

Het boek was beter

Vossiuspers UvA is een imprint van Amsterdam University Press.
Deze uitgave is totstandgekomen onder auspiciën van de Universiteit van Amsterdam.

Omslag: Nauta & Haagen, Oss
Opmaak: JAPES, Amsterdam
Foto omslag: Carmen Freudenthal, Amsterdam

ISBN 978 90 5629 430 4
© Vossiuspers UvA, Amsterdam, 2006

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden veelevoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch, door fotokopieën, opnamen of enige andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

Voorzover het maken van kopieën uit deze uitgave is toegestaan op grond van artikel 16B Auteurswet 1912 j0 het Besluit van 20 juni 1974, St.b. 351, zoals gewijzigd bij het Besluit van 23 augustus 1985, St.b. 471 en artikel 17 Auteurswet 1912, dient men de daarvoor wettelijk verschuldigde vergoedingen te voldoen aan de Stichting Reprorecht (Postbus 882, 1180 AW Amstelveen). Voor het overnemen van gedeelte(n) uit deze uitgave in bloemlezingen, readers en andere compilatiewerken (artikel 16 Auteurswet 1912) dient men zich tot de uitgever te wenden.

Het boek was beter

Literatuur tussen autonomie en massificatie

Rede

uitgesproken bij de aanvaarding van het ambt van
hoogleraar in de Moderne Nederlandse Letterkunde
'aan de Universiteit van Amsterdam
op donderdag 6 april 2006

door

Thomas Vaessens

 VOSSIUSPERS UVA

*Mijnheer de Rector Magnificus,
Mevrouw de decaan,
Geachte collega's en studenten,
Zeer gewaardeerde toehoorders,*

Wanneer de cultuurhistoricus Johan Huizinga zich vlak voor het einde van de Tweede Wereldoorlog in *Geschonden wereld* (1945) de vraag stelt naar de 'kansen op herstel van onze beschaving', staat voor hem vast dat er van dat herstel in ieder geval niets terechtkomt zonder de kunst en de literatuur. Willen zij echter na de oorlog hun 'hooge taak voor de gemeenschap' kunnen vervullen, dan zal aan een belangrijke voorwaarde moeten worden voldaan: niemand zal zich inhoudelijk of ideologisch met de kunstenaar mogen bemoeien, want 'kunst wordt slechts geschapen door persoonlijkheden, die in geestelijke rust en in maatschappelijke zelfstandigheid verkeren', meent Huizinga. Juist op dit punt voorziet hij problemen, want hij vraagt zich af of de autonomie van de kunstenaar gewaarborgd zal zijn in een wereld waarin 'het publiek waarvoor de kunstenaar werkt, [...] steeds onbegrensd' wordt.¹

Met Huizinga's 'maatschappelijke zelfstandigheid' van de kunstenaar en de kennelijke bedreiging ervan door de groei van het publiek, zijn de twee thema's aangeduid waarover ik het vandaag wil hebben: autonomie en massificatie. De term 'autonomie' verwijst naar de typisch moderne gedachte dat een literaire auteur niet gestuurd mag worden door enige ideologische of politieke systematiek. Dat hij geen verantwoording schuldig is aan godsdienst, vorst en staat, en ook niet aan de bestaande werkelijkheid, opdat hij deze onbekommerd bekritisieren kan.² Massificatie verwijst naar de demografische en culturele dimensies van de burgerlijke maatschappij in de tweede helft van de twintigste eeuw.

Mijn verhaal gaat over de literatuur in naoorlogs Nederland. In een aantal opzichten is de uitgangspositie van de schrijver in dat verhaal uiterst gunstig. De literaire cultuur die hij vertegenwoordigt, wordt in de samenleving serieus genomen. Zij speelt bijvoorbeeld een belangrijke rol in het onderwijs.³

THOMAS VAESSENS

In dat onderwijs begon na de oorlog bovendien de democratisering, of preciezer: de *externe* democratisering.⁴ Een universitaire opleiding was niet langer voorbehouden aan jongeren uit gegoede milieus. J.J. Oversteegen, een van mijn voorgangers in de functie die ik hier vandaag aanvaard, herinnert zich in 1999 hoe hij als student eind jaren veertig toegang kreeg tot ‘de zich uitspreidende burgercultuur, waarvan het lezen een belangrijke trek is’. ‘Mijn generatie heeft geboft’, zegt hij, ‘omdat wij de eersten waren die uit een niet-gestudeerde stand kwamen en toegang kregen tot die cultuurwereld.’⁵

Literatuur is een verworvenheid die ertoe doet in de naoorlogse wereld. Haar soortelijk gewicht is hoog, om met de Rotterdamse hoogleraar kunstsociologie Susanne Janssen te spreken: men twijfelt niet aan haar functie en ook over de vraag welke schrijvers en boeken in het bijzonder van belang zijn, bestaat een veel grotere consensus dan in de wereld van vandaag.⁶ Het is dan ook niet verbazingwekkend dat er met het oog op de culturele en maatschappelijke wederopbouw hoge verwachtingen gekoesterd worden van de literatuur. Het optimisme over de rol van de schrijver in de samenleving is groot.⁷

Dat jonge schrijvers met deze verwachtingen vaak geen raad weten,⁸ doet niets af aan de algemene behoefte, vooral van de oudere generatie, naar een direct op de werkelijkheid betrokken literatuur.⁹ Het is niet de tijd voor de romantiek van de ivoren toren. De *splendid isolation*, waarin bijvoorbeeld de romantisch angehauchte Tachtigers zich met hun schoonheidsaanbidding van de wereld en haar praktische problemen afgewend hadden, is wel het tegendeel van wat er in herrijzend Nederland nodig is. De kunst vernieuwen is één ding, maar om de wereld te vernieuwen zijn echte kerels nodig. Huizinga, die als pleitbezorger van de burgerij en voorstander van realistische kunst geen liefhebber is van de romantiek,¹⁰ merkt in *Geschonden wereld* op dat niets ‘voor een kunst die nog komen moet zoo gevaarlijk [is] als die krampachtige zucht naar het oorspronkelijke en geheel nieuwe, die sedert de dagen van het opkomend romantisme de geesten heeft verward en verwrongen’.¹¹

Wat we hier zien is een mooi voorbeeld van wat Jos Joosten ‘onttachtiging’ noemde.¹² Schrijvers dienen zich in deze geschonden wereld niet achter hun literaire aspiraties te verbergen. Het gaat er niet om een nieuwe esthetiek te ontwerpen – een streven dat volgens Huizinga slechts tot ‘zouteloze’ kunst leidt –, nu gaat het erom dat schrijvers zich uitspreken over de wereld van vandaag en morgen.¹³

HET BOEK WAS BETER

Autonomie: Bij nader inzien

Wat kwam er terecht van de nieuwe betrokkenheid van de literatuur? Hoe mengden onze naoorlogse schrijvers zich in publieke debatten en hoe verhielden zij zich tot de maatschappij? Een indicatie hiervan krijgen we in 1952, als W.F. Hermans zich ten overstaan van de rechter moet verantwoorden voor beledigend geachte passages in zijn roman *Ik heb altijd gelijk* (1951). Het gaat mij nu niet om de passages zelf, maar om de manier waarop Hermans en zijn raadsmanen zich tegen de beschuldiging van belediging verdedigen. De gewraakte passage (iets over zich als konijnen voortplantende katholieken in het zuiden van het land) wordt in de roman opgetekend uit de mond van een personage. En uitspraken door personages in een literaire tekst gedaan, kunnen niet op het conto van de auteur geschreven worden, zo luidde ongeveer de redenering van de verdediging.

Garmt Stuiveling, een van mijn voorgangers, treedt tijdens het proces op als getuige-deskundige. Het is volgens Stuiveling niet waarschijnlijk dat de auteur zich met het betreffende personage geïdentificeerd heeft: Hermans beschrijft hem immers 'als een dronken soldaat met misdadige inslag, als een zich mislukt voelend mens, een psychopaat met verwrongen complexen, die scheldt op alles en iedereen'. Dat kan Hermans allemaal niet in de schoenen geschoven worden. Bovendien: de beledigend geachte passage is onderdeel van een groter geheel, en men kan het 'fragment nu eenmaal niet los zien van het boek', zegt Stuiveling. Uitspraken in een literair werk maken altijd deel uit van een structuur en de betekenis ervan kan alleen maar bepaald worden in relatie tot die structuur.¹⁴

Hermans wordt vrijgesproken. Dit vonnis wordt in de literatuurgeschiedschrijving geïnterpreteerd als de maatschappelijke bevestiging van een poëtica die in de literatuur al veel eerder geaccepteerd was: de poëtica van de autonomie. Dat is het natuurlijk ook. Het bevestigt immers Hermans' 'maatschappelijke zelfstandigheid', zoals Huizinga dat noemde. Maar de consequenties ervan gaan verder. Kennelijk vinden we nu ook dat een uitspraak in een literaire tekst niet zonder meer op de werkelijkheid (van de auteur) betrokken mag worden. Deze boodschap wordt door het literaire establishment vaak in retorische termen als het inzicht van een weldenkende elite gepresenteerd. Zo schrijft Stuiveling later in een essay dat het 'moraliserende element [...] te diep in ons volkskarakter [zit] om de meesten onzer nog de vrijheid te laten een kunstwerk te zien als een autonome scheping'.¹⁵ Het kunstwerk is autonoom, en wie dat niet ziet, die moraliseert.

THOMAS VAESSENS

In het licht van de hooggespannen verwachtingen van de literatuur na de oorlog is dit een eigenlijk nogal teleurstellende conclusie die allerlei vragen oproept. Had Hermans niet wel degelijk willens en wetens het katholieke volksdeel beledigd?¹⁶ Kan zijn vrijspraak niet óók worden opgevat als een bevestiging van het vermoeden dat literatuur en werkelijkheid praktisch onafhankelijke grootheden geworden zijn?¹⁷ Is het idee van de autonomie daarmee niet verworden tot een volmaakt excuus voor vrijblijvendheid? Een vroom geloofsartikel dat van literatuur iets maakt dat machteloos buiten de normale orde staat? Heeft dat de schrijvers en dichters niet onschadelijk gemaakt?

Mijn stelling is inderdaad dat er van de omstreeks 1945 voor schrijvers gedroomde heldenrol in de praktijk van de naoorlogse literatuur niet veel terechtgekomen is omdat veel auteurs zich, in reactie op de democratisering van de cultuur en haar keerzijde, massificatie, terugtrokken achter het dogma van de autonomie. Deze stelling zal ik nader toelichten aan de hand van een roman waarvan ik meen te mogen aannemen dat velen van u hem op de een of andere manier kennen. Het gaat om *Bij nader inzien* van J.J. Voskuil, een roman over studenten die hun vriendschap zien verwateren naarmate de onvermijdelijke inkapseling door de maatschappij dichterbij komt.¹⁸ De roman is als casus zo aantrekkelijk omdat zijn biografie de hele naoorlogse periode omspant: het verhaal speelt zich direct na de oorlog af, tussen 1946 en 1953. De eerste druk verscheen tien jaar daarna, in 1963. Vervolgens kwam de roman in de jaren tachtig opnieuw in de belangstelling te staan, waarna in 1991 de verfilming volgde. Weinigen van u zullen van dat alles helemaal niets hebben meegekregen.

De roman is 1207 pagina's dik en zeker niet alle nauwkeurig beschreven details zijn voor de interpretatie van het geheel onmisbaar. Een detail dat wél van groot belang is, is het bezoek van drie van de personages aan het proces tegen W.F. Hermans in maart 1952.¹⁹ De beschrijving van de zaak is in overeenstemming met de historische werkelijkheid. Zo praat een van hen, Paul Dehoes, een daadwerkelijk in het tijdschrift *Podium* verschenen essay van Hermans na.²⁰ Paul is dan ook op Hermans' hand. 'Hier zit veel meer achter dan een gewone katholieke rel', meent hij; het proces is 'een toetssteen' voor de waarde van de schrijver.

