wijze van de literatuur – de creatie van momenten waarin verschillende gebeurtenissen uit verschillende tijden samenvallen en het "eeuwig actuele" – het mythische – zich manifesteert. Vanuit dergelijke denkbeelden is "het schrijven" in staat tanden aan de tijd te onttrekken. Canaponi's credo luidt in deze jaren: "Ik wil de werkelijkheid als een droom opdienen."

De korte roman *De draaideur* (1979), een bewerking en uitbreiding van een eerder in *De Revisor* verschenen verhaal, is stilistisch minder "barok", maar de compositie heeft een labyrinthisch karakter met spiegelstructuren, mystificaties en literaire toespelingen. Canaponi hult zich in deze roman

in de gedaante van een Narcissus die in de literatuur zijn spiegelbeeld herkent. Het Narcissus-motief heeft ook nog een andere betekenis: de latente homosexualiteit van Attilio is in de hoofdpersoon van de roman, Francis van der Heijden, manifest geworden. Vanuit Rome, waar hij tijdelijk docent vergelijkende literatuurwetenschap is, vertelt Francis sprongsgewijs en a-chronologisch een reeks enerverende gebeurtenissen die hem een aantal jaren geleden is overkomen. Op het moment van vertellen – gesitueerd aan het eind van de roman – is hij vader geworden van een dochter; een ingrijpende gebeurtenis omdat hij de bevalling heeft beleefd als een couvade: een mannenkraambed. Er is zelfs de suggestie dat de hele roman tot aan dit slot een droom is. Misschien wordt daarmee een leeswijze gegeven voor de verhaalde gebeurtenissen: “de” werkelijkheid wordt als een droom opgediend. Het droomachtige zit zeker ook in de wijze van presentatie van de reis van Amsterdam naar Rome en vice versa die Francis maakte. Hij wordt tot associatieve herinneringen aangezet in het “kostbare uur” – het uur tijdsverschil tussen Rome en Amsterdam – door de ontmoeting in de draaideur van Café Americain met zijn dubbelganger Sponge, de personificatie van “de” literatuur, van de verbeeldingskracht. Zo, buiten de tijd, als in een droom, wordt een bonte hoeveelheid schijnbaar losse scènes bijeengebracht, die echter een dwingende, want betekenisvolle samenhang krijgt wanneer die gerelateerd wordt aan patronen in de Freudiaanse symboliek. Die symboliek geldt niet alleen voor gebeurtenissen, maar ook voor de plaatsen waar die gebeurtenissen gesitueerd zijn. Na nogal bruuske, met een halve castratie gepaard gaande, homoseksuele ervaringen ontvlucht Francis Amsterdam (“het riool”) in de richting van Parijs, een stad die hij altijd associeerde met “melk drinken”. In de moederstad Parijs raakt hij emotioneel en erotisch gedesoriënteerd en reist door naar de vaderstad met het Pausenpaleis: Avignon. Door een groepje jongelui van l’ordre Nouveau wordt hij daar (symbolisch) ontmand. Lopend door een lange tunnel bereikt hij ten slotte Italië. In Rome, de stad waar hij geboren is, ondergaat hij een metamorfose; als gigolo lijkt hij wraak te nemen op Romeinse moeders.

De roman is te lezen als een zoektocht van Francis naar zijn (met name: seksuele) identiteit waarbij de posities van moeder, vader en zoon binnen de oedipale driehoek, inclusief de homosexualiteit, in voortdurende variatie een hoofdrol spelen. De roman eindigt met het moment dat Francis na vele jaren weer met zijn vader kan spreken, omdat hij nu zelf vader geworden is. Er valt veel voor te zeggen ook deze gebeurtenis metaforisch te interpreteren: de geboorte van zijn dochter verwijst dan naar het proces van creatie en voltooiing van deze roman. In een interview in *De Tijd* (20-9-1985) geeft

Van der Heijden een ondersteuning voor deze interpretatie: "Is het boek ten slotte af, dan komt eerst de postnatale depressie." De ware identiteit die Francis uiteindelijk vindt, is dan zijn identiteit in en met de literatuur.

