

*‘Maar wat je wilt weten, vertoont zich niet met open vizier.’ – Over het werk van Margriet de Moor**

Het veelkoppige monster dat bekend is als “de media”, doet de menselijke privé-sfeer steeds verder krimpen. Het eigen intieme domein lijkt allengs moeilijker te verdedigen, of beter: de noodzaak tot afscherming ervan wordt steeds minder gevoeld. Iets anders laat zich niet concluderen door de lezer die in de populaire tijdschriften wordt vergast op de bekentissen van overspelige huismoeders of kennis neemt van de vrijmoedig opgebiechte ervaringen met de befaamde “eerste keer”. Op het televisiescherm verschijnen niet alleen burens die hun meningsverschillen gedetailleerd uiteenzetten, maar ook jonge mensen die zich via pikante vragen en ondeugende antwoorden laten koppelen, met als beloning een week vakantie in een zonovergoten oord. Op het gelukkige paar rust wel de plicht in een volgende aflevering van het programma verslag uit te brengen van hun belevenissen, daartoe uitgelokt door de vragen van de presentator die onverhuld mikt op seksuele verwickelingen. Met een verbijsterend gemak beantwoorden de mensen de impertinentste vragen, hetzelfde gemak waarmee zij in een ander veel bekeken programma de bemiddeling aanvaarden van een wildvreemde presentator om een verbroken liefdesrelatie te herstellen. Het is, kortom, zoals de stem des volks poneert in de eerste roman van Margriet de Moor, *Eerst grijs dan wit dan blauw* (Duitse vertaling: *Erst grau dann weiß dann blau*): ‘Dit is een openhartige tijd. Dit is de tijd van de autobiografie. Na een dag waarin we ons volledig hebben blootgegeven aan minstens één vertrouweling zetten we ’s avonds een kopje koffie en laten een wildvreemd persoon aan het woord die ons vertelt dat hij is verkracht, dat hij heeft vermoord, dat hij in een brandend warenhuis de hand van het kind dat hij wilde redden, heeft moeten loslaten...’ (p. 42)¹.

Deze spottende opmerking is afkomstig uit een roman die deel uitmaakt van een oeuvre dat zich niet voegt naar de tijdgeest, omdat de geïroniseerde openhartigheid er niet in wordt nagestreefd. In het werk van Margriet de Moor wordt niet alles ongeremd naar buiten gebracht. Haar literaire

*) Licht gewijzigde tekst van een lezing die op 18 november 1994 in Duisburg werd gehouden op uitnodiging van de Fachvereinigung Niederländisch.

1) Het werk van Margriet de Moor is steeds geciteerd naar de eerste druk.

wapens zijn veeleer het verzwijgen en de suggestie. Een arsenaal dat past bij het in haar werk levende besef dat het niet mogelijk is de intiemste roerselen van een mens weer te geven, hetgeen impliceert: te kennen. De personages in haar verhalen en romans zijn veelal raadsels, voor de andere personages, de lezer en zichzelf. In het werk van Margriet de Moor wordt afgerekend met de illusie dat wij onze wereld probleemloos kunnen waarnemen en tot in de kleinste bijzonderheden boekstaven. Aan een aantal boektitels laten zich de beperkingen en de complicaties al aflezen, die verbonden zijn met de perceptie: *Op de rug gezien* (Duitse vertaling: *Rückenansicht*), *Dubbelportret* (Duitse vertaling: *Doppelporträt*) en *Eerst grijs dan wit dan blauw*.

Margriet de Moor begon te schrijven op een leeftijd waarop anderen hun literaire aspiraties meestal definitief vaarwel hebben gezegd: zij was 43 jaar oud. Naar zij in een interview met Hans den Hartog Jager verklaarde, was haar eerste pennevrucht een roman. Dit probeersel mislukte, maar bleek achteraf nuttig voor het aanleren van bepaalde vaardigheden, zoals het schrijven van dialogen. Daarna pakte zij het iets bescheidener aan. Zij zette zich aan het schrijven van korte verhalen, waarvan er in 1988 zeven werden gebundeld onder de titel *Op de rug gezien*. De bundel werd zeer goed ontvangen in de Nederlandse literaire kritiek en bekroond met het "Gouden Ezelsoor", als het best verkochte debuut. Bovendien werd het boek genomineerd voor de AKO-literatuurprijs, een prijs die zij overigens pas enkele jaren later, met haar eerste roman, in de wacht zou slepen.