Pauls belangstelling voor het Hermans-proces maakt in de roman deel uit van een motievencomplex waarin het gaat om de rol en de positie van de literatuur in een veranderende maatschappij. Onnadrukkelijk speelt in dat kader, in de vele gesprekken van de groep studenten die in *Bij nader inzien* centraal staat, ook de auto-

HET BOEK WAS BETER

nomie van literatuur een rol. Op dat aspect van de roman zal ik me concentreren. Ik doe dat op drie tijdsniveaus: het niveau van de verhaalde gebeurtenissen (omstreeks 1950), het niveau van het publicatiemoment (1963) en het niveau van de verlate populariteit van de roman (de jaren tachtig en negentig).

Lezen en schrijven in een nieuwe burgercultuur (1946-1953)

Op het eerste niveau, dat van de historische werkelijkheid die de roman beschrijft, is *Bij nader inzien* een cultuurhistorisch document. Paul, Maarten, David, Henriëtte, Hans, Klaas, Rosalie, Flap en Hettie gaan ‘geesteswetenschappen’ studeren in het Amsterdam van na de oorlog. Nu ja, studeren, dat is te zeggen: dat gebeurt eigenlijk alleen als er een tentamen op komst is. Toch zijn ze voortdurend met literatuur in de weer. Met Ter Braak en Du Perron bijvoorbeeld, de voormannen van het vooroorlogse tijdschrift *Forum*,²¹ maar ook met hun éigen werk. Zij zijn van de generatie die volgens Oversteegen zo geboft had: exponenten van de ‘stille revolutie’ van de jaren vijftig.²² Veel van de studenten zijn als eerste van hun familie naar het hoger onderwijs gegaan.²³ Deze context is voor de duiding van de gebeurtenissen van groot belang, want ze verklaart de gretigheid waarmee men zich onderdompelt in een literaire werkelijkheid. Er wordt vorm gegeven aan de nieuwe burgercultuur, waarin het lezen zo’n belangrijke plaats inneemt.²⁴

Hoewel Paul op een gegeven moment verzucht ‘dat tegenwoordig iedere klootzak kan studeren’,²⁵ en hoewel zijn literaire helden uit het interbellum hun weerszin tegen de massa al niet onder stoelen of banken staken,²⁶ delen de studenten in *Bij nader inzien* niet de ontreddeering waarmee iemand als Huizinga in de zich aandienende democratisering en de toenemende openheid van de samenleving bedreigingen zag voor de cultuur. Het zijn voor hen geen bedreigingen, ze profiteren ervan. Zij denken niet aan het gevaar van de opkomst der horden, maar aan de kansen van hun eigen emancipatie. Bovendien – zo weten wij nu – zou de échte expansie van het onderwijs zich pas na 1960 voordoen, en de wérkelijk massale toeloop van studenten kwam pas op gang toen de Mammoetwet haar vruchten begon af te werpen, in de jaren zeventig.²⁷ Daarvan hebben de studenten omstreeks 1950 nog geen last, sterker nog: het biedt hen voortreffelijke perspectieven. De lectoren en docenten die nodig waren in verband met de aanhoudende golven van de studenteninvasie zouden worden gerekruteerd uit de eerste golf.

De angst voor maatschappelijke inkapseling van deze studenten is dus reëel, want voor hen bleek er al snel werk te over te zijn. Hun hoogleraar, Springvloed, schijnt zich hiervan terdege bewust te zijn, want om de haverklap stelt hij nieuwe assistenten en adjudanten aan.

Niets wijst er voor de studenten in *Bij nader inzien* op dat de hoge verwachtingen van de literatuur die in hun wereld gekoesterd worden irreëel zijn.²⁸ Vooral Paul blijkt er ferme standpunten over het schrijverschap op na te houden. In zijn talloze monologen over literatuur benadrukt hij haar kritische functie en de noodzaak voor schrijvers zich voortdurend te vernieuwen. Deze twee principes, kritiek en vernieuwing, zijn de hoofdingrediënten van Pauls klassiek twintigste-eeuwse avant-gardepoëtica, waarin 'autonomie' zijn oorspronkelijke, dwarse, niet-vrijblijvende betekenis nog heeft. Zo verwijt hij het artistieke establishment dat het de kunst afschermt van de wereld door haar een bijzondere, boven-maatschappelijke status te verlenen. We zitten 'in een frontsituatie', zegt hij op een gegeven moment. We moeten af van 'die domme waardering voor het begrip kunst'. Wat nodig is, is 'fel verzet' tegen 'de vlooiën die zich juist met dit beroep op het kunstwerk weten te handhaven'.²⁹

Paul richt zich dus tegen de estheten. Maar het blijft allemaal bij woorden, want tot de daad van het 'fel verzet' komt hij niet. Nergens wordt de indruk gewekt dat hij zijn theorieën nu eindelijk eens als schrijver in de praktijk brengt. Via zijn tegenspeler Maarten én via de vertelinstantie wordt dit falen voortdurend benadrukt.³⁰ Daarmee is de felheid waarmee Paul tijdens het Hermans-proces de autonomie van de literatuur verdedigt op voorhand ontmaskerd. Sprekend met Maarten op de publieke tribune van de rechtszaal plaatst hij de literatuur tegenover de 'klootzakken', 'het schorem' en het 'tuig'. Maar hij ziet niet wat daarvan in zijn geval de consequentie is: toch weer *splendid isolation*.³¹

In de karaktertekening van Paul Dehoes, en dus op het niveau van de verhaalgebeurtenissen, problematiseert *Bij nader inzien* de aspiraties en pretenties waarmee literatuur in de naoorlogse jaren opgezadeld werd.

Worsteling met het dogma van de autonomie (1963)

Ik stap over naar het tweede niveau, dat van het moment van publicatie. Voskuils vertelling over het naoorlogse studentenleven kan bij de verschijning ervan in

HET BOEK WAS BETER

1963 strikt genomen worden gekwalificeerd als een historische roman. De verhaaldebeurtenissen dateren nog niet uit een zo vreselijk ver verleden, maar het zijn in de veranderende wereld van de jaren zestig toch echt *historische* lessen die de lezer eruit kan trekken.³² Zo kan uit de roman het inmiddels gangbare geschiedkundige inzicht worden opgedaan dat de maatschappelijke vernieuwingen die later in de populaire beeldvorming steevast in de *roaring sixties* worden gesitueerd, al in de jaren vijftig werden ingezet.

De studenten vormen een voorhoede. De betrekkelijk vrije opvatting van seksualiteit die met name Paul en zijn vriendin Rosalie erop nahouden, lijkt in niets op de bijna Victoriaanse seksuele moraal van de jaren vijftig.³³ Van kerkbezoek is in de roman geen sprake. De personages doorbreken de verzuiling: het feit dat ze uiteenlopende godsdienstige of ideologische achtergronden hebben, belemmert hen niet in hun eindeloze gesprekken.³⁴ Ook vanuit genderperspectief bezien, zijn de personages hun tijd vooruit. Hoewel de dames zich op feestjes nogal eens aan de debatten van de heren onttrekken door de stopmand of het breiwerkje te voorschijn te halen,³⁵ is het Henriëtte die de stoute jongensdroom van Paul waarmaakt en naar Parijs vertrekt. En Hettie is de eerste van de vriendengroep die in de mannenwereld van de universiteit voet aan de grond krijgt, wanneer Springvloed haar vraagt zijn assistent te worden.³⁶

Men is jong, mooi en vooruitstrevend, wat wil je nog meer? Toch wringt er iets. De gesprekken tussen de studenten worden in de loop van de tijd grimmiger. Er wordt steeds meer gedronken. Het is David die, in een brief aan zijn vrienden, voor de toenemende onenigheid een verklaring aandraagt. 'Kijk,' schrijft hij, 'er zijn ontzettend veel mensen in Holland, tien miljoen geloof ik, op een klein stukje grond [...]. En allemaal zijn ze ontwikkeld, ze dragen allemaal een lange historie met veel cultuur erin mee [...] en daarmee een hoop waarden en waardebepalingen [...]. En de democratisering heeft dit alles zo populair gemaakt dat ook de elite, de avant-garde waar wij ons dan graag toe rekenen, in verhouding is gegroeid. Ik krijg soms de indruk dat de intellectuelen elkaar verdringen in Holland.'³⁷

Het is een passage die, toen *Bij nader inzien* verscheen, goed begrepen zal zijn. David onttrekt zich hier aan de onbekommerdheid waarmee de avant-garde van literatuurstudenten zich avant-garde voelde. Die onbekommerdheid is in 1963 inmiddels historisch, net zoals de tinteling die de studenten van direct na de oorlog ervoeren omdat zij opeens het domein van de culturele elite leken te gaan bestie-

THOMAS VAESSENS

ren. De wereld begint er in 1963 rigoureuus anders uit te zien. Door de hernieuwde economische groei van de jaren vijftig heeft de ontwikkeling van de burgerlijke massamaatschappij een enorme impuls gekregen.³⁸ Nederlanders beginnen *en masse* televisietoestellen te kopen.³⁹ Mensen krijgen meer vrije tijd, de nadruk op arbeid en spaarzaamheid verdwijnt, de consumptiecultuur ontwikkelt zich. Wat in deze veranderende wereld de positie van de schrijver zal worden, is in 1963 nog onhelder.

Deze onzekerheid wordt in de hand gewerkt door een nieuwe fase in de democratisering van het onderwijs, de 'interne' democratisering die, vijftien jaar nadat de poorten van de universiteit zijn opengegaan voor Maarten Koning en zijn vrienden, omstreeks 1960 inzet (denk aan de Mammoetwet van 1963). Het oude *Bildungsideaal* van Huizinga en zovele anderen zal die uiterst voortvarende vernieuwingen niet overleven. Na de jaren vijftig wordt het steeds minder gewoon dat leraren hun leerlingen respect bijbrengen voor de literatuur en dat zij belezenheid presenteren als iets nastrevenswaardigs.⁴⁰ De maatschappelijke betekenis van de literatuur neemt af. Ferme uitspraken over haar 'hooge taak voor de gemeenschap' zijn in 1963 een stuk minder geloofwaardig dan vijftien jaar daarvoor.

Wat stelde de literatuur hiertegenover? Voordat ik *Bij nader inzien* bespreek als een reactie op deze ingrijpende cultuurverandering, wil ik eerst iets zeggen over de reactie van de auteurs die in de moderne literatuurgeschiedschrijving steevast als het *belangrijkst* worden aangemerkt. Dat zijn zonder twijfel die schrijvers die zich hebben aangesloten bij de modernistische traditie die na de oorlog een stevig stempel gaat drukken op de canon en op de smaak van de recensenten.⁴¹ Wat zij doen, is zich collectief afwenden van de veranderende werkelijkheid. Steeds nadrukkelijker gaan zij verkondigen dat literatuur haar eigen wetten kent en dat zij in principe los gezien moet worden van de werkelijkheid. Hun werk presenteren zij als een vooral naar zichzelf en andere literaire teksten verwijzend systeem. Het is onderdeel van een zich specialiserende literaire cultuur, waarin een taal gesproken wordt die zich anders ontwikkelt dan de taal van de straat.