Na enkele jaren stilzwijgen (relatief, want veel romanfragmenten verschenen in een eerdere versie in literaire periodieken) verschijnen in 1983 de proloog en het eerste deel van wat een zeer omvangrijke (ca. 1500 pagina's tellende) trilogie moet gaan worden onder de titel *De tandeloze tijd*. De oorspronkelijke titel was *Working class hero*, maar die wijst Van der Heijden vervolgens af als "te jaren-zestig-achtig" en te pathetisch. Toch raakt die titel bij eerste lezing de kern van de trilogie: een minutieuze reconstructie van het Brabantse arbeidersmilieu waarin de protagonist Albert Egberts verwekt wordt, opgroeit en ten slotte uitgroeit om als (anti)held ten onder te gaan in de Amsterdamse heroïne-wereld.

Aan *De tandeloze tijd* ligt volgens Van der Heijden een "oermanuscript" ten grondslag dat hij schreef tussen zijn zestiende en twintigste levensjaar. Het is een tekst waarin alles voorkomt, waarin zijn jeugd op een sluitende manier vorm gegeven wordt. Dit manuscript blijkt zijn *fons vitae*, zijn bron van waaruit hij de ambitie van zijn hoofdpersoon realiseert: "leven in de breedte". Dat wil zeggen: iedere minuut zo rijk van herinnering en ervaring maken dat die niet ten einde kan (of: lijkt te) komen: "Want er was een duizelingwekkend bestaan mogelijk – niet <in de lengte>, zoals we gewend waren, maar in de *breedte*, waar alles sneller verliep, meer in beweging was, geen aardse tijd verloren ging: waar alle gebeurtenissen zich gelijktijdig afspeelden, in plaats van elkaar tijdrovend op te volgen...". Als een variant hierop is de roman *Het leven uit een dag* (1988) (dt.: *Ein Tag, ein Leben*, 1993) te beschouwen, waarin het menselijk leven wordt geconcentreerd tot één etmaal; de gebeurtenissen spelen zich daar weliswaar niet gelijktijdig af, maar wel in een zo snel tempo dat er van tijdverlies nauwelijks sprake is.

Aan het eind van het nog te verschijnen laatste deel van de trilogie zal Albert Egberts als junkie op een Amsterdams terras zitten en kijken naar een zwerver die uit een plastic tas zijn bezittingen opdiept. Op dat moment breekt Alberts stroom van herinneringen los die zal inzetten met de eerste zinnen van de proloog.

De proloog, *De slag om de Blauwbrug*, functioneert voorsnog tegelijkertijd als een epiloog: hij bevat jeugdherinneringen die in de trilogie nader zullen worden uitgewerkt, én hij geeft een vooruitblik naar (en wellicht een samenvatting van) de "actuele" situatie: Albert die als junk met behulp van een schaar auto's openbreekt. De proloog is gedateerd op 30 april 1980: de dag van het Amsterdamse kroningsdrama van Koningin Beatrix, – gety-

peerd door de verbeterde veldslag tussen jongeren van velerlei pluimage en de Mobiele Eenheid op de Blauwbrug: een toegangsweg naar het Paleis op de Dam waar de kroning plaats heeft. Ook Albert neemt aan de strijd deel, maar hij toont zich niet in staat tot een daad: het gooien van een steen naar een politiehelicopter. Het is tevens de dag van Alberts verjaardag, die per koninklijke proclamatie ook in de toekomst zal samenvallen met de officiële viering van die van koningin en koningin-moeder, prinses Juliana.

De proloog en de twee verschenen delen van de trilogie werpen ook een bijzonder licht op de manier waarop Van der Heijden met werkelijkheid en verbeelding omgaat. Verwijzingen naar een bekende realiteit, gedetailleerde beschrijvingen van het ouderlijk milieu en de studententijd doen vermoeden dat het in dit werk om puur realisme of autobiografie gaat. Toch is dat schijn: Van der Heijden *maakt gebruik* van gegevens uit de werkelijkheid, maar geeft die wel degelijk een literaire, een fictionele uitvergroting. Dat kan blijken uit de keuze van Alberts geboortedatum, nog duidelijker is het in de beschrijving van Alberts jeugd: Van der Heijden beschrijft Alberts geboorte, gesprekken tussen ouders en familieleden die hij als klein kind gehoord kan hebben, maar ook gesprekken tussen zijn grootouders, – en dat behoort hier realistisch beschouwd tot de onmogelijkheden.