In *Op de rug gezien* krijgen de personages een onvolledig beeld van de werkelijkheid. Soms weet de lezer meer dan zij, soms blijven ook voor hem raadsels bestaan. Een simpel geval is 'Robinson Crusoe', het verhaal van een buitenlandse arbeider, Noes geheten, die in Amsterdam het geluk heeft gezocht. Hij is een eenzame figuur die op een zonnige meidag naar zijn woning gaat in Amsterdam-oost. Hij praat in zichzelf en fantaseert over een jas die hij wil kopen voor zijn vriendin. Merkwaardig genoeg heeft zij dezelfde naam als de winkel waar hij de dure jas in de etalage ziet staan: Freia. In de tram raakt Noes in gesprek en hij weidt uit over zijn temperamentvolle vriendin. Gearriveerd bij zijn huisadres klimt hij naar zijn kamer, drie hoog, waar hij alleen blijkt te wonen. De Vrijdag van deze moderne Robinson Crusoe, ontheemd in een vreemde stad, is de imaginaire Freia. Het valt de lezer niet moeilijk de schijnwereld van het personage te doorzien.

Minder obligaats worden schijn en werkelijkheid tegen elkaar uitgespeeld in het verhaal met de uitdagende titel 'Hij bestaat'. Het handelt over twee

jongemannen die een expeditie maken naar Centraal-Afrika. Volgens de berekeningen van één van hen, Peter, moeten daar nog dinosauriërs voorkomen. 'Mokele mbembe' zou het dier worden genoemd door de lokale bevolking van Pygmeeën. Om de hypothese te kunnen toetsen, reizen Peter en de ik-verteller, Eduard, naar de Volksrepubliek Kongo. Daar tracht Peter ooggetuigen te vinden die het bestaan van de mokele mbembe kunnen bevestigen. En inderdaad zijn er enkele mensen die verhalen weten te vertellen, veelal uit de tweede hand, over het voorwereldlijke dier. Wat de twee mannen proberen, is contact te maken met een andere realiteit, die van de dinosaurus en van de inheemse mensen voor wie zijn bestaan een vanzelfsprekendheid is. De reis wordt bemoeilijkt door bureaucratische obstakels en de daarop volgende tocht door het oerwoud is uitputtend. Ondermijnd door hitte, vermoeidheid en koorts lijkt de ik-figuur zichzelf te verliezen, iets wat wordt gerelateerd aan een terugkeer naar de moederschoot. (Eduard heeft de binding aan zijn moeder nooit weten te beëindigen.) De volgende dag ziet hij plotseling de dinosaurus, zij het onder omstandigheden die het aannemelijk maken dat het een hallucinatie betreft. Terug uit de jungle wordt er niet meer over de mokele mbembe gesproken, ook niet op de terugreis naar Nederland.

Eenmaal thuis bevestigt de ik-figuur tegenover zijn moeder bijna terloops het bestaan van het dier. ' "Gut ja," zei ik. "Hij bestaat."

Op hetzelfde ogenblik schoten mij de beelden van die dag weer te binnen en begreep ik dat niets van wat ik had beleefd was verdwenen. De kalmte van een tropisch meer niet, het oogcontact met een voorwereldlijk dier niet, en ook de vanzelfsprekendheid en ja, het geluk, eigenlijk, van de hele situatie niet' (p. 43-44). Niet het al of niet bestaan van de dinosauriër is van belang, maar de sublieme ervaring, ook al was het een koortsvisioen, die vervulling bracht.

