

## *De zoektocht naar een identiteit in recente Nederlandse literatuur*

In het nawoord van een Nederlandse bloemlezing uit 1995, met als titel *De daad*, werd de volgende balans opgemaakt van een jaar literatuurproductie: 'In het voorjaar van 1995 is het literaire klimaat in Nederland enigszins diffuus; een overheersende 'stroming' ontbreekt, er is geen hemelbestormende 'beweging', geen richtingenstrijd wordt gevoerd en nergens is een wezenlijk debat gaande. In het buitengewoon diverse aanbod in de Nederlandse literatuur springt er, behalve de opvallende eenlingen die er altijd zijn, niet werkelijk iets uit. De optimist concludeert een grote, gezonde verscheidenheid en veelzijdigheid, de pessimist moet vlakheid, verwarring en gebrek aan risico constateren.' Een jaar later sprak de criticus Hugo Bousset in een essaybundel over enige 'ergernis' bij zijn lectuur.<sup>1</sup> En in 1997 klonk er nog steeds weinig gejuich in de literaire kritiek: 'Is de literatuur opnieuw aanbeland in een stille periode?' las ik in het weekblad *De Groene Amsterdammer* in 1997. Je zou van minder de indruk krijgen dat er in de Nederlandse literatuur van vandaag weinig opwindends te beleven valt. Toch lijkt me dit een al te pessimistische voorstelling van de zaken.

Ik zou u in dit artikel één richting in de recente productie willen voorstellen met haar variaties. Ik zou willen nagaan hoe verschillende auteurs de zoektocht naar een identiteit op een heel andere manier ondernemen.

Onder een etiket als 'zoeken naar een identiteit' kan men erg veel rangschikken. Met een beetje goede wil zou je de gehele moderne literatuur onder die noemer kunnen verzamelen, van Musils *Der Mann ohne Eigenschaften* tot *Nooit meer slapen* van W.F. Hermans, van Joyce's *The portrait of an artist as a young man* tot *Eros en de eenzame man* van L.P. Boon. Op dezelfde manier als je zeggen kan dat elke auteur uiteindelijk autobiografisch schrijft, omdat hij aangewezen is op zijn eigen ervaringen en inzichten. Toch zal het iemand die grasduint in de recente romanproductie, opvallen dat in de laatste vijf jaar veel dagboeken, autobiografische romans, herinneringsromans en familiegeschiedenissen werden geschreven. Back-to-the-roots lijkt een geliefkoosd thema bij vele schrijvers. Deze indruk wordt nog versterkt door het feit dat enkele auteurs, die bekend staan

---

1) Hugo Bousset, Lussen en omwegen. De Vlaamse roman 'back to the roots'?, in: *Geritsel van papier*, Meulenhoff, 1996, p.153-166.

als in het bijzonder op de verbeelding of op de taal gerichte auteurs onlangs ook hun autobiografie of autobiografieën hebben geschreven. Ik noem maar Helga Ruebsamen met haar in 1997 verschenen *Het lied en de waarheid* en Gerrit Krol, die in 1998 zowel *De oudste jongen* als *60.000 uren* publiceerde. De vraag die mij hierbij interesseert is of een dergelijke tendens ook automatisch inhoudt dat het cocooning in de letteren is doorgedrongen.

Ik zou willen laten zien dat de zoektocht naar een identiteit niet noodzakelijk een klassieke autobiografische roman hoeft op te leveren en dat een aantal auteurs een heel eigen plek hebben gecreëerd in het spanningsveld tussen werkelijkheid en verbeelding, verleden en heden, taal en ervaring.

Helga Ruebsamen, een schrijfster van joodse afkomst, schreef met *Het lied en de waarheid* (1997) een op het eerste gezicht vrij klassieke autobiografische roman. Tot voor die tijd was ze bekend als de schrijfster van verhalen die zich afspeelden in het Haagse milieu van vergane glorie en vermeed ze angstvallig haar eigen verleden ter sprake te brengen. 'Ik wil de geschiedenis niet ingaan als de Anne Frank die het allemaal heeft overleefd,' verklaarde ze ooit in een interview. Toch schreef ze een verhaal over haar leven, dat in 1934 begon. *Het lied en de waarheid* bestaat uit vier delen en vangt aan in Bandoeg (Nederlands-Indië) kort voor de Tweede Wereldoorlog. De ik-vertelster, Louise Benda, is op dat moment vijf jaar oud. Ze leeft in een paradijselijke wereld, beschikt over een grote fantasie en verzint allerlei droomfiguren, prinsen en 'nachtmensen', met wie ze nachtenlange conversaties houdt. Wanneer de oorlog dreigt, vertrekt ze met haar ouders mee naar familieleden in Nederland. Voor Louise betekent dat de ommekeer van haar wereld. 'Onze wereld was nu eenmaal omgedraaid, ondersteboven gekeerd, sinds wij op reis waren gegaan' (2)<sup>2</sup>, beseft ze later. Het tweede en derde deel van het boek beschrijven de zeereis en de aankomst in het kille Nederland, maar het indringendste gedeelte van het boek is het laatste. Daarin duikt het meisje samen met haar vader op de buiten onder bij een jonge vrouw Aleida. Louise begrijpt er de zin niet van,

---

2) De cijfers tussen haakjes achter de citaten verwijzen naar de paginanummers in de volgende uitgaven:

R. Basart, *De laatste lach*, Amsterdam, 1997.

Ronald Giphart, *Giph*, Amsterdam, 1993.