Met *De tandeloze tijd* presenteert Van der Heijden een literair epos dat minstens meerdere genres omvat: een streekroman, een jeugdroman, een ontwikkelingsroman, een liefdesroman, een contemporaine roman. Toch is het eindresultaat eerder een “verwerking”, misschien zelfs een parodie op die genres.

In het eerste deel van de trilogie, *Vallende ouders* (1983), reconstrueert Van der Heijden vanuit het ik-perspectief van de gesjeesde student Albert Egberts in Nijmegen, die op het punt staat naar Amsterdam te vertrekken, diens geboorte en jeugd in de streek rond Eindhoven. Behalve Albert introduceert hij nog twee markante personages die zijn initialen dragen: Felix en Thjum (in de proloog wordt diens dood al gemeld). Nu blijkt wat “leven in de breedte” betekent voor de schrijver Van der Heijden: het leven van zijn hoofdpersoon laat zich niet logisch-chronologisch fixeren: een actuele gebeurtenis roept een voorval uit het verleden op en dat laat zich weer associëren met een andere situatie die verbonden is met... Zo lijkt het verhaal op minutieuze wijze de werking van het geheugen vast te leggen. Maar deze activiteit van het geheugen accentueert alleen maar de inertie van Albert, de dadenloze en machteloze, die beseft dat het leven een leugen is. En nog meer, of erger, dan dat: een ontgoocheling en een ontluistering.

Dit laatste geldt met name voor het beeld van Alberts (vallende) ouders. De manier waarop Albert kijkt naar zijn altijd dronken vader – zelfs bij Alberts geboorte ligt deze laveloos naast het kraambed – is vervuld van haat-gevoelens tegen “de klootzak die mijn jonge jaren had vergald”. Maar de vaderhaat betekent hier tegelijkertijd een “Vatersuche”: in navolging van Attilio Santini fabuleert Albert zich een andere, een ideale vader: zijn oom Egbert Egberts. Een oud-SS’er die in een andere gedaante ook in *Een gondel in de Herengracht* figureert.

De enige die in Alberts troosteloze wereld genadig, zelfs liefdevol beschreven wordt, is de moeder. In haar weerloze zorgzaamheid personifieert zij het motief van de schaamte.

Het tweede deel van de trilogie, *De gevarendriehoek* (1985), is geen chronologisch vervolg op het eerste deel. Het lijkt eerder of “het leven in de breedte” nog breder gemaakt wordt: personages en gebeurtenissen die in *Vallende ouders* min of meer “en passant” (maar ook daarvoor neemt Van der Heijden alle ruimte) werden vermeld, worden nu nog verder ingevuld en uitgewerkt. Dat geldt in het bijzonder voor de relatie tussen Albert en zijn vader. Van der Heijden wisselt ook van perspectief: aansluitend bij *Vallende ouders* is het eerste hoofdstuk van *De gevarendriehoek* in de ik-persoon geschreven, maar dan kiest Van der Heijden voor een personaal perspectief. Een duidelijke verteller met alle mogelijkheden van commentaar plaatst zich tussen Albert en diens wereld, met als gevolg dat Albert op een grotere afstand komt te staan.

De allesoverheersende motieven in dit tweede deel zijn Alberts ontdekking van (vormen van) seksualiteit, zijn latere impotentie en zijn pogingen die met alle middelen te overwinnen. Ook nu weer dringen zich Freudiaans getinte interpretaties op.