De Grote Schrijvers van na de oorlog betrekken nadrukkelijk hun *literaire* stellingen, en in het licht van de beschreven veranderingen in de cultuur ziet dat eruit als een vlucht. Jonathan Raban heeft de naoorlogse modernist in dit verband verweten nog steeds te varen op het kompas van T.S. Eliot. Eliots houding, schrijft Raban, is die van een man die al zijn dierbare boeken de kelder indraagt, om daar

HET BOEK WAS BETER

een gasmasker op te zetten en te wachten op de onvermijdelijke komst van de barbaren.⁴²

Leslie Fiedler formuleerde begin jaren tachtig een vergelijkbare visie op het modernisme. Ook hij constateert een groeiende kloof tussen de maatschappij en de belangrijk geachte literatuur. Interessant is dat hij de verantwoordelijkheid daarvoor niet alleen bij de modernisten zelf legt, maar ook bij de universiteitdocenten die hun studenten leren hoe je die modernisten moet lezen. Dat gebeurt nog steeds volgens de regels van het zogenaamde 'new criticism', een beweging in de Anglo-Amerikaanse kritiek uit de jaren 1920 die ervan uitgaat dat het literaire werk een autonoom geheel is dat in eerste en laatste instantie onafhankelijk van zijn context en zijn auteur bestudeerd moet worden. En in die bestudering dient men uit te gaan van het aristotelische idee dat in de literaire tekst elk detail zijn functie heeft: geen biografische speculaties over de bedoelingen van de auteur dus, maar argumenten op basis van de autonome tekst en zijn bijzondere structuur.⁴³ In Nederland werd dit soort nieuw-kritische principes uitgedragen in het tijdschrift *Merlyn*; het eerste nummer daarvan verscheen in november 1962, acht maanden vóór *Bij nader inzien*.⁴⁴

In analyses als die van Fiedler en Raban speelt dezelfde verwording van het idee van literaire autonomie een rol die ik eerder aan de orde stelde. In 1951 pleitte Voskuils personage Paul Dehoes voor autonomie toen hij de literatuur wilde verdedigen tegen de bemoeienissen van de 'klootzakken', 'het schorem' en 'het tuig'. In het voetspoor van Ter Braak en Du Perron doelde hij daarmee op de estheten die belang hadden bij een literatuur zonder ideologische lading. Maar toen *Bij nader inzien* verscheen, waren we twaalf jaar verder. Schrijvers die in de jaren zestig de autonomie van de literatuur verkondigen, zien meestal niet meer de estheten als hun tegenpartij, maar de proleten. En van de weeromstuit werden zij zelf estheten, estheten met sterk nostalgische trekken. De kloof tussen literatuur en leven is daardoor niet kleiner geworden, zoals men na de oorlog hoopte, maar juist groter.

Ik geloof dat *Bij nader inzien* zich in 1963 tegen deze verwording van de literaire autonomie verzet. Wie de recensies bestudeert die dat najaar in alle kranten verschenen, ziet dat het de critici opvalt dat Voskuils roman ageert tegen zowat alle kenmerken van het gangbare moderne proza.⁴⁵ Dit boek, zo wordt er geoordeeld, vertoont geen samenhang. Het is geen autonome structuur waarbinnen elk aspect zijn functie heeft. De schrijver noteert wat hij waarneemt, en het resultaat is een hyperrealistisch boek dat spot met moderne literaire conventies als die van de

strakke compositie en de autonomie. De roman wil ook niet aan die normen voldoen: volgens de flaptekst van de eerste druk is het ‘geen roman [...] in de eigenlijke zin van het woord’.⁴⁶

Interessant is de recensie van Kees Fens in *De tijd*. Fens vergelijkt het boek met het werk van Gerard Reve. Ook diens proza is ‘niet vrij [...] van detaillering’, schrijft Fens, maar anders dan bij Voskuil kan men bij Reve ‘van elke kleinigheid de functie aantonen’.⁴⁷ Het is een kritische opmerking die helemaal in lijn is met de literaire principes van *Merlyn*, het tijdschrift waarvan Fens redacteur en prominent contribuant was. *Bij nader inzien* is één grote uitdaging van de nieuw-kritische principes. Over die principes was discussie tussen academici en essayisten, zowel in de werkelijkheid als in de roman.⁴⁸ De hoogleraar Springvloed toont zich in *Bij nader inzien* een vroege voorstander van de nieuw-kritische premissen. Ze stellen hem in staat van zijn vak een échte wetenschap te maken. Het komt hem te staan op fikse kritiek van Paul Dehoes, de essayist in het diepst van zijn gedachten die Springvloed verwijt dat hij de literatuurwetenschap wil modelleren naar ‘de theoretische wiskunde en de sociologie’ en hem zijn ‘constante jacht op formules en wetmatigheden’ kwalijk neemt.⁴⁹

Een detail? Zeker, maar geen onbelangrijk detail. Tot nu toe heb ik buiten beschouwing gelaten dat *Bij nader inzien* als een sleutelroman geldt. Voskuil schetst zijn personages naar het model van werkelijk bestaande personen; dit werd onmiddellijk na verschijning van de roman opgemerkt,⁵⁰ en later ook zonder meer door Voskuil bevestigd.⁵¹ Voor Paul Dehoes stond de al eerder genoemde J.J. Oversteegen model, de man dus die met Fens en H.U. Jesserun d’Oliveira in 1962 *Merlyn* zou oprichten. En Springvloed, de hoogleraar in de roman, is in werkelijkheid Wytze Gerbens Hellinga, hier in Amsterdam destijds de oprichter van de Werkgroep voor Stilistiek op Linguïstische Grondslag en daarmee een van de grondleggers van de nieuw-kritische professionalisering van de neerlandistiek.

Nu is het aardig dat in *Bij nader inzien* dus een stukje vakgeschiedenis wordt gedocumenteerd, maar interessanter is dat deze voorvechters van een op de autonomiegedachte gebaseerde literatuurbeschouwing figureren in een boek dat de nieuw-kritische beginselen juist sterk problematiseert – het is een boek dat in niets lijkt op het soort modernistische literatuur dat vanuit die beginselen wordt gepropageerd. *Bij nader inzien* is wel het tegendeel van een tekst die na voltooiing in principe geen relaties meer heeft tot de persoon van zijn schrijver.⁵² Het boek is allesbehalve autonoom: het is een sleutelroman.

HET BOEK WAS BETER

Gezien zijn rol in de roman is het leuk dat het uitgerekend Oversteegen is die in een essay uit 1973 de antimodernistische literaire tendens benoemt waarvan *Bij nader inzien* volgens mij deel uitmaakt. De ontwikkeling van de literatuur in de jaren zestig wordt volgens Oversteegen in hoge mate bepaald door wat hij ‘defictionalisering’ noemt. Terwijl de meeste geschoolde lezers romans lezen in het besef dat zij ‘te maken hebben met een “autonome” feitenwereld’, zo meent hij, dringt in veel nieuwe, nog niet canonieke literatuur uit de jaren zestig zich nu juist de werkelijkheid op, de échte werkelijkheid.⁵³

De ex-*Merlyn*-redacteur Oversteegen heeft het in zijn essay natuurlijk over de literaire tekst, maar ook buiten de tekst wordt de moderne fictionaliteitsconventie, en daarmee de modernistische conventie van de autonomie, in de jaren zestig met voeten getreden. Het mooiste voorbeeld daarvan is de schrijversloopbaan van Gerard Reve. Reves voortdurende bemoeienis met de beeldvorming rondom zijn persoon neemt in de jaren zestig bijna exhibitionistische vormen aan. Hoogtepunten daarvan zijn natuurlijk zijn provocatieve televisieoptredens in de Grote Gerard Reve-show,⁵⁴ waarin de zelfbenoemde volksschrijver er lustig op los fabuleert over zichzelf. Hij construeert een heldhaftige levensloop met krijgsgedienst in Indonesië en jaren van kerkerstraf. Ook zou hij met Hare Majesteit de Koningin op voet van vriendschap staan en een relatie hebben gehad met de zoon van minister Cals. H.A. Gomperts heeft deze fratsen buitengewoon fraai geanalyseerd door erop te wijzen dat ze feitelijk voortzettingen zijn van de vele *practical jokes* van Frits van Egters uit *De avonden*.⁵⁵ Het maakt Reve tot dé exponent van een, naar mijn idee, cruciale trend van de literatuur in de jaren zestig: die waarbij schrijvers uit hun boeken naar buiten treden.

Voskuil doet dat ook. Lees ik *Bij nader inzien* tegen de achtergrond van de maatschappelijke en literaire context van de tijd waarin de eerste druk van de roman gelezen werd, dan valt mij vooral op hoe erin geworsteld wordt met het probleem van de autonomie. Ook op dit niveau is het Hermans-proces een sleutelscène. Door een scherp onderscheid te maken tussen personage en schrijver, en daarmee tussen fictie en werkelijkheid, verdedigde Hermans zich tegen de beschuldiging van belediging. De romanfiguur Paul Dehoes valt hem bij, en hij niet alleen: Hermans’ standpunt is voor de vertegenwoordigers van de dominante modernistische traditie in de naoorlogse literatuur een vanzelfsprekendheid. Zoniet voor Voskuil, die weigert de scheiding tussen romanwereld en werkelijkheid als voldongen feit te accepteren.⁵⁶

De schrijver als circusnummer? (1985-heden)

Of de kloof tussen literatuur en maatschappij er in 1963 erg veel kleiner op werd, valt te betwijfelen. *Bij nader inzien* was geen succes. De vrees van uitgever Geert van Oorschoot dat hij aan de uitgave failliet zou gaan, is niet gegrond gebleken,⁵⁷ maar hij vond het kennelijk wel nodig de in twee prachtige delen uitgegeven eerste druk uiteindelijk te verramsjen, waarmee gezondigd werd tegen het nobele huis-principe aan dat soort handel niet mee te doen.

We gaan nog wat verder in de tijd en komen terecht op het derde tijdsniveau waarop ik *Bij nader inzien* wil bespreken. En daar, in de jaren tachtig en negentig, zie we dat de roman plotseling wél succes heeft. In 1985 verschijnen vlak na elkaar twee drukken, en in het kielzog van de verfilming uit 1991 nog eens zes.⁵⁸ Maar dit succes heeft inmiddels andere dimensies dan in de jaren vijftig. De meeste van de in de jaren tachtig en negentig nog actieve schrijvers debuteerden ver ná het momentum van direct na de oorlog, toen de literaire verwachtingen zo hooggespannen waren. Zij kunnen zich in onze samenleving niet meer verbeelden deel uit te maken van een gepriviliegeerd cultuursegment. De maatschappelijke betekenis en de status van literatuur zijn afgenomen, bijvoorbeeld omdat de ontmanteling van het literatuuronderwijs beschouwd kan worden als afgerond. Het begrip 'canon' staat in een kwade reuk. De zegeningen van de vaste boekenprijs worden openlijk betwijfeld. Bibliotheken, boekhandels en uitgevers richten zich steeds meer op bestsellers en multimedia en minder op het literaire boek.

In die onpoëtische wereld beleven we de hype van een meer dan vuistdik boek over een stel verliteratuurde jonge intellectuelen. In de persaandacht eromheen vallen de getuigenissen op van lezers die de omvang van de roman volslagen zot vinden⁵⁹ en die er wel tien keer in begonnen zijn, maar dat ze keer op keer ontmoedigd strandden vóóordat ze pagina 100 hadden bereikt.⁶⁰ In ons universiteitsblad *Folia* liet een zekere M. van den Eerenbeemt weten dat de 'student van vandaag' wel wat anders aan zijn hoofd heeft dan een dik boek, 'een walkman bijvoorbeeld'.⁶¹

Bij nader inzien functioneert op dit derde tijdsniveau in een wereld waarin het inmiddels vanzelfsprekend is dat een groot deel van de jongeren gaat studeren,⁶² maar waarin een academische studie, zelfs in de geesteswetenschappen, niet meer automatisch voorziet in een gedegen en canonicke cultuureducatie in de geest van Huizinga. In die wereld hebben wat men altijd 'lage' vormen van literatuur noem-

HET BOEK WAS BETER

de aan belang en status gewonnen ten opzichte van het serieuze, geconsacreerde soort literatuur van de modernistische canon.⁶³ Er is sprake van een duidelijke emancipatie van wat je consumptieliteratuur zou kunnen noemen, en ook van de literaire mores van de lezers van dat soort literatuur.