Arnon Grunberg, *Figuranten*, Amsterdam, 1997.

Stefan Hertmans, *Naar Merelbeke*, Amsterdam, 1994.

Pol Hoste, De schrijver die geen schrijver is, in: *Ontroeringen van een forens*, Amsterdam, 1993.

Gerrit Krol, *De oudste jongen*, Amsterdam, 1998.

Helga Ruebsamen, *Het lied en de waarheid*, Amsterdam, 1997.

maar ze voelt de zaken wel scherp aan. Op haar eigen manier zoekt ze uit hoe ze zich in stand kan houden in de wereld der volwassenen en tracht ze niet ten onder te gaan aan het verterende heimwee naar Indië. Haar overlevingsstrategie bestaat in een ontdebelling. Ze verzint een alter ego, een 'sloime Louise', een kind dat haar sociale functies vervult, zodat de andere Louise zich onzichtbaar kan maken en zich terugtrekken kan in haar woordenloze wereld. 'Terwijl ikzelf niet wist hoe ik me nog dieper moest verbergen, terwijl ik het gevoel had dat ik misschien beter net als oma Mimi, kon sterven, terwijl ik me afvroeg op welke manier ik zo snel mogelijk kon sterven, begon sloime Louise te snateren. Louise deed mooizitten, pootjesgeven en koppiekrauw, alles tegelijk.' (350)

Door de opsplitsing van het personage werkt Ruebsamen het thema van de rol van de verbeelding al duidelijk uit. Het is een thema dat onvermijdelijk is in een autobiografische reconstructie of in een verhaal over herinneringen: wie reconstrueert en zich herinnert, gebruikt onvermijdelijk zijn fantasie. Het is dan ook jammer dat her en der in het boek nog metacommentaar van de volwassen Louise opduikt, in de aard van: 'Het geheugen gedraagt zich bij voorkeur als trotse beheerder van een fraai park waarin alles staat zoals het moet staan, waar op tijd wordt gekapt en gesnoeid, onkruid gewied, waar indringers worden verjaagd en ontluiserende beelden verwijderd.' (279) Gelukkig is het boek niet van dergelijke commentaren afhankelijk. Ruebsamens prestatie is indrukwekkend omdat zij haast 400 bladzijden lang haar geschiedenis presenteert vanuit het perspectief van het kind zonder daarbij in de valstrik van sentimentaliteit of ongeloofwaardigheid te trappen.

Terwijl Ruebsamen in het verleden graaft en aftast welke impact het traumatiserende verleden heeft op de persoonlijkheid van een opgroeiend kind, zijn er ook auteurs die in het heden hun identiteit trachten te bepalen. De generatie waartoe ze behoren speelt hierbij een bepalende rol. Joost Zwagerman, Rob van Erkelens, Ronald Giphart, Cherry Duyns, Arnon Grunberg zijn Noord-Nederlanders die in dit verband genoemd kunnen worden. Paul Mennes, Herman Brusselmans en hun jongste epigonen de Vlamingen. Ondanks individuele verschillen hebben de romans van deze doorgaans vrij jonge auteurs opvallende trekken gemeen.

De hoofdrolspelers zijn meestal twintigers, die van disco naar disco of van café naar café trekken, xtc-pillen slikken, leven van fast food, drugs en bier, hun gading zoeken in een uitbundig sexleven en dan weer constant af te rekenen hebben met de angst voor aids. Ze koesteren geen verwachtingen over de toekomst, duikelen van de ene job in de andere en bestrijden hun grenzeloze verveling met cynische humor, agressie, en vaak ook geweld.

Dat laatste als de enige extreme ervaring die hen nog uit hun lethargie kan rukken. Deze romanfiguren bewegen zich in een jongerencultuur die als typisch voor de jaren negentig wordt voorgesteld en van binnen uit wordt beschreven. Het vertelritme is opgezweept, overdreven, hectisch. De harde muziek dreunt door de pagina's. Merkwaardig is daarbij hoe het gebruik van muziek op alle niveaus van de romans doordringt. Er wordt duchtig geciteerd uit en gerefereerd aan allerlei liedteksten, die vaak als leidmotieven in het verhaal fungeren. Personages beoordelen elkaar naar hun muziekvoorkeuren en een roman kan worden gestructureerd volgens de samenstelling van een dubbel-cd. Een jonge Vlaamse auteur beschreef de bouw van zijn boek eens als volgt: 'Hier heb je een slow, daar heb je een uptempo-nummer'<sup>3</sup>.