Als student filosofie in Nijmegen keert Albert (wederom) terug naar de streek van zijn geboorte. Hij gaat op zoek naar wat in werkelijkheid verloren blijkt te zijn gegaan: “een driehoekig deel van Geldrop, gevormd door het twee aan twee kruisen van weg, een spoorlijn en een kanaal. Ik had er van mijn derde tot mijn zesde gewoond. Maar hij was onvindbaar, de driehoek van mijn vroegste jeugd, hoe ik ook zocht...” Behalve als een geografische verwijzing is de titel van het boek op nog andere wijze te duiden. Het gebied van de vroegste jaren is ook het gebied van gevaarlijke lusten geweest – Alberts belevenissen aldaar zijn doordrongen van alle vormen van seksualiteit. Er zijn de (gesuggereerde) driehoeksverhoudingen tussen de volwassenen, met als meest uitgewerkte de mogelijkheid dat Albert een kind is van de broer van zijn vader, Egbert Egberts. En die laatste zou ook de vader kunnen zijn van het meisje Milli Händel, bij wie Albert in Nijmegen zijn impotentie probeert te overwinnen door het fabuleren van incest-fantasieën. De gevarendriehoek

wordt aldus tot het vaginaal symbool van Alberts onvermogen later seksuele gemeenschap met een vrouw te hebben. De oorzaak van die impotentie lijkt dan te liggen in de erotisch verwarde en verwarrende wereld van zijn jeugd.

Die wereld wordt nog nader uitgewerkt in de beschrijving van de omgang tussen Albert en zijn vriendjes Flix en Thjum. De ontdekking van de seksualiteit in wederzijdse (masturbatie) – spelletjes (het spelen op voorstel van Flix van “lijkehandje”), het elkaar naakt uittekenen door Albert en Thjum (waarbij Albert aan Thjums “verheven” penis vochtdruppels ziet ontsnappen), de desastreuze gevolgen van het kietelen van het geslachtsorgaan van een paard: dit alles maakt dat voor Albert seksualiteit een relatie krijgt met angst, verminking en dood. Alberts lot lijkt bezegeld door zijn confrontatie met een “onvruchtbare” seksualiteit – bij de dienstkeuring liegt (?) hij impotentie en homoseksualiteit, waardoor hij “voorgoed ongeschikt” wordt verklaard. Hij raakt in de ban van de leugen waar het zijn relaties met vrouwen betreft, – de uitwerking van dit gegeven beslaat bijna de helft van deze roman met als hoogtepunt de verbeelding – in de stijl van Canaponi – van een mythische afkomst voor (zijn halfzuster?) Milli Händel.

Haar reactie op Alberts verbaleorgasme is die van een triviale lezer of toehoorder, maar verwijst naar het schrijverschap van Van der Heijden: “Alles aan jou is even onecht. Een draak, dat is wat jij van je leven maakt, een levensgrote draak. Uniek, hoor.”

Toch is het juist dit vermogen dat de nu verschenen delen van de trilogie het bijzondere karakter geeft en dat in de literaire kritiek in vele toonaarden grote waardering oproept. Van der Heijden balanceert op de grens van de drakerigheid bij het gebruikmaken van genres als streekroman, liefdesroman of ontwikkelingsroman, maar door zijn superieure verteltechniek, zijn ironie, zijn beeldende stijl en zijn psychologisch inzicht, weet hij in onze contemporaine literatuur een uniek werk te schrijven. In de “onechte” werkelijkheid van de literatuur tekent Van der Heijden meer dan het portret van Albert Egberts, de zoon uit het Zuidnederlandse Philips-proletariaat, of het portret van een verloren studentengeneratie in Nijmegen en Amsterdam, of een “tijdsbeeld”.

Toch komt uit het werk van Van der Heijden nog een ander beeld naar voren, – dat van een schrijver die *al schrijvende* op zoek is naar de verloren tijd, die onderzoek doet naar de werking van het geheugen en de herinnering, en die wraak wil nemen op de voorbijgaande en voorbijge tijd door haar stil te zetten in het schrift. Daarmee plaatst hij zich in de traditie van literatuur à la Marcel Proust. Na het voltooiën van *De tandeloze tijd* is het zijn ambitie tot aan de eeuwwisseling te werken aan zijn Opus Magnum: “Het gaat te maken krijgen met het fin de siècle maar dan dat van deze eeuw. Het

zal moeten gaan over de tweede helft van deze eeuw, de eeuwheft die ik dan voor een groot deel zal hebben gekend en meegemaakt. Het is toch wel het Grote Boek dat ik voel aankomen (...). Maar daarnaast zou ik tevens korte romans willen blijven publiceren. Dat lijkt me de ideale vrijheid van schrijven: werken aan het grote boek, maar ondertussen experimenteren met korte romans." (*Haagse Post*, 1-10-1988)