Waar de geprofessionaliseerde literatuurbeschouwing aan universiteiten, in het voetspoor van modernisme, *new criticism* en *Merlyn*, nog steeds in principe de autonomie van de literaire tekst predikt, is de algemene indruk dat de journalistieke aandacht voor literatuur in de afgelopen decennia steeds meer – en met steeds minder scrupulus – gericht is op de persoon van de schrijver en het autobiografisch gehalte van zijn werk.⁶⁴ Voskuil en zijn uitgevers hebben dit uitstekend begrepen. Waar de eerste druk van *Bij nader inzien* het nog helemaal op eigen kracht moest doen, werden er in 1985 voor de herkansing allerlei interviews gearrangeerd. Eén ervan, door Jan Fontijn, werd door Van Oorschoot zelfs in boekvorm uitgegeven – er verschijnen maar liefst vier drukken van.⁶⁵

De plotselinge aandacht voor de persoon Voskuil is, gezien de strekking van zijn roman, nogal pikant. Oppervlakkig gezien, bereikte hij twintig jaar na dato zijn doel: het verkleinen van de afstand tussen literatuur en de maatschappij door een doorbreking van de autonomieconventie, die de auteur dichter bij zijn lezer brengt. Maar zelf kijkt de auteur daar toch wat anders tegenaan. ‘Schrijvers zijn dienaren geworden van de consumptie’, zo zegt hij in het interview met Fontijn, en dat is ten koste gegaan van hun autoriteit. Iemand als Mulisch is met zijn hoge verkoopcijfers ‘eigenlijk een paljas’ geworden. Voskuil kan zich ‘echt niet voorstellen dat mensen hun leven op zo iemand africhten’, zoals dat vroeger met Ter Braak en Du Perron gebeurde, terwijl hun oplagen toch maar ‘een paar honderd exemplaren’ bedroegen.⁶⁶

De strekking van Voskuils klacht is duidelijk: het publiek mag dan uitgebreid zijn, maar de impact van de literatuur is kleiner geworden. De elite waarop de modernisten Ter Braak en Du Perron zich richtten, heeft niets meer in de melk te brokkelen; ten overstaan van een sterk gegroeid en van samenstelling veranderd publiek zijn schrijvers circusnummers geworden... Het is de ironie van de geschiedenis dat de man die in 1963 een roman publiceerde waarin de autonomiegedachte aan de kaak wordt gesteld, in de jaren tachtig heimwee heeft naar de leescultuur waarin die gedachte postvatte.

De verfilming is van dit drama een treffende illustratie. Voor die film, die in 1991 in zes delen werd uitgezonden door de VPRO, voegde de scenarioschrijver

THOMAS VAESSENS

Leon de Winter aan de romanwerkelijkheid een kader toe.⁶⁷ Hij vertelt het verhaal van de roman vanuit een voor de film geconstrueerd heden, waarin Maarten Koning, Paul Dehoes en de anderen een jaar of zestig zijn. Maarten heeft zijn herinneringen aan hun studententijd inmiddels opgetekend in een roman met de titel *Bij nader inzien*. Nadat zijn vrouw Nicolien is overleden, schrijft Maarten zijn vrienden een afscheidsbrief, waarna hij zelfmoord pleegt. De brief roept bij de vrienden herinneringen op aan vroeger, en die herinneringen, ontleend aan Voskuils roman, krijgen we gepresenteerd in de vorm van flashbacks.

Toen De Winter het plan voor zijn scenario voorlegde aan producent en regisseur, was het doorspekt met Voskuil-citaten, zowel uit *Bij nader inzien* als uit een interview met de auteur.⁶⁸ Daarmee gaf hij te kennen dat jij respectvol wilde omgaan met zijn bron en dat hij wilde handelen in de geest van Voskuil. Kennelijk mag je met het werk van een schrijver toch niet helemaal doen wat je wil. Mij dunkt dat uit De Winters omzichtigheid blijkt dat het boek en de auteur in deze tijd van film en televisie wel degelijk nog prestige hebben.

Maar het is een residuaal prestige. In De Winters heden speelt de literatuur geen rol van betekenis. Paul Dehoes blijkt geen literatuurhoogleraar te zijn geworden, zoals Oversteegen, maar commissaris van de koningin. Niets wijst erop dat hij nog wel eens een boek leest. Datzelfde geldt voor David die, hoewel gemodelleerd naar de neerlandicus Enno Endt, in de hippe kunsthandel zit. En Henriëtte, voor wie de latere schrijfster Frida Vogels model stond, blijkt in de film beeldend kunstenares te zijn geworden. Ze verdient veel geld met haar schilderijen. Waar in de roman voortdurend wordt gerefereerd aan door alle personages gekende boeken, haalt zo'n titel maar één keer de film. Anders dan in het boek wordt de auteur er maar voor de zekerheid bij genoemd.⁶⁹

Toch heeft De Winter de literatuur niet helemaal weggeretoucheerd. Hij introduceert namelijk een studente Nederlands, de dochter van Dehoes, die een scriptie schrijft over Maarten Koning en zijn roman *Bij nader inzien*. Zij treedt dus in de sporen van haar vader en zijn vrienden. Maar omdat voor hen – de teruggetrokken levende zonderling Maarten uitgezonderd – in het filmheden geldt dat boeken geen noemenswaardige rol meer in hun leven spelen, is de impliciete boodschap dus dat lezen iets is wat je doet in het kader van een letterenstudie – een bezigheid voor tijdelijk vrijgestelden. Zodra je afgestudeerd bent, word je commissaris van de koningin of kunsthandelaar en ga je functioneren in een wereld die aan litera-

HET BOEK WAS BETER

tuur geen geprivilegieerde positie meer toekent binnen de cultuur en zeker geen 'hooge taak voor de gemeenschap'.⁷⁰

Maar de dochter van Dehoes studeert dus nog. En hoe. In het kader van haar scriptie brengt ze tweemaal een bezoek aan Maarten Koning, eerst met een medestudente, daarna alleen. Dat tweede bezoek, dat plaatsvindt vlak voor Maartens zelfmoord,⁷¹ is een sleutelscène in de film. Ze maakt eerst een reeks foto's van de schrijver, waarna ze zich halfnaakt op zijn bed vleit in een poging hem te verleiden. Het is een karikatuur van de literaire belangstelling in de gedemocratiseerde en gemediatiseerde cultuur van het eind van de twintigste eeuw: de schrijver is een *idol*. Je zwijmelt bij z'n foto en je wil met hem naar bed.

Maartens reactie op deze adoratie van de schrijverspersoonlijkheid is helder maar krachteloos. Hij zegt dat het om het *werk* moet gaan, niet om de kunstenaar erachter. In het filmheden van de jaren tachtig accentueert dat hoe ouderwets hij is. Het maakt hem voor de studente op een fascinerende wijze integer, maar het plaatst hem ook buiten haar wereld.

Autonomie en massificatie

Ook op het derde niveau speelt het thema van de autonomie dus weer een belangrijke rol. Het Hermans-proces uit de roman heeft de filmbewerking niet gehaald, maar in de confrontatie tussen Maarten en de studente speelt precies dezelfde kwestie. Voor zover haar belangstelling Maartens *boek* betreft, gaat het steeds over de banden van het verhaal met de werkelijkheid van de personages. Maarten verzet zich hiertegen, net als overigens Voskuil in de interviews die de heropleving van de roman in de jaren tachtig flankerden.⁷² Het is een prachtige omkering. Waar het boek zich op de eerste twee niveaus leek te verzetten tegen de stellingname van Hermans en zijn secondanten, daar neemt degene die in de film het boek representeert, de oudere Maarten, in feite precies de positie van Hermans in. Dat lijkt raar in het licht van de strekking die het boek in 1963 had, maar het tekent tegelijkertijd de situatie waarin de literaire schrijver in de jaren tachtig en negentig terechtgekomen was.

Ik begon mijn tocht door de wereld van de naoorlogse literatuur met de constatering dat er vlak na de bevrijding veel verwacht werd van schrijvers en dat hun betekenis voor cultuur en samenleving groot werd geacht. Op hetzelfde moment

THOMAS VAESSENS

zagen we de schrijver aarzelen. Waren de verwachtingen niet te hooggespannen? Rechtaardigde de literatuur niet gewoon zichzelf, ook zonder dat zij een direct verband onderhield met de realiteit of de actualiteit? Vervolgens zagen we hoe sommige schrijvers, onder wie Voskuil, deze aarzeling in de jaren zestig van zich afwierpen, door uit hun werk naar buiten te treden en te gaan staan voor de inhoud ervan. Maar inmiddels waren de ontwikkelingen in gang gezet die het soorlijk gewicht van de literatuur in de laatste decennia van de twintigste eeuw dramatisch hebben doen afnemen.

En tegen die achtergrond speelt de succesauteur Voskuil vanaf 1985 zijn rol in het literaire circus. Zijn alter-ego Maarten Koning is in de filmversie van *Bij nader inzien* tot zijn zelfverkozen dood het oude ideaal van afzijdigheid trouw gebleven. Maar in een wereld die die afzijdigheid wel grappig vindt, komt er natuurlijk niet zo bar veel terecht van de nietsontziende maatschappijkritiek die juist door die afzijdigheid mogelijk gemaakt had moeten worden. En dat is het drama van Maarten Koning, van Voskuil, van de eind twintigste-eeuwse schrijver: zij zijn gevangen tussen autonomie en massificatie.

‘Waarom *Bij nader inzien?*’, zo werd de producent van de verfilming in 1991 gevraagd. Uit nostalgie, antwoordde hij: ‘om de een of andere reden heb ik iets met die tijd, ik hou van die kleding, van die sfeer’.⁷³ Nostalgie verklaart ook het ongerijmde succes van de roman sinds 1985: we verlangen terug naar de literaire mythe van de jaren vijftig, waarin schrijvers heroïsch non-conformistisch zijn en hun werk binnen een kleine, maar invloedrijke kring een grote weerklank heeft.

* * *

Dames en heren studenten. Ik ben aan het eind van mijn verhaal gekomen en u bent de eersten tot wie ik in het bijzonder het woord wil richten. *Bij nader inzien* mag dan over de wereld van uw grootouders gaan, die wereld is dichterbij dan u misschien denkt. Er wordt in de roman steeds gesproken van studenten ‘geesteswetenschappen’, maar het kostte de insiders in 1963 geen enkele moeite in hun entourage het Amsterdamse Instituut voor Neerlandistiek te herkennen. Ons instituut, dus.

Wat voor de studenten van toen gold, geldt nu voor u. Het schrijven, het literaire bedrijf en de wetenschap: het loopt allemaal een beetje door elkaar en

HET BOEK WAS BETER

uw ambities zijn veelal meervoudig gericht. Dat is uw charme, én het is de charme van ons vak. Wat fout ging bij de schrijvers en letterkundigen van de *Bij nader inzien*-generatie, is dat ze zich in reactie op de toenemende openheid en de democratisering van de cultuur verschanst hebben binnen de autonome deelrepubliek der letteren. In de veranderende wereld daarbuiten, waar ondertussen het literatuuronderwijs voortvarend werd onttakeld, drongen hun beschouwingen en overpeinzingen steeds minder door. Het verongelijkt gemurmel over zappende professoren in een autoriteitsloze wereld, dat de laatste tijd nogal eens vanuit de kranten opklinkt, moet het terechte schuldgevoel daarover afdekken.

Zoiets moet u niet overkomen. We moeten de kelder van Eliot uit, ook al betekent dat aanvankelijk dat we onze goede verstaanders kwijt zijn.

Dames en heren van de leerstoelgroep. Het zijn spannende tijden voor ons vak omdat de cultuur die wij bestuderen in beweging is. Tegelijkertijd zijn de felle methodische tegenstellingen van weleer uit onze vakdiscussies verdwenen. De tegenstelling tussen het determinisme van Picard en het relativisme van Barthes bijvoorbeeld, ten tijde van de eerste druk van *Bij nader inzien*.⁷⁴ Ik heb vanmiddag willen laten zien dat de standpunten complementair zijn: je kunt een tekst bestuderen op wat hij zegt in relatie tot zijn oorspronkelijke context én je kunt naar betekenis zoeken door de tekst te bekijken in relatie tot de context van de actuele lezer. Ook combineren we inmiddels de hermeneutische en de institutionele benadering van literatuur met elkaar, die ten tijde van de tweede druk van *Bij nader inzien* nog voor een 'scheiding der geesten' zorgden in ons vak.⁷⁵

In een academische cultuur waarin allerlei overzijden die elkaar vroeger schenen te vermijden weer burens worden, is samenwerking geboden. Onze faculteit helpt ons daarbij door openingen te creëren in de muurtjes tussen de disciplines. Ik zal daar graag aan meewerken, door in mijn vanuit de literaire tekst vertrekkende vakbeoefening sterke cultuurhistorische en sociologische accenten te leggen. Ik wil terug naar een van de kernvragen van de cultuurgeschiedenis: hoe verhoudt de kunstenaar zich tot de samenleving? Het is niet alleen de culturele, maar ook de politieke actualiteit die daarom vraagt.