Met een verwijzing naar het boek van de Amerikaan Douglas Coupland, *Generation X*, werd deze schrijversgroep de Nix-generatie genoemd. De auteurs presenteerden zich in interviews en tijdschriften aanvankelijk niet alleen als een generatie, maar ook in de romans zelf wordt hun mentaliteit op een haast deterministische manier als een generatieverschijnsel voorgesteld. De personages ontlenen hun identiteit bij uitstek aan de groep. De lethargie en het cynisme worden compleet aan de tijdsgeest geweten: 'Je lijdt aan de tijd waarin je leeft', zo luidt hun analyse. Ronald Giphart, wiens tweede roman kort maar duidelijk *Giph* (1993) heet, schreef: 'Mijn woede richt zich op het verhevene in de literatuur. Het thema van onze generatie is inertie, luiheid, een totaal gebrek aan betrokkenheid bij de rest van de wereld. Het mooiste is als je jezelf heel hard aan het lachen kan maken.'<sup>4</sup> De heer Broccoli, een personage uit de bejubelde roman *Figuranten* van Arnon Grunberg, is het voorbeeld bij uitstek van hun cynische humor. Zijn levensfilosofie: 'Het is mijn theorie dat hoe meer mensen je kent hoe groter de kans is dat je alcoholist wordt.' (14) 'Er is iets met die generatie van ons,' schreef Giphart, 'Van jongs af aan vallen wij overal buiten. Wij waren te jong voor punk en te oud voor house, te onbevangen voor het linkse geëmmer van de roaring seventies en te cynisch voor de nieuwe zakelijkheid van tachtig; te jong voor het WK van '74 en te nuchter voor het EK van '88 ... Wij zijn notoire mislopers, gedoemde tussenpauzen, een 'lost generation'<sup>5</sup>.

---

3) Ward Ramaekers over zijn roman *Kassa* (Leuven, 1996), in: *Knack-Weekend*, 20-11-1996, p.19.

4) In: Frank Verkuyl, Verveling, 'Leefde Harry Mulisch nog maar', in: *De Groene Amsterdammer*, 23.02.1994, p. 16.

5) *Ibid.*, p. 21.

Wie zich ergert aan dit jongerenproza zou het met de nodige zin voor nuancerings een nieuwe soort van streekliteratuur kunnen noemen. Er werden natuurlijk de nodige transplantaties uitgevoerd, vooral wat de locatie betreft, van het platteland naar Amsterdam of Antwerpen, van het dorpscafé naar de coffeeshop, maar de realistische tekening van een beperkte sociale groep met haar levensopvatting en waardenpatroon, de imitatie van een groepstaal en het appel aan een gelijkgezind lezerspubliek doen sterk denken aan eerdere vormen van sociaal-realisme uit onze literatuur. Nieuw zijn de melige humor, het donkere cynisme en het snelle verteltempo – samplend en zappend.

Alhoewel,... niet iedereen is van mening dat deze personages lijden aan besluiteloosheid, onverschilligheid of ontevredenheid. 'Mensen leggen gewoon voor zichzelf de lat hoger,' vindt een van de auteurs. 'Als ze vinden dat hun job of hun werkgever niet meer aan hun eisen voldoet, dan zeggen ze: fuck you, ik ga ergens anders heen. Doorbijten is niet volharden. Doorbijten is knopen doorhakken.' Een ander, Cherry Duyns, beweerde in een interview dat zijn boek niet alleen gaat over verveling, 'het is ook een zoektocht naar identiteit en houvast. Het klinkt hoogdravend', zo excuseerde hij zich, 'maar je wilt je leven zin geven.'<sup>6</sup>

Daarnaast zijn er nog andere elementen die erop wijzen dat deze generatie (of althans enkele leden ervan) haar eigen problemen beseft en er niet alleen van binnen uit, maar ook van op een afstand naar kijkt. In vele gevallen zijn de personages uit deze boeken tegelijk toeschouwer en medespeler. Ze becommentariëren namelijk voortdurend hun eigen situatie en uitspraken. Een gedeelte van hun persoon neemt aan dat leven deel; een ander deel kijkt toe en geeft commentaar. Zelfs de receptie door de kritiek wordt erin gethematiseerd. Toen de eerste romans van de Nix-generatie verschenen werd in de kritiek herhaaldelijk gewezen op verwantschap met de uitzichtloosheid van Gerard Reve's *De avonden* of met de schitterende adolescententaal in *The catcher of the Rye* van J.D. Salinger. In *Giph* schrijft de ik-verteller al op de eerste bladzijde van wat een dagboek lijkt te worden: 'Het zijn overigens de allermistrootigste Reve-dagen die je je kunt voorstellen. Bij mij in huis zijn er zeker drie die iedere dag het corresponderend hoofdstuk in *De avonden* herlezen. Wat is er toch een hoop kinderachtigheid, vind je niet? Wat aapt iedereen elkaar toch na! Ik zweer bij deze dat ik volgend jaar, heel ostentatief, *De avonden* in juli ga herlezen.' (7). Maar ook Salinger wordt opgevoerd, en Joost Zwagerman – de

---

6) Ibid, p.17.

peetvader van de generatie – en Jeroen Brouwers, en uiteindelijk lijkt het de ik-persoon van *Giph* zelfs in hoofdzaak om literatuur te doen te zijn. ‘Luister,’ zegt een van Gipharts personages, ‘de zin van het leven is de functie die het leven heeft voor de literatuur. Jammer genoeg en hoe fuck het ook is: literatuur vereist een zekere kennis van het leven. Ikzelf zou dat leven het liefste achterweg laten, maar ja, je moet wel, wil je iets van literatuur begrijpen, van emoties, van beschrijvingen, van al die klote metaforen.’ (21). Fictie wordt met andere woorden het interessantste, want dat is het enige wat iemand zelf kan maken. De werkelijkheid, die is er al, daar is alles al van te voren geregeld.