Zowel in 'Robinson Crusoe' als in 'Hij bestaat' domineert de wereld van de verbeelding. Die wereld is belangrijker dan het regime van de banale feiten, zoals ook het verhaal 'Variations pathétiques' uitwijst. Dit openingsverhaal van *Op de rug gezien*, dat met zijn muzikale titel een passend visitekaartje is van een schrijfster die piano en zang studeerde aan het conservatorium, handelt over een pianolerares die zich heeft teruggetrokken in een voormalig vissersdorp. Deze Marja geeft les aan een jongetje wiens vader de opgegeven muziek meestudeert. Na verloop van tijd begint zij haar leerling muziek voor vier handen op te geven. Via zijn zoon vraagt de vader om aanwijzingen en geeft hij zijn opinie over de muziekstukken. Zo komt er op een zeer indirecte wijze een contact tot stand tussen de pianolerares en de man. De vrouw begint zich, als was zij een schrijfster,

een beeld te vormen van de haar slechts indirekt bekende persoon. 'In een vernederende stofjas, zijn voeten tussen peuken en metaalsplinters, had hij zijn aandacht verdeeld tussen de machines en de vermoeide, maar onontbeerlijke grappen van zijn medewerkers; hij had zijn brood gegeten, zwarte koffie gedronken, gerookt, en was aan het eind van de nacht naar het slapende dorp teruggereeden. Ze zag de slechtverlichte provinciale wegen en de onberekenbare tegenliggers die telkens uit mistsluiers opdoken. Een paar handen op het stuur, stevig, zwartbehaard, kon ze zonder moeite aan de man toeschrijven. Maar wat ze al vaker gemerkt had: hij bleef bedroevend gezichtloos. Ook het geluid van de stem liet zich niet oproepen' (p. 11).

In een volgend stadium luisteren de lerares en de man naar dezelfde muziek op de radio, zij het ruimtelijk gescheiden van elkaar, en schrijft de man korte briefjes. Marja bemerkt dat zij begint af te glijden in de verbeeldingswereld, die zij met haar verhuizing naar het vissersdorp achter zich dacht te hebben gelaten.

Na een griepaanval ontmoet Marja vader en zoon op straat. Die ontmoeting brengt de ontuchtering van haar aan een fantasiebeeld ontbrande gevoelens: de vader vraagt de lerares zijn zoon niet alleen muziek voor vier handen te laten studeren. De mentale creatie is niet bestand tegen de lijfelijke materialisatie. Het fantasiebeeld spat als een zeepbel uiteen, naar wordt gesuggereerd in de volgende passage: 'Ze staaarde hem aan – eenvoudig was het nooit geweest, met het stenen pijpje de wat klein uitgevallen bel weer te pakken te krijgen en hem verder op te vullen. Glanzender, groter. Waarmee? Met lucht. Met een stukje van het universum – toen een prikkeling in haar neus haar dwong haastig haar tasje te openen en daar de hele zaak overhoop te halen' (p.20).

Door de spanning tussen verbeelding en werkelijkheid, die de identiteit van de mensen onvast maakt, lijkt het werk van Margriet de Moor op dat van een aantal auteurs dat zich placht op te houden in de nabijheid van het tijdschrift *De Revisor*. Daarbij valt te denken aan schrijvers als Nicolaas Matsier en Frans Kellendonk. Ook bepaalde literaire voorkeuren, zoals Borges en Nabokov, wijzen in die richting, evenals de formele zorg die zij aan haar proza besteedt. De vorm is voor haar allerm minst een willekeurig vehikel, zoals blijkt uit de listig geconstrueerde flash backs in haar werk, die het effect sorteren dat in de tijd uiteenliggende belevenissen in één ervaringsmoment simultaan aanwezig zijn. Het tijdsverloop wordt daardoor als het ware opgeheven, dit geheel in overeenstemming met wat Margriet de Moor bij de presentatie van *De virtuosoos* (Duitse vertaling: *Der Virtuose*) aanmerkte als het 'natuurlijke gedrag van alle kunst': 'tijdsontwrichting' (De Moor 1993, p. 38).

Dit laatste betekent overigens niet dat het de personages steeds licht valt contact te maken met het verleden. Ook daar worden zij het mysterie gewaar dat elk mens omgeeft, ook de mens die zichzelf eens zijn geweest. Deze situatie is aanwijsbaar in 'Come-back', het verhaal dat *Op de rug gezien* besluit. De hoofdfiguur is een vrouw die als meisje van zestien met haar ouders naar Australië is geëmigreerd. Daar is zij getrouwd en heeft zij kinderen gekregen. Na twintig jaar gaat zij terug om in het reine te komen met het verleden dat zij heeft achtergelaten. De terugkeer brengt haar in een verwarring die weerspiegeld wordt door de dubbelzinnigheid van de titel. Enerzijds heeft deze betrekking op haar terugkomst in het geboorteland, anderzijds op haar terugkeer naar Australië, nadat zij aanvankelijk had besloten in Nederland te blijven.