Een "experiment" dat geheel binnen Van der Heijdens thematiek past is de korte roman *De sandwich: Een requiem* (1986). Naar aanleiding van een (auto-)biografisch gegeven: de overlijdensberichten van een vroegere vriend en vriendin, poogt de schrijver iets op de dood terug te winnen door het in literatuur "bezweren" van zijn herinneringen aan hen. De bezweringsformule wordt op Proustiaans-associatieve wijze gevonden in het beeld van een alledaagse sandwich (maar dan met een erotische trio-interpretatie) die de schrijver nuttigt op het moment dat hij ervan overtuigd is een terminale patiënt te zijn.

Experimenteler van karakter is de roman *Het leven uit een dag*, gebaseerd op een inval, een idee: stel dat het leven van een mens slechts een etmaal zou duren, hoe zou de daaruit volgende eenmaligheid van alle gebeurtenissen ervaren worden? De verbeelding van deze hypothese past enerzijds in Van der Heijdens obsessie door "tijd", maar anderzijds impliceert de gekozen beperking in "vertelde tijd" de onmogelijkheid tot enige (realistische) psychologische diepgang van de personages. Van der Heijden concentreert zich in deze absurde verhaalwereld met eendagsmensen op het thema van de seksualiteit: de intensiteit van de coïtus wanneer men zou weten dat die eenmalig is. Zijn hoofdpersonages hebben aan de uniciteit niet genoeg en willen herhaling, waardoor een heel universum compleet met hemel, hel en verdoemenis over hen losbreekt. Het motto van de roman is ontleend aan een uitspraak van Eugène Ionesco: "L'enfer c'est la répétition" (De hel, dat is de herhaling). Vooral in de beschrijving van de Danteske hel leeft Van der Heijden zich, wederom in Canaponi-stijl, uit in eroticis en in (homo)sexualibus. De herkenbare werkelijkheid wordt voorgesteld als de hel van herhaling; daartegenover staat de ideële wereld van de eenmalige, geconcentreerde ervaring. Laatstgenoemde wereld is ook de wereld van het kunstwerk – van de roman: de kunstenaar is in staat de hemel van de eendagsmensen te benaderen, want hij creëert in taal de volstreekte uniciteit van alle gebeurtenissen in zijn verhaalwereld.

Met de soms groteske beschrijvingen in *Het leven uit een dag* doet Van der Heijden ook een morele uitspraak over onze wereld: de overdaad aan reproductie heeft het bijzondere en unieke van dingen (scheppingen) en menselijke ervaringen (seksualiteit) gedevalueerd tot smakeloze massaproduk-

ten en emotieloze belevenissen. Met dit standpunt neemt hij positie in naast de magistrale roman *Mystiek lichaam* (1986) van Frans Kellendonk, waarin ook op groteske wijze, zonder psychologische uitdieping van personages, stelling genomen wordt tegenover een puur consumptieve mentaliteit in onze maatschappij.

Zelfs in een zo "on-realistisch" verhaal als *Het leven uit een dag* blijkt Van der Heijden overtuigend in staat de spanning tussen werkelijkheid en verbeelding te thematiseren.