Deze voorkeur voor het fictieve, het verbeelde en vooral het talige boven het werkelijke, treft men ook aan in een heel andere hoek, bij iemand die zich allesbehalve met een generatiegevoel bezighoudt. Gerrit Krol, een van Nederlands interessantste auteurs, laat in zijn hele oeuvre, taal een sleutelrol spelen. Dat kan gaan om een onderzoek van toevallige factoren in het taalproces en de taalproductie, om de verhouding tussen taal en wetenschap of de relatie tussen wiskundige formules en talige ideeën. In het begin van 1998 verscheen zijn autobiografie, *De oudste jongen*. Het boek is geen weemoedige terugblik op ‘die verlorene Zeit’, maar een verrassende collage van fragmenten over zijn kindertijd, beschouwd vanuit het standpunt van de volwassen verteller. Krol volgt geen chronologische verhaallijn. Geen enkel van de tientallen titels van de korte hoofdstukjes verwijst naar een tijdsmoment. De weg die Krol volgt om zijn vroeger ik te construeren is een omtrekkende beweging. Hij presenteert thematische fragmenten, belicht zijn onderwerp vanuit verschillende hoeken, schrijft over ‘het schrijfbureau’, ‘het kompas’, ‘vogels’ of ‘Descartes’ en eindigt tenslotte met ‘De laatste dagen’, de periode dat hij Groningen verliet om in Amsterdam te gaan studeren. Het allereerste hoofdstukje, waarin de lezer verwacht dat hij zal kennismaken met de ik-verteller of met zijn ouders heet: ‘De stad’: ‘Na een lange fietstocht was ik pas terug in de stad wanneer ik het ronde bord ‘50 km’ passeerde met daarboven de naam GRONINGEN, die mij zo vertrouwd was dat daar ook net zo goed GERRIT KROL kon staan, vond ik. [...] De stad, c’est moi.’ (11)

In dezelfde verrassende lakonieke toon gaat hij verder. Ook daarmee gaat Krol tegen de lezersverwachting in. De vertelde jeugdervaringen of herinneringen krijgen bij Krol geen emotionele lading, maar worden in een droge, bedaarde stijl verteld, waardoor het nostalgische effect op de lezer precies door dit contrast vergroot wordt. De fragmenten sluiten meestal af met een kort, afstandelijk commentaar, soms met een pointe. Zo is er een kapitel over ‘het schrijfbureau’, een donker eikenhouten bureau dat

door zijn vader werd gebruikt als stapelplaats voor boeken ‘en dat mijn vader niet al die boeken ook opruimde – want hij had voor de rest een behoefte aan ‘leeg’ en ‘schoon’ – of wegzette in een kast, kwam denk ik door zijn kwade geweten: geen van die boeken had hij gelezen.’ Zijn vader, die leraar was, had een hartstocht voor grammatica, voor ‘woordsoorten, ontleding en naamvallen’. ‘Ik deelde die hartstocht, zo jong als ik was. De vraag bijvoorbeeld waar de kinderen vandaan kwamen interesseerde mij minder dan de oorsprong van het woord ‘geboren’. Welk werkwoord hoorde daarbij? Ik vroeg het hem en hij zei dat het van ‘baren’ kwam. Met dat antwoord was ik tevreden. Wat baren was, hoe dat in zijn werk ging, kon ik wel vermoeden, maar daar ging het mij niet om. Het ging mij om het woord en dat is altijd zo gebleven. Wat niet beschreven is, doet niet mee, in mijn ogen.’ (32).

Uit dit korte fragment blijkt duidelijk dat de volwassen ik van op afstand terugblijkt op het jongetje dat hij was. Maar ook de afstandelijkheid van het jongetje zelf valt hierin op, en die moet veel te maken hebben gehad met zijn fascinatie voor taal. Het beschrijven, het vatten in woorden en de bewondering daarvoor is Krols centrale bekommernis. Daardoor komt hij uit dit boek tevoorschijn als een zonderling jongetje, teruggetrokken, door zijn belangstelling anders dan de anderen. Veel wat in *De oudste jongen* staat lijkt een perfecte illustratie van wat Krol in eerdere essays heeft geschreven. In *De mechanica van het liegen* stelde Krol zijn werkmethode als volgt voor: ‘Ik ga uit van een vaag beeld of gevoel, een plaats of een emotie, een herinnering en begin vervolgens die vaagheid van alle kanten te bestoken met wat je beschrijvingen zou kunnen noemen, maar die later weer kunnen worden weggenomen. Ze hebben de functie van peilingen. In de wiskunde staat deze werkwijze bekend als de Monte-Carlomethode, een procedure van statistische steekproeven waarmee je een min of meer waarschijnlijke benadering krijgt van de oplossing van meestal een fysisch probleem’. Het gaat niet om het beschrijven van een verhaal, maar wel van een kern, een midden. Daarom beweert hij ook dat de beelden die hij schrijft, de dialogen, enz. niets te maken hebben met elkaar, totdat ze opeens met z’n allen een geheel opspannen.<sup>7</sup> Zo heeft hij in *De oudste jongen* zichzelf opgespannen, niet met een lineaire, maar met een omtrekken- of centripetale beweging. Daarom beschrijft de schrijver ook niet in de klassieke zin. Hij begint met niets en als hij de pen neerlegt, heeft hij het gevoel alles geschreven te hebben, want morgen begint hij weer met

---

7) In: Gerrit Krol, *De mechanica van het liegen*, Querido, 1995, p.45.

niets, aldus Krol. Daarom ook is voor hem het woordenboek 'in principe' het mooiste boek, omdat je er een willekeurige bladzij in op kunt slaan zonder eerst alle voorafgaande te moeten lezen.