Tot vijf van mijn collega's wil ik tenslotte persoonlijk het woord richten. Om te beginnen de decaan van deze faculteit, Aafke Hulk, en mijn voorganger, Marita Mathijssen. Het is uw beider Amsterdamse kordaatheid geweest die mij anderhalf jaar geleden voor de UvA deed kiezen, en met die beslissing ben ik nog steeds elke

THOMAS VAESSENS

dag gelukkig. Vooral jouw onvoorwaardelijke steun, Marita, als het moet ook gewoon om twaalf uur 's nachts, stel ik zeer op prijs.

Waarde Van den Akker, beste Wiljan: het doet mij genoegen jou, mijn promotor, vanaf deze plaats te mogen begroeten. Jij hebt, vanaf het moment dat ik in 1992 bij jou als toegevoegd docent begon, ervoor gevochten mij in moeilijke tijden binnen de deuren van de academie te houden; zonder jou had ik hier niet gestaan. Onze paden zullen elkaar blijven kruisen.

Hooggeleerde Joosten, hooggeleerde Buelens, lieve Jos en Geert. Onze recente benoemingen hebben ons tot professionele burens gemaakt. Daarmee zijn onze nauwe banden institutioneel bestendigd op een niveau dat ons armslag en slagkracht geeft. Ik prijs mij vreselijk gelukkig met het wonderbaarlijke feit dat ik met jullie in één schuitje zit. Of we het in ons bootje ook altijd eens zullen zijn, dat is uiteraard *Vers twee*.

Zeer gewaardeerde toehoorders. Ook als een rede over een boek van 1207 pagina's gaat, moet hij niet te lang duren. Ik nodig u nu allen uit met mij een glas te gaan drinken. We maken er een 'verdomd mieters' feest van.

Ik heb gezegd.

Noten

Ik bedank Geert Buelens, Mirjam van Hengel, Jos Joosten, Nico Laan en Marita Mathijssen voor hun kritische opmerkingen bij een eerdere versie van deze tekst.

1. Huizinga, *Geschonden wereld*, p. 175-177.
2. ‘Autonomie’ heeft in de literatuurbeschouwing ook nog een ander betekenis. In institutionele zin wordt met ‘autonomie’ het idee (of ideaal) aangeduid dat in de sociale omgeving waarin de poëzie geproduceerd wordt andere wetten en gewoonten gelden en een andere hiërarchie dan in andere sociale omgevingen. Institutionele autonomie is niet hetzelfde als poëtische autonomie (het soort autonomie waarover het in deze rede gaat), maar de twee hangen historisch wel met elkaar samen.
3. Zo vindt Huizinga (*Geschonden wereld*, p. 175) het vanzelfsprekend dat ‘de kunstopleiding [...] een brede plaats’ inneemt en dat daarbij ‘steeds verbeterde middelen, methoden en inzicht’ voorhanden zijn. Juist nu de wereld schreeuwt om het herstel van de beschaving, benadrukt Huizinga het belang van cultuureducatie. Hij is niet de enige. Zowel beleidsmakers en politici als de kunstenaars zelf geven in de naoorlogse jaren blijk van een grote opvoedkundige bekommernis. Ook een gedegen literaire scholing voor de burgerij wordt zeer belangrijk gevonden, bv. via vrijetijdsverenigingen en bibliotheken, maar natuurlijk vooral in het reguliere onderwijs. Zie daarover Vos, *Democratisering van de schoonheid*, p. 148. Feitelijk werd er na de oorlog voortgezet wat vóór de oorlog al was begonnen, óók op commerciële basis. Zo werd in 1932 de eerste Boekenweek georganiseerd (Blokker, *De kwadratuur*, p. 4) – een manifestatie die de boekverkoop moest stimuleren, maar die toch zeker ook in het meer ideële teken stond van de leesbevordering, al noemde men dat destijds nog niet zo.
4. Zie over de externe democratisering van het onderwijs (en de bijbehorende gelijkheidskansenideologie) in de jaren vijftig: Schuyt & Taverne, *Welvaart in zwart-wit*, hoofdstuk 12. Externe democratisering heeft te maken met de veranderende instroom in opleidingen, interne democratisering (zie verderop) met een veranderende organisatie en inrichting van opleidingen.
5. Kuipers, ‘Wij kwamen kotsend van engagement uit de oorlog’.
6. Janssen, *Het soortelijk gewicht van kunst*.
7. Stuiveling (‘Drievoudig verzet’, p. 91) schrijft in 1953 dat velen direct na de oorlog in ernst hebben gemeend ‘dat de verbondenheid tussen volk en dichter, zoals men die bij de verzetspoëzie meende waar te nemen, een tweeledige garantie bevatte voor een nieuwe lyriek’. De kunstenaar, zo was de gedachte, moest ‘nood-gedwongen zijn individualisme prijsgeven’, waardoor hij zich ‘voortaan een begenadigd deel [zou] weten van heel het volk’. Bovendien zou het collectieve trauma van de oorlog volgens Stuiveling voor een zó krachtige binding gezorgd hebben, dat de schrijvers, ook als ze hun

- eigen ervaringen zouden optekenen, al ‘de duurzame uitdrukking’ zouden scheppen ‘van de ervaringen van geheel het volk’.
8. G.K. van het Reve stoorde zich bv. in *De groene Amsterdammer* van 14-2-1948 aan de, in zijn ogen, buitenproportionele verwachtingen waarmee hij als jonge schrijver geconfronteerd werd: ‘Wie tweehonderd pagina’s proza heeft geschreven, waarover in de kranten lawaai is gemaakt, krijgt een volkomen onredelijke hoeveelheid gezag toegedacht [...]. Zo ver is het dus al gekomen, dat men iemand van vier en twintig jaar, met twee halve opleidingen, die vier en twintig boeken gelezen en één geschreven heeft, gezag wil geven in zijn oordeel over de neteligste sociale vraagstukken.’ Reve, *Verzameld werk. Deel 6*, p. 96-97.
 9. Zie hierover bv. Anbeek, *Na de oorlog* en Weijers, *Terug naar het behouden huis*.
 10. Tollebeek, *De toga van Fruin*, p. 241.
 11. Huizinga, *Geschonden wereld*, p. 175.
 12. Joosten, *Onttachtiging*, p. 11-34.
 13. De ‘breuk’ met de vooroorlogse situatie moet in dit opzicht overigens niet te rigide worden beschouwd. Ter Braak en Du Perron spraken zich wel degelijk uit over de wereld, waarmee ze kanttekeningen zetten bij de autonomie van het kunstwerk. En hun gedachtegoed sijnpelde, o.m. via Gomperts en *Libertinage*, nog flink door.
 14. Stuiveling beroept zich impliciet op een theorie van het kunstwerk als organisch geheel waarin elk onderdeel een noodzakelijke functie heeft. Het is een van de pijlers van de autonomistische poëtica, die hier dus wordt ingezet als argument; Stuiveling geciteerd in Van Straten, *Hermans*, p. 231. Twee jaar eerder nam Stuiveling het eveneens op voor G.K. van het Reve toen hem door staatssecretaris Cals een reisbeurs geweigerd werd. Stuiveling betoogde toen dat de staatssecretaris zich niet eenzijdig op de zogenaamde ‘onzedelijkheden’ in Reves werk mocht richten: als een kunstwerk geslaagd is, dan vormen zulke aanstootgevende passages een functioneel deel van de tekst (Stuiveling geciteerd in Anbeek, *Na de oorlog*, p. 38).
 15. Stuiveling, ‘Drievoudig verzet’, p. 103.
 16. Argument voor een bevestigend antwoord op deze vraag zou kunnen zijn dat Hermans weinig later in het tijdschrift *Podium* onder zijn eigen naam niet anders deed. Zie Hermans, ‘Het knipselbureau’. Goedegebuure (*Literatuur 1960-1988*, p. 39-40) laat zien dat Hermans wel degelijk anti-paapse geluiden laat klinken.
 17. Literatuurbeschouwers stellen naar aanleiding van het proces deze vraag niet aan de orde. In plaats daarvan dragen ze nog extra argumenten aan waarom Hermans inderdaad niet van belediging beschuldigd had kunnen worden. Zo spreekt Anbeek in *Na de oorlog* van ‘de ironische distantie van schrijver tot hoofdpersoon’, die door ‘de recensenten vrijwel en masse’ over het hoofd gezien werd (p. 63).
 18. Goedegebuure, ‘Een keurbende’. Kernvraag is volgens Goedegebuure: ‘Hoe red je je persoonlijke integriteit uit het onvermijdelijke proces van vermaatschappelijking, dan wel verburgerlijking?’

19. Voskuil, *Bij nader inzien*, p. 971-975.
20. W.F. Hermans, 'Het knipselbureau'. Met name Pauls opmerkingen over een katholiek complot lijken rechtstreeks te zijn ontleend aan Hermans' essay. Overigens verdedigt Hermans in dit stuk de autonomie van de literatuur, niet alleen in poëtische zin, maar ook in institutionele zin. Anders dan een radioprogramma, dat ongevraagd de huiskamer inkomt, is literatuur volgens Hermans iets dat zich niet opdringt. 'Ik eis van niemand mijn boeken mooi te vinden. Ik eis van niemand ze te kopen' (p. 24). Hermans claimt voor de literatuur een autonome positie, die ook economisch onafhankelijk is. De schrijver kan zich niet permitteren gebonden te raken, wat óók impliceert dat een schrijver in principe geen geldelijke steun zou moeten ontvangen. In de commentaren op het Hermans-proces is dezelfde opvatting aan te treffen. Zo schrijft de hoofdredacteur van *Vrij Nederland* in een commentaar op de kwestie dat hieruit wel blijkt 'dat elke subsidie uit den boze is, omdat zij óf leidt tot concessies óf tot censuur' (Van Straten, *Hermans*, p. 227). Dit is feitelijk óók het standpunt van Hermans, die het dus ironisch genoeg helemaal eens kan zijn met een standpunt dat in hetzelfde jaar over schrijvers-subsidies verkondigd werd in *De Telegraaf*, ook toen al niet de meest kunstminnende krant van Nederland: 'Wie waarlijk vrij wil zijn, moet zich niet door de Staat laten betalen' (geciteerd in Hermans, 'Het knipselbureau', p. 27).
21. De literaire oriëntatie van de personages is exclusief forumiaans. Dat impliceert ook dat de actualiteit in hun voorkeuren een ondergeschikte rol speelt. Over de Vijftigers, bv., vernemen we in *Bij nader inzien* niets, terwijl er toch genoeg *events* te vermelden zouden zijn geweest: de Cobratentoonstelling van 1949, de verschijning van *Atonaal* in 1951, het debuut van Lucebert, de *Podium*-avond van 1 maart 1951 (van deze laatste bijeenkomst is bekend dat er ook studenten Nederlands aanwezig waren: zie Aarts e.a., *Omroepers van oproer*, p. 13). En waar is in de roman iemand als Rodenko, die zich eind jaren veertig toch intensief bezint op de houding van jonge naoorlogse kunstenaars ten opzichte van de erfenis van Ter Braak en Du Perron (Van Dijk, 'Paul Rodenko')?
22. Schuyt & Taverne, *Welvaart in zwart-wit*, p. 255. Zie ook Luyckx & Slot (red.), *Een stille revolutie?*
23. In dit verband is ook relevant dat slechts een van de leden van de vriendengroep in *Bij nader inzien* corpslid is. Het Amsterdamsch Studentencorps gold als een elitebolwerk, en om die reden werd het door niet-leden verfoeid. Jurjen Vis, *De poort*, p. 175.
24. Oversteegen hierover: 'Ik hecht heel erg aan de rol van de universiteit. [...] Waarschijnlijk hangt dat samen met de manier waarop ik er zelf in terecht ben gekomen. Mijn vader was architect, werd werkloos in de crisistijd en moest een winkel beginnen. 's Avonds zat hij te studeren [...]. Ik zelf ben van de generatie die het goed getroffen heeft. In 1945 zijn de deuren van de universiteit opengegaan. Je kreeg geen beurs of iets dergelijks, maar je kon met bijbaantjes rondkomen en toch studeren, dat was een geweldige ervaring. Je kon de lijn van ouders en grootouders, die in de crisistijd door-