Ik kom terug op Van der Heijdens uitspraak: "werken aan het grote boek". In 1990 publiceert hij *Advocaat van de haren*, dat hij presenteert als deel 4 van *De tandeloze tijd* (terwijl deel 3 nog altijd niet verschenen is). Hij gaat uit van een waar gebeurde geschiedenis: tijdens de gewelddadige ontruiming van gekraakte panden in Amsterdam in 1985 valt een slachtoffer: een jongen sterft in een politiecel. Destijds gaf dat aanleiding tot veel verwarring en commotie, tot veel gesjoemel vooral omtrent de ware doodsoorzaak van het slachtoffer: was hij een gewelddadige kraker, een meeloper of zomaar een punker, was hij drugs-addict, een junk? Wat gebeurde er die nacht op het politiebureau? Vele vragen werden nimmer bevredigend beantwoord. Hoofdpersoon in *Advocaat van de haren* is een nieuwe figuur in de wereld van Van der Heijden, de hoofdpersonen uit de vorige delen: Albert, Flix en Thjum schuiven naar de achtergrond. Hoofdpersoon is nu de advocaat Ernst Quispel. Hij neemt het op vóór de gestorven kraker en tegen de autoriteiten. Op minutieuze en heel overtuigende wijze schetst Van der Heijden hier een tijdsbeeld van de jaren tachtig: de no-future jeugd, agressie, terrorisme, gewelddadigheid. In de bijna 600 bladzijden van het boek spant Van der Heijden een enorm netwerk van thema's en motieven die allemaal met elkaar verbonden zijn door de meesterhand van de schrijver, die in deze roman een werkelijk verbluffende greep op een zo complexe stof heeft.

Wederom aan de zijlijn van het "Work in Progress" verschijnt in 1992 de novelle *Weerborstels* (dt. *Der Widerborst*, 1993). Het boekenweekgeschenk in Nederland, met een oplage van ca. 500.000 exemplaren. Van der Heijden presenteert het als "een intermezzo", een "tussenstation" in zijn cyclus *De tandeloze tijd*, dat gesitueerd moet worden tussen het tweede deel, *De gearendriehoek*, en het binnenkort te verschijnen derde deel.

We keren terug naar de familie Egberts; we schrijven 1972: Albert studeert filosofie in Nijmegen. Robby, de jongen met de weerborstels (dat zijn: de haren die tegen de streek staan), is de oudste zoon van Robert, een broer van de vader van Albert Egberts.

Hij is vijf jaar jonger dan Albert; hij is, daartoe aangezet door zijn vader, gefascineerd door snelheid. Eerst op een fiets, dan op een motor, dan

in een auto. Albert Egberts uit *De tandeloze tijd* is eigenlijk wel jaloers op zijn neefje. Robby ontwikkelt zich steeds meer tot een letterlijk weerbarstige jongen; met zijn snelheidsmanie beweegt hij zich aan de rand van de maatschappelijke normen. Hij wordt een kleine crimineel. Albert herkent in Robby dezelfde angsten, maar wel van een ander kaliber. Doodsangsten. Albert is bang voor de dood. Robby gaat daar absoluter, vooral resoluter mee om. Zijn snelheidsmanie wordt zijn ondergang: in een wilde achtervolging door de politie boort hij zich met zijn auto in een boom. Exit Robby. Zijn verdwijning uit het aardse leven wordt weerspiegeld in een weggeslingerde wielkop van zijn auto.

Neen, zegt zijn neef, de verteller Albert Egberts: "Hij is niet dood". Het zijn de laatste woorden van de novelle.

Neen, zegt de schrijver Van der Heijden: "Robby is niet dood". En natuurlijk is hij niet dood. In de onechte werkelijkheid van de literatuur leeft de jongen voort. Van der Heijden zet hier heel beknopt een haarscherp beeld van een vader-zoon relatie op papier, waarbij de thematiek van leven en dood, en de overgang daartussen, vanuit een filosofisch standpunt belicht wordt.

Deze motieven verbinden de novelle met *De tandeloze tijd*. *Het Grote Boek*, dat zijn wortels heeft in een autobiografie, maar als resultaat het portret oplevert van een schrijver die al schrijvende op zoek is naar de verloren tijd.

Van der Heijden presenteert met zijn oeuvre een onderzoek naar de werking van het geheugen en de herinnering. Hij probeert wraak te nemen op de voorbijgaande en voorbijgegangene tijd; hij probeert die tijd haar knaagtanden uit te breken en haar te arresteren in het schrift. Het resultaat is de paradox van de literatuur: met het vastleggen van "geschiedenis" creëert Van der Heijden "werkelijkheid".