Iemand die stilistisch ver van Krol afstaat, maar bij wie de identiteit even zeer een talige en literaire identiteit wordt, is de Vlaamse auteur Pol Hoste. Ik denk trouwens dat Hoste ook voor die Monte-Carlomethode wel wat zou voelen.

Door het werk van Hoste lopen een drietal krachtlijnen: een sociaal-kritische houding die vooral machtsmechanismen in de maatschappij bloot wil leggen, een taalkritische houding die vooral tot uiting komt in een fragmentaire en onconventionele manier van schrijven en een autobiografische laag. In 'De schrijver die geen schrijver is', een van de twee novellen uit *Ontroeringen van een forens* (1993), gaat hij op zoek naar de wortels van zijn schrijven. Onder de jeugdherinneringen die vernederingen, gebrek aan liefde, de tirannie van een communistische opvoeding oproepen, delft hij naar gelukkige herinneringen, die steeds met taal te maken hebben. Hij leert het woord 'appel' liefhebben, maar een rij appels niet, want dat is rekenen. Anders dan bij Gerrit Krol het geval is, is voor de ik bij Hoste de omgang met taal geen manier om het ik zichtbaar te maken, maar omgekeerd om het te verbergen. 'Ik begon te schrijven omdat ik als kind vergetelheid zocht' (64). Schrijven moest immers in het geheim gebeuren. Zijn omgeving wou het niet. Voor zijn autoritaire vader, die de grondslagen van het socialistische wereldstelsel bestudeerde, was dat schrijven tijdverlies: 'Uren zit hij daar. Niets voert hij uit!'. 'Men moet de werkelijkheid veranderen in plaats van ze te beschrijven' roept de vader uit, wat bij de zoon de volgende gedachte opwekt: 'Ik lees mijn gedichten, ze betekenen niets. Mijn woorden laten de omgeving ongewijzigd en mijn kunst verbetert de wereld niet. Als ik eigenlijk goed begrijp wat ik schrijf heeft zelfs mijn hele bestaan iets te maken met wie ik ben. De kenmerken van zuiver water heb ik: kleurloos, reukloos, smaakloos.' (44-45). Ook de rest van de familie kijkt op zijn bizarre belangstelling voor het schrijven neer. 'Schrijven of schilderen kon worden getolereerd, op voorwaarde dat het bij een geheime liefhebberij bleef. De rest werd met vernedering bestraft. 'Schrijft ge nog?' Eigenlijk vroeg men of het bijna gedaan was met bedwateren.' (59)

Evenmin als Krol schrijft Hoste rechte lijnige verhalen. Zijn teksten maken omwegen, uitweidingen, vertonen breuken, herhalingsen en variaties. Ze hebben geen begin of einde in de klassieke zin van het woord. Het verhaal wordt telkens door andere verhalen onderbroken. In de woorden van Gerrit Krol: 'Het zou geen begin moeten hebben. Ergens in het midden



beginnen, dat zou misschien het beste zijn. Je zou willen dat je het boek moest openbreken. Je zou daar kunnen beginnen waar 'je lukt het boek open te krijgen.'<sup>8</sup> En wanneer dat boek open is, zou het in deze literatuur-opvatting ook open moeten blijven, als een niet eindigende, veranderlijke tekst, die nooit af is. Daarom eindigt het verhaal van Hoste met een weer-spannige reactie tegenover zijn uitgever: 'Ik onderhandel met de uitgever alsof ik met mijn beul vooraf de folteringen bespreek. Hij verstoort mijn verhouding met het boek. De tekst wordt genaaid! gelijmd! gebonden! Aan de veranderbaarheid van het geschrift komt een einde. Hoe kan ik het boek nog lezen, het heeft geen schrijver meer nodig, ik ben het kwijt, het is uit.' (66).

Het verleden, de tijdsgeest van een generatie, een bewuste omgang met taal waren in dit overzicht tot nu toe drie pijlers die de persoonlijkheid van een personage of auteur schragen. Ik zou hier nog een vierde pijler aan toe willen voegen, de literatuur als verzameling van teksten. Mijn voorbeeld hierbij is de roman *De laatste lach* van de Nederlandse auteur R.A. Basart. Basart publiceerde in het begin van de jaren tachtig een tweetal dichtbundels, die in de kritiek niet onaardig werden onthaald, maar daarna werd het relatief stil rond deze dichter. Tot in 1997 een meer dan 300 pagina's dikke roman verscheen, *De laatste lach*. Een merkwaardig boek, met een merkwaardige titel. Als motto werd een uitspraak gekozen van de Nederlandse criticus Kees Fens: 'Hoe meer je leest, hoe minder je een kenner wordt. Tot je tenslotte weet dat je niet bestaat.' Uit dit motto blijkt al dat twee thema's dominant aanwezig zullen zijn in dit boek: de literatuur en de identiteit van een figuur. Een kort citaat uit het verhaal zelf: 'Alles heb ik uit boeken. Niks van mezelf. Ik kan enkel denken in andermans hoofd.' Of nog: 'Mijn leven is altijd een leven geweest van onderschikking – leven in een leven, verhaal in een verhaal. In een verhaal. [...] Ook nu weet ik me gesloten in de verhalen van anderen, binnen de muren van andere levens. Waarvan ik soms het blind anker ben. Ik zal u zeggen wie ik ben. Daarom bezing ik u een man. Zijn naam is Beek. Dit is het verhaal van Beek.' (69)