- broken was, voortzetten'; Goedegebuure & Heynders, 'Hartstocht en methode', p. 44-45. Vgl. Oversteegen, *Etalage*, p. 97 e.v.
25. Voskuil, *Bij nader inzien*, p. 932.
 26. Zie daarover Ruiters, 'De intellectuele elite en de massa tijdens het interbellum' en De Keizen & Tates (red.), *Moderniteit*.
 27. Schuyt & Taverne, *Welvaart in zwart-wit*, p. 315.
 28. Overigens gaan deze hoge verwachtingen niet gepaard met een erg welwillende houding vanuit bv. de overheid jegens nieuwe, jonge kunst. Smiers komt in *Cultuur in Nederland* (p. 207) tot de conclusie dat het beleid van O.K. & W. in die periode er niet op gericht was 'om op de een of andere wijze het ontstaan en verspreiden van eigentijdse verhalen en gedichten te stimuleren'. Wanneer een aantal Kamerleden in 1950 hun zorg erover uitspreken dat er zoveel literaire tijdschriften niet meer kunnen verschijnen door de stijgende drukkosten (zoals *Proloog*, *Columbus*, *Centaur*, *Criterium* en *Ad Interim*), laat minister Rutten weten er niets voor te voelen daar iets aan te doen. Zelfs in Frankrijk, zegt hij, gelooft de intellectuele jeugd niet meer in de literatuur.
 29. Voskuil, *Bij nader inzien*, p. 90. De avant-gardistische pretenties van Paul worden in het boek geïroniseerd. Het hoogtepunt daarvan is Pauls visioen van een revolutionaire roman die zo onconventioneel is dat, zoals Paul dat uitdrukt, 'de hele geesteswetenschappen op de fles' zullen gaan. Alle denkschema's moeten ervoor overhoop, net zoals de druktechniek. Het moet een meerdimensionaal boek worden, waarin niet met één, maar met tien bladzijden tegelijk gewerkt wordt, doorzichtige bladzijden, voor elke bewustzijnslaag één. Pauls koortsachtig geformuleerde plannen voor deze hypertext *avant la lettre* mogen heel interessant klinken, Voskuil doet er alles aan om ze belachelijk te maken. Paul drinkt snel en veel, zweet en heeft dikke wallen onder zijn ogen, gooit zijn sigaret half opgerookt op de grond om een nieuwe aan te steken en op het hoogtepunt van zijn visioen buigt hij zich voorover in de wasbak om over te geven. De goeiige Hans, die vriendelijk en geduldig, maar niet bijzonder geïnteresseerd had zitten luisteren, ruimt vervolgens de rotzooi op, waarna hij met de rug naar Paul gaat zitten en probeert te lezen (Voskuil, *Bij nader inzien*, p. 100-101). Vooral dat laatste is een geminigheidje van de auteur. Lezen, daar is de druktemaker Paul veel te ongeduldig voor. Die bladert voortdurend rusteloos in boeken, maar als hij drie woorden gelezen heeft, begint hij zelf weer te praten.
 30. Over het perspectief in *Bij nader inzien* bestaan veel misverstanden. Zo meent Michaelis: 'Elk direct of indirect commentaar blijft achterwege [...]. Personen en gebeurtenissen moeten letterlijk voor zich spreken zonder merkbare tussenkomst van de auteur' (Michaelis, 'Mirakuleuze herrijzenissen', p. 731). Ook Anbeek ('J.J. Voskuil') ziet geen vertelinstantie, hoewel die er wel degelijk is. Hij levert commentaar op wat hij toont. Bv.: 'Zijn voordracht was wat men guitig noemt. De inhoud was een tikkeltje gedurfd' (p. 518). Of: 'Het publiek bestond in hoofdzaak uit Eijlders-klanten met verlopen half-intellectuelensmoelen onder de hardos, en een paar domme wulpse

- meisjes. De intelligente gezichten kon je tellen' (p. 973). Er is ook sprake van tekst-interferentie, zoals hier: 'Terwijl hij zong [David] nam hij telkens een teug uit zijn glas. Zijn stem klonk schor en melancholiek. *Alle hoeren gingen naar de haaien*' (p. 258). In het (door mij) gecursiveerde gedeelte zien we niet wat David letterlijk zong, maar een weergave ervan door de vertelinstantie, die daarvoor woorden van David gebruikt.
31. Van het proces tegen Hermans wordt in *Bij nader inzien* alleen het begin beschreven. Ook Pauls reactie op de argumenten van de verdediging blijft onvermeld.
 32. In dit verband is uiteraard ook de titel van *Bij nader inzien* betekenisvol.
 33. Zie Righart, *De eindeloze jaren zestig*, p. 41-45. Gedragsregels met betrekking tot moraal en fatsoen werden nog strenger dan vóór de oorlog; het aantal gemengde huwelijken nam af en het aantal buitenechtelijke geboorten was in 1955 lager dan ooit. Uit een in 1950 gepubliceerde enquête onder jongeren kwam o.a. naar voren dat 97% van de vrouwelijke ondervraagden afwijzend stond tegenover geslachtelijk verkeer vóór de verloving en dat 80% zulks ook tijdens de verloving niet geoorloofde achtte. En in 1952 vond volgens een NIPO-enquête meer dan 40% van de ondervraagden geboorteregeling binnen het huwelijk zedelijk ontoelaatbaar. Zie ook Brinkgreve & Korzec, *Margriet weet raad*. Over de seksuele moraal in *Bij nader inzien*: Als Paul een verhouding heeft met een zekere Eefje, vertelt Rosalie dit aan Henriëtte. 'Je vindt het natuurlijk ontzettend burgerlijk van me, hè, dat ik zo jaloers ben' (p. 888). In werkelijkheid valt het nogal mee: de manier waarop Rosalie zichzelf inprent dat dit allemaal moet kunnen en dat het heel gewoon is, doet sterk denken aan de jaren zestig en zeventig. Zelf zegt ze ook zonder moeite te doen tegen Paul dat ze een beetje verliefd is op David (p. 899). Ook de reacties op het huwelijk van Flap laten zien dat deze generatie jaren zestig-achtige idealen erop nahoudt: conventies worden doorgeprikt als de machtsmiddelen van de conservatieve orde. Kun je dan niet zien dat er mensen zijn die écht blij zijn als er mensen trouwen, vraagt Flap aan de kritische Maarten. Deze: 'Ach ga weg [...]. Ze zijn blij omdat je erin bent getrapt, ja, dat de zaak weer normaal verloopt, want stel je voor!' (p. 522).
 34. Ook in dit opzicht waren de studenten hun tijd vooruit: Righart: 'over godsdienstbeleving en kerkelijkheid begonnen in de tweede helft van dat decennium [jaren vijftig] enigszins zorgelijke artikelen te verschijnen, maar statistieke gaven, behalve in het Nederlands hervormde kamp, tot 1960, weinig aanleiding tot ongerustheid' (Righart, *De eindeloze jaren zestig*, p. 45). Volgens Anbeek is 'de doorbraak, die in de andere sectoren pas in de jaren zestig plaatsvindt, [...] in de literatuur na 1945 vrijwel voltooid'. Anbeek, 'Niet het moment om te experimenteren', p. 21. Zie ook: Anbeek & Bank, 'Verzuilde literatuur'. Ruiter ('Het literaire leven', p. 455) tekent hierbij aan dat het literaire *stysteem* in de jaren vijftig echter wel degelijk nog verzuild was.
 35. Zie bv. Voskuil, *Bij nader inzien*, p. 349 en p. 606.
 36. Voskuil, *Bij nader inzien*, p. 941. De sociale politiek van de naoorlogse jaren was gericht op het instandhouden van de gefixeerde rolverdeling tussen werkende mannen en ver-

- zorgende vrouwen: Vogel, *Baard boven baard*, p. 59. Voor Paul, die over vrouwen spreekt in termen van 'intelligentie', bestaat de traditionele cultuurtekst van de geest-en-lichaamoppositie niet, die mannen, als autonome, literair of intellectueel gewichtige persoonlijkheden, tegenóver vrouwen plaatst.
37. Voskuil, *Bij nader inzien*, p. 676.
 38. Jozef Vos, *Democratisering van de schoonheid*, p. 142.
 39. In 1965 heeft tweederde van alle Nederlanders een tv in huis. H. Wijfjes (red.), *Omroep in Nederland*; Janssen, *Het soortelijk gewicht*. De eerste Nederlandse tv-uitzending in 1951 wordt in *Bij nader inzien* niet vermeld.
 40. Janssen, *Het soortelijk gewicht van kunst*, p. 27-28. Vgl. Schuyt & Taverne, *Welvaart in zwart-wit*, p. 311-330.
 41. In de internationale discussie over nieuwe literatuur gold het modernisme al snel na de oorlog als nieuwe standaard. 'By 1950', schrijft Diepeveen (*The Difficulties of Modernism*, p. xiv), 'a fairly impermeable canon of high modernism had been established in the university curriculum.'
 42. Raban, *The Society of the Poem*, p. 10. Raban, die zich overigens toespitst op de poëzie, typeert Eliot als representant van een bange, conservatieve beweging die bij Spengler en Ortega y Gasset begon, een traditie van zwanenzangen: Raban leest *Prufrock* als 'an elegy, in the form of a footnote, to the death of Western culture' (p. 14). Raban spreekt van een door Eliot geïnitieerd dogma (p. 19), een professionalisering van de poëtische taal die een in wezen achterhaald systeem in stand houdt (bv. omdat de op straat gesproken taal zich heel anders ontwikkelde). Het bewustzijn dat Raban bij Eliot c.s. (en daarmee in het merendeel van de poëzie) mist, is het besef dat de taal van de poëzie 'has to do commerce with the many languages of a linguistically pluralist society, of which "poetic language" is only one' (p. 24). Uiteraard zijn er kanttekeningen te plaatsen bij Rabans visie. Zo kan men over Eliot opmerken dat hij weliswaar een verheerlijker is van cultuur met een grote C, maar dat hij daarnaast óók een liefhebber was van strips en jazz, en dat hij populaire liedjes zong. Zie voor een vergelijkbare visie op het modernisme Carey (*The Intellectuals and the Masses*), die beweert dat de modern (istisch)e literatuur een wanhopige poging van een in het nauw gedreven elite is om zich van de massa van half-ontwikkelden af te schermen. Moderne literatuur, elitair en 'onbegrijpelijk' als ze is, is erop gericht de massa's uit te sluiten van kunstgenot.
 43. Volgens Fiedler groeit de kloof omdat het *new criticism*, deze 'self-made, self-perpetuating aristocracy of taste', nog steeds doorwerkt. Het *new criticism* zou zich kenmerken door 'a commitment to modernism and a hatred for the bourgeois middle: middle-class morality, middling politics, and middlebrow taste'. Fiedler, 'Literature as an Institution', p. 75. Vgl. Fiedler, *What was Literature?*
 44. Rondom *Merlyn* bestaan veel misverstanden, bv. dat men in analyses rabaat de auteur zou omzeilen. Oversteegen meent terecht dat het daarmee wel meevalt: 'Bij *Merlyn* ging het ons primair [...] om het ethos van de schrijver', merkt hij op. 'De man áchter