'Come-back' is het laatste en langste verhaal van *Op de rug gezien*, hetgeen duidt op een ontwikkeling naar werk van een langere adem. Deze ontwikkeling zet zich voort in *Dubbelportret* (1989), een bundel die een drietal novellen bevat. Ook deze bundel valt een positief onthaal ten deel in de kritiek en een bekroning, deze keer vanwege de eerbiedwaardige Maatschappij der Nederlandse Letterkunde te Leiden: de Lucy B. en C. W. van der Hoogtprijs. De recensenten signaleren de evolutie naar langer prozawerk en voorspellen dat het volgende boek een roman zal zijn. Een prognose die in 1991 wordt bewaarheid, als Margriet de Moor *Eerst grijs dan wit dan blauw* publiceert.

In het titelverhaal van *Dubbelportret* brengen twee zussen enkele dagen door in Barcelona. Zij zijn op zoek naar Pedro Luiz Soler, de Catalaanse schilder die enige tijd in het kustdorp van hun jeugd heeft gewoond. Er wordt gesuggereerd dat hij een verhouding heeft gehad met hun moeder, en wellicht zelfs dat de meisjes om deze wandaad te wreken zijn behuizing in brand hebben gestoken. Hun beweegreden is in essentie dat zij niet kunnen verdragen dat de schilder en hun moeder een onbekende kant hebben, dat zij een dubbelleven leiden.

Voor de schilder in het dorp verscheen, vertelden de zusjes elkaar verhalen over een fictieve man, zijn vrouw en zijn zoontje. Pedro Luiz Soler wordt die man: zijn verschijning betekent het einde van het verhalen vertellen, tot blijkt dat hij in zijn gedrag drastisch afwijkt, en nog wel met hun moeder, van de rol die de meisjes hem hadden toegedacht. 'Terwijl zij op school zaten had hun moeder het bestaan een snel, levendig avontuur op touw te zetten, heel vreemd te kijken en te lachen, in korte tijd had ze zich schandalige denkbelden verworven, naar het hun toescheen, want wat zij wilde was twee levens tegelijk' (p. 45).

Hier duikt het voor het werk van Margriet de Moor karakteristieke motief van het dubbelleven op: een tweede existentie of een duistere zijde van iemands persoonlijkheid, die voor de naaste omgeving onverdraaglijk is. Uitgegroeid tot thema zal dit motief terugkeren in *Eerst grijs dan wit dan blauw* en ook daar tot geweldpleging leiden.

In Barcelona vinden de zussen tenslotte een oude man die Pedro Luiz Soler heet, die bovendien schilder is, maar niet reageert, als één van hen de naam van hun moeder noemt. Hij is direkt begonnen aan hun dubbelportret. Is hij wel de man naar wie zij op zoek zijn? In ieder geval is hij niet de schilder uit hun jeugd, omdat deze vooral hun eigen herinneringsbeeld is, in overeenstemming met een uitspraak van de schilder 'dat een portret altijd door twee mensen wordt geschilderd' (p. 25). Een uitspraak die de titel van het verhaal oproept.