Het hoofdpersonage uit *De laatste lach*, Adam Beek, is criticus. Zijn eigen literaire carrière ligt op apegapen. Het proefschrift over zijn idool W.F. Hermans blijft aanslepen, hij is uit het literatuuronderwijs gestapt want van lesgeven raakte hij overspannen. Beek lijdt ook onder een midlife-crisis, hij verdenkt zijn tweede vrouw van overspel, maar heeft intussen zelf een

---

8) In: Gerrit Krol, *Wat mooi is, is moeilijk*, Querido, 1991, p.28-29.

avontuurtje met een ex-leerlinge. In het begin van het boek komt hij ten tonele als lector voor een tekstbureau Tekst-plus, 'een bureau voor oordeel en advies inzake literaire werken.' In zijn leesrapporten gaat hij er behoorlijk tegenaan: 'Het is niks, uw manuscript', krijgt een van de kandidaten te lezen, en 'het zal ook nooit wat worden.' Hij stort zijn ergernissen uit over de nietsvermoedende hoofden van de aspirant-schrijvers. En ineens is het er, het veelbelovende manuscript. Beek vindt er niets beters op dan zich dit werk toe te eigenen. Hij schrijft er een andere titel boven en stuurt het manuscript naar een uitgever. 'Omdat zijn diefstal ongepubliceerd werk betreft, maakt Beek zich niet alleen schuldig aan materieel plagiaat, aan letterdiefstal ongrijpbaar voor enige detector, maar ook aan diefstal van een schrijver, aan diefstal van een *mens*.' (37)

Hier schuiven twee thema's in elkaar: plagiaat en de geleende identiteit van de schrijver. Beek verdedigt zich met alle mogelijke middelen tegen de aantijging van plagiaat, met als dooddooener dat de hele literatuur uit plagiaat bestaat: 'Alle schrijvers graaien in dezelfde letterbak. De kansberekening leert dat er om de zoveel tijd twee vergelijkbare, ja zelfs identieke combinaties uit kunnen rollen. En wat dan nog? Niemand zingt zijn eigen lied'. (37)

Maar dit kleptomane gedrag heeft ook gevolgen voor de persoon van Beek. Hij spreekt namelijk met een 'geleende' stem en blijkt zelfs daarzonder niet te kunnen bestaan. Beek existeert uitsluitend dank zij citaten. Zelfs wanneer hij met zijn vriendin Elfje samen is, spreken beide geliefden uitsluitend in citaten: 'Het feest der herkenning, dat elke liefde is,' zo getuigt hij daarover, 'vierden wij met knipogende verwijzingen, toespelingen, zinspelingen, bij wijlen uitlopend op een ware orgie van citaten; en zo zelden ontging de ander een aanhaling of allusie dat zelfs in de gewoonste conversatie iets van verstandhouding doorklonk, een toon die alleen wij, en wij alleen, konden horen.' (126). Geen wonder dat wanneer Adam Beek bij de psychiater terechtkomt, deze met de kin op de borst achter zijn hand fluistert: 'Zit te dissociëren als een gek... identiteitsverlies... borderline... depersonalisatie... derealisatie...?' (225)

Intussen is ook de lezer ondergedompeld in een uitgebreide verzameling van citaten, verwijzingen en daarvoor werd zowat de halve wereldliteratuur geplunderd, van Joyce tot Nijhoff, van Dante tot Multatuli. Wat dit boek geslaagd maakt, is dat Basart geen loden ernst over al deze intertextualiteit laat hangen, maar dat met een variant op de titel de lach het laatste woord heeft. De hilarische verhalen, gesprekken en anekdotes verhinderen dat Basart een pure citatenleverancier wordt. Intussen doen zich allerlei vreemde taferelen voor, vermoedelijk in het hoofd van Beek. Mogelijk gaat

het om herinneringen, maar het kunnen ook spookbeelden zijn, zeker is de lezer daar niet van. Ineens duikt hij weer op als leraar voor een klas. Beek is zich echter duidelijk bewust van het problematische feit dat hij alleen in literatuur kan overleven. Hij raadt zijn leerlingen dan ook aan 'te leven' in plaats van in boeken te kijken. In een schoolsituatie die onmiskenbaar verwijst naar *Bint*, de roman van Ferdinand Bordewijk over het ijzeren schoolsysteem, wordt de duidelijk overspannen Beek bij de directeur geroepen, die hem tijdelijk met verlof zal sturen. De directeur is weinig onder de indruk van Beeks persoonlijkheidsprobleem. Wanneer Beek uitpiept 'u ként me weer... Maar ik ken mezelf niet eens! Ik niet! Ik ben niet die ik ben!' antwoordt de directeur lakoniek: 'Natuurlijk niet! Want er is geen zelf! ... Ons zelf, dat is niet meer dan een draperie. Toevallige ervaringen, gedrapeerd rond een leegte. Herinneringen. Onbetrouwbare herinneringen, vervalsingen van ons geheugen.' (88)

Voor deze duidelijk postmoderne hoofdfiguur zonder 'ik', voor wie werkelijkheid en schrijven door elkaar heen lopen, is dit ik-loos zijn echter geen dieptragisch drama. Beek steelt er vrolijk op los, vult zijn leven met andermans gedachten en ervaringen en aanvaardt deze toestand als onvermijdelijk.