- het werk, in de zin van degene die niet als schrijver centraal staat, interesseerde ons niet, en die interesseert me nog steeds niet, omdat ik gemerkt heb dat het zo vervlochten is, dat iemand zich zo fundamenteel uit in z'n literatuur, of hij nu levensfeiten gebruikt of wat voor feiten dan ook, dat doet er geen flikker toe, dat hij daarmee zijn diepste innerlijke structuur blootlegt.' Kuipers, 'Wij kwamen kotsend van engagement uit de oorlog'. Zie over de beeldvorming van *Merlyn* ook Vaessens, 'De mythe van Merlyn'.
45. Zo schrijft Morriën ('Satire van de onmacht') dat het boek 'geen traditionele intrige' heeft en 'geen schema van verwickelingen die tot een ontknoping leiden'. Ook constateert hij dat Voskuil geen gebruik maakt 'van langzamerhand traditioneel geworden vernieuwingen, zoals monologue intérieur, flashback of associatief taalgebruik'. In het *Algemeen handelsblad* werd *Bij nader inzien* een anti-roman genoemd (Stroman, 'Creatieve geesten').
 46. In dit verband is ook relevant dat Voskuil een uitgesproken hekel cultiveert aan wat men 'literatuur' noemt. Zowel in het boek (wanneer het gaat over zijn alter ego Maarten) als erbuiten (Voskuil in interviews) wordt voortdurend de *schijversambitie* gerelativeerd. Maarten wil geen 'schrijver' genoemd worden en ontkent herhaaldelijk dat hij nog zou willen schrijven; Voskuil heeft keer op keer benadrukt dat hij 'nooit schrijver heeft willen zijn', maar dat hij alleen heeft willen registreren. Zie bv. Fransen, 'De zuilen van de vriendschap'.
 47. Fens, 'Beschrijven de doorzien'.
 48. Ik doel hier op de discussie over de vraag in hoeverre de merlinistische leeswijze 'wetenschappelijk' moest willen zijn. De redacteuren van het tijdschrift hadden die pretentie niet. Van Luxemburg ('Een nieuw paradigma', p. 226) spreekt van 'de oude neopositivistische denkbeelden uit de jaren zestig, toen de linguïstiek zo'n succes had, toen taalkunde systematischer en daarmee chiquer werd dan de letterkunde. In het spoor van dat succes zocht de literatuurwetenschap ook linguïstische modellen, wilde ze haar eigen bomen tekenen.'
 49. Voskuil, *Bij nader inzien*, p. 141 en p. 370.
 50. Zie bv. Onderstraten, 'Valse sleutel'.
 51. In een interview zegt Voskuil bv.: 'Het boek is een laatste brief aan mijn vrienden, een bericht waarin staat: dit hebben jullie gezegd en dit is er van jullie geworden' (Fransen, 'De zuilen van de vriendschap'). Voskuil verzet zich in interviews weliswaar tegen lezers die alleen maar lezen met het oog op herkenning van bestaande personen, maar zelf vertikt hij het ook maar een moment een meta-standpunt in te nemen ten opzichte van zijn boek; hij wil over *Bij nader inzien* spreken op het niveau van de werkelijkheid áchter het boek. Als de interviewer hem voor de voeten werpt dat er weinig over politiek gesproken wordt in het boek, dan zegt Voskuil: Ja, maar dat wás gewoon zo... Hij ontkent zijn eigen compositorische ingrepen (maar niet zijn eigen subjectiviteit). Voskuil (dus niet zijn roman) bevestigt populaire ideeën over de auteur als heer

- en meester in zijn eigen tekst – ideeën waarmee de nieuwe kritiek, de Franse nog nadrukkelijker dan de Angelsaksische, probeerde af te rekenen.
52. Het personage waarin Voskuil zichzelf geportretteerd heeft, Maarten Koning, leest volstrekt personalistisch. In een brief aan Nicolien refereert hij aan *De avonden*: ‘*De avonden* is wel goed, maar je wordt er beroerd van. Ik lees liever Van Schendel, die gelooft tenminste ergens in en hij wandelt ook.’ Voskuil, *Bij nader inzien*, p. 163. Zie ook deze uitspraak van Maarten: ‘Eigenlijk is een boek alleen mieters van iemand die net zo is als je zelf bent’ (p. 581). *Bij nader inzien* thematiseert de relatie tussen de auteur en zijn tekst. Bv. als Maarten vertelt dat hij een verhaal geschreven heeft ‘over een vent die de zee inliep’ en verdween. Dan ontpint zich de volgende dialoog (Voskuil, *Bij nader inzien*, p. 100-101): “En toen?’ wilde Klaas weten. ‘Niks,’ zei Maarten. ‘Hij kwam niet meer terug [...]’. Klaas keek hem onderzoekend aan. ‘Hoe kwam je daaraan?’ ‘Ik heb het een keer gezien,’ zei Maarten. Klaas maakte een ongelovige beweging met zijn hoofd. ‘Het is zo,’ hield Maarten vol. Hij begon schuldig te lachen. ‘Eerst zag je nog zo’n hoofd en toen niets meer. Verdomd mieters.’ Klaas fronste zijn wenkbrauwen. ‘Het is werkelijk zo,’ verzekerde Maarten. ‘Waarom heb je daar dan niks aan gedaan?’ vroeg Klaas. ‘Dat moet die vent toch zelf weten,’ zei Maarten. Klaas zweeg.”
 53. Oversteegen, ‘Konklusie’, p. 87-95. Oversteegen citeert het dan recente handboek *Literatuurwetenschap* van F.C. Maatje, waarin literatuur gedefinieerd wordt als bestaand uit taaluitingen ‘die hun bijzondere karakter juist ontleen aan het feit dat hun taaltekens geheel of in iedere geval overwegend niet-referentieel zijn’. Ook Fontijn (‘Over jonge mensen’, p. 747) legt het verband tussen *Bij nader inzien* en de opmerkingen van Oversteegen over ‘defiktionalisering’.
 54. In een zelfinterview, nota bene in *TeleVisier*, vertelt Reve (*Verzameld werk. Deel 6*, p. 465) in 1974 hoe hij lang gearzeld heeft voordat hij op het voorstel van Rob Touber inging om een televisieshow te maken. Maar aan alle aarzelings kwam een einde, schrijft Reve, ‘toen ik opeens dacht aan de gezichten van mijn literaire kollegaas, in hun huiskamers, aan de andere kant van de beeldbuis’.
 55. Gomperts, ‘Gerard (van het) Reve’, p. 23.
 56. Natuurlijk streeft ook Voskuil naar een zekere mate van autonomie. Hij geeft de personages immers andere namen. In het interview met Franssen zegt hij zelfs dat lezen met de sleutel in het achterhoofd (Maarten = Voskuil, Dehoes = Oversteegen et cetera) hetzelfde is als ‘inbreken in een gesloten werkelijkheid’ (Franssen, ‘De zuilen van de vriendschap’). Het is echter veelzeggend dat Voskuil zelf in de roman deze autonomie niet volhoudt. Regelmatig vindt er in zijn tekst een ontologische vermenging van romanwereld en werkelijkheid plaats. Een voorbeeldje daarvan: in het boek figureert een zekere Vorsters, een dikke jongen die onder de studenten gekend is als redacteur van het tijdschrift *Appel*. In Vorsters is Gerrit Borgers te herkennen en in *Appel* het tijdschrift *Podium*, waarvan de student Nederlands Borgers in november 1946 inderdaad redacteur geworden was. In de roman komt *Appel* herhaaldelijk aan de orde, bv. als

- Paul er dolgraag een essay in wil publiceren (Voskuil, *Bij nader inzien*, p. 276 en p. 46), maar helemaal consequent is Voskuil niet, want op pagina 974 laat hij Paul aan Maarten vragen of hij ‘het laatste nummer van *Podium*’ gelezen heeft.
57. Zie voor Voskuils versie van deze bekende anecdote: Voskuil, ‘Geert’, p. 100.
 58. Twee mogelijke verklaringen: Bekkering (‘De dubbele echo’, p. 53) schrijft ‘dat er kwantitatief op dit moment gewoon méér potentiële lezers zijn voor dit soort boeken’, en Schouten (‘Een kritische en mieterse generatie’): ‘het beschrijft [...] de ouders, meesters en gezaghebbers van nu op de leeftijd van hun huidige kinderen, studenten en onderdanen’.
 59. Goedegebuure (‘Een keurbende’) spreekt bv. van de ‘krankzinnige omvang’ van de roman.
 60. Zie bv. de getuigenis van René Seegers, de initiatiefnemer en producent van de verfilming van *Bij nader inzien*, in Launspach & Reichert, ‘Iets typisch Nederlands’, p. 18: ‘daar ben ik toen tien keer aan begonnen, maar ik kwam nooit verder dan de eerste honderd pagina’s’.
 61. Van den Eerenbeemt, ‘Elke studentenkamer’. Voor deze student zullen de talloze literaire verwijzingen in *Bij nader inzien* ook niet bijgedragen hebben aan de aantrekkelijkheid van de roman. In zijn bespreking van de tweede druk schrijft Goedegebuure (‘Een keurbende’): ‘Ik ben me bewust dat wie anders dan ikzelf geen neerlandistiek heeft gestudeerd en min of meer op de hoogte is van de vaderlandse literatuur, zich door het boek buitengesloten zal voelen’. Het is in dit verband aardig dat er in *Bij nader inzien* wordt gefilosofeerd over de toekomst van de roman. Paul drinkt in hoog tempo een paar borrels en begint dan te orenen over de situatie van de aspirant-schrijver. En over het soort boek dat ‘in deze tijd’ nog geschreven kan worden: ‘Probleem is dat het na Joyce onmogelijk is om nog een verhaal te schrijven zonder jezelf ridicuul te maken. Bovendien is het absurd iets te schrijven dat niemand meer leest. Probleem is om zo geserreerd te schrijven dat ze je blijven lezen. Als je geen kans ziet wat je te zeggen hebt samen te vatten in één zin, bewijs je alleen je onmacht [...]. Wat in Nederland ontbreekt is het talent om iets nieuws te proberen. Iedereen is als de dood voor het experiment [...]. De roman dus teruggebracht tot één korte notitie [...]. Over twintig jaar is dit het enige wat nog gelezen wordt. Geen mogelijkheid om je achter stijltrucjes te verbergen – meest zuivere vorm van schrijven!’ (Voskuil, *Bij nader inzien*, p. 419-419). Hij heeft ook een aanzet gemaakt van drie zinnen, geschreven en voorgelezen in een soort wanhoop – wanhoop over de betekenis van de roman, die nog wordt aangezet door de neurotische manier waarop Paul erover spreekt, zich intussen snel bezattend. Merk overigens op dat het geserreerde proza zoals Paul zich dat voorstelt het volmaakte tegendeel is van het proza van *Bij nader inzien*.
 62. In 1950 stonden er in het wetenschappelijk onderwijs 29.736 studenten ingeschreven (267 studenten per 100.000 inwoners), in 1960 waren dat er 40.727 (367 : 100.000),