Zoeken is belangrijk voor Margriet de Moor. In een interview dat Lucas Ligtenberg haar afnam, bestempelde zij het zelfs als de essentie van literatuur: 'Je bespeurt iets en al schrijvend probeer je erachter te komen wat het is of wat het zou kunnen zijn (...)'. Maar ook in veel van haar verhalen wordt gezocht, in het bijzonder in het verleden. 'Come-back' en 'Dubbelportret' zijn daar voorbeelden van, maar ook 'Op het eerste gezicht', het tweede verhaal uit *Dubbelportret*, dat zich afspeelt in één slapeloze nacht van een weduwe die in haar verleden graaft. Terwijl zij in de nacht een Russische tulband bakt, denkt zij niet alleen terug aan de geheimzinnige zelfmoord van haar man, na ruim een jaar huwelijk, maar ook aan de periode ervoor en erna. Heden en verleden schuiven ineen, met de complicatie dat dit verleden een verdubbeling te zien geeft, doordat de vrouw na de dramatische dood van haar man haar hele vroegere bestaan opnieuw beleefde. Maar deze intensieve bemoeienissen met het verleden leveren geen groter inzicht op in haar man. Integendeel, moet zij constateren: 'Het was om dol te worden. Bij elk van mijn naspeuringen scheen hij verder terug te wijken, kouder te worden, eenzamer' (p. 103).

De mensen kennen hun wereld, inclusief hun medemensen en zichzelf, slechts heel gebrekkig. Hoe vaak dit ook de slotsom is, toch blijven veel personages in het werk van Margriet de Moor pogingen doen het onbekende gebied te exploreren. 'Maar', realiseert de schilder Robert uit *Eerst grijs dan wit dan blauw* zich, 'wat je wilt weten, vertoont zich niet met open vizier' (p. 89).

Meestal worden in het werk van Margriet de Moor de personages gevolgd die op zoek zijn, maar 'Verkozen landschap', het laatste verhaal uit *Dubbelportret*, wordt grotendeels verteld vanuit het gezichtspunt van een vrouw, Mira, die te lijden heeft onder het streven van een andere vrouw,

Karin, haar levenssfeer binnen te dringen. Uit dit verhaal, waarvan de titel een allusie is op de regel 'Votre âme est un paysage choisi', ontleend aan een lied van Fauré, blijkt dat het willen inlijven van het onbekende een agressieve bezigheid kan zijn. In *Eerst grijs dan wit dan blauw* zal het zelfs uitlopen op moord.

Mira dreigt ten prooi te vallen aan het opdringerige gedrag van Karin, die de onheilspellende mededeling doet dat zij 'in haar vorige woonplaats een te erge identiteitscrisis' heeft doorgemaakt (p. 138). Nu tracht zij zich de identiteit van Mira toe te eigenen door langzaam haar plaats in te nemen. Dit sluipende proces wordt opgetekend in een beklemmend, bij tijd en wijle hallucinerend verhaal, dat tot het beste hoort wat Margriet de Moor heeft geschreven.

Er is veel over 'Verkozen landschap' op te merken, maar ik leg mij stringente beperkingen op. Het verhaal begint met de thuiskomst van Mira, die tot haar volle tevredenheid is getrouwd met Paul en moeder is van een dochter. Zij heeft gerepeteerd, want na een onderbreking van zeven jaar heeft zij onlangs haar zangcarrière hervat. Door het verlichte raam van haar huis neemt zij het volgende tafereel waar. 'Haar man, op zijn gewone plaats met zijn rug naar de open keuken, was bezig iets aan te snijden of fijn te maken op het bord van hun zevenjarige dochter, Jeanne, die zoals altijd naast hem zat. Het kind lette helemaal niet op het eten, maar luisterde met open mond naar de vrouw die aan de andere kant van de tafel lachend en gebarend iets zat te beweren. Nu maakte de vrouw een kort, wijzend gebaar. Mira rekte haar hals en zag dat Jeanne vragend haar armen optilde en deze, toen de vrouw knikte, vol vertrouwen uitstreckte. De te lange mouwen van Jeannes blouse werden door de vrouw opgerold, wat verstandig was voor onder het eten; Mira zag de vertederende, witte, nog steeds mollige kinderarmen te voorschijn komen.

Ze sloot even haar ogen en keek opnieuw.