Met een boek als dat van Basart staan we compleet aan de overzijde van de traditioneel autobiografische en realistische literatuur. Terwijl Gerrit Krol in *De oudste jongen* gebruik maakte van wat men middelpuntzoekende krachten zou kunnen noemen – hij benadert de kern vanuit diverse invalshoeken – zijn in *De laatste lach* van Basart middelpuntvliedende krachten aan het werk. De ik-verteller lijkt als een bewoner in de grot van Plato met zijn rug naar zijn ik gekeerd te zitten. De essentie van zijn persoon acht hij bij voorbaat onvatbaar. Alleen in een schaduw- en stemmenspel kan hij nog een verbrokkelde identiteit ontdekken.

In *Het lied en de waarheid* van Helga Ruebsamen wordt op enkele commentaren door de volwassen ik-vertelster na elke metacommentaar vermeden. *De laatste lach* van Basart bestaat bij gratie van het metacommentaar en de tweedegraadsliteratuur. Maar behalve het postmodernistische citeren is er nog een andere manier waarop een thema, een manier van schrijven of een genre becommentarieerd kan worden, namelijk in de parodie. Een parodie bevestigt het bestaan van het geparodieerde.

In 1994 verscheen bij uitgeverij Meulenhoff een boek van Stefan Hertmans met de autobiografisch klinkende titel *Naar Merelbeke* (in de Duitse vertaling – ik kom daar meteen op terug: *Amselbach*). Wie het verhaal begint te lezen merkt al onmiddellijk dat hij niet met een gewone autobiografie te maken heeft: 'Eindelijk – het was de langste dag van het jaar,

ik lag te soezen aan de graskant van een vergeten, oude vaart die met eendekroos was bedekt – streek God neer op mijn hemd. Hij kroop eerst moeizaam tot bij het vierde knoepje en bleef daar zitten kijken. Hij was felgeel van kleur, een drietal millimeter lang, had de vorm van een soort driehoekig insect, spits uitlopend naar het donker gekleurde achterlijf.’ (9) De jongen die het verhaal vertelt, wordt door zijn moeder een ‘aanstellerke’ genoemd. Hij hinkt door het leven met een geamputeerd been en heeft een heel bijzondere kijk op de werkelijkheid. Hij is sterk in zichzelf gekeerd maar heeft daar zelf verder weinig last van: ‘Waarom hield ik me zo weinig bezig met mensen, met hoe ze waren, wat ze wilden, hoe ze spraken?.... Het was in mijn hoofd al druk genoeg, vond ik. Het kon er gonzen als een bijenkorf terwijl ik toch in alle stilte buiten bij een muurtje zat, lekker uit de wind, zoals het een brave kreupele betaamt.’ (46)

Hertmans leverde met zijn *Amselbach* een groteske parodie op de hausse van terug-naar-het-verleden boeken en schreef zijn eigen *A la recherche du temps perdu*. Het boek, of liever de ketting van verhalen, ontwikkelt zich via twee sporen. Er is de dromerige, poëtische wereld van de jongen, waarin de grote tuin achter het huis een belangrijke rol speelt. En er is een realistische, meer anekdotische vertellijn, met als centrale figuur daarin de dialectsprekende oom Doresta. Het hele boek wordt verteld vanuit het perspectief van de volwassen ik, die echter de kinderlijke verwondering voor de onbegrijpelijke wereld heeft bewaard. Hertmans geeft de indruk dat hij herinneringen aan zijn kindertijd oprakelt, maar achteraf beseft de lezer dat hij nauwelijks iets over dat verleden te weten is gekomen waaraan hij houvast heeft. Onder het bedrieglijk laagje van een sociaal-realistische voorstelling – met de kleurrijke ooms en tantes – is dit een boek over een poëtische verbeelding en fantasie. Daarmee is het ook een stelling over de onmogelijkheid om een autobiografie te schrijven. Want niet alleen de wereld van de jongen bestaat hoofdzakelijk in zijn verbeelding maar ook zijn eigen ik is niet scherp in beeld te brengen. Zelfbespiegeling, introspectie, analyse helpen geen stap verder. De ik van Merelbeke is niet alleen ‘een aanstellerke’, maar ook een komediant. Hij liegt zichzelf en anderen wat voor, hij kent het verschil niet tussen fantasie en werkelijkheid, hij verliest een been en krijgt dit op het einde van het boek weer terug. Hij heeft met andere woorden geen vastomlijnde identiteit. Dus is ze ook niet verloren, kan hij er ook niet naar op zoek, niet in het verleden en niet in het heden. Die identiteit creëert hij in de verbeelding en in het schrijven zelf.