- in 1970 al 103.382 (868 : 100.000), en in 1980 zelfs 139.335 (988 : 100.000). Zie Schuyt & Taverme, *Welvaart in zwart-wit*, p. 324.
63. In zijn oratie *Van hoge naar nieuwe kunst* spreekt Abbing niet meer van ‘hoge’ en ‘lage’ kunst, maar van ‘hoge’ en ‘nieuwe’ kunst, waarmee hij zeggen wil dat nieuwe, meer informele en minder geconsacreeerde kunstvormen de plaats innemen van de ‘oude’ hoge kunst.
 64. Van Dijk & Janssen (‘De reuzen voorbij’, p. 222) wijzen erop dat het idee dat ‘de persoon achter het werk’ steeds belangrijker is weliswaar leeft, maar dat het ‘vooralsnog niet ondersteund [wordt] door cijfermateriaal’.
 65. Fontijn, *Op bezoek bij J.J. Voskuil*. Fontijns interview geeft blijk van een toegenomen biografische interesse. Zo laat de interviewer op de flap zetten dat Voskuil, sprekend over zijn personage Maarten Koning, regelmatig overgaat op de ik-vorm. Dat is in de wervend bedoelde flaptekst kennelijk het argument om in Voskuil geïnteresseerd te raken. Fontijns interview verscheen aanvankelijk in *Vrij Nederland* (23-2-1985). Ook in *NRC Handelsblad* (8-3-1985) en *de Volkskrant* (12-4-1985) verschenen naar aanleiding van de heruitgave interviews met Voskuil.
 66. Fontijn, *Op bezoek bij J.J. Voskuil*, p. 37.
 67. Het idee van de kadervertelling is overigens niet van De Winter, maar van producent René Seegers.
 68. De Winter, wiens eerste scenarioplan is gepubliceerd (De Winter, ‘Mieters!’), streeft daarmee twee doelen na. In de eerste plaats wil hij laten zien dat hij het boek recht doet (hij citeert tekstpassages die zijn interpretatie van bepaalde gedragingen of scènes ondersteunen), en in de tweede plaats wil hij tonen dat hij in Voskuils geest handelt (hij citeert een interview met de schrijver). Ook in een interview laat De Winter blijken dat hij in Voskuils geest heeft willen handelen, ook waar het de scènes betreft die zich afspelen in het heden (die dus niet in Voskuils boek staan). Zie Launspach & Reichart, ‘Iets puur Nederlands’, p. 27.
 69. Het betreft *De school der poëzie* van Herman Gorter. Vgl. Voskuil, *Bij nader inzien*, p. 345, waar géén auteursnaam wordt genoemd.
 70. Deze gedachte – de studietijd van de letterenstudent als ‘intermezzo’ in een verder zinnig en dienstbaar leven – is een clichématige voorstelling van zaken die ook in het boek *Bij nader inzien* al zit: de studenten zijn allemaal als de dood voor maatschappelijke inkapseling, omdat dat hun zelfgezochte isolement zal doorbreken.
 71. Ik doel hier op de logisch-chronologische volgorde van de verhaaldebeurtenissen (de fabel): het tweede bezoek van de studente aan Maarten zit in deel 2, terwijl Maartens zelfmoord al in deel 1 aan de orde komt.
 72. Voskuils houding ten opzichte van het autobiografisch gehalte van zijn roman is ambivalent (zie noot 51). Hij benadrukt het ‘werkelijkheidsgehalte’ van de roman; zie bv. deze opmerking in *de Volkskrant*: ‘Ik zou die honderd bladzijde eruit kunnen halen, maar dan zou je een vals beeld van de werkelijkheid krijgen’ (Lewin, ‘Het wonderlijke suc-

- ces'). Hij keert zich echter scherp tegen lezers die menen 'klaar' te zijn zodra ze de 'sleutel' kennen.
73. Launspach & Reichert, 'Iets typisch Nederlands', p. 18.
 74. Voor Picard dient de interpreter in een tekst op zoek te gaan naar wat de auteur ermee bedoelde te zeggen, terwijl Barthes ervan uitgaat dat er geen criterium is voor de validiteit van een interpretatie, en zeker niet dat van de auteursintentie. Vgl. Compagnon, *Literature, Theory, and Common Sense*, p. 54-55.
 75. Cf. Anbeek van der Meijden, *In puinhopen voel ik mij prettig*. De 'scheiding der geesten' werd door Anbeek overigens in de hand gewerkt, toen hij in zijn intreerede aankondigde: 'ik neem [...] afscheid van de harakirisekte in Tilburg' (p. 6).

Geciteerde literatuur

- Aarts, C.J. (e.a.), *Omroepers van oproer (maar de revolutie was snel afgedraaid). Geschiedenis van de beweging van vijftig*. Amsterdam, interne publicatie UvA, 1972
- Abbing, H., *Van hoge naar nieuwe kunst*. Oratie UvA, uitgesproken op 17 maart 2006. De tekst is te raadplegen via www.hansabbing.nl (22-3-2006)
- Anbeek, T., *Na de oorlog. De Nederlandse roman 1945-1960*. Amsterdam, 1986
- , 'J.J. Voskuil, Bij nader inzien'. In: *Kritisch lexicon van literaire werken*. Februari 2000
- , 'Niet het moment om te experimenteren. De twee gezichten van de jaren vijftig'. In: P. Luykx & P. Slot (red.), *Een stille revolutie? Cultuur en mentaliteit in de lange jaren vijftig*. Hilversum, 1997, p. 19-26
- & J. Bank, 'Verzuilde literatuur. Een verkenning'. In: *Nederlandse letterkunde* 1-2, 1996, p. 125-137
- Anbeek van der Meijden, A.G.H., 'In puinhopen voel ik mij prettig, ergens anders hoor ik niet thuis.' *Over de wederopbouw van de Nederlandse literatuurgeschiedschrijving*. Amsterdam, 1982
- Bekker, H., 'De dubbele echo van Forum'. In: *Bzzlletin* 1986, p. 53-56
- Blokker, J., *De kwadratuur van de kwattareep. Zestig jaar collectieve propaganda voor het Nederlandse boek*. Amsterdam, 1990
- Brinkgreve, C. & M. Korzec, *Margriet weet raad. Gevoel, gedrag en moraal in Nederland 1938-1978*. Utrecht/Antwerpen, 1978
- Carey, J., *The Intellectuals and the Masses. Pride and Prejudice among the Literary Intelligentsia, 1880-1939*. Londen, 1992
- Compagnon, A., *Literature, Theory, and Common Sense*. Princeton/Oxford, 2004
- Diepeveen, L., *The Difficulties of Modernism*. Londen/New York, 2003
- Dijk, N. van, 'Paul Rodenko tussen Forum en Vijftig'. In: *Literatuur* 12-3, 1995, p. 134-139
- & S. Janssen, 'De reuzen voorbij. De metamorfose van de literaire kritiek in de pers sedert 1965'. In: J. Bardoel, e.a. (red.), *Journalistieke cultuur in Nederland*, p. 209-235
- Eerenbeemt, M. van den, 'Elke studentenkamer, elke zak tabak tot op de naad beschreven'. In: *Folia*, 5-4-1991
- Fens, K., 'Beschrijven de doorzien'. In: *de Volkskrant*, 31 augustus 1963. Geciteerd naar LiteRom
- Fiedler, L., 'Literature as an Institution. The View from 1980'. In: *English Literature: Opening up the Canon. Selected Papers from the English Institute No. 4*. Baltimore, 1981, p. 73-91
- , *What was Literature? Class Culture and Mass Society*. New York, 1982
- Fontijn, J., 'Over jonge mensen, de dingen die voorbijgaan'. In: *Tirade* 300, 1985, p. 740-750
- , *Op bezoek bij J.J. Voskuil*. Amsterdam, 1991

- Fransen, A., 'De zuilen van de vriendschap'. In: *NRC Handelsblad* 8 maart 1985. Geciteerd naar LiteRom
- Goedegebuure, J., 'Een keurbende van titaantjes'. In: *Haagse post*, 27 april 1985
- , *Literatuur 1960-1988*. Amsterdam, 1989
- & O. Heynders, 'Hartstocht en methode: [een interview met] Jaap Oversteegen'. In: dez., *Literatuurwetenschap in Nederland. Een vakgeschiedenis*. Amsterdam, 1996, p. 35-49
- Gomperts, H.A., 'Gerard (van het) Reve: realist, symbolist, humorist'. In: H.A. Gomperts e.a., *Beleving van grenssituaties*. Wassenaar, 1975, p. 7-25
- Hermans, W.F., 'Het knipselbureau'. In: *Podium* 8-1, 1952, p. 13-29
- Huizinga, J., *Geschonden wereld. Een beschouwing over de kansen op herstel van onze beschaving*. Haarlem, 1945. Ook in: J. Huizinga, *Verzamelde werken VII. Geschiedwetenschap. Hedendaagse cultuur*. Haarlem, 1950, p. 477-606
- Janssen, S., *Het soortelijk gewicht van kunst in een open samenleving. De classificatie van cultuuruitingen in Nederland en andere Westerse landen na 1950*. Rotterdam, 2005
- Joosten, J., *Onttichtiging. Essays over eigentijdse poëzie en poëziekritiek*. Nijmegen, 2003
- Keizer M. de & S. Tates (red.), *Moderniteit. Modernisme en massacultuur in Nederland 1914-1940*. Zutphen, 2004
- Kuipers, W., 'Wij kwamen kotsend van engagement uit de oorlog. Interview [met J.J. Oversteegen]'. In: *de Volkskrant*, 9 april 1999
- Launspach, E. & H. Reichert, 'Iets typisch Nederlands. [Interview met René Seegers en Leon de Winter]'. In: *Het Nederlands scenario* 4, 1991, p. 18-29
- Lewin, L., 'Het wonderlijke succes van een roman van 1207 pagina's'. In: *de Volkskrant* 12 april 1985. Geciteerd naar LiteRom
- Luxemburg, J. van, 'Een nieuw paradigma in de literatuurwetenschap?' In: *De gids* 154-3, 1991, p. 226-228
- Luyckx, P. & P. Slot (red.), *Een stille revolutie? Cultuur en mentaliteit in de lange jaren vijftig*. Hilversum, 1977
- Michaelis, H., 'Mirakuleuze herrijzenissen'. In: *Tirade* 300, 1985, p. 724-750
- Morriën, A., 'Satire als onmacht'. In: *Het Parool*, 26 oktober 1963. Geciteerd naar LiteRom
- Oversteegen, J.J., 'Konklusie'. In: K. Fens, H.U. Jessurun d'Oliveira & J.J. Oversteegen, *Literair lustrum 2. Een overzicht van vijf jaar Nederlandse literatuur 1966-1971*. Amsterdam, 1973, p. 87-95
- , *Etalage. Uit het leven van een lezer*. Amsterdam, 1999
- Onderstraten, J.J., 'Valse sleutel'. In: *Hollands maandblad* 192/193, 1963, p. 62
- Raban, J., *The Society of the Poem*. Londen, 1971
- Reve, G., *Verzamelde werk*. Deel 6. Amsterdam/Antwerpen, 2001
- Righart, H., *De eindeloze jaren zestig. Geschiedenis van een generatieconflict*. Amsterdam, 1995
- Ruiter, F., 'Het literaire leven'. In: K. Schuyt & E. Taverne, *1950. Welvaart in zwart-wit*. Den Haag, 2000, p. 437-463

- , 'De intellectuele elite en de massa tijdens het interbellum'. In: T. Jager (red.), *Massa- en elitecultuur*. Utrecht, 1994, p. 31-55
- Schouten, R., 'Een kritische en mieterse generatie'. In: *Trouw*, 25-4-1985
- Schuyt, K. & E. Taverne, 1950. *Welvaart in zwart-wit*. Den Haag, 2000
- Smiers, J., *Cultuur in Nederland 1845-1955. Mening en beleid*. Nijmegen, 1977
- Straten, H. van, *Hermans. Zijn tijd, zijn werk, zijn leven*. Soesterberg, 1999
- Stroman, B., 'Creatieve geesten in Oude Manhuispoort'. In: *Algemeen handelsblad*, 27 juli 1963. Geciteerd naar LiteRom
- Stuiveling, G., 'Drievoudig verzet'. In: p. Oldewelt e.a., *Literaire reacties op de wereld van heden*. Den Haag, 1953, p. 89-109
- Tollebeek, J., *De toga van Fruin. Denken over geschiedenis in Nederland sinds 1860*. Amsterdam, 1990
- Vaessens, T., 'De mythe van Merlyn. 'Merlinisme' in literatuurkritiek en -onderwijs'. In: T. van Deel e.a. (red.), *Kijk op kritiek. Essays voor Kees Fens*. Amsterdam, 2004, p. 170-185 en p. 301-303
- Vis, J., *De poort. De Oudemanhuispoort en haar gebruikers 1602-2002*. Amsterdam, 2002
- Vogel, M., *Baard boven baard. Over het Nederlandse literaire en maatschappelijke leven 1945-1960*. Amsterdam, 2001
- Vos, J., *Democratisering van de schoonheid. Twee eeuwen scholing in de kunsten*. Nijmegen, 1999
- Voskuil, J.J., *Bij nader inzien*. Amsterdam, 1963
- , 'Geert'. In: *Tirade* 389, 2001, p. 99-137
- Weijers, Ido, *Terug naar het behouden huis. Romanschrijvers en wetenschappers in de jaren vijftig*. Amsterdam, 1991
- Wijfjes, H. (red.), *Omroep in Nederland. Vijfenzeventig jaar medium en maatschappij 1919-1994*. Zwolle, 1994
- Winter, L. de, 'Mieters!'. In: *Het Nederlands scenario* 4, 1991, p. 6-17