Er zat een vreemde vrouw op haar plaats' (p. 129). Hier is nog een eenvoudige verklaring mogelijk: Karin, kort geleden verhuisd naar het stadje waar Mira woont, heeft Paul geholpen met het huishouden en is blijven eten. In de volgende dagen en weken penetreert Karin echter steeds dieper in haar wereld. Mira voelt zich belaagd door deze vrouw, wier auto niet voor niets wordt vergeleken met 'een roofvis' (p. 137). Op een feestje weigert Mira dan ook in haar bijzijn haar vroegste jeugdherinnering te vertellen, waarin haar stiefvader haar als klein kind ophaalt uit wat hoogstwaarschijnlijk een tehuis voor ongehuwde moeders is. Deze afkomst maakt haar kwetsbaar voor invloeden van buiten. Karin wordt zo dominant dat Mira's dochter gelijkenis begint te vertonen met het passieve zoontje van

Karin (zie p. 156 en 158). Mira heeft het moment voorbij laten gaan, zo wordt zij zich bewust, waarop zij Karin nog kon weren 'uit het draaiboek van haar leven' (p. 163). Zij maakt een scène, als zij Karin als secretaresse aantreft op het kantoor van haar man, een confrontatie waarvan al niet meer helemaal duidelijk is in hoeverre deze zich afspeelt in de geest van Mira. Zelfs tijdens een kort verblijf bij haar adoptie-vader weet Karin haar nog te bereiken.

Het escalerende vervreemdingsproces dat Mira beleeft, wordt weerspiegeld in significante details. Ik wijs bijvoorbeeld op de teksten van de liederen die Mira instudeert ('*Fremd bin ich eingezogen, fremd zieh ich wieder aus...*' – p. 143) en op het motief van de stank. De vijfde zin van het verhaal luidt: 'De wind die uit de richting van het Randmeer kwam en een dichte, onaangename geur de straat indreef, greep de panden van haar regenjas' (p. 129). Mira wordt belaagd en een afstotelijk element dringt haar wereld binnen. De geur is later in haar huis waarneembaar (p. 134) en verergert tot stank (p. 183). En bieden de bastions en grachten, om een laatste detail te noemen, aanvankelijk veiligheid (p. 130), als Mira in het nauw gedreven is, voelt zij zich opgesloten door deze verdedigingswerken (p. 183).

De climax van het verhaal nadert, als Karin Mira's vader wil vergezellen naar een concert van zijn dochter. Maar deze ultieme onteigening van het eigen leven, via de man die haar een verleden en een identiteit bezorgde, blijft Mira bespaard. Op het laatste moment weigert haar vader zich door Karin naar de concertzaal te laten begeleiden. Hij gaat op eigen gelegenheid, omdat hij heeft gezien dat zijn aangenomen dochter door de vreemde vrouw 'de op hol geslagen blik van het geschrokken kind herkeeg' (p. 200). Door zijn handelwijze redt de oude man het bestaan van zijn dochter.

De eerste roman van Margriet de Moor, *Eerst grijs dan wit dan blauw* (1991), is een doorslaand succes. Zij wint er in 1992 zelfs de AKO-literatuurprijs mee. Net als in 'Op het eerste gezicht' vormt een gewelddadige dood in *Eerst grijs dan wit dan blauw* het centrum van de gebeurtenissen. Magda Réková, afkomstig uit Tsjecho-Slowakije, wordt vermoord door haar Nederlandse man Robert Noort. Over zijn drijfveren worden, conform de verteltrant van Margriet de Moor, geen expliciete mededelingen gedaan. Toch zijn de achtergronden van de moord wel te achterhalen. De lezer weet namelijk meer dan de personages, hetgeen te herleiden is tot de wijze waarop de roman wordt verteld. Het boek bestaat uit vier delen, waarin telkens een ander personage in het middelpunt staat. In de delen twee en drie zijn dit achtereenvolgens Robert en Magda, ge-

weldpleger respectievelijk slachtoffer. Deze kern wordt omsloten door de delen één en vier, waarin als het ware vanaf de zijkanten naar de hoofdrolspelers in het drama wordt gekeken. In deel één wordt verteld vanuit Erik, een oogarts (een significant beroep in een oeuvre dat zozeer in het teken staat van de perceptie) die Robert van jongsaf kent. Deel vier wordt verteld vanuit Nellie, de vrouw van Erik, en via haar – Margriet de Moor heeft dit technisch slim gedaan – vanuit haar autistische zoon Gaby.