Merelbeke is de plek waar hij als elfjarig jongetje is opgegroeid. Het is een banaal dorp in de buurt van Gent. Maar in het boek is Merelbeke

vooral ook wat anders. Toen het jongetje zijn grootvader hoorde zeggen dat hij naar Merelbeke moest, begon het zich die gemeente voor te stellen 'als het paradijs op aarde, zoiets als een plek waar de mooiste beek met duizend merels was.' (57). Wanneer zijn vader er op een dag mee instemt om met hem naar Merelbeke te rijden, is hij diep ontgoocheld wanneer hij ter plekke aankomt: 'Ik keek naar die grauwe huizen en vroeg me af hoe het was om erin te leven. Ik dacht terug aan het park, aan de beek met de merel.... Va, vroeg ik, is het nog ver naar Merelbeke?' 'Maar manneke, dit is Merelbeke, zei hij en lachte in de achteruitkijkspiegel. Dat kon ik niet geloven. Ik keek weer naar de zonloze straten, de kleine huizen, een grauwe kerk op een plein zonder één boompje of struik. En een beek was er al helemaal niet.' (60)

In dit beeld wordt de kern van het boek samengevat. De jongen kijkt om zich heen met een artistiek, poëtisch en fantasierijk oog. Hij metamorfoseert de wereld en laat de echte zoveel mogelijk voor wat ze is. Het is trouwens ook die metamorfose, die Hertmans in zijn andere werken fascineert. Daarom werd ook het ontbrekende been een metafoor in het boek. De jongen verliest in het begin van het verhaal zijn been als een teken Gods. Het staat voor de fantasiewereld die telkens niet meer dan een tijdelijk onderdak biedt: 'hemelheimwee' wordt dat in het boek genoemd. Om dat heimwee de baas te kunnen is liegen levensnoodzakelijk.

Daarmee is *Naar Merelbeke* niet de zoveelste terug-naar-de-jeugd-roman – dat blijkt trouwens ook uit de titel, die niet 'Terug naar Merelbeke', maar 'Naar Merelbeke' luidt – , maar het boek roept die tweede wereld op en suggereert 'een breekbare draad van onachterhaalbare betekenissen, van dingen die bij elkaar hoorden zonder dat ik de sleutel van hun verband kon vinden.' (152)

Op dit punt zou ik tot slot nog kort een probleem willen aansnijden dat met het opzet van het boek verband houdt, en meer bepaald met de titel *Naar Merelbeke*, in de Duitse vertaling *Amselbach*. In de vertaling werd duidelijk voor een doeltaalgerichte strategie gekozen. Met Merelbeke kan de gemiddelde Duitse lezer weinig aanvangen. Amselbach is echter een fictieve naam, die meteen de connotaties oproept van zijn samenstellende delen: 'Amsel' en 'Bach', een liefelijk, idyllisch oord, met klaterend water en vogelgezing. Dat is echter de betekenis die in de oorspronkelijke Nederlandse tekst de secundaire, onderliggende, literaire betekenis vormt. Het is de verdroomde interpretatie die de kleine jongen geeft aan het alledaagse bakstenen dorp. In de Duitse vertaling komt deze betekenis op het eerste niveau te liggen en daarmee verdwijnt het transpositie-effect van de fantasie.

Dit hoeft niet als een vertaalfout of een verkeerde keuze te worden geïnterpreteerd, maar als een onoverkomelijk probleem, dat met de referentialiteit van taal te maken heeft. Een vertaalwetenschapper zou hieraan prachtige beschouwingen kunnen wijden over de onvertaalbaarheid van literatuur. De arme vertaler wordt hier echter tot keuzes gedwongen. Hij - zij in dit geval - moet dan ook met lede ogen aanzien hoe de familie verder in het boek vreemd klinkende daguitstapjes maakt van Doornik naar Amselbach, wat mij eerder als een afstand voor een twee- of driedaagse autotocht in de oren klinkt. En dan laten we Nonkel Dortista, die constant Franse of verfranse termen in zijn taaltje mengt, nog maar buiten beschouwing. De complexiteit, de poëticaliteit, het spreken op twee niveaus tegelijk stoot hier tegen de muur van het anders-zijn.

De zoektocht naar een identiteit in de recentste Nederlandse literatuur speelt zich binnen een breed spectrum van het autobiografische genre af: van de klassieke, verbeeldende autobiografische roman, over het hyperrealisme van de Nix-generatie en de taalbewuste auteurs tot de parodie. Ik wil het zoeken naar identiteit daarmee niet als het enige thema in de recentste literatuur voorstellen. De Nederlandse literatuur wordt op dit moment gekenmerkt door een ruime diversiteit, het ontbreken van richtingen en van zoiets als een 'hoofdstroming' of dominante literatuuropvatting. Misschien ligt wel net in die verscheidenheid een reden waarom auteurs zich via hun eigen persoonlijkheid in dit aanbod trachten te profileren. Naast allerlei mogelijke sociologische verklaringen voor deze manier van schrijven, zou met andere woorden het zoeken naar een identiteit binnen het literaire landschap ook wel eens kunnen verklaren waarom allerlei autobiografische vormen vandaag meer dan ooit opduiken.

Tot slot wil ik er nog op wijzen dat de zonet vermelde verscheidenheid aan autobiografische vormen niet meteen weerspiegeld wordt in de vertalingen. Al te persoonlijke, 'klassieke' autobiografieën of al te talig gerichte boeken raken moeilijk over de muur van het anders-zijn. Literaire werken die daarentegen een tijdsgeest beschrijven of een verbeeldingswereld oproepen zullen gemakkelijk de grenzen van het genre en waarschijnlijk ook van het taalgebied overstijgen.