Er bestaat een bijzondere band tussen Magda en Gaby. De jongen wordt geboren op de avond dat Robert Magda als zijn vrouw voorstelt aan het bevriende echtpaar. Het is geen toevallige temporele relatie die er tussen Magda en Gaby bestaat. Zij delen de eigenschap dat zij moeilijk toegankelijk zijn voor andere mensen, althans in de optiek van die mensen. Maar misschien eisen die wel te veel, zoals Karin in 'Verkozen landschap' of Robert.

Als Robert Magda leert kennen, wil hij van meet af aan alles van haar weten. Hij neemt haar terstond in bezit. Hij geeft haar kledingadvies, dicteert wat zij moet eten (p. 127) en belt haar 's nachts op om te vragen naar haar gedachten (p. 132). Robert vertoont de drang zich volledig te willen toeëigenen wat hij liefheeft.

In dit opzicht is er een parallel te trekken met zijn instelling als schilder. Na zijn huwelijk met Magda vestigen zij zich in de Cevennen (Frankrijk). Schilderend probeert Robert daar de dingen te dwingen een verhouding met hem aan te gaan. Tot in de woordkeus springt de overeenkomst met zijn relatie met Magda in het oog, wanneer hij beweert: 'Een liefdesverhouding, lach niet. Als het moest zou ik geweld gebruiken om ze te dwingen tot het doen van mededelingen, confidenties' (p. 53). Een ominieuze uitspraak in het licht van de latere gebeurtenissen, te meer daar Robert hartstochtelijk de mogelijkheid ontkent van iets te kunnen houden zonder het te willen omzetten in iets van hemzelf.

Als Robert met zijn schilderen later op dood spoor geraakt en hij dus terrein begint te verliezen in zijn krachtmeting met de dingen, heeft dit consequenties voor zijn verhouding met Magda. Hij gaat zich steeds meer storen aan het feit dat hij haar niet volledig doorgrondt. Anders dan voor haar is het fenomeen van het dubbelleven hem een gruwel.

Intussen voelt Magda, in de roman gekwalificeerd als 'een goedgehumeurd raadsel' (p. 275), dat Robert inbreuk probeert te maken op haar intiemste kern. Een situatie die doet denken aan de wrede therapie die Nellie een tijd lang met haar in zichzelf gekeerde zoon volgt. Gaby wordt daarbij met geweld gedwongen zijn moeder aan te kijken.

Op een dag verdwijnt Magda, om pas twee jaar later terug te keren. De lezer weet, anders dan haar omgeving, dat zij naar de plaatsen is gereisd waar zich haar vroegere leven heeft afgespeeld, vermoedelijk in een poging de eigen identiteit te beschermen. Niet voor niets neemt zij een portretje van haar ouders mee.

Na haar plotselinge terugkeer weigert zij iets prijs te geven, aan haar echtgenoot en aan anderen, over haar doen en laten tijdens haar afwezigheid. Deze geslotenheid wekt irritatie op, vooral bij Robert. Hij heeft al veel moeten opgeven: van een schilder die het gevecht aanging met de werkelijkheid, is hij geworden tot een zakenman die, ironisch genoeg, onder andere handelt in schilderijlijsten, dat wil zeggen: lege kaders. Toch is hij nog steeds niet in staat te accepteren dat niet alles zich aan hem uitlevert. Hij kan er niet in berusten dat zijn vrouw een raadsel blijft, ook al probeert hij op zijn manier een geheim te creëren door overspel te plegen. Het is dan ook veelzeggend dat hij zijn vrouw vermoordt met een briefopener, bij uitstek een voorwerp waarmee men zich toegang verschaft tot nog onbekende informatie.

Na *Eerst grijs dan wit dan blauw* is *De virtuoos*, de roman die in 1993 uitkomt, een lichter boek. Geïntrigeerd door de welluidendheid van het woord virtuoos schreef Margriet de Moor een boek waarin de muziek van de bladzijden spettert (De Moor 1993, p. 37). De titelfiguur is een castrat-zanger die met verve uitweidt over de technische details van zijn beroep, ook als zijn minnares het samen zijn een aardser wending wil geven. Weer wordt in *De virtuoos* de onoverbrugbare afstand tussen mensen zichtbaar, net als in *Eerst grijs dan wit dan blauw* in samenhang met kunst. Geen moment slaagt de vrouwelijke hoofdfiguur erin haar minnaar volledig voor zich te winnen.

Met *De virtuoos* waagt Margriet de Moor zich voor de eerste maal aan een historische roman, een genre dat naar haar mening idealiter het heden zou moeten terugbrengen tot een mogelijkheid (De Moor 1993, p. 39). De geschiedenis speelt zich af in het Napels van de eerste helft van de achttiende eeuw, een historische werkelijkheid die even vanzelfsprekend als terloops wordt opgeroepen. *De virtuoos* beschrijft de gepassioneerde liefde van Carlotta Caetani, in het grootste deel van de roman de vertelster, voor de gevierde zanger Gasparo Conti, die op elfjarige leeftijd werd gecasteerd om zijn blijsme stem niet verloren te laten gaan.

De roman bestaat uit een 'Proloog', gevolgd door acht hoofdstukken, met een 'Intermezzo' tussen het vijfde en zesde hoofdstuk. Daarin wordt vanuit Faustina de levensgeschiedenis van deze dienaar van Carlotta verteld. Een gevolg van deze ingreep is, zoals Margriet de Moor onlangs zelf

in een lezing over de ambachtelijke kant van het schrijven opmerkte, dat hoofd- en bijfiguren van plaats wisselen. Het effect hiervan is dat het contrast wordt aangescherpt tussen het harde en nederige bestaan van Faustina en de levenswijze van de adel, die onvermoeibaar genot najaagt.

In *De virtuoos* steekt Margriet de Moor de zanger in haar roman in virtuositeit naar de kroon, niet alleen door de gedurfde compositie, maar ook door haar bruisende stijl, waarin woorden als 'swing' en gorilla's (in de betekenis van lijfwachten), die niet tot het achttiende-eeuwse idioom behoren, niet worden geschuwd. Ook de in haar eerdere werk al opvallende wisselingen van werkwoordstijd en grammaticale persoon zijn weer aanwezig, waardoor het onstuimige karakter van de vertelster Carlotta zich duidelijk aftekent.

Blijkens haar verteltechniek gelooft Margriet de Moor niet in de 'armzalige categorieën waarin wij gewend zijn om opheldering te vragen', zoals het in *Eerst grijs dan wit dan blauw* wordt geformuleerd (p. 37). Tijd en ruimte zijn dubieuze hulpmiddelen. In de individuele beleving zijn gebeurtenissen uit verschillende tijden en plaatsen tegelijk aanwezig. Of, zoals in *De virtuoos* wordt beweerd: 'Gebeurtenissen stappen van de ene tijd over in de andere' (p. 20).

In *De virtuoos* wordt het verband beklemtoond tussen zang en liefde, bijvoorbeeld via de stelling: 'Zingen is intiem gedrag dat nu eens niet geheim wordt gehouden (p. 70). Hetgeen niet inhoudt dat de zanger in de roman zich volledig uitlevert. Gasparo Conti blijft een onbereikbare, een man met een omgeleid driftleven, ontegenzeglijk meer geïnteresseerd in muziek en zang dan in liefde. Hij leeft in een eigen universum en heeft als vertegenwoordiger van de schoonheid iets onmenselijks. Verbreking van de gewone menselijke contacten en een zekere ontoegankelijkheid vormen kennelijk een voorwaarde voor een leven dat is gewijd aan de kunst.

Zo wordt de thematiek van Margriet de Moor, waarvan ik in het voorgaande enkele aspecten heb belicht, in *De virtuoos* in een artistieke sleutel gezet. Het is een voorlopig eindpunt dat nieuwsgierig maakt naar haar verdere ontwikkeling.

Bibliografie

Hans den Hartog Jager, 'In gesprek met Margriet de Moor'. In: *HP/De Tijd*, 8-5-1992.

Lucas Ligtenberg, 'Kijk maar naar de Himalaya'. In: *NRC Handelsblad*, 13-4-1990.

Margriet de Moor, 'Verplichtingen aan de waarheid. Over *De Virtuoso*'. In: *Optima* 11 (1993), nr. 3, p. 37-43.

Margriet de Moor, 'De eer van een paar handen. Het belang van het schrijven als ambacht'. In: *NRC Handelsblad*, 11-11-1994.